

О. С. Переломова

Лінгвокультурні коди
інтертекстуальності
українського художнього дискурсу:
діахронічний аспект



**Міністерство освіти і науки України
Сумський державний педагогічний університет
імені А.С. Макаренка**

О.С. Переломова

**ЛІНГВОКУЛЬТУРНІ КОДИ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ
УКРАЇНСЬКОГО ХУДОЖНЬОГО ДИСКУРСУ:
ДІАХРОНІЧНИЙ АСПЕКТ**

Рекомендовано вченою радою Сумського державного педагогічного університету імені А.С. Макаренка як монографія

**Видавництво
Сумського державного університету
2008**

ББК 81.411.1

П 27

УДК 811.161.2'42

Науковий редактор - В.С. Калашник, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української мови Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна.

Рекомендовано до друку вченою радою Сумського державного педагогічного університету імені А.С. Макаренка (протокол № 12 від 01.07.2008 р.)

Рецензенти:

Ф.С. Бацевич- доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри загального мовознавства Львівського національного університету імені Івана Франка;

Н.І. Бойко – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української мови Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя;

А.К. Мойсієнко – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української мови Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

Переломова О.С.

П 27 Лінгвокультурні коди інтертекстуальності українського художнього дискурсу: діакронічний аспект: Монографія. – Суми: Вид-во СумДУ, 2008 – 208 с.

ISBN 978-966-657-200-7

У монографії здійснено спробу окреслити основні джерела та лінгвокультурні коди інтертекстуальності в українському художньому дискурсі, з'ясувати головні форми мовного її вияву.

Послідовно розглядаючи міфопоетичні та фольклорні складники індивідуальної мовотворчості майстрів слова, концептуальні інтертекстеми індивідуально-авторських парадигм у загальному поетичному просторі текстів, інтертекстуальну своєрідність творів українського постмодерну, автор робить аргументовані висновки про особливості функціонування інтертекстуальності в українському художньому дискурсі.

Дослідження стане в пригоді як мовознавцям, так і широкому колу філологів, культурологів, представників гуманітарних наук, що цікавляться питаннями функціонування мови та її участі в художньому пізнанні дійсності.

ББК 81.411.1

ISBN 978-966-657-200-7

© О.С. Переломова, 2008

©Вид-во СумДУ, 2008

ЗМІСТ

Передмова	6
Вступ	7
Розділ 1. Теоретичні засади дослідження інтертекстуальності як лінгвістичного феномену	12
1.1. Явище інтертекстуальності – поняття постмодерністської текстології...12	
1.2. Інтертекстуальність як системотвірна текстово-дискурсивна категорія...16	
1.2.1. Інтертекстуальність художнього дискурсу.....19	
1.2.2. Два аспекти розуміння інтертекстуальності художнього тексту.....24	
1.3. Історія виникнення й розвитку теорії інтертекстуальності. Проблема термінології.....27	
1.3.1. Інтертекстуальність і літературна компаративістика.....45	
1.4. Класифікація типів взаємодії текстів. Види і форми інтертекстуальності.....52	
1.4.1. Функції інтертексту.....60	
1.4.2. Інтертекст як риторична фігура в художніх і нехудожніх дискурсах...63	
1.5. Лінгвістичний аспект дослідження інтертекстуальності.....65	
Висновки до першого розділу.....73	
Розділ 2. Міфологічні та фольклорні інтексти в індивідуальній творчості митців слова75	
2.1. Художній світ національного дискурсу в номінаціях віртуальних образів...75	
2.2. Фольклорні інтертекстеми – позачасова константа українського художнього дискурсу.....85	
Висновки до другого розділу.....101	
Розділ 3. Інтертекстуальність художнього мислення українців, опосередкованого християнським світоглядом104	
3.1. Формування мовної картини світу українців на основі біблійних та художніх текстів.....104	
3.2. Інтертекстуальне підключення до текстів Святого Письма через заголовки та епіграфи художніх творів.....110	
3.3. Трансформація біблійних сюжетів і мотивів у художніх творах як наслідок діалогічної взаємодії текстів.....117	
Висновки до третього розділу.....127	
Розділ 4. Концепт як мовне вираження інтертекстуальності129	
4.1. Концепт у текстовому просторі поетичних творів.....129	
4.2. Концепт як інтертекстема індивідуально-авторської парадигми.....137	
Висновки до четвертого розділу.....142	

Розділ 5. Інтертекстуальність – визначальна структурна ознака текстів українського постмодерного художнього дискурсу	143
5.1. «Постмодерна ситуація» в культурному дискурсі.....	143
5.2. Структуралізм і постструктуралізм як теоретичне підґрунтя постмодерного художнього дискурсу.....	147
5.3. Поняття інтертекстуальності в постструктуралістській концепції тексту.....	151
5.3.1. Модернізм, постмодернізм та інтертекстуальність.....	153
5.3.2. Інтертекстуальність українського постмодерного дискурсу.....	159
5.3.3. Інтертекстуальність в українській феміністичній творчості.....	168
5.3.4. Структурна наповненість інтертекстуального простору постмодерного художнього тексту.....	174
Висновки до п'ятого розділу.....	181
Висновки	183
Список використаної літератури	188
Список процитованих джерел	206

*Незабутнім і навіки дорогим моєму серцю
Батькові і Мамі присвячую*

ПЕРЕДМОВА

Поняття інтертекстуальності останнім часом значно розширило свої межі, змінивши уявлення про текст як гомогенну структуру і запропонували натомість розуміння тексту як гетерогенної структури. Інтертекстуальність повністю змінює статус тексту: дискретність і різноманітність стають його конститутивними особливостями. Вона також порушує лінійний характер читання тексту, спонукаючи читача до когнітивно-асоціативної діяльності в процесі його сприйняття.

І хоч чимало вже написано про інтертекстуальність передусім у зарубіжному і меншою мірою вітчизняному літературознавстві, мовознавчий аспект вивчення цього феномену залишається ледь означеним.

До написання цієї праці автора спонукала недостатня розробленість питання інтертекстуальності в українському мовознавстві, зокрема питання функціонування мовних форм взаємодії текстів в українському художньому дискурсі. Узагальнивши теоретичні досягнення попередників, ми прагнули осмислити поняття інтертекстуальності як лінгвістичного феномену і простежити його розвиток в художніх текстах української літератури на діахронному зрізі – від текстів давньої літератури до постмодерних включно.

Монографія складається зі вступу, п'яти розділів, загальних висновків, списку використаної літератури та списку процитованих джерел.

Висловлюю щире подяку докторам філологічних наук, проф. **Калашнику Володимирові Семеновичу**, проф. **Бойко Надії Іванівні**, проф. **Бацевичу Флорію Сергійовичу**, проф. **Мойсієнку Анатолію Кириловичу**, проф. **Швачко Світлані Олексіївні** та проф. **Горболіс Ларисі Михайлівні** за підтримку моєї наукової розвідки та слушні поради.

Глибоко вдячна першому проректорові Сумського державного педагогічного університету імені А.С.Макаренка докторові філософських наук, проф. **Мозговому Іванові Павловичу**, проректорові з наукової роботи проф. **Бугаєнкові Валерію Васильовичу** за підтримку в написанні цієї праці, а також ректорові Сумського державного університету проф. **Васильєву Анатолію Васильовичу** та завідувачу кафедри філософії докторові філософських наук, проф. **Вандишеву Валентину Миколайовичу** за сприяння у її виданні.

Автор

*Кожна книга говорить тільки про інші
книги й складається тільки з інших книг*
Умберто Еко

ВСТУП

Інтерес до тексту характерний не лише для мовознавчих, але й для всіх гуманітарних наук. І це не випадково, бо там, «де людина вивчається поза текстом і незалежно від нього, це вже не гуманітарні науки» [М. Бахтін 1986, с. 438].

Суть культури діалогічна: людина як її продуцент є не лише homo sapiens, але й неодмінно homo communicans, тобто людиною, яка спілкується. Відтворюючи довколишній світ у формах культури, вона вступає в діалогічні стосунки зі світом і з уже функціонуючими в ньому зразками культури – попередніми текстами – й створює нові. У процесі **діалогічної взаємодії** в системі **художніх текстів** виникають відношення взаємовпливу або дискусійного заперечення, унаслідок чого в обох випадках постають новостворені тексти художньої літератури.

Словесно-художні тексти як вербальні знаки культури зберігають культурну пам'ять віків, бо «текст за своєю природою характеризується певною закодованістю» [Лотман 1981, с. 4]. Тому Єльмслев визначав **текст** як **усе те, що було, є й буде** сказане певною мовою, тобто текст на відміну від мови як замкненої системи є постійно нарощуваною в часі системою.

Г. Судаков указує на подвійну семантику культурного знака: «Культурний знак полісемантичний: зберігаючи культурну пам'ять віків, починаючи з епохи міфу, і висловлюючи уявлення сучасників про красу, він водночас утілює мрію про майбутній світ» [Судаков 2000, с. 13]. Отже, тексти в системі культури виконують і функцію адекватної передачі знань, і функцію породження нових смислів. Між мовою й текстами виникає проміжна ланка – **текст-код** у вигляді ідеального зразка або як реалізація варіантів у парадигмальному вияві.

Колись видатний теоретик літератури Б. Ярхо висловив думку, яка була неприйнятною для того часу, а тому відкинута на маргінес літературознавства, аж поки У. Еко не висловив її як нову. Б. Ярхо стверджував, що літературне джерело первинне, а життєве вторинне і що такий підхід до художнього твору в розумінні його витоків має бути аксіомою для літературознавців. Стверджувати ж протилежне, на думку вченого, це все одно, що стверджувати ніби людина виникає з молока, каші, булки, яловичини; звісно, без усього цього людина жити не може, як і література не може жити без притоку життєвих матеріалів, але виникає людина все ж не з ха-

рчів, а з людських же сім'яних клітин [За: Бонфельд 2000, с. 18]. І лише після того, як У. Еко заявив, що **кожна книга складається лише з інших книг**, виникла потреба ввести нову естетичну категорію, яка б охарактеризувала саме ту дійсність, яка приходить у твори мистецтва не з життя, а з мистецтва ж, з **інших художніх творів**. І ця категорія одержала назву художньої дійсності.

Ми занурені в культуру, володіємо певними відомостями, необхідними для повноцінного сприйняття художніх творів, що дає нам змогу почути ті обертони, які збагачують основний тон і забезпечують об'ємне поцінування естетичної вартості твору. Унікальні, неповторні мистецькі витвори є результатом творчого акту, в якому змішуються й переплавляються різні витoki, що взаємодіють між собою, збагачують, доповнюють, а іноді й заперечують одне одного.

Діалогічність текстів М. Бахтін розумів як іманентну рису текстової комунікації в цілому. Отож, не лише конкретні попередні тексти, а спільні національні **лінгвокультурні коди**, які лежать в основі художніх творів, є тими претекстами, які породжують інтертекстуальність художнього дискурсу певної етноспільноти.

У монографічній праці «Інтеркультура і вербальний знак» І. Привалова стверджує, що «мова, свідомість, культура детермінаційно залежні: у семіотичному коді відображена форма існування предметів культурного світу з особливостями його ознак і взаємодій» і що «образ мовної свідомості набуває певної форми за допомогою мовних засобів, які відображають перцептивні й концептуальні знання мовної особистості про культурні предмети реального світу» [Привалова 2005, с. 69]. Детермінаційна залежність мови, свідомості, культури реалізується в культурних символах і етнографічних номенах – складниках культурного простору: культурах, міфологемах, ритуалах, культурних еталонах, символах і стереотипах у їх вербальному вираженні – міфонімах, лінгвістичних конструктах аксіологічних концептів, одиницях фразеологічного й пареміологічного фондів, прецедентних топонімах й антропонімах, а також цілісних текстах художньої літератури, які є «способом фіксації національно-культурних цінностей» [Привалова 2005, с. 75].

У конкретному вияві в художніх текстах це може бути згадка (у вигляді алюзій, ремінісценцій) про культурно значущі для всієї національної спільноти імена, які на глибинному ментальному рівні підключають читача через інтертекстуальні мовні знаки до спільного національного культурного простору, або інші експліцитно фіксовані в текстах знаки лінгвокультурних кодів інтертекстуальності українського художнього дискурсу (заголовки та епіграфи художніх творів – прямі й трансформовані цитати зі Святого Письма або фольклорних творів). Лінгвокультурні коди можуть

реалізуватися також в імпліцитних покликаннях, які потребують залучення глибокої асоціативно-когнітивної діяльності реципієнта через концепти як «згустки культури у свідомості людини у вигляді чого культура входить у ментальний світ людини», а також «пересічна, звичайна людина, не «творець культурних цінностей» сама входить у культуру» [Степанов 1997, с. 40]. Концепти не завжди можуть мати словесне позначення, але актуально існують як засіб взаєморозуміння й спілкування для всіх, хто активно перебуває у відповідному лінгвокультурному середовищі, бо вони є не лише предметом мислення, але й емоцій.

У сьогоденній культурній ситуації, яка має всі ознаки постмодерної, все більш помітним стає посилений діалогізуючий складник, який спричиняє заперечення і навіть руйнацію попередніх літературно-художніх дискурсивних практик.

Але такий стан культури зовсім не суперечить загальним законам розвитку її як системного об'єкта взагалі, вихідному принципів синергетики, у світлі якого «історія культури виявляє дію в ній тих самих законів, які синергетика відкрила у фізичних процесах, – перехід від одного рівня організованості до іншого, більш високого, через руйнацію існуючого, через руйнацію узгодженості впорядкованих певним чином елементів культури виникаючою невпорядкованістю, через наростання ентропії в змінних станах системи, або, говорячи мовою класичних філософії та естетики, у *чергуванні станів гармонії та хаосу*, із якого виростає нова гармонія» [Каган 1996, с. 325].

Будь-яке мовне явище, яке вивчається в межах антропологічної й антропоцентричної парадигми, виявляє синергетичні ознаки, притаманні йому в тій чи іншій мірі [Привалова 2005, с. 87].

Зasadничим принципом синергетичного розуміння розвитку є принцип нелінійного процесу. Суть його полягає в тому, що перехід від гармонії до хаосу відбувається не в якомусь одному напрямку, лінійно, а нелінійно, різними шляхами одночасно, що забезпечує в культурі можливості свободи вияву волі творчої особистості. Припущення синергетики, що *«теперішнє містить у собі майбутнє* – у вигляді паростка потенції, яка має перспективу розвитку остільки, оскільки майбутнє її ніби «притягує», забезпечуючи саме їй найсприятливіші оптимальні умови для реалізації і що майбутнє вже є в теперішньому і функціонує як збудник» [Каган 1996, с. 329], може слугувати переконливим підтвердженням закономірної наявності інтертекстуальності в художніх текстах як необхідної умови функціонування самих цих текстів у складі єдиного тексту культури.

З позицій синергетики як єдиної теорії складних систем описують процеси, які відбуваються в інтертексті, Пригожин (1994), Князева, Курдюмов (1992), Дубнищева (1997). Відповідно інтертекст трактується як

відкрита нелінійна система, усі елементи якої (прототексти й автор) рухомі, змінні й знаходяться у відношенні одне до одного у випадковій суперпозиції. Нелінійність – фундаментальне поняття синергетики, де воно розглядається як характеристика майже всіх глобальних процесів у природі та суспільстві – економічних, демографічних, соціологічних, екологічних. Суттєвим у розумінні синергетики стосовно всіх процесів має бути те, що «йдеться про відкриті системи найвищого ступеня складності, організація елементів якого підпорядковується особливим, нелінійним закономірностям» [Залевская 2001, с. 23].

Н. Кузьміна розглядає інтертекст як «інформаційну реальність, здатну безкінечно саморегенеруватися за стрілкою історичного часу [Кузьміна 1999, с. 217]. Стосовно мови інформаційною реальністю вважають тексти. З нелінійністю пов'язана інша дуже важлива характеристика системи – нестійкість, нестабільність, яка розглядається як неодмінна умова будь-якого розвитку (Пригожин 1991). В інтертексті відбуваються постійні переходи від хаосу до порядку, взаємодіють стабілізаційні та дестабілізаційні тенденції.

Для опису основних процесів в інтертексті – процесів створення й інтерпретації тексту – Н. Кузьміна пропонує ввести поняття *енергії*, яку вона визначає як здатність до генерації смислів. Енергія притаманна як інтертекстові в цілому, так і окремим його компонентам – Авторіві, Читачеві, Тексту. Енергія Тексту й енергія Автора/Читача виявляють себе в процесі взаємодії в інтертексті. Енергія Автора/Читача – це енергія думки. Енергія мови – енергія матерії.

Розглядаючи енергію як комплексну величину, можна визначити її експліцитну та імпліцитну частини. Експліцитний складник енергії забезпечує здатність тексту бути однаково сприйнятним різними носіями мови, а також забезпечує збереження стабільності інтертексту, передачу інформації з покоління в покоління, послідовність еволюційного процесу. Цей компонент енергії не зазнає змін у часі й забезпечує впорядкованість в інтертексті.

На відміну від експліцитного, імпліцитний складник – змінний компонент, який залежить від часу й моделі світу індивіда як своєрідної системи фільтрів. Він визначає різне розуміння повідомлення від суб'єкта до суб'єкта в часі і просторі. Якщо експліцитний складник звернений до дискретності мови, то імпліцитний – до континуальності. Він характеризується кількісною невизначеністю, рухливістю й розмитістю.

Імпліцитний компонент енергії корелює з такими особливостями природної мови, як «нежорсткість» (В. Налимов), «недискретність багатьох мовних явищ» (В. Гак), «семантична нелінійність» (Ш. Баллі), «дифузність смислів» (Д. Шмельов), «безкінечна смислова валентність знака»

(О. Лосєв), його «здатність до аперцепції» (О. Потебня). Імплицитний складник енергії забезпечує динамізм мови, її придатність бути інструментом більш ускладненого мислення.

Отже, імплицитна енергія пов'язана з хаосом як одним із станів інтертексту, бо по-справжньому складні феномени, яким є інтертекст, виникають на межі порядку й хаосу.

У світлі сказаного виникнення нового тексту (метатексту) – це утворення нової складної системи шляхом інтеграції структур, які різними темпами розвиваються в еволюційну цілісність. Текст не є результатом, кінцевим продуктом діяльності автора, його слід розуміти як «мову в дії», «частку потоку постійно рухливого людського досвіду» [Гаспаров 1996, с. 10]. Згідно з теорією інтертексту, креативну діяльність здійснює як автор, так і читач. Породження тексту неможливе без опертя на вже існуючі тексти: текст є «своєрідною монадою, яка відображає в собі всі тексти» [Бахтин 1979, с. 283].

Видатний німецький філософ, теоретик естетики Т. Адорно у своїх міркуваннях про художній твір стверджує, що текст художнього твору є процесуальним, а не статичним явищем, що художні твори – не буття, а становлення: «Завдяки своїй конституції вони переходять у щось інше, утверджують у ньому неперервність, прагнуть загинути в ньому й визначити своєю загибеллю те, що йде за ними. Така іманентна динаміка – не наче елемент вищого порядку того, чим є художні твори» [Адорно 2002, с. 239].

Інтертекстуальність у вербальному вияві лінгвокультурних кодів якраз і засвідчує безперервну процесуальність художніх текстів, бо статичність була б найпершою умовою їх загибелі.

Інтертекст стає матеріальним вираженням лінгвокультурних кодів художнього дискурсу і місцем їх оприявлення.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ ЯК ЛІНГВІСТИЧНОГО ФЕНОМЕНУ

1.1. Явище інтертекстуальності – поняття постмодерністської текстології

Інтертекстуальність є однією з характерних ознак художньої літератури ХХ – ХХІ ст., одним із базових понять у постмодерністському розумінні своєрідності тексту художнього твору.

У культурі постмодернізму інтертекстуальність є обов'язковою частиною культурного дискурсу й одним із основних художніх прийомів, оскільки принципова еkleктичність і цитування стали домінуючими рисами сучасної культурної ситуації. Твори постмодернізму «вбирають» у себе будь-які елементи всього накопиченого досвіду, прочитуючи його зручним для себе способом і співвідносячи з будь-якими іншими текстами. Інколи твір може навіть повністю складатися з цитат або цілком повторювати інший твір, уносячи в нього лише нові акценти.

Центральним у поетиці постмодернізму вважається поняття інтертекстуальності, бо саме інтертекстуальність оприявнює модерністське світобачення, для якого характерний ефект фрагментарного дискурсу, де «на перший план виступає не раціональна, логічно сформульована рефлексія, а глибоко емоційна, внутрішньо пережита реакція людини на довколишній світ» [Маньковская 2000, с. 205]. Основним фокусом техніки постмодерністського письма стає не відображення, а моделювання дійсності шляхом експериментування з формою, еkleктичності, колажу, накладання стилів тощо. Н. Маньковська таке явище вважає цілком позитивним для функціонування мови в художньому дискурсі, бо переконана, що свідомий еkleктизм постмодернізму не дає мові «захиріти, атрофуватися в ізоляції, задихнутися в корсеті смислу, перетворитися в естетичного інваліда, вливаючи в нього енергію взаємодоповнення, що стимулює його ріст та розвиток в атмосфері текстового задоволення» [Маньковская 2000, с. 19].

Естетика постмодернізму значною мірою спирається на сформульовані Ж. Деррідою ідеї деконструкції тексту, зокрема на його міркування про те, що будь-який елемент художнього мовлення, виходячи із неминучої різниці контекстів читання та письма, може бути вільно перенесеним до іншого історичного, соціального, політичного, культурного та естетичного контекстів або й узагалі процитованим поза всяким контекстом [Маньковская 2000, с. 26].

Феномен інтертекстуальності здебільшого базується на твердженнях про принципову вичерпаність художньої творчості, на постулатах про «смерть автора», «кінець історії» тощо, з яких випливає, що будь-який новий текст – це лише нова комбінація вже відомих елементів.

У концепції постструктуралізму, яка лежить в основі постмодерного світобачення, інтертекстуальність тісно пов'язується із положенням про те, що світ є текстом. Відповідно вся культура людства розглядається як єдиний текст, включений у буття, тобто як певний єдиний **інтертекст**.

«Усі створювані тексти, у такому разі, з одного боку, в основі своїй мають єдиний претекст (культурний контекст, літературну традицію), а з іншого боку, у свою чергу, є інтертекстами, оскільки стають явищами культури» [Дронова 2004, с. 94].

Слушною є думка про те, що «інтертекстуальність у тій чи іншій формі присутня в більшості сучасних літературних (і не тільки) текстів, незалежно, чи автор вважає себе постмодерністом, як Умберто Еко, чи антимодерністом, як, приміром, Девід Лодж» [Кам'янець 2007, с. 29 – 30].

Інтертекстуальність може бути «на поверхні», а може бути у вигляді «інтертекстуального фону» як, наприклад, сюжети та образи з Біблії, античної міфології, художньої літератури або ж жанрові чи стилістичні особливості певного літературного твору. Різні аспекти інтертекстуальності розглянуто в працях Ж. Дерріди, Ю. Крістєвої, Р. Барта та ін.

У 1950-х рр. М. Мак-Люен писав, що внаслідок видозміни форм суспільного дискурсу змінюється сам зміст цього дискурсу і що у зв'язку з цим медіум інформації стає настільки значущим, що сам *ipso facto* стає інформацією (the medium is the message) [Потятиник 2007, с. 40].

Виходячи з міркувань, що форма в постмодерністській поетиці є домінантою порівняно зі змістом, оскільки за своєю значущістю та атракційністю вона сама стає значенням, уведення текстуального прецеденту стає носієм істини в межах того семіотичного простору, у який його ввели [Сметанина 2002, с. 41].

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. Проте ми далекі від того, щоб ототожнювати поняття інтертекстуальності з компаративістикою, хоча остання на сьогодні не відмежовується від інтертекстуальності і залучає це поняття до свого тезаурусу. Більш глибоке проникнення в підтекст відкриває необмежені можливості для асоціативного мислення, повноцінного сприйняття творів мистецтва слова. Теорія інтертекстуальності виникла в ході дослідження інтертекстуальних зв'язків у художній літературі. Однак сфера її буття набагато ширша.

Сучасне прочитання літературного твору та з'ясування сенсів, закладених у ньому, неможливе без урахування феномену інтертекстуальності та орієнтацій на широкий діапазон претекстів як літературного, так і інших планів.

Саме в процесі «спілкування» з інтертекстом для сучасної культури відкривається можливість реактуалізації в культурному сприйнятті смислів, цінність яких була девальвована. Для суб'єкта сприйняття тексту це можливість обов'язкового і вичерпного підключення до світової культури, знайомства з різними етнонаціональними традиціями, що забезпечують читачеві «інтертекстуальну компетенцію».

Текст є об'єктом лінгвістичної теорії тексту й комунікації. Поняття інтертекстуальності невіддільне від поняття текстуальності. Людська комунікація опосередкована текстами, які формують семіотичний універсум, де функціонує, розвивається та зберігається окремий етнос і вся цивілізація. Оновлена лінгвістика XXI століття розглядає людину як продуцента мови і знань, зафіксованих у вербально-знакових результатах людської діяльності – текстах. Це дає можливість мовознавству звільнитися від монологічності й вступити в діалог з іншими галузями науки. Такий усебічний діалог дозволяє глибше зрозуміти природу й сутність мови як знаряддя не лише спілкування, але й пізнання, взаєморозуміння, як засобу збереження етнічної цілісності, культури, історичної пам'яті народу, адже мова дозволяє подолати розрив між індивідуальною свідомістю і свідомістю народу, свідомістю різних поколінь [Селиванова 2004, с. 11].

Усе це приводить лінгвістичну науку до вивчення дискурсивної природи мови, до аналізу закономірностей комунікативної діяльності, її основної функції – розуміння. Сьогодні людство усвідомило необхідність розуміння як засіб власного виживання й прогресу.

З. Тураєва, характеризуючи стан лінгвістики на кінець другого тисячоліття, аналізує її сучасні принципіві установки: 1) інтегративність з різними науками, наближення до ідеалу наукової всеєдності; 2) визначення місця тексту в континуумі інших текстів у соціально-історичному і літературному контекстах; 3) розгляд тексту в процесі глобального семіозису в лінгвокультурній парадигмі; 4) дослідження проблем текстової референції; 5) аналіз антропоцентрично зумовленої комунікативної асиметрії тексту, тобто всього спектру інтерпретаційного простору [Тураєва 1999, с. 17–18].

Сучасні гуманітарні знання мають діалогічну орієнтацію, бо діалог з чужою свідомістю «збагачує й поглиблює наші знання про світ, позбавляє людство руйнівного егоїзму» [Селиванова 2004, с. 7], актуалізуючи в людині найкращі людські якості.

Найбільш значущими для методологічного перевороту науки другої половини ХХ ст. стали ідеї М. Бахтіна про діалогічність гуманітарного пізнання і їх розробка стосовно мовленнєвих жанрів тексту, лінгвогносеології. Концепція діалогічності М. Бахтіна вплинула на весь подальший розвиток теорії літератури, лінгвістики, усієї гуманітарної науки. Один із аспектів діалогічності – культурно-історичний – занурення модулів комунікантів і тексту в культурний, науковий код (семіотичний універсум), який розвивається в часі і просторі. Діалогізуючи з буттям, адресант і адресат породжують і декодують текст, вступаючи також у діалог з семіосферами культури, мистецтва літератури.

Ю. Лотман підкреслює, що абсолютно *ізолюваним*, сам для себе існуючим об'єктом *текст* принципово *бути не може, він потребує іншого тексту* і має бути залученим до культурного простору. Вилучення тексту з культури призводить до знищення його природи: «Текст як генератор смислу, мисляча структура, для того, щоб почати працювати, потребує співбесідника. У цьому виявляється глибоко діалогічна природа свідомості в цілому. Щоб працювати, свідомість потребує свідомості, текст – тексту, культура – культури» [Лотман 1981, с. 10].

Продуктом авторської діалогічності є текст, який у свою чергу вступає в діалог з семіосферою і в момент породження, і при сприйнятті та розумінні. «Кожне висловлювання, – пише М. Бахтін, – репліка діалогу, і монолог – наповнене відгуками чужих висловлювань» [За: Селиванова 2004, с. 153].

Діалогічність тексту з семіосферою має прокурсивно-рекурсивну спрямованість. Рекурсивний діалог тексту – залучення чужих текстів або їх фрагментів у тому стані семіосфери, у якому вона знаходиться в момент породження або декодування тексту. Текстово-дискурсивну категорію інтертекстуальності, яка експлікується рекурсивно в цитатах, алюзіях тощо, М. Бахтін поширив на задум, тему, ідею тексту.

У своїх працях М. Бахтін на противагу структуралістській концепції В. Виноградова стверджує, що будь-яке висловлювання ніколи не буває монологічним: «Два порівнювані чужі висловлювання, які нічого не знають одне про одного, якщо вони хоча б краєчком зачіпають одну й ту ж тему (думки), неодмінно вступають одне з одним в діалогічні відношення. Вони мають спільні дотичні теми, спільні думки» [Бахтін 1976, с. 136].

Прокурсивний характер діалогічності (інтертекстуальності) М. Бахтін розуміє як можливість впливу тексту на подальшу культурну традицію. Твір, на його думку, є лише ланкою в ланцюгу мовного спілкування. Як і репліка діалогу, він пов'язаний з іншими творами – висловлюваннями – і з тими, на які він відповідає, і з тими, які є відповіддю на нього. Діалог між текстом і текстовою парадигматикою, закладеною в семіосфері цивілізації

чи етносу, можна розглядати як конкретний вияв діалогічності тексту й семіосфери (парадигматика жанру, стилю, теми, індивідуально-авторська).

Співвіднесення тексту з семіотичним універсумом, який включає семіосфери не тільки вербальної комунікації, але й музики, живопису, архітектури, науки, дало можливість Ю. Лотманові значно розширити відповідний аспект діалогічності.

Безпосередньо комунікативний аспект діалогічності полягає у взаємозв'язку авторської свідомості з читацькою свідомістю створює новий третій світ, а не два розрізнені світи і не спільний один, який нівелює мовця й реципієнта, виникає внаслідок діалогу автора й тексту, тексту й читача.

Енциклопедія постмодернізму, визначаючи феномен інтертекстуальності, вказує на діалогічну природу відношень текстів: «Інтертекстуальність – це метод прочитання одного тексту супроти іншого, що дає змогу висвітлити спільні текстуальні та ідеологічні резонанси; це визнання, що всі тексти та ідеї існують у мережі відносин» [ЕП 2003, с. 171].

Сучасна лінгвістика на перший план висуває мету комунікативної взаємодії індивідів, орієнтованої на діалогічне взаєморозуміння відповідно до параметрів мови, середовища, культури.

Отже, актуальність нашого дослідження зумовлена практичними проблемами сучасних процесів глобалізації та міжкультурної взаємодії, а також теоретичними проблемами концептуальних підходів до цілісного поняття інтертекстуальності та розгляду його лінгвістичного аспекту.

1.2. Інтертекстуальність як системотвірна текстова-дискурсивна категорія

Системотвірними вважаються найбільш загальні, основні, обов'язкові ознаки, за якими ми визначаємо текст. До системотвірних категорій можна віднести авторство, адресатність, інформативність, а також *інтертекстуальність*.

«Стилистический энциклопедический словарь русского языка» за редакцією М. Кожині визначає інтертекстуальність як *текстову категорію*, яка «відображає співвіднесеність одного тексту з іншими, діалогічну взаємодію текстів у процесі їх функціонування і забезпечує прирощення смислу твору» [СЭСРЯ 2003, с. 104]. Жоден текст не може виникнути на порожньому місці, він обов'язково пов'язаний з уже наявними текстами.

Інтертекстуальність – це різнобічний зв'язок тексту з іншими текстами за змістом, жанрово-стилістичними особливостями, структурою, формально-знаковим вираженням. Усе, що було вже сказано, написано, є підґрунтям, основою, необхідною передумовою й умовою існування для зно-

ву створюваних вербальних текстів, а, отже, є системотвірним чинником мовотворчості.

«Найбільш важливою категорією дискурсу можна вважати інтертекстуальність. Дискурс усного прозового тексту, який відображає стереотипні установки, оцінки, логіку оповіді, не обмежується рамками одного оповідання, він включає інші попередні тексти, обмін думками...» [Смольников 2000, с. 40].

Текст з урахуванням певних умов є **дискурсом**. Кожен тип дискурсу має свої, притаманні тільки йому системно-придбані категорії, які в дискурсі іншого типу будуть системно-нейтральними. Лінгвістичне вивчення тексту, завданням якого є виявлення не лише мовного **інвентаря**, але й співвідношення власне мовних і позамовних чинників у створенні того чи іншого мовного твору, різноаспектне. Один із напрямів такого аналізу – теорія дискурсу.

Поняття дискурсу (від лат. *discursus* – міркування) було сформовано передусім у філософії й мистецтвознавстві в період кризи філософії структуралізму та ранньої постструктуралістської філософії (кінець 60-х – початок 70-х років), і стало опорним поняттям у філософських системах М. Фуко та Ж.-Ф. Ліотара, хоча витоків теорії дискурсу слід шукати в дослідженнях німецької школи П. Хартмана і П. Вундерліха, а також більш віддалених у роботах М. Бахтіна. Термін «аналіз дискурсу» у 1952 році було вжито З. Харрісом, який намагався поширити дистрибутивний метод на зв'язний текст і залучити до його опису соціокультурну ситуацію. Аналіз дискурсу і лінгвістика тексту утворюють близькі, або й тотожні галузі лінгвістики. У лінгвістиці тексту 70-х років терміни «дискурс» і «текст» звичайно ототожнювалися, що пояснювалося відсутністю в деяких європейських мовах слова, еквівалентного франко-англійському «дискурс», його змушені були замінити назвою «текст». Проте в кінці 70-х – на поч. 80-х рр. помітними стають тенденції до їх розмежування. Поступово диференціюються поняття «текст» і «дискурс». Для розрізнення понять тексту і дискурсу спочатку використовувалося розмежування аспектів, які вони представляли: дискурс – соціальний, а текст – мовний. Цьому сприяв вплив концепції Е. Бенвеніста, який уважав дискурс мовленням, невіддільним від мовця, а також роботи голландського вченого Т. ван Дейка, який під текстом розумів переважно абстрактну конструкцію, а під дискурсом різні види її актуалізації, які розглядаються з точки зору ментальних процесів й у зв'язку з екстралінгвістичними чинниками [БЭСЯ 1998, с. 137].

У сучасній філології, зокрема в лінгвістичній теорії тексту, термін «дискурс» використовується достатньо активно, але однозначного тлумачення він не має. Визначення поняття «дискурс» з різною мірою лінгвіс-

тичності пропонувалось як зарубіжними (В. Кох, Е. Бенвеніст, А. Греймас, П. Серіо, Ж. Курте, Ж.-К. Коке, Цв. Тодоров, Ч. Філлмор, Т. ван Дейк та ін.), так і російськими дослідниками (Н. Арутюнова, В. Костомаров, Н. Бурвікова, М. Димарський та ін.). Активний розвиток теорії дискурсу в 70 – 80-х рр. був викликаний невдоволеністю лише структурними методами дослідження тексту.

Традиційно під дискурсом (від франц. *discours* – мовлення) розуміють «зв'язний текст у сукупності з екстралінгвістичними – прагматичними, соціокультурними, психологічними й іншими чинниками; текст, узятий в аспекті подій; мовлення, яке розглядається як цілеспрямована соціальна дія, як компонент, який бере участь у взаємодії людей і механізмах їх свідомості (когнітивних процесах). Дискурс – це «мовлення, занурене в життя» [Арутюнова 1998, с. 136 – 137].

Французька школа аналізу дискурсу, яка виникла в 60-і роки, на відміну від контент-аналізу розглядала словесні матеріали не лише як засіб передачі інформації, а перш за все як тексти. На початку 90-х років з'являється чимало досліджень з аналізу дискурсу. При цьому термін «дискурс» набуває широкого застосування. П. Серіо, посилаючись на книгу французького вченого Д. Манжене, розглядає вісім дефініцій дискурсу: 1) еквівалент поняття «мовлення» в соссюрівському розумінні, тобто будь-яке конкретне висловлювання; 2) одиниця, яка за розміром більша за фразу, висловлювання в глобальному розумінні; те, що є предметом дослідження «граматики тексту», яка вивчає послідовність певних висловлювань; 3) у рамках теорії висловлювання або прагматики «дискурсом» називають дію висловлювання на його одержувача і його внесення в «ситуацію висловлювання» (що має на увазі суб'єкта висловлювання, адресата, момент і певне місце висловлювання); 4) за умови спеціалізації значення 3 «дискурс» означає бесіду, яка розглядається як основний тип висловлювання; 5) у Бенвеніста «дискурсом» називається мовлення, привласнюване мовцем, на противагу «оповіді», яка розгортається без експліцитного втручання суб'єкта висловлювання; 6) інколи протиставляється мова й мовлення (*langue/discourse*); 7) термін «дискурс» часто вживається також для позначення системи обмежень, які накладаються на необмежену кількість висловлювань, опосередкованих певною соціальною чи ідеологічною позицією. <...>; 8) за традицією «аналіз дискурсу» визначає свій предмет дослідження, розмежовуючи висловлювання й дискурс.

Висловлювання – це послідовність фраз між двома семантичними пропусками, двома зупинками в комунікації, *дискурс* – це висловлювання, яке розглядається з точки зору дискурсивного механізму, який ним керує. Таким чином, погляд на текст як висловлювання, лінгвістичне дослідження умов продукування тексту визначає його як дискурс [Серіо 1999, с. 26 – 27].

Дослідник наголошує, що поняття дискурсу «відкриває важкий шлях між суто лінгвістичним підходом, який ґрунтується на визнаному забутті історії, і підходом, який розчиняє історію в ідеології» [Серио 1999, с. 27]. Проаналізувавши всі запропоновані французьким мовознавцем дефініції, доходимо висновку, що вербальний текст за певних умов є дискурсом.

У цьому значенні дискурс співвідноситься з висловлюванням. Текст як висловлювання, занурений в умови його породження і сприйняття, функціонує як дискурс. Таке значення дискурсу стало основним і єдиним в українському енциклопедичному словнику 1998 року: «Дискурс – це зв'язний текст у контексті багатьох конститууючих і фонових чинників – соціокультурних, психологічних і т.д. Дискурс називають зануреним у життя текстом, котрий вивчається разом тими формами життя, які формують його: інтерв'ю, репортажі, наукові теорії...» [Штерн 1998, с. 87].

Дискурсивний аналіз у трактуванні Т. ван Дейка передбачає виявлення різних пресупозицій, пов'язаних з комунікативною ситуацією, і визначення міри актуалізації їх у висловлюванні. При цьому велика увага приділяється не тільки дискурсу, у якому можлива поява й існування того чи іншого тексту, але й дискурсу, який визначає сприйняття тексту («стратегії розуміння зв'язного тексту»), дискурс зумовлює способи інтерпретації тексту.

«Для дискурсу важливою є функція тексту. На наш погляд, текст здатен реалізувати свої функції тільки завдяки дискурсу» [Смольников 2000, с. 34]. Отже, інтерпретація тексту неможлива без звернення до дискурсу.

1.2.1. Інтертекстуальність художнього дискурсу

Інтертекстуальність набуває конкретного втілення в різноманітних видах і формах міжтекстової взаємодії, специфіка яких визначається функціонально-стилістичною належністю текстів, а також їх типологічними особливостями всередині однієї сфери комунікації. Однією з найважливіших категорій комунікації є дискурс. У багатьох текстах дискурс сприймається як вияв культурної комунікації. Поняття дискурсу часто асоціюється з типами та формами мовлення або функціональним стилем і його реалізацією в різних сферах спілкування. Поклавши в основу класифікацію Г. Почепцова, Ф. Бацевич подає перелік типів дискурсів (теле- і радіодискурси, газетний, театральний, кінодискурс, дискурс у сфері паблік рілейшнз (ПР), рекламний дискурс, політичний, релігійний (фідеїстичний), серед яких він також називає літературний дискурс. При цьому мовознавець зазначає, що «літературний дискурс є одним з найстаріших» і що художній текст «стає деавтоматизованим, великою мірою завдячуючи своїй багатозначності <...>. У художній комунікації найважливішу роль відіграє особа автора. Однак так було не завжди: у середньовіччі автор намагався

не демонструвати індивідуальної манери, «ховався» за традицію, канон» [Бацевич 2004, с. 139 – 140]. Привертає увагу також саме визначення мовознавцем дискурсу з погляду комунікативної лінгвістики, де фігурують поняття інтеракції і мовної картини світу, презентованої мовцем і осмисленої слухачем: «Дискурс – тип комунікативної діяльності, інтерактивне явище... Іншими словами, дискурс – це сукупність мовленнєво-мисленнєвих дій комунікантів, пов'язаних з пізнанням, осмисленням і презентацією світу мовцем і осмисленням мовної картини світу адресанта слухачем» [Бацевич 2004, с. 138]. У випадку художньої комунікації асоціативна природа художнього тексту сприяє реалізації авторської інтенційної інтертекстуальності у процесі взаємодії двох мовних картин світу – письменника й читача. Тому незаперечною є думка про те, що «розвиток теорії інтертекстуальності в її різних аспектах формувався передусім у рамках художньої комунікації (на матеріалі поетичних або прозових текстів) як найбільш органічній сфері існування міжтекстової взаємодії» [СЭСРЯ 2003, с. 106]. Адже насамперед у художньо-естетичній сфері інтертекстуальність (у формі імпліцитних і експліцитних текстових знаків) уможливує створення нового текстового смислу, смислової поліфонії. Структура художнього твору є відкритою для наповнення новими асоціативними (а отже, інтертекстуальними) смислами – як у випадку засвоєння претексту, так і у випадку його заперечення.

Художній текст призначений для комунікації особливого роду, розрахований на особливий тип комунікантів, особливий розподіл ролей між ними. Тому питання про художній дискурс інколи набуває дискусійного характеру, більше того, навіть часом висловлюється думка про те, що художній текст як специфічне утворення не має дискурсу, бо створення художнього тексту і його сприйняття не можна уявити як безпосередні складники одного комунікативного акту, новою актуалізацією тексту є кожне його прочитання, при цьому текст не створюється знову. До того ж у художній комунікації існує особливий код передачі інформації й засоби впливу на читача або слухача, орієнтація на певну реакцію аудиторії, а також свої способи дешифрування смислу висловлювання, які передбачають неодноразове прочитання й аналіз. Створення художнього тексту не є спонтанним і невимушеним. Автор також керується певними настановами (серед них як реалізація певної моделі тексту, так і створення оригінального, принципово нового тексту), а також комунікативними намірами й відомими йому прийомами естетичного впливу на адресата.

Різні погляди на сутність вербального тексту і разом з тим безсумнівною спільністю у розмежуванні двох явищ різного порядку, пов'язаних із текстом як мовним твором, свідчить про актуальність і складність визначення понять **художнього тексту й художнього дискурсу**. У зв'язку з

неоднозначністю терміна «художній текст» у філології він використовується й для називання дискурсу (пор. протиставлення понять «текст» – відкритий процес, що сам розгортається, і «твір» – частка субстанції, яка займає місце в просторі, відведеному для книг, у Р. Барта та ін.). У такому разі пропонується й інша антиномія: текст і текстуальна рамка: «У своїй двоплановій сутності мовне висловлювання виступає і як цілісний і закінчений продукт мовної діяльності, і як акумулятор рухомого в часі континууму культурного досвіду й культурної пам'яті, **відкритий і текучий** (виділення наше – О.П.). Як сам цей мнемонічний континуум; як об'єктивно існуючий «текст», який надає суб'єкту, що сприймає, безкінечно складний, але стабільний предмет пізнання, і як досвід, який безперервно реагує на все довкілля і безперервно змінює його самим фактом свого існування й руху і свого руху в часі <...>. Можна сказати, що мислительний процес, що виникає з приводу й навколо даного повідомлення-тексту, **не має кінця, не має початку** (виділення наше – О.П.); у нього немає ніяких зовнішніх кордонів, ніяких наперед визначених шляхів, але є певна рамка, у якій і для якої він відбувається, – рамка даного мовного висловлювання» [Барт 1989, с. 322].

Організація дискурсу підпорядковується існуючим моделям акту комунікації, які визначають комунікативну настанову оповідача і прагматику мовних одиниць, а також висловлювання в цілому. Прагматична концепція Ч. Пірса і Ч. Морріса з їх орієнтацією на адресата має в собі елементи діалогічності. Текст як продукт авторської діалогічності так само вступає в діалог з семіосферою як при породженні, так і сприйнятті та розумінні. Відповідно до останніх лінгвістичних досліджень, інтертекстуальність властива кожному тексту і кожен текст є інтертекстом.

Ю. Кристева пропонує переглянути загальноприйняті уявлення про літературний текст, виходячи із принципів, запропонованих Ф. де Соссюром в «Анаграмах» (1964), зокрема його «параграматичної» концепції поетичної мови, на основі якої дослідниця формулює три основні тези: «А. Поетична мова –це безкінечний код.

Б. Літературний текст подвійний: це письмо-читання.

В. Літературний текст – це **мережа взаємозалежностей** (виділення наше – О.П.)» [Кристева 2004, с. 195]. Авторка зазначає, що ці три твердження дозволяють позбутися уявлення про ізольоване становище поетичного дискурсу, бо літературний текст «включений до сукупної множини інших текстів: це – письмо-репліка в бік іншого (інших) тексту (текстів). Оскільки автор пише в процесі зчитування більш раннього або сучасного йому корпусу літературних текстів, сам він живе в історії, а життя суспільства записується в тексті» [Кристева 2004, с. 199]. Тому закономірним є висновок про амбівалентний характер поетичної мови як діалогу двох

дискурсів, де чужий текст включається в плетиво письма, а письмо вбирає в себе цей текст (у параграфі відповідного тексту функціонують усі тексти, які перебувають у сфері читання письменника).

Щоб краще пояснити своє розуміння художнього тексту з позицій інтертекстуальності, Ю. Кристева, нагадує про давнє значення дієслова «читати», що проливає світло на суть літературно-художньої практики як співучасті: «Читати» означало також «збирати», «підбирати», «підслухувати», «йти слідами», «набирати», «красти». «Читання», таким чином, означає деяку агресивну співучасть і активне привласнення чужого. «Письмо» – це «читання», яке перетворилось у виробництво, в індустрію, а письмо-читання, або параграматичне письмо, – це потяг до агресивності й тотальної співучасті («Плагіат необхідний» – Лотреамон)» [Кристева 2004, с. 199–200].

Аналізуючи погляди Ю. Кристевої щодо інтертекстуальності художнього тексту, польська дослідниця З. Мітосек, указує на те, що Кристева не відокремлює читання від писання, тобто не розділяє створення і сприйняття художнього тексту, наділяючи статусом інтертекстуальності обидва ці процеси, які складають художній дискурс: «Рецепція Бахтіна здійснюється у світлі філософії літератури, яку сповідувала Кристева (єдності читання й писання). <...> У свою чергу писання – це читання, яке творить. Інтертекстуального статусу набуває не лише писання, а й читання. Погляди Кристевої зводяться до трьох суттєвих положень: 1. Писання – це запис читання. 2. Усякий текст є посиланням на літературний обшир. 3. **Інтертекстуальність стає неодмінною рисою будь-якої літературної практики** (виділення наше – О.П.)» [Мітосек 2005, с. 341].

Новостворений текст, який вступає в діалогічні стосунки з іншим текстом, може доповнювати його новим смислом, вибірково актуалізувати окремі смисли, трансформувати їх у порівнянні з художнім замислом автора, навіть руйнувати первинну смислову систему (у випадку пародіювання).

«Художня комунікація, стилістичний ефект якої багато в чому пов'язаний з підтекстовою інформацією, тяжіє до завуальованої імпліцитності сигналів інтертекстуальності, тим самим залишаючи широкий інтерпретаційний простір для адресата» [СЭСРЯ 2003, с. 106].

Особливості міжтекстової взаємодії художніх текстів увиразнюються в порівнянні із взаємодією текстів наукового стилю. Комунікативно-прагматична специфіка наукової мови зумовлює інший характер мовного вираження міжтекстової взаємодії. У науковій комунікації неможливе існування прихованих, завуальованих натяків і має бути повна визначеність і однозначність у розрізненні свого й чужого знання. Тому в науковому викладі представлені тільки експліцитні та квазіекспліцитні маркери інте-

ртекстуальності: цитати, виділені лапками або додатковими графічними засобами, непряма мова, фонові покликання, бібліографічний апарат, примітки, додатки і таке інше. У науковій комунікації інтертекстуальність виступає як універсальний принцип побудови тексту на рівні змісту, оскільки всякий твір ретроспективно й проспективно пов'язаний з іншими дослідженнями й виступає як своєрідний мікротекст у загальнонауковому макротексті. Згідно з законом наступності знань кожен новий науковий текст включений у складний механізм, який здійснює як збереження знання, так і спілкування людей, які створили це знання. Як уважає Л. Славгородська, науковий текст «лежить на перетині двох комунікативних ланцюгів: від одного вченого до іншого й від одного етапу в розвитку галузі знань – до наступного» [СЭСРЯ 2003, с. 107]. Звертаючись до фонду вже створених текстів, суб'єкт пізнання знаходить у ньому імпульс для власної творчості, для створення нових текстів.

Але в науковій комунікації, на відміну від художніх творів, пересмислення одного тексту іншим не може бути безмежним з огляду на понятійно-тематичні й логічні рамки конкретного наукового дослідження. І зовсім неможливим є повне перекодування претексту в новому тексті (наприклад пародіювання). Навіть можливе значне дистанціювання текстів одне від одного через негативно-критичне протиставлення поглядів і концепцій завжди має враховувати етичні норми наукового викладу й наступність науково-пізнавальної діяльності.

Зовсім іншого характеру набуває інтертекстуальність у художній комунікації, де вона не має зазначених у взаємодії наукових текстів обмежень, бо дуже часто форма художнього тексту стає вираженням його змісту. Тому особливо важлива роль інтертекстуальності в структурі художньої оповіді, де вона служить важливим **текстотвірним засобом**. Джерелом інтертекстуальності як взаємодії смислопороджувальних структур може бути культурний (у першу чергу літературно-художній) і соціально-історичний контексти.

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. Прецедентний текст як результат смислової компресії вихідного тексту і як форма його метонімічної заміни характеризується ознаками автосемантичності, дейктичності до реінтерпретованості, тобто багаторазової повторюваності в інтертекстуальному ряду. У центрі уваги дослідників знаходяться переважно «культуроснакові» прецедентні висловлювання, які спираються на спільність універсальних – соціальних, культурних або мовних – фонівих знань автора й читача. Так, Ю. Караулов відносить до *прецедентних текстів* загальновідомі *цитати*,

імена персонажів, назви творів та їх авторів, а також культурні знаки невербальної природи. Класичний інтертекст виникає в постмодернізмі, але інтертекстуальні механізми можна виявити всюди, де є сліди «чужого» слова: «усяке слово (текст) є таким перехрещенням двох слів (текстів), де можна прочитати якнайменше ще одне слово (текст). Усякий текст є продуктом усотування й трансформації якогось іншого тексту. На думку Ю. Крістєвої, поетична мова підлягає як мінімум подвійному прочитанню». У зв'язку з цим слушною видається думка, сформульована португальським дослідником аналізу дискурсу Е. Пульчинеллі Орланді: «Тепер не може бути й мови про самотність і безконтрольність. У мовленні зв'язок з «іншим» усе регулює, усе заповнює, усе пояснює, будь то суб'єкт чи смисл. У теорії дискурсу є концепт, який надав великої специфічності згаданим поняттям, це концепт «гетерогенності». Конститутивна гетерогенність означає, що в суб'єкті, у його дискурсі як конститутивне начало присутній Інший. Ідея полягає в тому, що суб'єкт мовлення детермінований своїм зв'язком із зовнішнім світом...» [Пульчинеллі Орланді 1999, с. 210].

Отже, існування художнього дискурсу як «єдиного простору культурної пам'яті» [Фатеева 2007, с. 37] поряд з іншими дискурсами, на нашу думку, є незаперечним, так само, як незаперечною є найвиразніша його ознака – інтертекстуальність, бо для будь-якого дискурсу характерною є гетерогенність, наявність «Іншого» як неодмінна умова діалогізму тексту-висловлювання.

1.2.2. Два аспекти розуміння інтертекстуальності художнього тексту

Інтертекстуальність як категорія (властивість) тексту орієнтована на діалогічність у широкому розумінні за рахунок багаторівневих зв'язків з іншими текстами, а також на залучення до процесів інтерпретації культурної компетенції читача, що робить процес розуміння тексту більш глибоким.

Продуктивним є розуміння інтертекстуальності як лінгвокультурологічного феномену, у якому відбито «лінгвокультурну свідомість» індивіда (термін Г. Денисової) і який тісно пов'язаний з поняттям прецедентного феномену, тобто культурно значущого для представників національної лінгвокультурної спільноти явища. Прецедентний феномен уводиться в знову створюваний текст – інтертекст – як інтелектуально-лінгвістичне ціле за допомогою системи мовних засобів, що аналогічні формам інтертекстуальності: цитата, ремінісценція, алюзія тощо. Прецедентність як властивість загальнонаціональної мови, безумовно, використовується авторами художніх творів. Поряд з прецедентністю колективно-мовної влас-

тивості в системі художньої творчості в окремих інтертекстуальних елементах можуть формуватися «прецедентні прирощування», додаткові, за Б. Ларіним, комбінаторні (або семантико-культурологічні) прирошення смислу, які поза естетичною функцією не є такими. Проблему інтертекстуальності, на думку Є. Родіонової [КС 1997, с. 153], можна розглядати у двох аспектах: інтертекстуальність як **принциповий художній прийом** і як **метод прочитання** будь-якого тексту. До того ж у деяких випадках спроба автора увібрати в себе або, навпаки, здолати попередній твір часто буває неусвідомленою. Якщо твір, побудований на всьому культурному досвіді людства, позбавлений рис індивідуальності, то цю індивідуальність – завжди нову – може привнести будь-який читач, глядач або хтось інший. У такому разі інтертекстуальність стає вихідною настановою реципієнта. Отже, інтертекстуальність пов'язана з проблемою сприйняття: художній текст ніколи не збігається з текстом написаним, він кожного разу виходить у більш широке культурне поле [КС 1997, с. 153]. Словом, інтертекстуальність можна описувати і вивчати з двох позицій – **читацької і авторської**. З точки зору читача, спроможність виявлення в тому чи іншому тексті інтертекстуальних покликань пов'язана з настановою на більш поглиблене його розуміння. З точки зору автора, інтертекстуальність – це також спосіб породження власного тексту й утвердження своєї творчої індивідуальності через вибудовування складної системи відношень із текстами інших авторів. Це можуть бути відношення ідентифікації, протиставлення або маскування (приховування). Різниця в інтерпретації й способах прочитання, а також і сам принцип інтертекстуальності дали можливість розвинути не тільки літературознавчі та культурологічні моделі інтертекстуальності, але й модель психоаналітичну, коли сприйняття здійснюється різними реципієнтами. Інтертекстуальність базується на запозиченні і постійно комбінує прийоми та методи різних дисциплін.

У «S/Z» Р. Барт аналізує різні рівні оповіді, зводячи поняття інтертексту до поняття коду й зосереджує увагу на процесі читання. Сенс, на його думку, продукується у внутрішньому світі читача. У зв'язку з цим Р. Барт писав, що «текст зітканий із великої кількості різних видів письма, що виійшли з різних культур та вступають у відношення діалогу, пародії та суперечки один із одним, але вся ця множинність фокусується в певній точці, якою є **не автор**, як уважали дотепер, **а читач** (виділення наше – О.П.)» [Анненкова 2005, с. 387]. Таке читання є писанням. Мінімальні одиниці сенсу **лексі** – це частка читання, виокремлена в процесі читацької структуралізації, елемент, у якому схрещуються найрізноманітніші значення. Аби їх назвати, слід усвідомити всі літературні й позалітературні контексти, у яких вони можуть фігурувати. Ці значення зумовлюють основні семантичні поля, що проймають текст. Барт називає їх **кодами**. Це

спроби **продукування сенсу**, а не правила його передачі чи розуміння. Кожна одиниця читання є тут схрещенням чи накладанням багатоманітних кодів. Це напрямки продукування сенсу. Кожне мовне висловлювання передбачає відношення адресант – адресат, себто елементарну комунікативну ситуацію. Умовою розуміння висловлювання є опанування його коду.

У випадку художнього висловлювання справа складніша, позаяк завершений літературний твір віддаляє (чи відхиляє) літературне тло. Але найважливіше те, що мова, якою послуговується література, – це така реалізація, у якій значення функціонують у сфері реалій, надбудованих над цією мовою. Читач має опанувати коди «понадмовні». Декодування інтертексту можливе лише за умови наявності в індивідуальній когнітивній парадигмі читача відповідного фрейму.

Використання текстових ремінісценцій пов'язане з апеляцією до культурологічних фреймів, під якими розуміють знання окремих феноменів культури. Це величезний спектр **літературних, міфологічних, фольклорних, біблійних фреймів** та фреймів, змодельованих на матеріалі масової культури. До інтертекстуальної гри залучаються також фрейми, що знаходяться на периферії культурної пам'яті нації, тобто розраховані на вищу культурно-мовну компетенцію читача, на високий рівень експозиції до писемного слова в попередньому досвіді такого читача, на особливу, за висловом М. Зубрицької, «глибину інтимного контакту з літературою» [Зубрицька 2004, с. 22].

Проте рівень складності інтертексту визначається не тільки периферійністю фрейму, до якого апелює інтертекст, але також і рівнем його трансформації. Р. Ліпегальме слушно зауважує, що коли адресат розпізнає інтертекст, він не тільки готовий повноцінніше збагнути й витлумачити текст, але, крім того, він фактично залучений до творення тексту [Leppihalme 1997, p. 32]. Тобто рівень особистої участі читача у творчому процесі є вищим порівняно з тим, якби він не розпізнав алюзію чи коли б автор не використав її взагалі. Подолання виклику у формі інтертекстуального «ребусу» робить автора й читача членами однієї «команди». Унаслідок цього ймовірно, що читач стає більш позитивно налаштованим як до самого матеріалу, так і до позиції автора.

Таким чином, залучення інтертексту, окрім актуалізації чи підсилення комунікативного повідомлення, виконує дві основні функції: «З одного боку, він є певним інтелектуальним викликом для читача, продиктований бажанням автора ускладнити процес інтерпретації повідомлення та створити в читача більш позитивний фон сприйняття повідомлення, а в кінцевому підсумку зробити матеріал привабливим та інтригуючим для більш вишуканої аудиторії. З іншого боку, присутність чужого тексту урізнома-

нітнює та збагачує художньо-стилістичну гаму новоствореної структури, що сприяє естетизації всього повідомлення» [Потятиник 2007, с. 44]. У підсумку ці функції поєднуються в процесі породження автором і сприйняття читачем художнього тексту, реалізуючись у дискурсі, де інтертекст стає медіумом порозуміння в художній комунікації.

І все ж Н. Пьєге-Гро застерігає, що прийняття того, що інтертекст є передусім продуктом акту читання, змушує надати «повну свободу читачеві: він не лише одержить право розпізнавати й ідентифікувати інтертекст, але його обізнаність і пам'ять стають єдиними критеріями, які дозволяють говорити про наявність інтертексту», і тоді виникає небезпека «перетворити це читання в суто примусову процедуру, коли інтертекст стає формою терору: такий інтертекст – це вже не те, що я можу вільно сприймати, а те, що я зобов'язаний вишукувати» [Пьєге-Гро 2008, с. 56 – 57]. Тому М. Риффатерр пропонує розрізняти *факультативну* інтертекстуальність і *необхідну*, він визнає, що інтертекст історично еволюціонує, пам'ять і світогляд читачів міняються з часом, і корпус референцій, спільних для певного покоління, стає іншим упродовж кількох десятиліть, тому інтертекстуальність окремих текстів утрачає виразність.

За таких умов інтертекст може перетворитися на засіб селекції, за допомогою якого можна розрізнити освіченого і неосвіченого читача. Визначення інтертекстуальності лише з читацької позиції приховує в собі ще одну небезпеку – небезпеку суб'єктивізації здійснюваних читачем зіставлень. У даному випадку читач може не помітити інтертекст лише тому, що не вмів його розпізнавати та ідентифікувати, а в іншому, навпаки, межі інтертексту можуть бути розсунуті, бо пам'ять освіченого, ерудованого читача може бути інтенсифікована, і тоді він прийме за феномен необхідної інтертекстуальності те, що може бути просто випадковою ремінісценцією. На думку М. Риффатерра, слід урахувувати всі ці застороги в розумінні феномену інтертекстуальності, щоб не перетворити інтертекст у фетиш, у незалежний, ізольований об'єкт або не змістити його в бік одного лише читання.

1.3. Історія виникнення й розвитку теорії інтертекстуальності. Проблема термінології

Концепція інтертекстуальності пов'язана з фундаментальною ідеєю неокласичної філософії про активну роль соціокультурного середовища в процесі смислорозуміння й смислородження.

Різні прояви інтертекстуальності були відомі з давніх часів, усе ж виникнення терміна і теорії припадає на останню третину ХХ ст. І це не випадково. Масова освіта, розвиток засобів масової комунікації й поширення масової культури, доступність творів мистецтва спричинили значну

семіотизацію людського життя й відчуття того, що про все вже було сказано. А якщо все-таки хтось придумав щось нове, то для того, щоб утвердити новизну, необхідно зіставити нове з тим, що вже було сказано; якщо ж претензії на новизну немає, то використання для вираження деякого змісту вже існуючої форми стає престижною вказівкою на знайомство автора тексту з культурно-семіотичною спадщиною, «скарбами семіосфери». Мистецтво з якогось моменту й повсякденні семіотичні процеси стають значною мірою інтертекстуальними.

Французька дослідниця Н. П'єге-Гро зазначає, що поява самого терміна «інтертекстуальність» спочатку сприймалася як дещо варварський неологізм, усього лише сучасне слово, яким по-новому називалася цілком традиційна теорія джерел. І все ж мета інтертекстуальності полягала не в тому, щоб підмінити собою теорію джерел, а в тому, щоб «запропонувати новий спосіб прочитання й тлумачення текстів» і «відокремитися від ідеї філіації та літературної традиції» [П'єге-Гро 2008, с. 43, 63].

Розкриття генеалогії інтертекстуальності, на думку авторки, – це показ боротьби з попередніми традиційними уявленнями про текст, прагнення до теоретичного осмислення інтертекстової практики, яка існувала задовго до появи терміна на її позначення

Витоки формування самого поняття інтертекстуальності слід шукати в теоретичних мовознавчих і літературознавчих працях 1920-х років В. Виноградова, Ю. Тинянова, В. Жирмунського, Б. Ейхенбаума, В. Шкловського, Б. Томашевського та ін. На початку ХХ сторіччя група російських теоретиків («формалістів»), які об'єдналися в ОПОЯЗ, прагне довести, що рушійною силою еволюціонування художніх текстів є система відношень між самими текстами, а не вплив позалітературних (історичних, соціальних, психологічних чи інших) причин. «Твір мистецтва, – писав один із членів групи В. Шкловський, – сприймається на фоні й шляхом асоціювання з іншими творами мистецтва» [Шкловський 1983, с. 32]. Зв'язок між текстами набуває вирішального значення. Хоча ще не йдеться про інтертекстуальність, але таким чином готується ґрунт для появи її теорії.

Перші праці, у яких конкретно порушувалися проблеми виходу за межі тексту, належать М. Бахтіну. Він поділяв окремі погляди російських формалістів, хоча багато в чому з ними не погоджувався. Стосунки М. Бахтіна з російським формалізмом були непростими. У дослідженні «Проблема змісту, матеріалу і форми в словесній художній творчості» (1924) автор розпочав полеміку з російським формалізмом, утверджуючи сформульовану ним концепцію діалогічності та двоголосся, яке він уважав важливим елементом будь-якого дискурсу, що виявляється через сліди попередніх висловлювань. Бахтін не приймає також концепції мови, яку формалісти запозичили з лінгвістики. Цікавлячись висловлюванням, дос-

лідник твердить, що лінгвістика бачить у цьому висловлюванні тільки й виключно розташування слів. Сенс висловлювання в такому трактуванні виводиться з системної детермінації, «відстороненої від культурного, семантичного й ціннісного контексту, в якому насправді це висловлювання відлунує» [Мітосек 2005, с. 281]. У праці «Проблеми творчості Достоєвського» (1929) М. Бахтін критикує також наукові концепції школи К. Фосслера та лінгвістику Ф. де Соссюра, визначаючи їх як ідеалістичний суб'єктивізм та абстрактний ідеалізм, і стверджує, що предметом лінгвістики й поезики має стати взаємний мовний вплив, комунікація та різні форми діалогу. Зокрема М. Бахтін писав: «У монологічному світі – *tertium non datur*: думка або стверджується, або заперечується, або просто перестає бути повнозначною думкою. Художнє зображення ідеї можливе лише там, де вона стає по той бік ствердження або заперечення <...>. У монологічному світі така постановка ідеї є неможливою: вона суперечить основним принципам цього світу. Ці ж основні принципи виходять далеко за межі однієї художньої творчості; вони є принципами всієї ідеологічної культури нового часу» [Бахтин 1994, с. 9 – 179]. Він переконаний, що навіть монологічна свідомість, основою якої є ідеалістичний принцип монізму, потребує для встановлення єдиної істини діалогічної свідомості, що «із самого поняття єдиної істини зовсім ще не випливає необхідність однієї і єдиної свідомості. Цілком можна припустити й помислити, що єдина істина потребує множинності свідомостей, що вона принципово невмістима в межі однієї свідомості, що вона за своєю природою соціальна й подієва й народжується в точці дотику різних свідомостей» [Бахтин 1994, с. 9 – 179].

Праці М. Бахтіна стали основою інтересу до поезики «чужого слова». Один з найважливіших висновків ученого – діалогічність «чужого слова» і всього тексту. Ідеї М. Бахтіна про «чуже слово» та діалогічність стали відправним пунктом для побудови сучасної теорії міжтекстових зв'язків, під впливом яких французька дослідниця семіотики Ю. Крістева ввела в обіг поняття інтертексту.

Термін «**інтертекстуальність**» був уперше вжитий Ю. Крістєвою в 1966 році в доповіді про творчість М. Бахтіна, виголошеній на семінарі Р. Барта й опублікованій у 1967 році в статті «Бахтін: слово, діалог і роман», де вона дає аналіз концепції «поліфонічного роману» М. Бахтіна, яку він у 1924 році сформулював у роботі «Проблема змісту, матеріалу і форми у словесній художній творчості». Діалог між текстами вона називає **текстовою інтеракцією** в межах того самого тексту. Термін, уведений Крістєвою для позначення спектру міжтекстуальних зв'язків, постулює, що будь-який текст завжди є складовою частиною широкого культурного тексту. У праці про М. Бахтіна дослідниця писала про відкриття, уперше

зроблене М. Бахтіним у галузі літератури: «<...> Будь-який текст вибудовується як мозаїка цитат, будь-який текст – це всотування й трансформація якого-небудь іншого тексту. Тим самим замість поняття інтерсуб'єктивності постає поняття інтертекстуальності» [Кристева 2004, с. 167].

Інтертекстова концепція болгарської стажистки, яка розвивала та інтерпретувала ідеї невідомого в ті роки ні у Франції, ні взагалі на Заході російського мислителя, була спочатку сприйнята паризьким інтелектуальним істеблішментом стримано. І лише завдяки авторитету Р. Барта, який не лише підтримав, але й оригінально розвинув у працях «S/Z» (1970), «Від твору до тексту» (1971), «Текст (теорія тексту)» (1973), «Задоволення від тексту» (1973) основні положення інтертекстової теорії, вона набула «права громадянства» і ввійшла в науковий обіг, стала об'єктом критики та інтерпретації [Косиков 2008, с. 8 – 9]. Осмислення і переосмислення бахтінського діалогізму здійснювалося Ю. Кристевою у світлі постструктуралістської «філософії множинності» (Ж. Дерріда, Ж. Дельоз).

Термін «інтертекстуальність» швидко набув поширення також у літературній критиці. Інтертекстуальність – це подвійна гра: надає нового статусу засвоєним фрагментам (інтертекстам); вибудовує нові тексти на руїнах старих. Кристева називає літературу такого типу «**параграматичним письмом**». Вона покликається тут на терміни, введені де Соссюром при аналізі латинської поезії: анаграми – це тексти, за якими криються інші тексти, всіляко означені в конструкції головного тексту. Застосовуючи слідом за де Соссюром термін «параграма», дослідниця показує, як у мовній та семіотичній тканині твору помітна інша організація: заперечувана, знехтувана, пародійована [Kristeva 1969, p. 255].

Питання про інтертекстуальність продовжує проблематику діалогічного розуміння, яка розглядалася в роботах Бахтіна, і має в основі погляд на будь-який текст як відкриту структуру. Поняття «інтертекстуальність» широко використовується в літературознавстві й сягає термінів «**чужий голос**», «**чужі слова**», «**діалогічність**» М. Бахтіна, розвинутих ним у 1920 – 1930 рр. Текст, на думку М. Бахтіна, є діалогом усякого автора з усією попередньою й сучасною йому культурою. Ю. Кристева одна з перших розробила й переробила ці ідеї Бахтіна. Її концепція і сам термін набули поширення в працях багатьох американських, німецьких і французьких учених. Проте конкретне їх наповнення виявилось дуже різноманітним залежно від філософських, наукових і методологічних засад кожного автора.

У *широкому розумінні* концепт *інтертекстуальності* пов'язують з поняттям В. Вернадського «ноосфера» та поняттям Ю. Лотмана «семіосфера», які утворюються тоді, коли в процесах, що відбуваються в біосфе-

рі, домінуючого значення набуває розум людини» [Арнольд 1999, с. 351]. У вузькому розумінні інтертекстуальність розглядається більш конкретно – як взаємодія даного тексту з попереднім, виражена в цитатах, алюзіях, рекуренції та інших взаємовпливах.

Теорія інтертекстуальності була сформульована М. Бахтіним, Ю. Крістєвою, Р. Бартом як продовження роботи над концепцією «наднаціонального» характеру світової літератури, її загальнолюдського значення американських літературознавців Р. Веллека та А. Уоррена. Р. Барт дав класичне визначення інтертекстуальності: «Кожен текст є інтертекстом, інші тексти присутні в ньому на різних рівнях у більш чи менш знайомих формах: текстах попередньої культури і текстах сьогоденної культури. Кожен текст – це нова тканина, зіткана зі старих цитат. Як необхідна передумова для будь-якого тексту, інтертекстуальність не може зводитися до проблеми джерел і впливів; вона – загальне поле анонімних формул, походження яких рідко можна з'ясувати, підсвідомих чи автоматичних цитатій, що подаються без лапок» [Барт 1989, с. 417].

Явище інтертекстуальності було предметом наукових зацікавлень багатьох учених-філологів ще задовго до появи термінів «інтертекст» і «інтертекстуальність». Вітчизняні філологи XIX і XX ст. (О. Веселовський, О. Потебня, Р. Якобсон, Л. Якубинський та ін) у своїх наукових працях висловили ряд ідей, які прислужилися в подальшому розвитку сучасної теорії інтертекстуальності. У другій половині XX – поч. XXI ст. проблеми інтертекстуальності стали в центрі наукових досліджень західноєвропейських (Р. Барт, К. Леві-Стросс, Ж. Дерріда, Ж. Женетт, Ю. Крістева, М. Риффатерр, А. Бенкет, О. Розеншток-Хюссі, С. Фіш, Р. Богранд та ін.) і російських лінгвістів та філософів (М. Бахтін, Д. Лихачов, Ю. Лотман, О. Жолковський, І. Смирнов, Н. Родіонова, П. Тороп, І. Арнольд, Б. Гаспаров, І. Ільїн, Н. Кузьміна, М. Ямпольський, Н. Фатєєва, Г. Денисова та ін.). Їхні дослідження базуються переважно на художніх текстах.

Сьогодні феномен інтертекстуальності цікавить не лише фахівців з лінгвістичної поетики, але й представників багатьох інших лінгвістичних та загальнофілологічних наук.

Теорію інтертекстуальності в українському літературознавстві розвивають Н. Корабльова, О. Чирков, В. Гладишев та ін. Протягом останніх років явище інтертекстуальності досліджувалося вітчизняними і зарубіжними лінгвістами з різних позицій. Міжтекстові зв'язки розглядалися з точки зору «текст-фрагмент тексту» (Ж. Женетт, Д. Чандлер, Р. Тименчик), «текст-контекст» (Е. Форстер, М. Шлегал, Т. Еліот), «текст-система мови» (Р. Барт, В. Базильов), «текст-культура» (Ж. Дерріда). Вияв інтертекстуальності аналізувався в різних стилях і жанрах (Д. Коварт,

Д. Ольховиков, Д. Джонсон, І. Силантьєв). Дослідники давали цьому явищу різні визначення. М. Бахтін визначив феномен діалогу тексту з текстами, паралельними йому в часі, і тими, які передують йому. Сьогодні поняття інтертекстуальності є загальноновживаним для текстологічної теорії постмодернізму і доповнюється близькими за значенням і уточнювальними термінами (наприклад, поняття «щеплення» у Ж. Дерріди).

На думку Б. Морриссетта, смисл виникає виключно тільки як результат зв'язування між собою семантичних векторів, які виходять у широкий культурний контекст, що є стосовно будь-якого тексту зовнішнім семіотичним середовищем. Це дає підстави для оцінки постмодерністського стилю мислення як «цитатного мислення», а постмодерністських текстів – як «цитатної літератури».

Базовим поняттям постмодерністської концепції інтертекстуальності виступає поняття **палімпсеста**, потрактоване Ж. Женеттом у розширеному плані: палімпсест інтерпретується як текст, написаний поверх інших текстів, які проступають крізь його семантику.

Текст не може бути автохтонним: наявність запозичень і впливів характерні, на думку Ж. Дерріди, для будь-якого тексту.

Текст є грою смислів, яка реалізується через гру цитатами: «цитати заграють з інтертекстуальністю» (У. Еко). Такий текст з рухомою («карнавальною») структурою «реалізується всередині мови». Саме з цього моменту постає проблема інтертекстуальності (Ю. Крістева). У межах постмодернізму сама ідея текстуальності невіддільна від інтертекстуальності і ґрунтується на ній, – текст, власне, і є «ансамбль суперпозицій інших текстів» (М. Риффатерр). При встановленні інтертекстуальних зв'язків важливим є «принцип третього тексту», уведений у науковий обіг саме М. Риффатерром. Узавши за основу відомий семіотичний трикутник Г. Фреге, М. Риффатерр у праці «*Semiotique intertextuelle: l'interpretant // Revue d'Esthetique*» (1972) пропонує свій трикутник, де **Т** – **текст**, **Т'** – **інтертекст**, **І** – **інтерпретанта**. На думку автора, якщо читання від тексту Т до Т' не проходить через І, то інтертекстуальність не функціонує і відповідно не одержує текстуальності. Саме завдяки інтерпретанті відбувається схрещення і взаємна трансформація смислів текстів, які взаємодіють між собою, унаслідок чого з'являються «смислові гібриди» (М. Бахтін, М. Ямпольський). Отже, відношення тексту й інтертексту не обмежуються лише відношеннями впливу та запозичень, вони є значно об'ємнішими.

«Для констатації функції інтертекстуальних посилань не завжди вистачає ідентифікації інтертексту. На питання, що означає наявність запозиченого тексту в тексті основному, можна відповісти лише після визначення третього чинника семантичної гри – інтерпретанти. Мішель Риффатерр окреслює цю категорію таким чином: ідеться про «приховану прису-

тність системи знаків, що опосередковують відношення тексту до свого інтертексту. Ці посередницькі системи також є інтертекстами, але їх функція особлива: вони виступають як інтерпретанти» [Мітосек 2005, с. 345].

Якщо для М. Бахтіна діалогічність тексту є його принциповою ознакою, то «багато сучасних дослідників, виходячи з широкого розуміння тексту й розглядаючи текст як безперервний процес породження смислу, підходять до нього ззовні. Текст стає в деякому сенсі безкінечним, таким, що припускає багато прочитань у просторі інтертекстуальності» [Greimas, Courtes 1979, р. 194]. На думку П. Торопа, ідея ця ґрунтується на міркуваннях Л. Єльмслева про відношення між текстом і мовою, які збігаються з відношенням між процесом і системою, коли «процес детермінує систему» [Тороп 1981, с. 34].

Розуміння тексту як процесу породження смислу дає можливість уникнути винесення остаточних присудів тому чи іншому тексту, але разом з тим ускладнює аналіз тексту взагалі. Традиційне дослідження «впливів» часто викликало неприйняття в дослідників. Само по собі порівняння двох текстів ще не дає підстав робити узагальнення. А спрощене пов'язування одних текстів з іншими Р. Якобсон називає «імперативним біографізмом тексту» [За: Тороп 1981, с. 34].

Дослідження з контактних літературних зв'язків (інтегральних і диференціальних форм рецепцій) свідчать про те, що в питаннях вивчення контактів між текстами відсутня поки що наукова суворість, наукова модель для розуміння й аналізу цих проблем [Durisin 1975, s. 173 – 180]. Така модель не може бути прескриптивною і має бути віртуальною, вона повинна відображати принципові можливості контактів між текстами (Ю. Крістева називає це **інтертекстуальним простором** (виділення наше – О.П.), у якому різні тексти утворюють параграматичне ціле [Kristeva. Semeiotike, p. 258])

Фактом є те, що останнім часом інтерес до контактів між текстами зростає. Найбільш концепційно підходять до цієї проблеми у Франції, Чехії, Польщі, але відповідні дослідження все ж ґрунтовані на працях М. Бахтіна.

Французьку дослідницьку традицію характеризує **пантекстуалізм**. Цв. Тодоров пропонує говорити не про генезис, виникнення текстів із чогось нетекстового, а тільки про переробку одних текстів в інші [Тороп 1981, с. 34]. Саме поняття тексту охоплює тут багато різних явищ, узагальнених Р. Бартом і Ю. Крістевою в поняття інтертексту та інтертекстуальності.

За такого підходу текст включається в настільки широке коло соціальних та інших дискурсів, що самі терміни визнаються або занадто вузь-

кими, або ж потребують конкретизації (загальна, обмежена інтертекстуальність, автотекстуальність) [Dallenbach 1976, p. 282 – 296].

Підхід цей спрямований проти механічного вишукування конкретних джерел певного тексту, він пропонує вихід у галузь досліджень психології творчості.

Слід звернути увагу на те, що Ю. Крістева не ототожнює поняття *інтертекстуальності* та *інтертексту*. Свої думки з приводу такого розрізнення понять вона виклала в праці «Semiotike» (1969): інтертекст – це об'єкт, який легко можна розпізнати й виділити. Інтертекстуальність же для Ю. Крістевої – це «пермутація текстів»: вона свідчить про те, що «в просторі того чи іншого тексту декілька висловлювань, узятих із інших текстів, взаємно перехрещуються і нейтралізують одне одного». Текст – це комбінаторика, місце постійного взаємообміну між багатьма фрагментами, які знову й знову піддають письмо перерозподілу; новий текст створюється з попередніх текстів – зруйнованих, заперечуваних, відроджуваних» [Пьєге-Гро 2008, с. 51 – 52]. Отже, інтертекстуальність – це безкінечний процес, текстова динаміка, а не відтворення попередніх текстів. Динаміка інтертекстуальності протиставляється інтертексту-об'єкту і невіддільна від поняття продуктивності тексту, яке Р. Барт розвиває в загальній теорії тексту, стверджуючи, що текст – це продуктивність.

У праці «Революція поетичної мови» (1974) авторка наполягає на тому, що інтертекстуальність – це не наслідування і не відтворення, а **транспозиція**. Щоб уникнути збігу інтертекстуальності з «критикою джерел», Ю. Крістева відмовляється від терміна «інтертекстуальність» на користь транспозиції: «Термін *інтертекстуальність* означає переміщення однієї системи чи багатьох систем знаків у іншу систему; та оскільки цей термін надто часто вживали в банальному сенсі «критики джерел» певного тексту, то краще будемо послуговуватися іншим терміном – *транспозиція (переміщення)*, який тим кращий, що уточнює – перехід від однієї означної системи до іншої й вимагає нового вираження інтелектуального змісту, вимагає позиційної ознаки висловлювання та преференційної» [Kristeva 1974, p. 59]. Пояснюючи суть нового терміна, Ю. Крістева вживає поняття *генотексту й фенотексту*. Вона вважає, що «впливаючи на генотекст, транспозиція продукує у фенотексті генералізуючу пресупозицію» [Kristeva 1974, p. 340].

В основі понять гено- й фенотексту лежать генотипна й фенотипна мови, і, за словами самої Ю. Крістевої, вони порівнюються з глибинною й поверхневою структурами [Шаумян 1974, с. 39 – 40]. Генотекст виконує функцію творення значення, фенотекст – комунікативну функцію. У тексті поєднуються ці дві функції, створюючи подвійне значення [Slavinsky 1976, s. 284].

За такого підходу текст зіставляється з позатекстовим простором і розглядається як акт породження смислу, тобто як певний дискурс серед інших дискурсів. Але при цьому підході майже виключається код, який поєднує твір з усіма його контекстами, код, який надає породженню смислу найбільшій конкретності. Цим кодом є *літературна традиція*. В аспекті вивчення відношень між текстами літературна традиція є сферою докодування деякого тексту, тобто його подання у вигляді *аналітичних субкодів* [Есо 1977, р. 136, 149].

Саме на цьому акцентує увагу теорія *метатекстів* А. Поповича, яка є близькою до французької традиції. Концепцію метатекстів А. Попович пропонує розуміти як «інтерсеміотичне вивчення окремих специфічних мов мистецтва» [Роровіс 1975, s. 1 – 8]. За цією концепцією літературна комунікація не закінчується ланцюгом: автор – текст – отримувач. За первинною комунікацією йде метакомунікація, у процесі якої створюються метатексти – *первинний текст* стає тим самим *прототекстом*, на ґрунті якого створюється *інший текст*.

На основі такого розуміння літературної комунікації теорія метатекстів ділиться на три частини: літературна компаративістика (авторські метатексти), соціологія літератури (метатексти літературної культури), історична поетика (метатексти літературної традиції). Пов'язує ці різні аспекти теорії типологія метатекстів. В основу типології покладено *чотири типи* приєднання метатексту до прототексту: *імітуюче приєднання* (плагіат, переклад, цитата), *селективне приєднання* (пародія, пастиш), *редуюче приєднання* (коментарі, резюме, анотація), *комплементарне приєднання* (зауваження, післямова). У плані соціології літератури ці метатексти утворюють літературну культуру, систему додаткового читання. Авторські метатексти розглядаються в плані *автометатекстів*, *цитовання іншого автора і квазіметатекстів*. У плані метатекстів літературної традиції **вибудована** градація від стверджувальності до полемічності: *калькування текстів*, *«переклад» схеми та її перетворення, монтаж, уведення текстів без шансів на розвиток, перебудова тексту, виникнення «архітексту»*, *уведення втрачених або перенесених текстів як актуальна проблема розвитку, реконструкція втраченого або відсутнього тексту*.

Основою теорії метатекстів є також дослідження російської формальної школи, польської школи стилістики й поетики, праці Д. Дюришина про *системність контактів між текстами*, К. Гурського про *алюзії*, Ф. Міко (*принципи ствердження й полемічності*) і Дж. Холмса (*метавіри*).

У відомій статті «Метатекст у тексті» (1978) А. Вежбицька називає метатекстові елементи «метатекстовими нитками» і вважає їх засобами зв'язності тексту, які допомагають орієнтуватися в просторі тексту і є

«мета-організаторами» тексту. Жоден текст не може без них обійтися, хоча, на думку Вежбицької, вони є «стороннім тілом» [Вежбицкая 1978, с. 404]. Унаслідок виникає уже не текст, а *двотекст*, але будь-який текст є двотекстом, зв'язність якого *гетерогенна*: «Наші висловлювання, неодноразово гетерогенні, гетерогенні також у тому значенні, що в них часто переплітається власне текст з текстом метатекстовим. Ці метатекстові нитки можуть виконувати найрізноманітніші функції: прояснюють «семантичний малюнок» основного тексту, з'єднують різні його елементи, посилюють, скріплюють» [Вежбицкая 1978, с. 421]. Що ж до художнього тексту, то він, на думку Ю. Лотмана, характеризується *семіотичною гетерогенністю* як законом своєї організації.

Більш однозначне розуміння метатексту склалося на основі робіт Р. Якобсона, де він стверджує, що метатекстовими елементами є не будь-які частини тексту, а лише ті, що виконують метамовну функцію і що «предметом мовлення стає код тексту» [Якобсон 1975, с. 202]. Метатекст у тексті досліджується в теорії інтертекстуальності, семіотики мистецтва і лінгвістичної поетики. Метатекстові елементи наявні в будь-якому тексті (лінгвістика тексту, семіотика тексту, теорія дискурсу). У художньому тексті метатекст виявляється на фоні цілого, усього тексту. «Відкриття» метатексту може стати передумовою для розуміння та інтерпретації тексту. Аналізуючи творчість акмеїстів, Р. Тименчик зазначає, що «культура російського верлібру <...> взагалі вибудовувалася на ґрі з метомовою й уведенні чужого слова. У акмеїстів багато цілком чи майже цілком запозичених окремих текстів. Чужий текст як окремий випадок інспірації був утверджений для акмеїстів авторитетом практики Пушкіна» [Тименчик 1981, с. 68].

У 1983 році М. Вербицька в доповіді на Ломоносовських читаннях філологічного факультету Московського університету вперше пропонує термін «**вторинний текст**». Вона визначає вторинні тексти як «тексти, спрямовані і на предмети мовлення, і на інше слово, чуже мовлення» [Ионова 2003, с. 87]. Результатом наукового спостереження дослідниці став висновок про те, що імітаційні тексти (пародії, наслідування, стилізації) є самостійними вторинними творами або вкрапленнями в інший текст. Сьогодні вторинні тексти в умовах їх породження й функціонування в просторі текстів і просторі культури розглядаються як «особливі текстуальні утворення і як явища інтертекстуальності» [Ионова 2003, с. 88]. Отже, термін «вторинний текст» – це ще одна назва явища інтертекстуальності в акцентах інтерпретації терміна. У текстуальній парадигмі проблему вторинних текстів розглядають з позицій дериватології Л. Мурзін, М. Голев, Н. Сайкова. Вони вважають вторинні тексти результатом перетворень внутрішнього текстового простору вихідного тексту і розподіляють їх за

видозміною форми, змісту (наявність / відсутність нових змістових компонентів), функції тексту. Межею *дериваційного варіювання* є руйнування тотожності текстів на всіх рівнях.

В оглядово-аналітичному дослідженні Н. Пьєге-Гро «Вступ до теорії інтертекстуальності», яке вийшло в перекладі російською мовою у 2008 році, подається типологія інтертекстуальності, де авторка також виділяє **відношення деривації** як один із типів взаємодії текстів: «Два тексти можуть перебувати між собою у відношеннях деривації, двома основними типами якої є пародія й стилізація. Одна ґрунтується на трансформації, а друга – імітації «гіпотексту» [Пьєге-Гро 2008, с. 95].

До проміжних форм текстових видозмін відносять також *текстові вкраплення (інтексти), непряму мову, кодові мови, цикли текстів*, таким чином визначаючи широкий підхід до розуміння поняття вторинного тексту. Л. Майданова у статті «Речевая интенция и типология вторичных текстов» (1994) пропонує розглядати як нові текстові утворення такі мовні твори, як цикли, листи-відповіді, збірники, тексти-наслідування, дослідницькі тексти (рецензії, відгуки, коментарі), а також різного роду продовження первинного тексту. Такий широкий підхід до розгляду вторинних текстів залучає до дослідницького обширу цілий ряд різноманітних текстових явищ, які утворюються не лише в результаті внутрішньотекстових перетворень, але й у ході надтекстових перетворень.

Міжтекстовий простір, у якому відбувається перехрещення загального, об'єктивного та індивідуального, суб'єктивного, стає новою точкою відліку при вивченні вторинних текстів. Як явище інтертекстуальності вторинні тексти сьогодні активно вивчаються у зв'язку з ідеєю про «з'єднання, злиття, перехрещення декількох уявлень, образів і їх словесного вираження як природного явища, яке характеризує особливості існування текстів у просторі культури («інтерсередовища»») [Степанов 2001, с. 8].

1999 року в статті «Принцип как языковой интертекст» В. Григор'єв зауважує, що теорія тексту в Росії відносно молода, що ні в такій відомій роботі Пермякова «От поговорки к сказке» (1970), ні пізніше у «Фразаграфии» (1990) такий образ-концепт, як «інтертекст», практично не працював. Уже давно, крім класичного «прототексту», на повну працював блок нехай ще квазітермінів *intertexte, intertextuality, Dialog der Texte* та їх різномовних відповідників. Тим часом проблема інтертексту не завжди достатньо чітко, але виступала під іншими найменуваннями, наприклад, у так званому «**прецедентному полі**» (виділення наше – О.П.) [Григорьев 1999, с. 187]. На думку Б. Гаспарова, наша мовна діяльність «пронизана блоками-цитатами з попереднього мовного досвіду» [Гаспаров 1996, с. 119]. Такі блоки-цитати він називає «**комунікативними фра-**

гментами». Ю. Караулов і Г. Слишкін пропонують поняття «**прецедентні тексти**», А. Супрун – «**текстові ремінісценції**», Ю. Прохоров – «**прецедентні текстові ремінісценції**», В. Красних, Д. Гудков, Ю. Сорокін – «**прецедентні вирази**».

І лише після виходу в Росії праці І. Смирнова «З теорії запозичень» (1995) сполучення «теорія інтертексту» стало частотним. У російському літературознавстві довгий час єдиною працею, у якій інтертекстуальність була об'єктом дослідження, була книга І. Смирнова «Породження інтертексту (елементи інтертекстуального аналізу з прикладами із творчості Б.Л. Пастернака)» (1985). У ній автор визначає інтертекстуальність як «складник широкого родового поняття *інтер<...>альності*, яке має на увазі, що смисл художнього твору повністю або частково формується через покликання на інший текст, котрий відшукується у творчості того ж автора, у суміжному мистецтві, у суміжному дискурсі або в попередніх текстах літератури» [Смирнов 1985, с. 11]. І. Смирнов у своєму дослідженні, прагнучи створити так звану «інтертекстуальну логіку», пов'язує подальший розвиток інтертекстуальної теорії з теорією пам'яті, розвиваючи таким чином концепцію Р. Лахман.

І все ж і через 10, і через 20, і через 30 років після запровадження терміна Ю. Крістєвою ні «Літературний енциклопедичний словник» (1978), ні енциклопедія «Русский язык» (1997), ні БЭСЯ «Языкознание» (1998) також не подають окремої статті про інтертекстуальність.

«Словарь культуры XX века» В. Руднева одним із перших серед лексикографічних видань включив поняття інтертексту, яке розглядається як «основний вид і спосіб побудови художнього тексту в мистецтві модернізму і постмодернізму, який полягає в тому, що текст будується із цитат і ремінісценцій до інших текстів» [Руднев 1997, с. 113].

Український літературознавчий словник-довідник «Nota bene» (1997) подає термін «інтертекстуальність» як міжтекстові співвідношення літературних творів, які полягають у «1) відтворенні в літературному творі конкретних літературних явищ інших творів, більш ранніх, через цитування, алюзії, ремінісценції, пародіювання та ін.; 2) у явному наслідуванні чужих стильових властивостей норм (окремих письменників, літ. шкіл і напрямів)...» [ЛС-Д 1997, с. 317].

Санкт-Петербурзький культурологічний словник «Культурология. XX век», що вийшов теж у 1997, так само визначає інтертекстуальність як «спектр міжтекстуальних відношень» [КС 1997, с. 153]. Спільне у наведених дефініціях – це вихід за межі тексту, відношення «текст – тексти – система» (система поєднання, композиційна мовна система). У зв'язку з цим літературознавчий словник-довідник розглядає також як необхідні поняття «**архетекст**» і «**прототекст**»: архетекст визначається як логічне

поняття текстової сукупності в дистрибутивнім розумінні, а прототекст як більш ранній текст. Інтертекстуальність виявляється тоді, коли текст прямо чи опосередковано вказує на свій прототекст (скажімо, через назву твору – «Енеїда» І. Котляревського на «Енеїду» Вергілія), прототекст ліквідує нез'ясованості семантичного порядку; прототекст збагачує чи модифікує семантичне й естетичне сприйняття тексту. У своєму широкому розумінні інтертекстуальність охоплює не лише художні тексти, а й літературно-критичні, театральні вистави, музичні твори («Лісова пісня» Лесі Українки), твори образотворчого мистецтва (творчість Бруно Шульца) та кіномистецтва (творчість О. Довженка).

Інтертекстуальність досліджують як явище, принципове і для художнього мовлення, і, відповідно, тих дисциплін, які покликані ним перейматися, незважаючи на розходження їх теорій і різноманітні назви – порівняльні поетика та естетика або **інтердіостилістика**.

В. Григор'єв, подаючи своє розуміння інтертекстуальності, вважає, що у слові «інтертекст» «представлені значення «антецедент», «джерело», «цитата», «алюзія», «ремінісценція» та ін.» [Григорьев 1999, с. 188]. У типологічних осмисленнях інтертекстів переважає, на його думку, матеріал художнього мовлення. Що ж до типологічної різноманітності і меж «інтертекстів», то це питання залишається відкритим. Наприклад, поетичні композити і «квазіфікси» – це також інтертекстуальне поле, рівноправне з іншими, а інтертекстуальність «принципів» має на увазі зближення і сходження навіть незалежно від реальних «претекстів». Тому багато «інтертекстів» виявляють свою значущість лише в зіставленні цілісних ідіостилів.

Формування поняття інтертекстуальності не можна розглядати без з'ясування поняття «інтекст». Інтексти, як зазначає Ю. Лотман, актуалізують структуру, актуалізуючи у свідомості (пам'яті) того, хто сприймає, певний текст (групу текстів) [Лотман 1969, с. 481].

П. Тороп вважає, що само поняття інтексту необхідне для аналізу поетики чужого слова, чужого тексту. Ряд дослідників з поетики ототожнюють інтекст то з цитацією, то з ремінісценцією або алюзією. На думку Торопа, **типи інтекстів** стосовно перекладу можна розмежувати так: точний переклад – *цитата, центон, аплікація*; формальний (макростилістичний) переклад – *пастиш, буриме*; цитатний переклад – *перифраза, глоса*; мовний (мікростилістичний) переклад – *ремінісценція, стилізація*; описовий переклад – *парафраза*; тематичний переклад – *автономазія, адаптація, іррадіація*; вільний переклад – *алюзія*; експресивний переклад – *бурлеск, травесті, кенінг* [Тороп 1981, с. 43]. Постає проблема генезису інтексту, а також проблема включеності інтексту в текст і його сприйняття.

Щодо генетичного аспекту, то він включає в себе декілька проблем: 1) *інтекст як частина вихідного тексту* презентує самого себе (*іманентне значення*) [Минц 1973, с. 396 – 397.]; 2) *інтекст як модель конкретного (відомого) тексту (генетичне значення)* [Цивьян 1971, с. 273; Лихачёв 1977, с. 253]; 3) *інтекст як знак певної літератури, автора і т. ін. (упізнання)*; 4) *інтекст без вихідного тексту (значення «не свій»)*; 5) *інтекст як фікція (авторська містифікація)*; 6) *полігенетичність інтексту* [Минц 1973, с. 400 – 404, 406 – 408].

З семантико-прагматичної точки зору слід виділити такі питання: 1) інтекст в буквальному значенні; 2) інтекст як знак [Perri 1978, р. 300 – 301]; 3) інтекст як діалог (стверджувальність – полемічність) [Kristeva р. 256 – 257]; 4) інтекст як «авторитарний текст» (М. Бахтін); 5) інтекст як «еквівалент тексту», [Тынянов 1965, с. 43]; 6) значима відсутність інтексту (про мислиме чуже слово) [Бахтин 1972, с. 334, 338].

Синтаксичне включення інтексту в текст може бути, як уважає Ю. Лотман, мовне, парамовне, графічне, персональне [Лотман 1975, с. 33 – 42]. Т. Сильман називає також ще й автономне включення – це ліричні вставки в прозаїчному тексті [Сильман 1977, с. 190 – 205]. Названі проблеми не є остаточними і проблема інтексту потребує подальшого осмислення.

Т. Ускова у праці «Суперструктурний концептуальний спектр інтертекстуальності» (1999), осмислюючи поняття інтертекстуальності, пов'язує його з когнітивною діяльністю людини, зокрема процесами накопичення й передачі інформації, а також зберігання її в мовних знаках – концептах. Проміжну сферу між реальною дійсністю й мовним вираженням утворює людська свідомість. Саме в результаті мислительної діяльності й на основі тих уявлень про світ, якими володіє людина, вона інтерпретує нову інформацію.

Мова є когнітивно-процесуальним явищем, вона передає інформацію про світ і пов'язана з процесом породження, організації, передачі й перероблення інформації, тому когніція тісно пов'язана з комунікацією. У ході комунікативного акту людина здійснює найважливіші когнітивні процеси, які визначають структуру її мовної діяльності: оповідь, опис, експлікацію, інструкцію – тобто реалізує весь комплекс вербально виражених когнітивних процедур оброблення знань, інформації та її оцінки. В організації дискурсу як складної когнітивної структури велику роль відіграють прагматичні принципи його побудови, розподіл інформації та порядку її подачі. У процесі творення конкретного тексту німецький лінгвіст В. Дресслер виділяє фази: планування – вибору оптимального типу дискурсу залежно від інтенції автора; ідеації – внутрішнього оформлення змісту ідеї; розвитку – розширення, більш точного визначення і розроблення зв'язку ідей

одна з одною; висловлювання – конкретного вираження ідеї й граматичного синтезу – поєднання окремих висловлювань у текст [Dressler 1981, с. 42 – 44].

Процес побудови висловлювання пов'язаний з критеріями текстуальності. До останніх, крім когезії (когерентності), інтенціональності, інформативності, ситуативності, відносять також і саму **інтертекстуальність**.

«Ми схильні розуміти концепт інтертекстуальності як «діалог» текстів, тобто як поєднання частин претекстів і контекстів у новому тексті, його опору на прототекст (його структуру й мовні особливості). В об'ємі пам'яті реципієнта зберігається інформація про раніше прочитане й почуте, прийоми різних описів, жанрових побудов, суперструктури, які характеризують специфічні типи тексту, і можливі стратегії їх інтерпретації. Завдяки інтертекстуальності підвищується «помітність» тексту, можливість упізнання джерела, розуміння нового смислу, «імплікаційний і модальний потенціали тексту» [Ускова 1999, с. 310].

Отже, концепти, на наш погляд, є конденсованими мовними знаками інтертекстуальності мислення взагалі, художнього зокрема.

Міжтекстові паралелі, які можуть бути виражені експліцитно (тобто марковані) або імпліцитно, допомагають реципієнтові розкрити смисл тексту та інтенцію автора. У цьому розумінні будь-який художній текст потребує декодування.

У монографії «Основи лінгвістичної теорії тексту і комунікації» О. Селіванова, характеризуючи текстово-дискурсивні категорії, серед інших категорій тексту (цілісності, дискретності, інформативності, зв'язності, континууму, референційності, антропоцентричності, інтерактивності) називає категорію **інтерсеміотичності**, яка в дискурсі «реалізується на основі діалогічної взаємодії модулів комунікантів і тексту з семіотичним універсумом – кодом культури, науки, літератури» [Селиванова 2004, с. 236]. Отже, інтерсеміотичність дослідниця розуміє як інтертекстуальність.

На інтертекстуальність індивідуально-авторської парадигматики художніх текстів указували В. Топоров, З. Тураєва, Ю. Лотман, Н. Фатєєва. З. Тураєва називає це «інтрасеміотичною відповідністю між текстами» [Тураєва 1994, с. 18]. В. Топоров і Ю. Лотман, описуючи інтертекстуальність індивідуально-авторської парадигматики Достоевського, визначають існування в художній свідомості Достоевського текстами «петербурзького тексту», тобто «певного стійкого тексту, який у багатьох варіаціях виявляється в його творах» [Топоров 1973; Лотман 1996а, с. 432]. Про інтертекстуальну інваріантність писали також у своїх працях В. Пропп, І. Ревзін, У. Еко. Інтертекстуальність індивідуально-авторської парадигматики

Н. Фатеева пояснює діалогом автора з самим собою – автокомунікацією [Фатеева 1997, с. 12 – 21].

Говорячи про художній текст, дослідниця вважає, що виявом інтертекстуальності в ньому можуть бути вмонтовані тексти, які виходять за межі семіосфери основного тексту, що характерно для *постмодернізму*. Це можуть бути *інтертексти газетної статті, сценарію кінофільму, заяви звернення* тощо. Проаналізувавши постмодерний роман Ю. Андруховича «Дванадцять обручів», ми зафіксували в ньому інтертексти такого роду (лекція, реклама, відеокліп, жаргон, суржик тощо) [Переломова 2008, с. 103 – 108]. У зв'язку з цим слушною видається думка Р. Барта, висловлена ним у «*Le plaisir du texte*», яку польська дослідниця З. Мітосек залучає до роздумів про те, що слід уважати інтертекстуальністю: «Сутність інтертексту – це неможливість існування поза нескінченним текстом, нехай це буде Пруст, щоденна газета чи телевізійний екран. Барт, Дюше, Амон, Гривель, Міттеран показали, як слід дошукуватися інтертекстуальності на найнижчому рівні художнього висловлювання, на рівні соціальних стилів мовлення, кліше й стереотипів [Мітосек 2005, с. 349].

Отож, текст несе в собі не лише сліди однорідної текстової семіосфери, але й інших текстових семіосфер – живопису, музики, скульптури, телемистецтва та ін. Але водночас відбувається, як зазначає Ю. Лотман [1996а, с. 434], процес руйнування текстів та їх інтерсеміотичне перетворення в матеріал для створення нових текстів – **інтертекстових римейків**.

У новітню епоху інформаційних технологій актуальною є також проблема співвідношення понять «**інтертекст**» і «**гіпертекст**». На думку Дж. Ландоу (1992), постструктуралістські визначення ідеального тексту як «між-тексту» стосовно іншого тексту підготували появу самого поняття «гіпертекст». Тому не дивно, що термін «гіпертекст» з'явився майже одночасно з терміном «інтертекстуальність». Як поняття його термінологізували Т. Нельсон і Д. Енгельгардт у 1967 році.

Покладаючись на Ландоу, гіпертекст стали розуміти як текст, фрагменти якого мають певну систему виявлених зв'язків з іншими текстами і пропонують читачеві різні «шляхи» прочитання. Таким чином, кожен текст є включеним у всю систему створених до нього або паралельно з ним текстів, набуваючи візуальної багатовимірності, він стає «мультисеквенційним», тобто таким, який можна читати в будь-якій послідовності. У. Еко дає визначення гіпертексту як «багатовимірної мережі, у якій кожна точка або вузол самостійно пов'язується з будь-якою іншою точкою або вузлом» [За: Фатеева 2007, с. 10]. Більше того, новий текст і вихідні, на які покликаються, можуть одночасно співіснувати на екрані комп'ютера. Н. Фатеева вважає, що «таке уявлення тексту вже самою своєю структурою забезпечує його «децентрацію», тому цілком зрозуміло,

що орієнтація на «гіпертекстуальну свідомість» породжує тексти, створені за зразком словників, енциклопедій, будову яких можна позначити як «На ваш погляд» (пор. заголовок роману Р. Федермана) або «Сад стежинок, які розходяться» (пор. назву оповідання Х.-Л. Борхеса). Така композиція тексту якоюсь мірою прирівнюється до рівня інтерпретації письменника й читача, оскільки вибір та зміна фокусу й спосіб читання тексту залежать переважно від споживача інформації [Фатеева 2007, с. 10 –11]. Інтертекстуальність і гіпертекстуальність мають різну спрямованість, на що звертав увагу М. Риффатерр. Задана в тексті авторська інтертекстуальність, тобто структурована мережа обмежень, накладених текстом на сприйняття читача, вступає в суперечність з аморфною мережею вільних асоціацій, котру дозволяє гіпертекстуалізація.

Ж. Женетт у книзі «Палімпсести» (1982) визначає *гіпертекстуальність* як будь-яке відношення, яке пов'язує текст В (*гіпертекст*) з текстом А (*гіпотекст*), від якого він походить: вона пропонує не відношення включеності, а відношення щеплення. Дослідника цікавить не об'єкт, який називається інтертекстом, а зв'язок, який виникає між текстом і його інтертекстом, або, мовою «Палімпсестів», між гіпертекстом і його гіпотекстом [П'єге-Гро 2008, с. 55]. Він відносить гіпертекстуальність до п'ятого типу відношень *транстекстуальності* поряд з іншими чотирма – архітекстуальність, паратекстуальністю, метатекстуальністю, інтертекстуальністю, причім гіпертекстуальність, з погляду автора, включає в себе ті відношення (приховані форми перезапису, завуальовані ремінісценції, відношення похідності), які стають об'єктом обмеженого підходу до визначення інтертекстуальності. І все ж Ж. Женетт не наполягає на абсолютному розмежуванні цих понять, вважаючи їх взаємопроникними.

Щодо художніх текстів, які є предметом нашої уваги, не можна не погодитися з думкою Н. Фатеевої, що «при створенні художніх текстів «гіпертекстуальність» <...> дозволяє працювати лише в локальному контексті, де багаточисельні зв'язки ще видимі й сприйнятливі, але позбавляє можливості цілісного існування великої форми як у прозі, так і в поезії. Парадоксальним чином експлікація зв'язків між текстами не посилює його «поліфонічність» і «багатоголосся», а лише робить явним, що новостворюваний обертається навколо дуже обмеженого й замкненого кола текстів, на які він покликається» [Фатеева 2007, с. 11]. У художньому тексті обов'язково має бути авторська «центрація» смислу, тоді трансформація й асиміляція багатьох текстів здійснюється «центруючим текстом, який зберігає за собою лідерство смислу» [Jenny 1976, р. 262].

Інтертекстуальність розглядається як одна з найважливіших категоріальних характеристик тексту, яка відображає його «розгерметизацію» (термін В. Чернявської) і відкритість іншим смисловим системам, здатність

тексту вступати в контакт з іншими – попередніми – текстами (прототекстами, претекстами), а також як специфічна стратегія текстопобудови в різних сферах комунікації.

Широкий підхід до інтертекстуальності, який розробляється перш за все в рамках семіотики, передбачає розгляд усякого тексту як інтертексту (Р. Барт, Ю. Крістева, Ж. Дерріда, М. Риффатерр, Ю. Лотман та ін.). Відповідно до такого розуміння претекстом кожного окремого твору є не лише сукупність усіх конкретних попередніх текстів, але й сума спільних кодів і смислових систем, які лежать у їх основі.

На думку Ю. Крістевої, інтертекстуальність постає як теорія безмежного, безкінечного тексту, інтертекстуального в кожному своєму фрагменті. Широкий підхід до інтертекстуальності створює можливість досягнути діалогічну взаємодію модулів комунікантів і тексту з семіотичним універсумом – кодом культури, науки, літератури.

З іншого боку розгляд усякого тексту як інтертексту, а інтертекстуальності як сутності художньої комунікації дещо розвиває береги понять тексту та інтертексту, нівелює їх самоцінність, що позбавляє можливості виявити різні типологічні форми інтертекстуальності. Більш вузький підхід до розуміння інтертекстуальності, що означає не властивість текстів (текстуальності) взагалі, а особливу якість лише певних текстів (або типів текстів), пропонує під інтертекстуальністю розуміти такі діалогічні відношення, коли один текст містить конкретні і явні відсилки до попередніх текстів. При цьому не тільки автор навмисно і свідомо включає у свій текст фрагменти інших текстів, але й адресат правильно визначає авторську інтенцію і сприймає текст у його діалогічній співвіднесеності. Таке трактування інтертекстуальності одержало реалізацію в дослідженнях Н. Кузьміної, Н. Фатєєвої, В. Чернявської та ін. У працях В. Чернявської інтертекстуальність розглядається як змістовно-смілова відкритість тексту у відношенні до інших текстів; комунікативно-прагматична й психологічна відкритість тексту адресатові; ідейна й тематична відкритість одне одному текстів одного автора, а також внутрішня змістовна відкритість одне одному смислів і структурно-композиційних частин одного й того ж тексту; типологічна відкритість одне одному текстів одного класу; відкритість окремого типу тексту більш загальним функціонально-статистичним системам.

Отже, з усього сказаного стає очевидним, що при визначенні інтертекстуальності виникають труднощі, які окреслюють проблематичність меж цього поняття. Вони пов'язані з різними підходами до інтертекстуальності: з одного боку, якщо розглядати інтертекстуальність як динаміку й процесуальність, то виникає ризик розчинити об'єкт в стихії продуктивності, з іншого – розуміння інтертекстуальності як об'єктивного явища викликає

питання про експліцитність та імпліцитність інтертексту й межі інтертекстуальності. Проблема визначення поняття ще більш ускладнюється, якщо розглядати інтертекстуальність не як феномен письма, а як продукт читання. Відповідаючи на запитання, що таке інтертекстуальність, яке французька дослідниця Н. Пьєге-Гро виносить у назву 1 розділу своєї праці «Вступ до теорії інтертекстуальності» (2008), вона наголошує на тому, що питання залишається відкритим: «<...> Ми не ставимо собі за мету ні зняти це подвійне напруження, ні запропонувати якийсь догматичне визначення інтертекстових практик. Мова, навпаки, піде про те, щоб показати їх багаточисленні й плідні можливості, а також пояснити, як не тільки генезис цього поняття, але й теорія тексту, яка випливає із нього, дозволяють пролити світло на різні підходи, предметом яких воно ставало» [Пьєге-Гро 2008, с. 62]. Дослідження проблеми тривають і, очевидно, ще рано ставити крапку в остаточному визначенні поняття інтертекстуальності.

1.3.1. Інтертекстуальність і літературна компаративістика

Компаративістика – порівняльне літературознавство, галузь дослідження літератури, предметом вивчення якої є конкретні генетико-контактні зв'язки і типологічна семантико-структурна спільність та відповідність літературних творів. Компаративістика і теорія інтертекстуальності – поняття не тотожні, але близько дотичні, оскільки мають один об'єкт дослідження – тексти художньої літератури, і один предмет – їх взаємозв'язки.

Тому ми вважаємо, що інтертекстуальність художніх текстів не можна розглядати в мовознавчому аспекті без урахування досягнень літературної компаративістики, яка сьогодні теж виходить на **поліцентричну концепцію літератур**, на поняття **інтертекстуальності** як характерної ознаки культурних і літературних явищ, досліджуючи зв'язки і взаємовпливи різних літератур. Однак літературна компаративістика не обмежується порівнянням, яке здійснюється з дослідницькою метою. Її головною метою є осягнення своєї, чужої й загальної літературної дійсності як динамічної, внутрішньо диференційованої й змінної у своєму змісті й межах можливої спільноти, пов'язаної багатьма стосунками з іншими царинами письменства й культури.

Досвід використання компаративістичних елементів відомий ще з часів античності. Історія компаративістики як науки починається з другої половини ХІХ ст., коли Й.В. Гете започатковує поняття «світова література» (1829). Живильним ґрунтом компаративістики став розвиток етнографії, виявлення світових, загальнолюдських тем, образів та сюжетів. М. Конрад зазначав, що на цьому етапі порівняльне літературознавство зосереджувалося на вивченні формування цих сюжетів і образів, їх руху в

часі та виявлення безпосередньо чи опосередковано в літературі різних народів та епох [Конрад 1972, с. 297].

У 1847 – 1864 рр. Ф. Шаль у 20-томнику «Дослідження з порівняльного літературознавства» вперше вживає термін «порівняльне літературознавство». Зазначимо, що порівняльне літературознавство ніколи не розвивалося відокремлено від лінгвістики, зокрема порівняльної, яка поряд з міфологією та фольклористикою давала імпульс для розвитку літературної компаративістики. У першій половині XIX ст. активно вивчають «мандрівні сюжети», першим дослідником у цій сфері стає шотландець Дж. Денлоп. Орієнтуючись на його праці, німецький сходознавець Т. Бенфей обґрунтовує теорію наслідування.

Певні компаративістичні традиції у першій половині XIX ст. були започатковані в словацькому [Дюришин 1979, с. 33] та українському літературознавстві [ЛК 2002, с. 29].

У 70– 80-ті рр. XIX ст. помітним є розвиток літературної компаративістики у Франції, де вивчаються романо-германські літературні зв'язки. Данський учений Г. Брандер (1842–1927) написав фундаментальну шеститомну працю «Головні течії в європейській літературі XIX ст.». Його вважають предтечею компаративістики як дисципліни. На цей час припадає активна творча діяльність визначного російського фольклориста, міфолога, засновника історичної поетики О. Веселовського.

З 1955 року вже існує Міжнародна асоціація літературної компаративістики з центром у Парижі. Домінування французької школи компаративістики у світі тривало до 1960-х рр. Надалі провідною стає американська школа. М. Конрад указує, що в XVII ст. вже чітко намітилися контури європейських літератур, а XIX ст. стало епохою грандіозного їх розвитку. Виникає вчення про зональні літератури (народів Західної Європи, слов'ян та ін.).

«Розвиток теорії зональних літератур породив ідею світової літературної спільності, у результаті чого поняття світової літератури стало розумітись не як сукупність (сума) окремих явищ (національних літератур), а як організоване самостійне явище (єдність). На цьому ґрунті виникла особлива галузь компаративістської школи (у США)» [Гурдуз 2005, с. 118].

Формально американська школа була визнана у 1958 р., на другому конгресі Міжнародної асоціації порівняльного літературознавства (в університеті Північної Кароліни). Р. Веллек виголосив тоді знамениту доповідь «Криза порівняльного літературознавства», де гостро розкритикував класичну наукову школу й засудив її «штучну демаркацію предмета і методики, механічну концепцію джерел і впливів, мотивацію, що ґрунтується на культурному націоналізмові, яким би ліберальним він не був...» [ЛЗПЛ 2001, с. 22].

Американська школа, на відміну від французької, досліджує не конкретні факти міжнародних рецепцій, а прагне встановити загальні інтернаціональні закономірності літературного процесу, наднаціональні категорії (жанрів, тем, стилів, течій).

Таким чином, у 50-х рр. ХХ ст. світова компаративістика зазнає кардинальних змін: найбільш раціональними й перспективними визначаються дослідження не генетико-контактних зв'язків (які ставилися на перший план французькою школою, а отже, й домінували в останній третині ХІХ – першій половині ХХ ст.), а порівняльно-типологічні студії різних рівнів.

У праці «Теорія літератури й компаративістика» (2006) відомий літературознавець Д. Наливайко говорить про подолання в компаративістиці впливості й актуалізацію поняття інтертекстуальності: «У середині ХХ ст. галузь літературної компаративістики, що ґрунтувалася на позитивістській методології, вступає в глибоку кризу й витісняється порівняльною типологією, яка зосереджена на вивченні аналогій і спільностей літературних явищ, їх контекстів і систем. Генетико-контактологія втрачає самодостатність та інтегрується порівняльною типологією. Це не означає, що генетико-контактні зв'язки знімаються, але вони постають у силовому полі порівняльної типології й підпорядковуються її завданням і концептам. Відбувається подолання «впливості», замість поняття «контакти», «впливи», «рецепція» акцентується поняття «література в контексті», «літературна комунікація», «**інтертекстуальність**» тощо (виділення наше – О. П.)» [Наливайко 2006, с. 6].

Сучасний стан світової літературної компаративістики позначений глибокими суперечностями як зовнішнього (її функція), так і внутрішнього (її предмет) характеру.

Висловлюються думки про «другу кризу» порівняльного літературознавства (С. Бесснет та ін.), хоча природа питань навколо нього з часу Р. Веллека змінилася докорінно. У «Доповіді Бренхеймера» Американської ради з порівняльного літературознавства за 1993 рік ставиться під сумнів сам предмет галузі: це має бути не стільки література, скільки все «поле культурної продукції» [Вирк 2003, с. 171]. Учені занепокоєні тим, що такі погляди можуть призвести до розчинення дисципліни в культурологічних дослідженнях. Однак, відстоюючи предмет науки та власне інститут літературності, традиційні компаративісти **не виключають діалогу літератури із зовнішнім світом.**

Літературна компаративістика досліджує участь стилістично, мовно, культурно й етнічно різних літератур через їхні зв'язки, взаємовпливи й колективні конфігурації – у *формуванні світового простору художньої літератури*, та, з іншого боку, участь світової і регіональної літератур у *формуванні окремих літератур, передусім національних*. Тим самим вона

виходить за аксіологічний горизонт, а також поза традиції й зразки літератури однієї мови або одного етносу. Етноцентричній перспективі, обмеженій до однієї літератури, замкненій виключно в колі свого власного досвіду, компаративістика протиставляє *поліцентричну концепцію літератур* одночасно різнорідних і рівноцінних, які перебувають у *спільній залежності і доповнюють* одна одну, знаходяться в живому контакті й ситуації *діалогу*. Це відбувається посередництвом **перекладів, переробок, адаптацій, парафраз, імітацій, наслідування** та ін.

У ширшому розумінні, прийнятому особливо в Америці, літературна компаративістика є частиною культурної компаративістики. Вона є наукою про взаємні впливи, спорідненість і типологічні відповідності літературних і позалітературних явищ, таких як образотворче мистецтво, музика, театр, кіно, а також інших, ніж література, різновидів письменства і звукових текстів. У такому ширшому розумінні компаративістика досліджує взаємозв'язки літератури з іншими різновидами мистецтва та **іншими типами дискурсів**, такими як **розмовна мова, публіцистика, політичне красномовство, релігійне письменство, філософія, міфи, історіографія** і т.ін. Вона займається пошуком спільних категорій – комунікативних, жанрових, стильових, структуральних, типологічних чи категорій напряду – які б відкривали спорідненість цих, здавалось би непорівнювальних явищ і сфер культури. Компаративістика досліджує історичні процеси диференціації і дивергенції та збіжності й уніфікації (конвергенції) літературних явищ, а одним з її завдань є **формування** – на тлі існуючих різниць і окремішностей – **синтетичного образу літератури**. У такий спосіб компаративістика об'єднує в одне ціле набуті в дослідженнях знання про літературу, про її місце в культурі, у цивілізаційному просторі. Сила компаративістики полягає в поєднанні емпіричних досліджень з поглибленою теоретичною і методологічною рефлексією, у свободі порівняльних зіставлень.

Крім пізнавальних цілей (установлення морфологічної, функціональної чи тематичної подібності, паралелізму чи відповідності окремих явищ, відкриття невідомих внутрішніх чи релятивних рис, констатація фактичної спорідненості, встановлення походження, відкриття *спільного генотипу* в зібраннях творів, визначення притаманного їм структурного зразка або, попри видиму подібність, істотної різниці), порівняння виконують також важливі **оцінні й цінніснотворчі функції**. Вони слугують визначенню масштабу явищ, визначають сенс і окреслюють цінність явища. При цьому наука про літературу виходить за рамки безпосереднього, однобічного, позбавленого ширшої перспективи огляду індивідуальних літературних творів, а також звільняється від перспективи розгляду їх винятково під кутом і в межах однієї національної традиції.

Компаративістика відкрила колективну історичність літератури, *безперервність процесів порозуміння*, які в ній відбуваються, обмін цінностями, який ламає усталені політичні кордони й расові, соціальні, культурні чи релігійні табу. Порівняльний метод не мусить дотримуватися ні часової послідовності явищ, ні їх просторової дотичності, ні причиново-наслідкових зв'язків. Контекст, який він пропонує для підслідного явища, постає тільки з волі компаративіста. Отже, це «м'який», пластичний контекст, який дозволяє вільно моделювати себе, хоча він не є чимось сталим. Компаративіст творить предмет порівняння, подібно до того, як письменник творить художній світ. Ідеї серйозних компаративістських досліджень з'явилися відносно недавно, а їхнім ініціатором вважається Ф. Шлегель. Розквіт компаративістики припадає на другу половину ХХ ст.

Поетеса Віслава Шимборська у вірші «Нотатка» стверджує, що «розсунутий віддавна простір порівняння ... виманив нас із глибини виду, вивів із кола сну», «перетворив нашу голову на людську». У первісному поетичному відкритті Шимборська вбачає креативні первні, силу трансценденції, здатність до виходу думкою й уявою за рамки фактичних станів. Порівняння, як стверджує вона, «зробило нас людськими істотами» [Касперський 2006, с. 529].

Важливо звернути увагу на те, що компаративістика послуговується не тільки порівняльними методами. Для того, щоб операція порівняння досягла результату і була змістовною, необхідним є попереднє знання про явища, які порівнюватимуть. Отже, компаративне дослідження стосується предметів, які вже є сформованими культурно й пізнавально, тобто має відношення до літературної дійсності, попередньо розпізнаної, виокремленої, означеної й описаної. Компаративіст устанавлює взаємовідношення між окремими сегментами предметного знання про літературу, які часто існують і функціонують окремо, відірвано одне від одного. Тим самим компаративіст розширює поле отриманого знання про літературу. Він будує широкий контекст для предметних пізнавальних результатів та інновативно формує їхню структуру.

Компаративістське *пізнання повертається до іншості*. Воно відкриває, що **іншість об'єднує й запозичує, а не тільки відштовхує й поділяє**. У цьому полягає приховане в компаративістиці її антропологічне послання, тому компаративістика є частиною літературної антропології. Матеріал компаративістських досліджень складається зі складних явищ, у яких **повторювані елементи переплітаються з унікальними**. У такій ситуації виявляється всебічно обгрунтованою й придатною категорія **гетерогенності літературних текстів**.

Культурні і літературні явища характеризуються *структурною інтертекстуальністю*, і одночасно бувають у теперішньому, і вміщують у

собі різноманітні нашарування з минулого. У них приховано *інтерсеміотичний потенціал*. Тож вони несуть у своїй будові поклади, первні й сліди чи то минулих явищ, чи сучасних, розділених простором, чи врешті відмінних знакових витворів.

«Назустріч компаративістиці виходить тут – особливо – сучасна концепція **інтертекстуальності**. Вона відходить від **ідеї тексту як однорідної й щільної цілості**, замкненої в мікрокосмі внутрішньої організації. Його буттєвим **принципом є відносини з іншими («чужими») текстами** (виділення наше – О.П.), <...> Таке розуміння тексту – найважливішої реальності в культурі і літературі – збігається з компаративістською уявою, адже відкриває для досліджуваних текстів широкі терени порівняння» [Касперський 2006, с. 539].

«Інтертекстуальність – це метод прочитання одного тексту супроти іншого, що дає змогу висвітлити спільні текстуальні та ідеологічні резонанси; це визнання, що всі тексти та ідеї існують у мережі відносин» [ЕП 2003, с. 171].

Для компаративістики є характерними три різні площини порівнянь. Історична компаративістика займається сферою діакронії. Спеціалізується вона на порівнянні світів, віддалених у часі. Зіставленню підлягають літературні явища, локалізовані в різних періодах чи епохах. В акті порівняння часова дистанція долається й перетворюється на *синкретичну одночасність*. Завдання історичної компаративістики – формування відчуття історичної спільноти епох, безперервності простеження в ній повторюваних елементів. Другу площину порівнянь визначають зіставлення явищ, віддалених просторово, як близьких, так і далеких, як синхронних одне щодо іншого, так і асинхронних. Сутністю порівнянь такого роду є подолання просторових відстаней, чужості окремих культур і літератур та пошук їхніх структурних відповідностей. Третє поле – порівняння семіотично відмінних дискурсів і форм культури, наприклад, поезії й малярства, роману і фільму, театру й релігійного ритуалу чи обряду. Підставою порівняння є значуща матерія, її можливості експресії та комунікативне вживання.

Літературна компаративістика перетинається на цьому полі з культурною і стає реальним її відгалуженням. Прикладом може слугувати «Шопен» М. Рильського як спроба відтворення й створення музики посередництвом вірша. Такі сполуки неминуче витворюють гібридні комбінації, які виходять за межі літературного поля у вузькому розумінні. Ця ситуація привідкриває риси й спосіб існування текстів та історії культури. Текст культури виступає в цьому світлі як складна, багат шарова формація.

Усвідомлення вказаних властивостей тексту культури – у тому числі літературного тексту – виникає з відкритості простору порівнянь і є наслідком появи компаративістики та перспектив і пізнавальних можливос-

тей, які вона відкриває. Культурні й літературні витвори, стверджує компаративістика, зазвичай складаються з багатьох різноформних елементів і вміщують у собі первні різного походження і різних характеристик, нерідко суперечливих. Вони по-різному поводять себе залежно від реципієнта, контексту та ситуації.

Природною цариною компаративістики є дослідження та інтерпретації культур і літератур різного типу *межувань: етнічних, мовних, релігійних, цивілізаційних, соціальних*. Виникає питання, як розуміти оті межові культури і літератури? Чи як суму окремих культур і літератур, складових, які зовнішньо стикаються і переплітаються між собою, але внутрішньо є замкненими, непроникними одне щодо одного? Чи, може, як окрему композицію, самостійну, внутрішньо щільну, відмінну від суми складників і від кожного з них зокрема?

Прикладом може бути літературна біографія І. Франка, громадянина монархії Габсбургів, львів'янина, з точки зору мови – українсько-польсько-німецького письменника. До якої літератури його зарахувати? Чи тільки до офіційного канону національної української літератури, як це прийнято в Україні? Чи механічно розділити його спадщину відповідно до мовного критерію? Або визнати його *класиком різномовної і поліцентричної літератури етнічного межування*? Може, Франко – гетерогенний письменник? Ясної і однозначної відповіді на поставлені запитання не видно. Але це не означає, що компаративістика є безпорадною, а наведений приклад, навпаки, показує, якою вона є необхідною, як багато тут можна зробити.

Культура не має огорожених територій, і як слушно зауважив М. Бахтін, *вона вся розміщується на межі*. Отже, сутністю компаративістики є **зустріч з іншістю**. Однак цю зустріч слід розуміти не як пасивний, байдужий «огляд» іншості, а як *активні стосунки*. Вони мають провадити як до розуміння точки зору, культурного коду і внутрішніх законів аксіологічної іншості, так і до відкриття її частинки в самому дослідникові, у його найближчому оточенні.

За образним висловом Е. Касперського, *інтертекстуальність для компаративіста* є тим, чим степ був для козака. Французький компаративіст Р. Етьємбль у «компаративістській ситуації» виділив ролі надавача, реципієнта і посередника. Ці ролі щодо тексту є не лише зовнішніми. Вони окреслюють також діалогові та комунікативні аспекти самого тексту, перебувають у ньому, а не десь у хмарах загальноісторичності й загальнокультурності. Поле компаративістики не має меж. І хоча компаративістика залишається окремою галуззю наукових досліджень, вона тісно переплітається з теорією інтертексту.

1. 4. Класифікації типів взаємодії текстів. Види і форми інтертекстуальності

Одна із небагатьох спроб класифікації інтертекстуальних елементів і міжтекстових зв'язків, які їх пов'язують, належить П. Торопу. У своїй праці «Проблема інтексту» (1981) він так само, як і А. Попович пропонує будь-яке співвіднесення текстових елементів уважати *метакомунікацією*. *Прототекст* – це первинний текст, який у процесі створення метатексту стає основою для творення нового тексту («Текст, явлений якоюсь своєю частиною в іншому тексті, стає тим самим описуючим текстом, метатекстом» [Тороп 1981, с. 39]). Поняття *інтексту* він розуміє як семантично насичену частину тексту, смисл і функція якої визначаються подвійним описом. Класифікуючи інтексти, учений зважає на стверджувальний чи полемічний характер взаємодії метатексту з прототекстом, на рівень зв'язку (явний чи прихований), фрагментарність або цілісність метатексту.

Французький літературознавець Ж. Женетт у книжці «Палімпсести: література в другому ступені» (1982; рос. переклад 1989) запропонував п'ятичленну **класифікацію** типів взаємодії текстів: **власне інтертекстуальність** як співприсутність в одному тексті двох і більше різних текстів (цитати, алюзії, плагіат тощо); **паратекстуальність** як відношення тексту до свого заголовка, епіграфа, післяслова; **метатекстуальність** як коментуюче або критичне посилання на свій претекст; **гіпертекстуальність** як пародіювання чи осміювання одним текстом іншого та **архітекстуальність**, яку слід розуміти як жанровий зв'язок текстів.

На думку Н. Фатеевої, обидві класифікації дещо загальні, вони не враховують усіх можливих комбінацій диференційних ознак міжтекстових взаємодій. Тому дослідниця запропонувала свою класифікацію, враховуючи не виділені у попередників принципи систематизації, хоча в основі її класифікації все ж лежать основні класи інтертекстуальних відношень Ж. Женетта і принципи, запропоновані П. Торопом, які стають вихідним пунктом для таких категорій, як атрибутованість-неатрибутованість запозиченого тексту чи його частини, явний або прихований характер атрибуції, спосіб і об'єм вихідного тексту в тексті-реципієнті. Авторка бере до уваги також розмежування І. Смирновим *конструктивної* і *реконструктивної* інтертекстуальності [Смирнов 1995, с. 20].

Типологія інтертекстуальних елементів і міжтекстових зв'язків у художніх текстах, яку подає російська дослідниця Н. Фатеева у монографії «Інтертекст у світі текстів: Контрапункт інтертекстуальності» (2000, 2006, 2007), охоплює більше різновидів взаємодії текстів, розширюючи і доповнюючи попередні класифікації, описуючи особливі випадки міжтекстових взаємодій:

1. **Власне інтертекстуальність**, яка утворює конструкції «*текст у тексті*» – *цитати й алюзії* (з атрибуцією й без атрибуції), *центонні тексти*.

2. **Паратекстуальність**, або відношення тексту до свого заголовка, епіграфа, післяслова – *цитати-заголовки, епіграфи*.

3 **Метатекстуальність** як переказ і коментативне покликання на претекст – *інтертекст-переказ, варіації на тему претексту, дописування «чужого» тексту, мовна гра з претекстами*.

4. **Гіпертекстуальність** як *осміювання або пародіювання одним текстом іншого*.

5. **Архітекстуальність** як *жанровий зв'язок текстів*.

6. **Інші моделі та випадки інтертекстуальності**, зокрема *інтертекст як троп чи стилістична фігура, інтермедіальні тропи та стилістичні фігури, звуко-складовий і морфемний типи інтертексту та запозичення прийому*.

7. **Поетична парадигма** [Фатеева 2007, с. 121 – 159].

Свою типологію інтертекстуальності розробляє також Н. Пьєге-Гро. Вона наголошує на тому, що слідом за Ж. Женеттом розрізнятиме два типи міжтекстових зв'язків – відношення співприсутності двох або декількох текстів і зв'язки, які ґрунтуються на похідності. Крім того, для повного розуміння своєрідності форм інтертекстуальності дослідниця також уводить протиставлення між імпліцитними та експліцитними зв'язками.

Отже, Н. Пьєге-Гро виділяє: 1) тип **відношення співприсутності**, куди відносить *цитату, референцію, плагіат, алюзію* і 2) тип **відношення деривації**, основними видами якої вважає *пародію та бурлескную травестію*, а також *стилізацію* [Пьєге-Гро 2008, с. 84 – 110].

Коротко охарактеризуємо види і форми інтертекстуальності, зазначені в типологічних списках.

У першому класі (власне інтертекстуальності) слід розмежовувати явища цитати та алюзії. **Цитата** – це точне або дещо трансформоване відтворення зразка. За Н. Фатеевою, цитати можна типологізувати за ступенем їх атрибутованості до вихідного тексту, тобто за тим, чи є інтертекстуальний зв'язок виявленим чинником авторської побудови і читацького сприйняття тексту, чи ні. *Цитата з атрибуцією* – це тотожне відтворення зразка з указівкою на автора, а текст-донор при цьому графічно маркований, тобто подається в лапках. Така форма атрибутованої цитати є найбільш чистою. Також може бути цитата з *точною атрибуцією*, але скороченим вихідним текстом або зміненим порядком слів. Атрибутованими цитатами можна вважати й цитати-переклади, тут автор може робити в тексті примітки й коментарі, тоді вони стають метатекстом. На відміну від цитат з точною атрибуцією для цитат з *розширеною атрибуцією* характерна невизначеність джерела (атрибуції). *Цитати без атрибуції* – це пере-

важна більшість цитат у художніх творах. Найчастіше вони вибудовуються на лінгвістичних операціях створення вторинних суджень як «інтерпретація навпаки» поетичного висловлювання. Цікаво, що вони так само акцентують пізнання, як і прями.

Цитата – одне із основних понять інтертекстуальності, хоча так само як і інтертекстуальність не є однозначним, тому воно привертає увагу дослідників, які намагаються подати своє розуміння цитати як текстового феномену в системі координат інтертекстуальності.

Так, Р. Барт вважає цитатою будь-яке запозичення будь-якої частини тексту-донора текстом-реципієнтом: «Я насолоджуюся цією владою словесних виразів, коріння яких переплутались абсолютно довільно, так що більш ранній текст виникає з більш пізнього» [Барт 1989, с. 491]. Саме таке вільне розуміння цитати, яка всюди і не відрізняється нічим від нецитати, привело його до формулювання максималістської версії теорії інтертекстуальності, за якою «весь текст – це цитата без лапок».

На відміну від Р. Барта, М. Ямпольський у визначенні цитати спирається на більш стримані й конструктивні концепції Л. Женні і М. Риффатерра, визнаючи цитатою не всяке запозичення, а тільки те, яке має структурну подібність до відповідних фрагментів тексту-донора. Отже, усупереч твердженню Барта, виходить, що весь текст не може бути «розлапкованою цитатою». Цитата – це аномалія, яка, на думку Ямпольського, блокує розвиток тексту, «коли фрагмент не може одержати достатньо вагомої мотивації із логіки оповіді, він перетворюється в аномалію, яка для своєї мотивації змушує читача шукати іншої логіки, іншого пояснення, ніж те, яке можна здобути із самого тексту. І пошук цієї логіки спрямовується за межі тексту, в інтертекстуальний простір» [Ямпольський 1993, с. 60]. Виходячи з таких міркувань, він визначає цитату як «фрагмент тексту, який порушує лінійний розвиток останнього і одержує мотивацію, яка інтегрує його в текст, поза даним текстом» [Ямпольський 1993, с. 61]. Але й таке визначення цитати, на нашу думку, не має достатньо чіткого критерію, бо залежить від інтерпретаторів, їх різної інтертекстуальної компетенції.

І, нарешті, Н. Фатеєва дає цитаті лінгвістично обґрунтоване визначення: «Назвемо цитатою відтворення двох або більше компонентів тексту-донора із власною предикацією» [Фатеєва 2007, с. 122]. І якщо нелінгвістичні трактування цитати розуміють її функціонально, то лінгвістичний підхід дає можливість розуміти цитату ще й субстанціонально як словесні компоненти тексту-донора, які можуть бути формально позначені лапками, шрифтовим виділенням, метатекстовим коментарем тощо. Субстанціональне розуміння цитати виключає сприйняття тексту як «колекції цитат». Цитата, підриваючи лінійне сприйняття тексту, стимулює такі інтертекстуальні екскурси читача-інтерпретатора, які приводять не просто до

відновлення цілісності смислу тексту, але, що дуже важливо, до збагачення («конструктивна інтертекстуальність» за І. Смирновим): «Ступінь прирощення смислу в цьому випадку і є показником художності інтертекстуальної фігури» [Фатеева 2007, с. 39].

Н. Пьєге-Гро називає цитату «емблематичною формою інтертекстуальності» [Пьєге-Гро 2008, с. 84], бо вона безпосередньо демонструє, як один текст включається в інший. Текст, у якому багато цитат, часто порівнюють з мозаїкою, ковдрою з різнокольорових шматочків або полотном з наклеєними на ньому газетними вирізками і смужечками різнокольорового паперу. Для фрагментарних текстів цитата є необхідною емблематичною фігурою інтертекстуальності. Цитату також можна розглядати як мінімальну форму інтертексту. Кононічна функція цитати, її авторитарність стали причиною того, що їй найменше приділяли уваги при аналізі інтертекстуальності. Незважаючи на експліцитний характер цитати, прийом цитування в художньому тексті виявляє набагато складнішу її функцію.

Алюзія – запозичення лише певних елементів претексту, за якими їх можна впізнати в тексті-реципієнті, предикація вже тут відбувається повному. У випадку алюзії запозичення елементів відбувається вибірково, а ціле висловлювання або рядок претексту, які співвідносяться з новим текстом, присутні в ньому ніби «за текстом» – тільки імпліцитно. Н. Фатеева вважає, що у випадку цитації автор переважно експлуатує реконструктивну інтертекстуальність, реєструючи спільність «свого» і «чужого» текстів, а у випадку алюзії на перше місце виходить конструктивна інтертекстуальність, мета якої організувати запозичені елементи у такий спосіб, щоб вони виявилися вузлами зчеплення семантико-композиційної структури нового тексту [Фатеева 2007, с. 129]. Референційна, комбінаторна і ритміко-синтаксична «пам'ять слова» відновлює унікальні словотвірні моделі поетичної мови.

Іменна алюзія іноді виступає як ремінісценція. Під **ремінісценцією** розуміють відсилання не до тексту, а до деякої події із життя іншого автора, яку можна впізнати. У поезії ремінісценція часто обертається алюзією. Алюзивний смисл можуть нести елементи не лише *лексичного*, але й *граматичного, словотвірного, фонетичного рівнів* організації тексту; він може також спиратися на систему орфографії та пунктуації, а також на вибір *графічного оформлення* тексту – шрифтів, способу розміщення тексту на площині.

І цитати, і алюзії можна типологізувати за ступенем їх атрибутованості, а саме по тому, чим є інтертекстуальний зв'язок: усвідомленим елементом авторської побудови чи читацького сприйняття тексту. Максимально широкий характер атрибуції – це рівень ідіостилю письменника, коли саме його ім'я і є широкою алюзією.

Цікавими щодо алюзії є міркування Н. Пьєге-Гро, де вона покликається на Ш. Нодьє: «Алюзію також часто порівнюють з цитатою, але на зовсім інших підставах; вона позбавлена буквральності й експліцитності, тому видається чимось більш делікатним і витонченим. Так, на думку Шарля Нодьє, «цитата свідчить лише про поверхову й пересічну ерудованість, вдала ж алюзія іноді несе на собі відбиток генія» (*Nodier Ch. Questions de litterature legale. Paris: Grapelet, 1928*). Суть у тому, що алюзія по-іншому діє на пам'ять й інтелект читача, не порушуючи при цьому неперервності тексту. Нодьє продовжує: алюзія – « хитромудрий спосіб співвіднесення широко відомої думки з власним висловлюванням, тому вона відрізняється від цитати тим, що не потребує опертя на ім'я автора, яке всім відоме і без того, і особливо тому, що запозичуване вдале висловлювання не так покликається на авторитет, як це робить цитата, як стає вдалим зверненням до пам'яті читача, щоб змусити його перенестися в інший порядок речей, але аналогічний тому, про який ідеться» [Пьєге-Гро 2008, с. 91]. Думка П. Фонат'є про суть алюзії допомагає авторці зробити доволі слушні висновки, які виходять за межі звичних уявлень про цю форму інтертекстуальності: «<...>Якщо, як пише Фонат'є, суть алюзії в тому, щоб «дати можливість уловити наявність зв'язку між однією річчю, про яку говорять, з іншою річчю, про яку не говорять нічого, але уявлення про яку виникає завдяки цьому зв'язку» (*Fontanier P. Les Figures du discours. Paris: Flammarion, 1977*), цією іншою «річчю» не завжди виявляється корпус літературних текстів. Очевидним чином, алюзія виходить далеко за межі інтертекстуальності» [Пьєге-Гро 2008, с. 91]. Алюзія може відсилати читача до історії, міфології, суспільної думки або до загальноприйнятих звичаїв.

Центонні тексти – це цілий комплекс алюзій і цитат, який продукує складне інакомовлення, усередині якого семантичні зв'язки визначаються літературними асоціаціями. Особливим типом центонних текстів є вірші-присвяти, часто вони мають епіграф, за яким встановлюють атрибуцію й адресата присвяти.

Цитату-заголовок Н. Фатеева називає паратекстуальністю. Це згорнутий зміст літературного твору, його стисла програма, а також ключ до розуміння. Заголовок є метатекстом у відношенні до тексту. Заголовок-цитата – це інтертекст, відкритий для тлумачення. Письменник не просто запозичає чужі мовні форми для назви свого твору, щоб з їх допомогою відобразити суть власного художнього твору, він нашаровує на них новий образний зміст.

Епіграф –це експозиційний елемент композиції художнього твору, інтекст, який одразу після заголовка відкриває текст для інтертекстуальних зв'язків – асоціацій, є цитатою-імпульсом твору. Необов'язковість

епіграфа робить його особливо значущим для розуміння суті художнього твору.

Інтертекст-переказ, варіація на тему, дописування чужого тексту (інтерверсія за Л. Женні), **мовна гра з претекстами** (на заголовках, ключових словах тексту, граматичних архаїзмах) є експліцитними висловлюваннями про претекст, або конструкціями «текст у тексті про текст».

Пародія – це одночасне оперування двома семантичними системами, у такому творі існує співвідношення трьох мовних планів: крізь перший план тексту обов'язково проглядає його другий план – текст твору, який викладається по-новому (пародіюється). Таким чином створюється третій план пародії – план інтертекстуальної гри, який виявляє іронічну майстерність її автора.

Бурлескна травестія на відміну від пародії зберігає сюжет претексту, але значно змінює його дослівний текст.

Стилізація також належить до дериваційного типу міжтекстових відношень. Стилізація не спотворює претекст, а лише імітує його стиль без обов'язкового відтворення тексту.

Архітекстуальність може виявлятися в підзаголовку (наприклад, роман у віршах) у поемі «Маруся Чурай» Л. Костенко; (східна притча) у вірші «Черга», (пісня) у вірші «Дві столиці», (варіації на тему грузинського фольклору) у вірші «У веселой бабусі» Р. Чілачави) або навіть підкреслюватися самим заголовком (наприклад, «Балада про соняшник», «Балада-пісня», «Балада роду», «Пісня» І. Драча; «Пісня про Матір», «Парубоцька балада» Б. Олійника; «Пастораль. 1943» В. Затулівітра; «Дума про родовід» Т. Коломієць; «Балада про офсайд», «Балада про горду царівну» «Феєрія про диригента свічок», «Казка про калинову сопілку» О. Забужко; «Рубаї» Р. Чілачави).

Інтертекст як троп або стилістична фігура – це порівняння, побудоване на інтертекстуальному покликанні, метафорична номінація або звертання тощо («Ну що ж, Тарасе! Рад єси, не рад – // дивись, який в господі нашій лад», «На кого завзявся Каїн? // Боже, покарай! – // Понад все вони любили // Свій коханий край» П. Тичина; «Одні були царівен не гірш, // а другі – як бідні Міньйони» Л. Костенко; «Григоре, нам горе і на волі, // Бо забули, як були людьми» В. Калашник; «Не наздоженуть Вас, Володимире Висоцький» О. Забужко).

Варто зупинитися окремо на характеристиці **поетичної парадигми** як типу інтертекстуальності. Поняття «поетичної парадигми» розроблене Н. Павлович. Суть його зводиться до того, що поетичні образи функціонують не відокремлено, не випадково (лише в певному контексті), а в системі схожих образів, реалізуючи «загальну ідею», модель, зразок – парадигму [Павлович 1991, с. 104 – 117]. Ми розрізняємо індивідуально-

авторську парадигму образів поетичної творчості (автоінтертекстуальність) і поетичну парадигму в текстовому просторі художніх творів різних авторів. Автоінтертекстуальність може переходити в інтертекстуальність.

Цікавими також є міркування польського мовознавця О. Кіклевича з приводу *типів і мовних форм вираження взаємодії текстів* у комунікативному процесі («Притяжение языка: Семантика. Лингвистика текста. Коммуникативная лингвистика» – Olsztyń, 2007). Він пропонує розрізняти два типи кодових взаємодій – перекодування (переклад) і *полікодування* (мовне або мовленнєве запозичення (цитування): «Можна розрізняти власне мовне і стилістичне запозичення. У другому випадку запозичуються елементи чужих, співіснуючих у семіозисі культури або особистості варіантів одного й того ж коду. Це явище називається також стилізацією. Цьому служить прийом «лапкування». Часто відсилання до «чужої» мови прямо не експлікується» [Кіклевич 2007, с. 345].

Ремінісценції автор вважає одним із різновидів **цитуювання**, який найчастіше зустрічається (перенесення з одного тексту в інший синтаксично організованих елементів з відомих літературних творів та інших прецедентних текстів). Інший випадок – коли основою ремінісценції є *стійкий вислів з іншого, альтернативного функціонального стилю* – більш високого чи більш низького. Запозиченими можуть бути *окремі лексеми, граматичні й фонетичні форми*. Таке явище називається **ехолалією**. Різновидом цитуювання, на думку О. Кіклевича, слід визнати також **емпатичну номінацію** – використання при називанні осіб чужої точки зору. Цитуювання належить до явищ полікодування на тій підставі, що явне чи приховане покликання на інший текст виступає як самостійний елемент смислу тексту, який виходить за межі тієї частини його структури, яка програмується відповідним основним кодом.

Сфера запозичень включає не лише явища міжмовних переходів – інтерлінгвістичні запозичення, але й **семантичну деривацію**, яка полягає в перенесенні знака із однієї семантичної підсистеми мови в іншу – *інтралінгвістичні запозичення*. І в типових запозиченнях, і в семантичній деривації (зокрема, в *метафоричному перенесенні*) відбувається зміна мовного й мовленнєвого контексту знака, що й дозволяє говорити про ці процеси як про схожі явища, тому в обох випадках як графічний показник використовуються лапки.

Для *цитуювання* важливим є *збереження смислу знака, для метафори – його трансформація*. Разом з тим у кожному з цих процесів реалізуються й зворотні тенденції. Під час цитуювання знак потрапляє в новий мовленнєвий і прагматичний контекст і, підпорядковуючись його «конструктивному принципу» (термін Ю. Тинянова), певною мірою модифікує своє значення, тобто *набуває певної конотації*.

Отже, можна стверджувати, що цитування переважно супроводжується елементами *семантичної деривації*, оскільки повне збереження змісту знака в новому контексті неможливе уже тому, що, як зазначав О.Ф. Лосєв, «значенням знака є знак, узятий у світлі свого контексту» [Лосєв 1982, с. 125]. При метафоричному перенесенні, навпаки, дається взнаки дериваційна історія знака (або етимологія його повторного вживання). Семантична деривація, супроводжується *семантичним наслідуванням* – збереженням додаткових, периферійних номінативних ознак, які не є суттєвими з погляду відповідної метафоричної проєкції, але які має знак у вихідному контексті. Власне, можливість семантичного наслідування певною мірою і є мотивуванням переносного вживання слова, оскільки зумовлює не просто зміну плану вираження для інваріантного смислу, а саме – *створення нового смислу* – завдяки фоновим відношенням між первинною і вторинною семантикою знака.

Метафора, таким чином, реалізується не тільки в плані лексичного значення, але й у плані етимології (мотивування) знака. Жартівливі афоризми, у яких одночасно реалізуються два значення слова – це явище в традиційній риторичі називається еквівокацією, а в концепції функціональної семантики – *парасемією*. Гумористичний ефект виникає саме завдяки поєднанню первинної і вторинної семантики лексем.

Ще більш важливою фонова семантика є в порівняльних конструкціях – саме зіткнення актуального значення і семантичних ознак, які наявні в структурі змісту слова за правом семантичної наступності, створює ефект *атракції* [Киклевич 2007, с. 348 – 350].

До засобів вираження **інтерсеміотичності** (інтертекстуальності) в знаковому просторі тексту О. Селиванова відносить: **цитати** (коммеморат) – точне або дещо видозмінене введення в текст фрагментів чужих текстів; **алюзії** (лат. *allusion* – жарт, натяк) – нагадування про факт, подію, персонажа, описаних у чужих текстах; **ремінісценції** (від пізньолат. *geminiscentia* – спогад) – довільних рис, які викликають спогади про інший твір (обігрування стилістичних прийомів, мотивів), **мандрівні сюжети** – використання сюжетної основи чужих текстів [Селиванова 2004, с. 237].

Український літературознавчий словник-довідник пропонує визначати такі види інтертекстуальності: «**генетична** – зауважує лише ті протоархетексти, які брали участь у виникненні літературного твору; **інтенціональна** – спланована автором, усвідомлена ним; **іманентна** – визначена чи нав'язана самим літературним твором; **рецепційна** – та, яка може бути виявлена емпірично різними реципієнтами» [ЛС-Д 1997, с. 318].

В. Хайнеман розрізняє два види інтертекстуальності (співвіднесеності текстів): **типологічну (граматичну)** і **референційну (семантичну)**. Він також визначає три перспективи дослідження інтертекстуальності: 1) синхронна перспектива дослідження – порівняння текстів *tx* і *ty*, виявляє ре-

ференційні моделі; 2) діяхронна перспектива дослідження – відновлення історії створення тексту, виявляє на основі більшого корпусу текстів генезис лексичних одиниць, текстуальних моделей і моделей аргументації; 3) конкретна перспектива дослідження одного тексту – вияв мовних слідів інших текстів. Інтертекстуальність, за Хайнеманом, буває **вертикальною**, яка відображає типологічну специфіку художніх текстів на основі прототипних ознак, і **горизонтальною** (асоціативною, смисловою), котра співвідносить даний текст з претекстом у плані змісту. Він визначає такі форми інтертекстуальності: *цитати, натяки, парафрази, текстовий колаж, пародії, травестії* [Хайнеман 1999, с. 23 – 24].

Під інтертекстуальністю І. Арнольд також розуміє «включення в текст або цілих інших текстів з іншим суб'єктом мовлення, або їх фрагментів у вигляді маркованих чи немаркованих, перетворених або незмінних цитат, алюзій і ремінісценцій» [Арнольд 1999, с. 346]. У статті «Проблеми інтертекстуальності в художньому тексті» він ділить інтертекстуальність на **внутрішню** (розпізнану) і **зовнішню** (нерозпізнану), пропонуючи при цьому аналізувати не лише види включень (реалії, алюзії, цитати), а й їх *функції* в основному тексті.

1.4.1. Функції інтертексту

Феномен інтертекстуальності вагомий для постмодернізму в плані не стільки генетичного, скільки функціонального аспекту.

Інтертекстуальність по-різному функціонує в різних типах текстів. У тканині художнього тексту інтертекстуальність реалізується в мовних одиницях і виявляється в цитатах, ремінісценціях, алюзіях. Під цитатою розуміють не тільки (і не стільки) безпосередньо текстовий фрагмент, але головним чином *функціонально-стилістичний код*, який репрезентує спосіб мислення чи традицію, що стоять за ним. У постмодерністській парадигмі під цитатою розуміють не лише вкраплення текстів одне в одного, але й потоки кодів, жанрові зв'язки, тонкі парафрази, асоціативні посилання, ледве вловимі алюзії та ін.

Інтертекстуальні покликання в будь-якому типі тексту здатні виконувати різні **функції** із класичної моделі функцій мови, запропонованої в 1960 році Р. Якобсоном.

Експресивна функція інтертексту виявляється тою мірою, у якій автор тексту через інтертекстуальні покликання повідомляє про свої культурно-семіотичні орієнтири, а в ряді випадків і про прагматичні настанови: тексти і автори, на яких покликаються, можуть бути престижними, модними, одіозними тощо. Підбір цитат, характер алюзій – усе це значною мірою є важливим елементом самовираження автора.

Апелятивна функція інтертексту виявляється в тому, що покликання на будь-які тексти в складі даного тексту можуть бути орієнтовані на конкретного адресата – того, хто спроможний інтертекстуально посилання впізнати й оцінити вибір конкретного посилання й адекватно зрозуміти авторську інтенцію. У деяких випадках інтертекстуальні посилання фактично виступають у ролі звертань, покликаних привернути увагу певної частини читацької аудиторії. Реально у випадку міжтекстової взаємодії апелятивну функцію часто важко відділити від **фатичної** (установлення контакту): вони зливаються в одну – функцію встановлення між автором і адресатом відносин «свій/чужий». Обмін інтертекстами в спілкуванні комунікантів, їх адекватне впізнавання дозволяє встановити спільність їх семіотичної пам'яті або їх ідеологічних і політичних позицій та естетичних уподобань.

Важливою функцією інтертексту є **поетична**. Здебільшого вона постає як *розважальна*: розпізнавання інтертекстуальних покликань постає як *захоплююча гра*, складність якої може варіюватися в дуже широких межах – від безпомилкового вгадування цитат до професійних пошуків, спрямованих на виявлення таких інтертекстуальних відношень, про які автор тексту, можливо, навіть і не думав (інтертекстуальність на рівні підсвідомого).

Інтертекст може виконувати також **референтну** функцію передачі інформації про зовнішній світ: це відбувається, оскільки відсилання до іншого тексту потенційно викликає активізацію тієї інформації, яка міститься у відповідному «зовнішньому» тексті (претексті). При цьому когнітивний механізм дії інтертекстуальних посилань виявляє схожість із механізмом дії таких операцій, які пов'язують різні понятійні сфери, як метафора і аналогія. Ступінь активізації варіює від простого нагадування про те, що на цю тему висловлювався той чи інший автор, до залучення до розгляду всього, що зберігається в пам'яті про концепції попереднього тексту, у формі її вираження, стилістиці, аргументації, емоції його сприйняття. За рахунок цього інтертекстуальні посилання можуть стилістично «підносити» або, навпаки, «знижувати» текст, у якому вони знаходяться. Таке стилістичне зниження ілюструє жанровий прийом бурлеску в «Енеїді» І. Котляревського.

Інтертекст виконує також **метатекстову** функцію, яка полягає в тому, що для розуміння впізнаного читачем фрагменту тексту необхідно фіксувати актуальний зв'язок із текстом-джерелом, тобто тлумачити фрагмент за допомогою вихідного тексту, який стосовно даного фрагменту виконує метатекстову функцію.

Таким чином, інтертекстуальні відношення є водночас і конструкцією «текст у тексті», і конструкцією «текст про текст». Пізніші тексти всоту-

ють у себе фрагменти й структурні елементи попередніх текстів, синхронізуючи їх і піддаючи семантичній трансформації, але при цьому не заперечують початкового смислу претекстів. Наприклад, вірш А. Малишка «Матері», «Давидові псалми» Л. Костенко.

П. Таммі, спираючись на праці І. Смирнова та А. Жолковського, розробив теорію «**підтексту**» (subtext), ґрунтуючись на понятті «полігенетичності» тексту, яка виявляється в тому випадку, коли в окремому сегменті тексту актуалізується не один тільки підтекст (або літературне джерело), а цілий ряд джерел. Типологічно виділяють два види полігенетичних зв'язків. У першому випадку фрагмент нового тексту співвідноситься з двома і більше контекстами, не пов'язаними між собою. Другий вид можна назвати «підтекстом у підтексті»: усталені претексти зустрічаються в межах одне одного, що дає змогу встановити причинний, історико-літературний зв'язок.

Визначаючи функції інтертексту в художньому дискурсі, Н. Фатеева говорить передусім про роль інтертексту в організації **єдиного простору культурної пам'яті**: «Насамперед інтертекст дозволяє ввести у свій текст деяку думку <...> об'єктивовану до існування даного тексту як цілого» [Фатеева 2007, с. 37]. У зв'язку з цим висловлюванням слушно видається думка ще одного теоретика літератури про те, що «кожен твір, вибудовуючи своє інтертекстуальне поле, створює власну історію культури, переструктурує весь попередній культурний фонд» [Ямпольський 1993, с. 408]. Завдяки тому, що в літературний текст можна ввести фрагменти «текстів» інших мистецтв, він включається в **більш широкий культурно-літературний контекст**.

Наступна функція інтертексту, яку визначає дослідниця, – це **конструктивна** (текстопороджувальна) функція створення вертикального контексту твору з неоднорівним смислом. Вона називає інтертекстуальність «**механізмом метамовної рефлексії**», засобом усвідомлення письменником своєї індивідуальності, утвердження свого творчого «Я» на фоні співвіднесення своїх текстів з чужими [Фатеева 2007, с. 38].

Вагомим є висновок Н. Фатеевої про те, що *функції інтертексту в кожному тексті визначаються лише через «Я» його автора*, бо інтертекстуальні відношення – це передусім спроба метатекстового переосмислення претексту з метою створення нового смислу «свого» тексту [Фатеева 2007, с. 39].

Якщо інтертекстуальна фігура в художньому тексті виконує одну або одразу декілька із зазначених функцій, її роль в організації художнього тексту твору є особливою.

1.4.2. Інтертекст як риторична фігура в художніх і нехудожніх дискурсах

У художньому творі інтертекст реалізує свої функції в тропеїчній системі художньої мови. Проблеми міжтекстової взаємодії ставлять питання про співвідношення понять інтертексту і тропа та про розгляд інтертексту як риторичної фігури. Оскільки міжтекстові відношення і формальні елементи, які їх пов'язують, різноманітні за своєю природою й виявом, однозначної відповіді, з яким саме тропом може бути співвіднесене інтертекстуальне перетворення, не існує. У ньому виявляються ознаки і **метафори** (М. Ямпольський), і **метонімії** (З. Мінц), і **синекдохи** (О. Ронен), а в певних контекстах також **гіперболи** та **іронії** (Л. Женні). При цьому виявляється, що й декодування тропів та дешифрування інтертекстуальних відношень засновані на «розщепленій референції» (Р. Якобсон) мовних знаків, або «силепсисі» (М. Риффатерр). Проте в будь-якому випадку для адекватного розуміння зміщеної за своєю синтагматикою конструкції необхідно звертатися до простору мовної пам'яті або до цілісної системи переносів, узаконеної в поетичній мові, – до так званих «поетичних парадигм» [Павлович 1991], або до цілісної парадигми текстів, яка створює культурний контекст для цього тексту.

Інтертекст подібно до метафори і метонімії не знає меж якоїсь однієї мови, якогось одного способу і засобу художнього вираження як усередині мови (міжтекстові паралелі не акцентують розподіл на вірш і прозу), так і при зміні засобів вираження, характерних для різних мистецтв, що породжує явище так званої інтермедіальності (феномен Бруно Шульца).

Формальні показники інтертекстуальних зв'язків самі можуть бути **тропами і стилістичними фігурами** або актуалізаторами їх творення. Так, наприклад, у порівняннях і метафорах **власні імена** часто стають концентрованим «згустком» сюжету тексту, що ввійшов у літературну історію. Ліричний герой або уподібнюється біблійному (класичному прототипу), або протиставляється (Самсон з фольклорно-фантастичної новели «Самсон», чорт з новели «Панна сотниківна» Валерія Шевчука). Аналогія з прототипами може задаватися предикативним відношенням або метафоричною номінацією.

Інтертекстуальні порівняння і тропи можуть вибудовуватися в ланцюжок, визначаючи розвиток нового тексту, або стають метатекстом стосовно тексту, в якому було застосовано порівняння («Інопланетянка» О. Забужко). Слово в поетичній мові має пам'ять і не лише в цілому, а навіть і у своїх частинах, тому одиничні в літературі словотвірні контексти можна розпізнати навіть за окремими морфемами.

Ідентифікація тексту-джерела можлива навіть тоді, коли рядки, які лежать в основі інтертекстуальної взаємодії, представлені тільки першими

літерами. У такому випадку контекст стає декодуючим і водночас метатекстовою рамкою, всередині якої відбувається не тільки дешифровка цитати, але й виникає новий акцент сприйняття, пов'язаний з утворенням **абрєвіатури**.

Стає очевидним, що інтертекстуальна активність мобілізується саме тоді, коли читач не може розв'язати мовної і дискурсивної аномалії тільки на рівні системи метафоричних і метонімічних перенесень, а також просто на рівні орфографічних, пунктуаційних правил і словотвірних мовних моделей. У такому випадку відбувається «вибух лінеарності» (Л. Женні) тексту: реципієнт намагається знайти джерело семантичного перетворення цього мовного виразу, який порушив правила, не в системі мови, а в сфері **«індивідуально створеного смислу»**, уже відлитого у форму претексту.

Проте це не означає, що утворення, які включають у себе інтертекст, мають «нетропну», одновимірну структуру і у випадку тропних переносів, і у випадку, коли ми здійснюємо деяку, «текстуальну інтеракцію» (Ю. Крістева), глибинні процеси смислотворення пов'язані з проникненням у саму структуру *аналогій, зрушень, взаємонакладань* («Казка про калинову сопілку» О. Забужко). Відбувається вихід із власне мовної системи в систему метамови. І якщо розуміння тропів та фігур, або способів «перінакшення» вихідного стану речей, у реальному світі завжди опосередковано текстами, то й будь-яка основа такого перетворення лежить в інтертекстуальній і метатекстовій площинах.

О. Селіванова також дотримується думки, що стосовно художнього тексту варто говорити про **тропеїчну інтертекстуальність**, яку вона розуміє як «повтори метафоричного бленду, вмонтованість різних концептосфер» [Селіванова 2004, с. 238]. Інтерсеміотичність тексту якраз і виявляється в розробленні їх авторами культурних **концептів**, які є виразним свідченням когнітивних процесів, що лежать в основі творення єдиного тексту культури.

Інтертекстуальні покликання, часто дуже вільного характеру, стали поширеним прийомом побудови заголовків газетних і журнальних статей.

«У розпорядженні публіциста достатньо засобів для досягнення мети впливу на споживача інформації та для аргументації висловлених ідей, суджень, положень. Одна зі значних ролей при цьому відводиться заголовку – найпершій лексичній одиниці, з якою зіштовхується читач, з якої почерпує первинний компонент символів, подій, аналогій щодо поданої теми» [Садівничий 2007, с. 66].

Досліджуючи типи заголовків у публіцистиці Миколи Данька, В. Садівничий вказує на їх інтертекстуальний характер і наводить приклади заголовків-цитат (дослівних і видозмінених), ремінісцентних заголовків, заголовків, які містять фрагменти репрезентованого тексту («Голоси

молодих», «Медоцвіт» (рецензії на однойменні поетичні збірки), «Щедрий вечір, добрий вечір!..», «Сійся-родися, «Красне поле наше» тощо) [Садівничий 2007, с. 69].

Стає очевидним, що такий «вибух інтертекстуальності» в публіцистиці пов'язаний з реалізацією всіх функцій інтертексту: це і форма вияву своєї позиції (культурної, соціальної, політичної, естетичної), і засіб націлення видання на певну аудиторію, яка здатна всі ці відсилання розпізнати, і легка розвага для цієї аудиторії, а також зусилля для дискредитації традиційних цінностей (інтертекстуальні відсилання в публіцистиці часто носять знижувальний характер, відсилаючи до іронічних приказок шахрайських романів тощо) і утвердження цінностей альтернативних, до числа яких відносять і вміння грати з формою тексту, і майже тотальна іронія.

Не залишилися осторонь цього «інтертекстуального вибуху» також інші жанри словесної творчості й види мистецтв.

Ще однією семіотичною сферою, у якій досить часто використовуються інтертекстуальні відсилання, є реклама, яскраві художні зразки якої представлені в романі Ю. Андруховича «Дванадцять обручів». У зв'язку з мультимедійним характером більшості її видів (текст, звук, знайомі голоси, зображення, музика, у випадку телевізійної реклами – жанрові характеристики), у ній бувають представлені різноманітні види інтертекстуальних покликань – від прямих цитат до витончених алюзій. Тут теж можна спостерігати набір основних функцій інтертексту, трансформованих з урахуванням спеціальних функцій, які виконує в суспільстві реклама взагалі і реклама комерційна. Поетична функція інтертексту в рекламі – це спосіб пом'якшити негативне ставлення до реклами, референтна – спосіб формування іміджу товару, послуги, фірми.

1. 5. Лінгвістичний аспект дослідження інтертекстуальності

Б. Гаспаров трансформує в теорію інтертекстуальності теорію підтексту. Він розуміє інтертекстуальність як обов'язкову й принципову відкритість матеріалу, який проходить через увесь текст. «Мотивний аналіз» Гаспарова – вивчення інтертекстуальних «перегуків», породжених самою мовною тканиною художнього твору.

Види включень чужого тексту вчені-лінгвісти визначають як *інтертексти*, *маркери інтертекстуальності*, *засоби вираження прецедентності*, *інтертекстуальні покликання* тощо.

З точки зору **лінгвістики**, зокрема функціональної, **інтертекст** розглядається як **комунікативна одиниця**, що встановлює зв'язки з попередніми або які існують паралельно текстами, суспільним та особистим контекстом життя автора, між адресантом і адресатом (автором і читачем).

Спробу винести проблему інтертекстуальності в галузь досліджень лінгвістів уперше здійснив Ж. Женетт у роботі «Палімпсести: література в другому ступені» (1982). Він розглядав інтертекстуальність як факт присутності в одному тексті двох або більше текстів, які реалізуються в цитатах, аллюзіях, плагіатах.

Збірник «Інтертекстуальність: форми і функції на англійському матеріалі», який вийшов у 1985 році німецькою мовою, став наступною спробою вивести проблему інтертексту за межі літературознавства. Автори збірника – німецькі дослідники У. Бройх, М. Пфістер і Б. Шульте-Мідделіх запропонували конкретну класифікацію інтертекстуальних покликань. Крім того, їх цікавила проблема функціонального значення інтертекстуальності – з якою метою, для досягнення якого ефекту письменник звертається до творів своїх сучасників і попередників. Вони першими почали говорити про свідоме використання авторами різних форм інтертекстуальності у своїх текстах.

У 1990 році вийшов збірник статей Р. Лахман «Пам'ять і література: Інтертекстуальність в російському модернізмі», де вона зазначає, що предметом інтертекстуального аналізу є *семантичний рівень*, оскільки основний акцент при аналізі тексту робиться на смисловому структуруванні тексту. Дослідниця також вводить поняття «*пам'яті тексту*» й співвідносить його з інтертекстуальністю. У наступній своїй праці «Інтертекстуальність: теоретичні і практичні проблеми» (1990) авторка розглядає інтертекстуальність як трансдисципліну, а текст – як у вузькому значенні (літературний текст), так і широкому – як знакову структуру.

У монографії Н. Кузьміної «Інтертекст і його роль у процесах функціонування поетичної мови» (1999, 2004) **інтертекстуальність** досліджується як **лінгвістична проблема**. Автор монографічного дослідження у своїх міркуваннях виходить з того, що інтертекст – це об'єктивно існуюча інформаційна реальність, яка є продуктом діяльності людини. Вона виділяє три основні субстанції інтертексту – Людину, Текст і Час. Людина вступає у двох іпостасях – Автор і Читач, які є «єдинонероздільною сутністю», тобто автор різними мовними засобами має вказати в тексті напрям інтерпретації. До того ж, дослідниця вважає, що інтертекст несе в собі енергію, яка спричиняє постійний процес переходу від хаосу до порядку. А створення нового тексту (метатексту) вона бачить як енергетичний резонанс, який виникає між автором і прототекстами, що призводить до викиду енергії – народження нового тексту. Кузьміна бачить два типи прагматичних умов сприйняття інтертекстуальності: текстові й когнітивно-особистісні. Текстові – мовні засоби і прийоми, які вказують на необхідність уключення в інтерпретацію параметра інтертекстуальності. Вони стійкі в часі і є виявом авторської інтенції. Когнітивно-особистісні умови

визначають міру глибини інтертекстуального шару. Вони можуть мінятися і залежать від багатьох випадкових чинників.

Згідно з когнітивним підходом людину слід вивчати як систему збирання й трансформування інформації. Людина одержує, переробляє, зберігає, а потім мобілізує інформацію для раціонального розв'язання завдань, які вирішуються через мову. У центрі лінгвістичних досліджень стали процеси оброблення, зберігання інформації. Було доведено, що, одержуючи нову інформацію, людина співвідносить її з тією, яка вже є в її свідомості, при цьому породжуються нові смисли.

Виходячи з цього, стосовно теми нашого дослідження, можемо стверджувати, що художній текст як система упорядкованих знаків несе інформацію про світ, яка співвідноситься з попередньою художньою свідомістю індивіда як члена певного культурного середовища з відповідною сукупністю певних обов'язкових знань, якими володіють усі, хто перебуває в цьому середовищі й послуговується однією мовою, має відповідну когнітивну базу. Поняття когніції сьогодні включає в себе складники людського духу, серед яких поряд зі знаннями, свідомістю, розумом, мисленням, вирішенням проблем назвемо також творчість і співвіднесення. Ці категорії, а також сприйняття, пригадування, упізнавання мають прямий стосунок до **художньої комунікації**, у тому числі **інтертекстуальності**. Когнітивну базу формують когнітивні структури, які у свою чергу формують нашу компетенцію, що кодується й зберігається у вигляді когнітивної структури, включає в себе не тільки відомості про світ, але й **знання мови**. Пізнання, з **точки зору лінгвістики**, є процесом породження і трансформації *концептів*.

Сосюрівська дихотомія мови і мовлення зумовила пошук третього рівня, який би заповнив прогалину між мовою і мовленням (Косеріу), третій рівень пропонували співвіднести з поняттями мовної діяльності (Щерба), мовної здатності (Габеленц), дискурсу (Бюйссанс), норми (Косеріу), індивідуального мовлення, тексту (Черемисіна).

М. Бахтін розробляє поняття мовленнєвого жанру, він розширює поняття висловлювання, розмежовуючи прості, первинні й складні, вторинні висловлювання. Роман він уважав висловлюванням, як і репліку побутового діалогу, але висловлюванням вторинним, складним.

Оскільки мовлення є засобом організації конкретного тексту й одним із способів здійснення вербальної комунікації, а також надає в користування мовцям інваріант мовленнєвого жанру, воно служить одним із об'єктів лінгвістичної теорії тексту і комунікації. Цілісною знаковою формою організації мовлення є текст.

Текст у сучасній лінгвістиці вивчається з різних позицій. Виділяють граматичний аналіз тексту як сукупності одиниць, більших ніж речення

(Блох, Гальперін, Тураєва); культурологічний аналіз тексту як комплексного явища культури (Лихачов, Степанов, Караулов, Лотман); комунікативний підхід до тексту як одиниці спілкування (Белл, Гак, Сусов, Серл, Хаймс); структурний аналіз тексту як цілісного явища (Ахманова, Солганик, Фрідман, Пешковський); типологічний аналіз тексту (Мисрик, Верліх, Цимерман, Ізенберг); категоріальний підхід до тексту, який має на меті встановлення текстових категорій різного порядку (Гальперін, Арнольд, Тураєва, Воробйова, Карасик, Селіванова). Уважаючи комунікативний характер однією з основних характеристик тексту, ми розглядаємо **текст** у ситуації реального спілкування **як дискурс**. Кожен текст у процесі комунікації маніфестує певний мовленнєвий жанр, має особливу структурно-композиційну, семантико-сміслову, інтенційно-прагматичну природу.

Питання про визначення тексту пов'язане з проблемою рівневої системно-мовної природи текстів. У 1965 році С. Бенвеніст назвав текст одним із автономних рівнів системи мови. В. Дресслер запропонував два розуміння тексту, виходячи із дихотомії двох рівнів у тагмеміці К. Пайка, як висловлювання на емічному та етичному рівнях. У зв'язку з цим у лінгвістиці тексту виникла потреба найменування інваріанта певної сукупності реальних текстів. Такий інваріант стали називати **текстевою** (Амосова, Кох, Москальська). На основі текстом відбувається породження і сприйняття актуалізованих текстів.

Текстема в сучасній когнітивній лінгвістиці розглядається в ракурсі текстового прототипу як моделі, схеми певного класу текстів, який має ієрархічно організовані прототипні ознаки певного класу: семантичні, структурні, інтенційні, ситуативні, інтерпретативні, соціокультурні та ін. Співвідношення інваріанта текстеми й актуального тексту того ж самого класу може мати різний ступінь варіативності й аномальності. Аномальність тексту по відношенню до текстеми визначається як відхилення від її стандартних рис і структури, використання рис, характерних для інших текстом. Текстеми художніх і публіцистичних текстів найбільш гнучкі.

У своїй праці ми вживатимемо термін «**інтертекстема**», який на нашу думку, утворено за аналогією до терміна «текстема».

В. Мокієнко, К. Сидоренко, Й. Млацек, П. Дюрчо послуговуються поняттям «**інтертекстема**». Так, за К. Сидоренко, цей термін має таку дефініцію: «Інтертекстема – це одиниця інтертексту, функціонально зорієнтована **міжтекстово** (виділення наше – О.П.), представник прототексту, міжрівневий реляційний (співвідносний) сегмент змістової структури тексту <...>, утягнений у міжтекстові зв'язки» [Сидоренко 2005, с. 143]. В. Мокієнко виділяє категоріальні ознаки інтертекстеми: «1) паспортизація конкретним текстуальним джерелом; 2) стереотипізованість і

відтворюваність у готовому вигляді (що не виключає активної варіативності); 3) здатність слугувати структурними елементами тексту (чи його фрагментів), маркуючи його семіотично (на рівні концептів та символів) чи стилістично [Мокиєнко 2003, с. 81]. Отже, і К. Сидоренко, і В. Мокієнко базують свої визначення на лінгвістичному понятті тексту, де інтертекстема є «сегментом» або «елементом» його структури.

Автор статті «Інтертекстуальність як об'єкт лінгвістичних досліджень» А. Жулинська пропонує своє розуміння інтертекстуальності та інтертекстеми: «Ми розуміємо інтертекстуальність як багатоаспектну психолінгвістичну категорію тексту, яка вказує на його комунікативні відношення з іншими текстами на змістовому, лексичному, синтаксичному і стилістичному рівнях, виражену мовними маркерами – інтертекстемами. Інтертекстеми в нашому розумінні – це лінгвістичні засоби реалізації інтертекстуальних зв'язків» [Жулинская 2005, с. 75].

У цьому визначенні, попри зазначену багатоаспектність поняття інтертекстуальності, авторка акцентує на комунікативному аспекті тексту як лінгвістичної категорії, яка обов'язково потребує взаємодії з іншими текстами, що реалізується в мовних засобах (усіх рівнів) – інтертекстемах.

У гадуваній уже праці польський мовознавець О. Кіклевич, говорячи про систематизацію аспектів розуміння тексту, серед інших чинників розуміння тексту (структурно-мовний, системно-мовний, ситуативний, когнітивний, інтерактивний, соціо-регулятивний, композиційний) називає **інтертекстуальний (асоціативний)** як віртуальні відношення знаків, тобто знання інших текстів [Кіклевич 2007, с. 247].

На думку О. Кіклевича, для розуміння тексту важливим є не лише «горизонтальний», але й «вертикальний» *вербальний контекст*, не лише синхронні (системні), але й діахронні (історичні) зв'язки між текстами. Характеризуючи особливості художнього тексту, Кіклевич стверджує, що він є *багатовимірним семантичним простором*, утвореним не лише одиницями, функціональна значимість яких обмежена рамками певного мовного акту, а й одиницями, які можуть бути функціонально інтерпретовані з *покликанням* на інші мовні акти й на *інші тексти*. Він звертає увагу, що в семіозисі культури текст не ізольований від інших текстів, навпаки – він вступає з ними в *діалогічні відношення*, що виявляється в наявності різних *асоціацій, алюзій, ремінісценцій, спільних мотивів, прямих і прихованих цитат*. Знання ж цих відношень учасниками інформаційного обміну здатне оптимізувати розуміння тексту, збільшити міру його глибини [Кіклевич 2007, с. 263].

У переробленому варіанті книги про Ф.М. Достоевського Бахтін розрізняє лінгвістику як науку про мову й металінгвістику як науку про діалогічне мовлення, стверджуючи, що визначити свою позицію, не співвідносячи її з іншими позиціями, не можна. О. Кіклевич вважає, що теорія

Бахтіна формувалася і мала сприйматися, передусім, на фоні методології структуралізму. Діалог, а саме – конфлікт зі структуралізмом визначив її фундаментальні положення і, зокрема, той зміст, який укладався М. Бахтіним у термін «лінгвістика». «Через 30 років після виходу переробленого видання «Проблем поетики Достоевського» у лінгвістиці відбулися кардинальні зміни: у сферу її компетенції виявилися залученими не лише форми «діалогічного мовлення», але й різноманітні типи соціальної взаємодії, різні види пресупозицій та імплікацій, інтенційні стани мовця, ціла гама ілокутивних і перлокутивних ознак висловлювання, перформативи і правила їх уживання, когнітивні аспекти мовних висловлювань, текст у всьому багатстві його семантичного простору, а також багато іншого, що ще кілька десятиліть тому лінгвіст просто не вважав би за можливе обговорювати» [Киклевич 2007, с. 236].

Склалася нова лінгвістична парадигма з функціональною, антропологічною домінантою, яка визначає оновлення змісту філологічної спадщини М. Бахтіна. У російському мовознавстві в першій половині ХХ ст. були розроблені альтернативні структуралізму концепції, насамперед – Є. Поливанова і М. Бахтіна. На відміну від Є. Поливанова, який пропонував вивчати не мову як трудову діяльність, але як мову трудової діяльності, М. Бахтін, прямо критикуючи структуралізм Ф. де Соссюра, виступав як послідовник східнослов'янської психологічної школи, зокрема О. Потебні.

Запропоновану де Соссюром схему комунікативного акту «мовець – слухач» Бахтін кваліфікував як абстракцію, яка нічого не пояснює, на його думку, ця схема не відображає активності слухача. Бахтін уважав, що сприйняття мовлення не є пасивним, як це впливає із схеми де Соссюра.

Ця ідея пізніше була детально розроблена О. Лосевим у працях «Проблема символа и реалистическое искусство» (1976) і «Знак. Символ. Миф» (1982). Теорія Бахтіна глибоко антагоністична структуралізові. Бахтін приділяв велику увагу соціальному аспектові мовленнєвої діяльності, тому його праці певною мірою лягли в основу прагмалінгвістики.

Дієслово «жити» у висловлюванні Бахтіна – значить брати участь у діалозі. Бахтін зазначав, що нейтральні словникові значення забезпечують спільність мови і взаєморозуміння її носіїв. Проте використання слів у мовленнєвому спілкуванні завжди носить індивідуально-контекстуальний характер. Виходячи з цього, Бахтін проводив ієрархію лексиконів, за якою, по суті, стоїть ієрархія мов: нейтральне слово загальнонародної мови; «чуже» слово, тобто належне іншому ідіолекту або, за Бахтіним, іншому «голосу»; «моє» слово, наповнене специфічною експресією в конкретній ситуації з певним мовленнєвим наміром.

Найбільш важливим у цій концепції є положення, згідно з яким на рівні «мого» слова взаємодіють, а іноді «зливаються» духовна й мовна сфери особистості.

Неабиякий інтерес для сучасної лінгвістики становить думка Бахтіна про те, що *індивідуальний мовленнєвий досвід будь-якої людини формується й розвивається в безперервній і постійній взаємодії з чужими індивідуальними висловлюваннями*. Сусідство з іншими мовними засобами призводить до явища інтерференції, тобто до взаємодії елементів «чужої» мови і «чужого» мовлення.

У руслі ідей М. Бахтіна міжтекстові зв'язки художнього твору традиційно розглядаються в літературознавстві в рамках проблеми літературних впливів, запозичень, наслідування і пародіювання, а в стилістиці та лінгвістиці тексту – у рамках проблеми взаємодії «свого» і «чужого» мовлення (цитат, алюзій, ремінісценцій і таке інше).

Вивчення інтертекстуальності в різних сферах комунікації поглиблює уявлення про текст не лише як лінгвістичне, але й соціокультурне явище. Крім того, теорія інтертекстуальності дозволяє пояснити іманентну властивість тексту – здатність до прирощення смислу, генерування нових слів через взаємодію з іншими смисловими системами.

За умови такого підходу з'являється можливість розгляду мовного аспекту інтертекстуальності – конкретного вияву таких мовних форм результату міжтекстової взаємодії, як, наприклад, тропеїчна інтертекстуальність, пародія, переклад, вихід за межі семіосфери основного тексту (використання в художньому тексті сценарію кінофільму, тексту заяви, листа, наукової лекції тощо).

Інтертекстуальність будь-якого тексту не можна, на нашу думку, розглядати поза **семіотикою**. Комунікативно-прагматичну орієнтацію має семіотичний напрям лінгвістики тексту, який вивчає знакові моделі тексту, в основу яких покладено взаємодію комунікантів через текст. Л. Єльмслев запропонував розглядати текст як суперзнак, а Я. Петєфі називати галузь, яка вивчає текст як знак, – семіотичною текстологією.

Семіотична концепція Ю. Лотмана, спираючись на деякі положення Р. Якобсона, кваліфікує текст як нерозчленований сигнал у знаковому просторі (універсумі) культури. Учений розглядав текст у семіосфері, семіотичному універсумі, що є єдиним механізмом, у якому будь-який текст стає знаковим актом і вивчається відповідно до принципів і закономірностей універсуму. Динаміка семіосфери має культурно зумовлений аспект, який Ю. Лотман назвав «текстом у тексті», В. Налимов – «слідами» минулих текстів.

Модуль тексту (висловлювання) є семіотичним простором, який презентує авторський концепт та інтерактивні стратегії як умонтовану в

знакову форму програму, яка відображає мету адресанта стосовно адресата.

Модуль інтеріоризованого буття є дійсністю, усвідомленою лінгвокультурною спільнотою або на етапі породження, або в режимі інтерпретації, або в аспекті знакової репрезентації подій у тексті, що створює перетворений, імітований світ – корелят не буття, а його інтеріоризації комунікантами.

Модуль семіотичного універсуму, який розвивається в діалогічному співвідношенні з попереднім модулем у часі і просторі, представлений семіосферами наукових текстів, художньої літератури, мистецтва, культури. Л. Мурзін і А. Штерн доходять висновку, що текст не є найвищим рівнем мови. Таким рівнем вони вважають рівень культури.

Діалогічна взаємодія всіх модулів забезпечує здійснення дискурсу. Діалогічний механізм дискурсу є всезагальним і різноаспектним. У такому випадку авторська стратегія підтримується за рахунок таких одиничних (або таких, що наявні в комплексі) імпліцитних інтертекстуальних мовних маркерів, як заголовок, епіграф, вибір «промовистих» імен, повтор ритму і такі інші.

Заголовок є засобом позначення співвіднесеності твору з іншими, коли в нього включаються ім'я персонажа попереднього тексту або натяк на схожість сюжетної лінії.

Епіграф має велику можливість для актуалізації ретроспективних зв'язків двох текстів, бо він знаходиться в сильній позиції тексту. Вибір імені персонажа або введення в текст літературних героїв з інших творів також є засобом реалізації художньої інтертекстуальності.

Так, у романі У. Еко «Ім'я троянди» співвіднесеність детективної лінії з традицією детективних романів Конан Дойля актуалізується завдяки одному тільки імені головного героя – Баскервіль. Повтор текстової форми (структури, ритму), окремих лексичних засобів, який нагадує читачеві інший текст, широко використовується в поетичних творах, де добре впізнана ритмічна структура підтексту [Кузьміна 1999; Фатеева 1998].

Інтертекстуальність, таким чином, звернена до інших прецедентів текстів: інтертекстуальне відсилання виступає як «зміщений» парадигматичний елемент, який має витоки в забутій синтагматиці.

Висунення інтертекстуальності на *передній план лінгвостилістичних досліджень* забезпечує більшу масштабність і глибину вивчення міжтекстової взаємодії не лише окремих творів, але й функціонально-стилістичних типів текстів.

Висновки до першого розділу

Отже, ми розглядаємо інтертекстуальність як лінгвістичний феномен, виходячи з діалогічної природи мови і мовлення, хоч саме поняття і термін «інтертекстуальність» з'явилися спершу не в мовознавстві, а в філософії, семіотиці, порівняльному літературознавстві, культурології.

З'ясовуючи поняття інтертекстуальності, ми виходимо з основних понять тексту. Лінгвістичний енциклопедичний словник констатує наявність двох напрямів сучасної лінгвістики тексту як складників загальної теорії тексту. Перший орієнтовано на вивчення комунікативних, лінгвістичних, психологічних ознак тексту як мовленнєвої ситуації. Другий апелює до пізнавальних смислових глибин тексту. Ці напрями поєднано в багатьох наукових працях, присвячених дослідженню тексту. На думку О. Селіванової, відокремлювати їх було б помилкою, бо текст як комплексне явище потребує саме комплексного міждисциплінарного аналізу із залученням даних із літературознавства, філософії, етнології та лінгвістики в цілому.

Для лінгвістичної теорії тексту і комунікації антропність проєкції світу постає в діалогічній єдності загального та індивідуального. Створюючи текст, адресант вступає в діалогічні відносини не тільки з адресатом, але й зі світом речей, а також з людським досвідом, який передує йому, у тому числі й текстово-комунікативним, і з наступними текстами. Текст є індивідуальною антропною проєкцією, стає надбанням інших, загальнолюдської і національної науки та культури і, відсторонюючись від авторстворця, записується в семіотичний універсум.

Лінгвістика пропонує два підходи до співвідношення двох наукових парадигм – комунікативно-функціональної і когнітивної. Функціоналісти спрямовують головний фокус на взаємодію комунікативних чинників, а когнітивісти зосереджуються на чинниках мисленнєвої діяльності. Цілісною знаковою формою організації мовлення є текст. Текст, занурений в умови його породження і сприйняття, функціонує як дискурс з притаманною йому інтертекстуальністю.

Інтертекстуальність у широкому (глобальному) вияві виходить на розуміння культури як єдиного тексту, у вузькому – виявляє конкретну взаємодію текстів у мовних знаках (цитатах, алюзіях, ремінісценціях, концептах тощо).

Функції, які виконують інтертекстеми в художньому і нехудожньому текстах, тожонні функціям мови взагалі, що засвідчує лінгвістичну природу інтертекстуальності. Розглянувши теорії дослідження феномену, ми дійшли висновку, що проблема інтертекстуальності привертає увагу дослідників різних наукових галузей. Найбільших успіхів у дослідженні яви-

ща інтертекстуальності досягли літературознавство й семіотика (Ю. Кристева, Р. Барт, Ю. Лотман).

Дослідження з інтертекстуальності при всій різноманітності термінів, ужитих для назви цього поняття, заґрунтовані на фундаментальних працях М. Бахтіна, його діалогічній теорії.

У сучасній науковій парадигмі не можна претендувати на серйозне дослідження проблеми інтертекстуальності без урахування наукових набутків семіотики, когнітології, компаративістики, культурології і, безумовно, лінгвістики в усіх її галузях і напрямках.

І все ж найменш дослідженим на сьогодні залишається саме лінгвістичний вимір інтертекстуальності, хоча всі дослідники так чи інакше виходять на нього і бодай побіжно торкаються його.

Тому слушною є констатація мовознавцем Г. Сютюю того факту, що «змістове наповнення терміна **інтертекстуальність** в українському мовознавстві досі залишається некодифікованим – про це свідчить його відсутність у найбільшому на сьогодні вітчизняному компендіумі наукової лінгвістичної інформації – енциклопедії «Українська мова» (2000)» [Сютюа 2007, с. 218].

Поняття інтертекстуальності потребує подальшого дослідження, уточнення, деталізації як системотвірної лінгвістичної категорії дискурсу, а також розгляду функціонального аспекту та форм вияву на різних мовних рівнях.

Окреслені нами теоретико-методологічні підходи до визначення поняття інтертекстуальності як лінгвістичного феномену забезпечили можливість аналізу емпіричного матеріалу художньої літератури з метою вияву типів і мовних форм інтертекстуальності та з'ясування їх функцій в тканині художнього тексту.

Аналізовані розділи роботи спрямовані на виявлення шляхом текстового аналізу українського художнього дискурсу характерних ознак у лінгвістичному вимірі інтертекстуальності української літератури різних періодів і жанрів, а також окреслення точок перетину українського художнього мислення з формами мислення світової культури.

РОЗДІЛ 2

МІФОЛОГІЧНІ ТА ФОЛЬКЛОРНІ ІНТЕКСТИ В ІНДИВІДУАЛЬНІЙ ТВОРЧОСТІ МИТЦІВ СЛОВА

2.1. Художній світ національного дискурсу в номінаціях віртуальних образів

Номінації віртуальних міфічних образів у літературних творах українських письменників є прямим запозиченням з міфопоетичної скарбниці народної творчості. Таке свідоме підключення до національного коду через праобрази в номінаціях, які ще до використання їх письменником були символічними, виявляє авторську інтенційну інтертекстуальність. Праобраз, або архетип, за К.Г. Юнгом, є «фігурою – чи то демона, людини чи події, – яка повторюється протягом історії всюди, де вільно діє творча фантазія» [Юнг 1991, с. 283].

Це насамперед фігури міфологічні, віртуальні. На думку Юнга, ці образи в певному значенні сформульовані «підсумком величезного типового досвіду незчисленного ряду предків: це, так би мовити, психічний залишок незчисленних переживань того ж самого типу. Безпосередньо відображаючи мільйони індивідуальних переживань, вони дають таким шляхом єдиний образ психічного життя, розчленованого і спроектованого на різні образи міфологічного пандемоніуму» [Юнг 1991, с. 283].

Широке використання особливостей міфологічного мислення та міфологічної символіки надає митцеві зручну можливість опису довічних моделей особистої та суспільної поведінки, суттєвих законів соціального та природного космосу. Потяг до творчості К.Г. Юнг уважав одним із інстинктів, притаманних людині. Саме через художню творчість митець розв'язує важливі психологічні проблеми розвитку людини взагалі, конкретної нації зокрема, людства в цілому, утверджуючи нескінченність життя, духовного становлення людства. Сутність художнього твору, наголошує Юнг, полягає в тому, наскільки він надособистісний і звернений від розуму й серця художника до розуму й серця людства. Висока духовна вартість художнього твору зумовлена, за Юнгом, тим, що архетипну вічність поєднує з конкретною історичною ситуацією смертна людина. Архетипна вічність проходить крізь живе життя, тобто середовище (час і місце), психологічні комплекси індивідуального творця.

У художніх творах письменник може не лише підкреслювати спорідненість описаних ним ситуацій з уже відомими міфологічними сюжетами, але й створювати в них свою фантастичну художню реальність, віртуальний художній світ, населений персонажами, витвореними уявою.

Якщо в першому випадку «зображені події й персонажі ніби втрачають свою індивідуальність і стають лише одним із варіантів вічно повторюваної, заданої схеми буття, зафіксованої в давніх міфах», то в другому – «письменник вибудовує у своєму творі уявну дійсність не за законами правдоподібності, а за встановленими ним самим правилами, які він уважає законами не лише художньої правди, а й правди взагалі» [Дорошевич 1970, с. 123].

Продукт уяви, який є результатом діяльності особливої структури свідомості, сприймається нею ж за реальність і включається до усвідомлення зв'язків людини зі світом у цілому як універсумом.

На матеріалі творів Т. Шевченка, М. Коцюбинського, Лесі Українки та В. Шевчука розглянемо назви істот ірреального світу, які використовуються в художніх текстах як символи, що відображають психічне життя народу України, особливості його світосприйняття, ментальність.

У поетичному світі Тараса Шевченка чітко простежуються номінації міфологічних істот переважно жіночого роду, що, на нашу думку, є відображенням світосприйняття через так звані «емоційно забарвлені комплекси, які утворюють інтимне душевне життя особистості» [Юнг 1991, с. 97]. Це передусім водяні мешканки – **русалки**, яких можна зустріти і в ранніх романтичних творах Шевченка, і навіть у тих, що належать до періоду зрілої творчості. Так, у баладі «Причинна» русалки є дійовими особами міфічного сюжету й органічно вписуються в нещасливу історію кохання молодої дівчини, хоча разом з тим вони є символом жіночої душі – Аніми, проекцією чуттєвих потягів:

В таку добу під горою ,
Біля того гаю,
Що чорніє над водою,
Щось біле блукає.
Може вийшла **русалонька**
Матері шукати,
А може, жде **козаченька**,
Щоб **залоскотати** [Шевченко 1961, с. 14].

Творення подібних художніх образів Юнг пояснював так: «Той, хто дивиться у воду, звичайно, бачить там своє обличчя, але через деякий час на поверхню починають виходити і живі істоти; ними можуть бути і риби, незлюбливі мешканці глибин. Але озеро наповнене привидами, специфічними водяними істотами. Часто в тенета рибалок потрапляють русалки, жіночні напівриби-напівлюди. Вони зачаровують. Русалки є ще інстинктивним першим ступенем цієї чарівничої жіночої істоти, яку ми називаємо Анімою. Відомі також сирени, мелюзини, феї, ундини, дочки лісового ко-

роля, ламії, сукуби, які *приваблюють юнаків і висмоктують з них життя* (виділення наше – О. П.)» [Юнг 1991, с. 114].

І якщо на початку балади роль цієї дійової особи традиційна, а образ у нагадуванні поета є архетипною алюзією, то в подальшому розгортанні міфічного сюжету він переосмислюється, залишаючись так само номінованим, хоча при цьому набуває категорії множини – *русалоньки*.

Жіночі істоти – русалки – як міфічне вираження жіночої душі можуть нести добро і зло, причому особам жіночої статі – також:

Кругом дуба **русалоньки**

Мовчки дожидали;

Взяли **її**, сердешную,

Та й **залоскотали** [Шевченко 1961, с. 17].

У цій же баладі молодий романтик Шевченко вдається не до прямої, а до перифрастичної номінації, яка створює прозорий алюзійний образ віртуальної реальності:

Аж гульк – з Дніпра повиринали

Малі діти, сміючись.

«Ходімо грітись – закричали. –

Зійшло вже сонце!» (Голі скрізь;

З осоки **коси, бо дівчата**) [Шевченко 1961, с. 15].

У поемі «Сотник» («Оглаві... Чи по знаку») у зверненні старого багатого сотника до молоденької годованки Настусі, очевидно, підсвідомо прохоплюється слово «русалка», яке в мовній фігурі порівняльного звороту стає також архетипною алюзією, і одне-єдине витончено й майстерно розкриває хтиву сутність сотника:

А Настуся...

Ну, звичайне, як дитина

Пестує старого.

А старому не до того,

Іншого якогось,

Гріховного пестування

Старе тіло просить!..

І пальцями старий сотник

Настусині коси,

Мов дві гадини великі,

Докупи сплітає,

То розплете, то круг шиї

Тричі обмотає!..

Сотник

Та одчепись, божевільна...

Дивись лишень: *коси*

Мов русалка розтріпала... [Шевченко 1961, с. 501].

Уживання номінації міфічної істоти в мовленні героя є «задзеркальним відображенням у психіці її ж актуальних породжень» [Антонян 2007, с. 95].

Віртуальна реальність може відобразитися не лише в самообразі, але й у світогляді, світосприйнятті. Приклад того, як людина сприймає світ природи тотожним світу людей, як у своїй картині світу «олюднює» до-вкілля, персоніфікуючи його, бачимо в повісті М. Коцюбинського «Тіні забутих предків».

З приводу персоніфікування людиною природи великий фахівець у галузі античної міфології О. Лосев писав: «Первісна людина не виділяє себе із природи, для неї все є таким же чуттєвим, як і вона сама, тому вся дійсність, відображена в міфології, є чуттєвою. <...> якщо людина почуває себе живою істотою, то в умовах ототожнення себе з природою, вона завжди оживлює цю останню, населяючи її вигаданими живими істотами» [За: Дорошевич 1970, с. 123].

Леся Українка, яка, за свідченням Д.І. Чижевського, до багатьох творів М. Коцюбинського ставилася не досить схвально, була в захваті від «Тіней забутих предків»: «До багатьох речей М. Коцюбинського вона ставилася з певною неохотою («розтягнуте», несмаковите, писане без внутрішньої потреби тощо), лише справжній крок за межі реалізму привів її в правдивий екстаз» [Чижевський 2003, с. 557]. Що ж захоплювало і вражало Лесю Українку в цій повісті? Найвірогідніше, отой неймовірний, але прекрасний світ, де реальне невіддільне від ірреального, створеного уявою багатьох попередніх поколінь. Існування цього віртуального світу не викликає жодних сумнівів не лише в тих, хто в ньому перебуває, але й (одразу ж!) у тих, хто долучається до нього, починаючи читати цей твір.

Такий художній ефект досягається вживанням автором уже з перших рядків повісті номінацій «істот» надприродного світу (*бісиця*, *бішеня*, *обмінник*). Ці «істоти» так природно «вписуються» в повсякденне життя реальних істот, взаємодіють з ними, включаються в «кровообіг» людського життя:

«Не раз вона з лязком думала навіть, що то не од неї дитина. Не «соко-тилася» баба при злогах, не обкурила десь хати, не засвітила свічки – і хитра **бісиця** встигла обміняти її дитину на своє **бішеня**» [Коцюбинський 1974, с. 413].

«Тоді мати виймала люльку з зубів і, замахнувшись на нього люто гукала:

– Ігі на тебе! Ти, **обміннику**. Щез би ти в озеро та в тріски!..» [Коцюбинський 1974, с. 413].

І це не дивно, бо герої твору М. Коцюбинського жили серед природи, не мислили себе окремо від неї і вірили в Бога, вірили в те, що все (навіть потойбічний світ) створено Ним.

«Віртуальні явища людина сприймає і переживає як живу об'єктивну реальність. У ній віруючі не тільки не сумніваються, але й відносять себе і весь довколишній світ до об'єктів, які такою реальністю породжені. Вони не усвідомлюють надприродне середовище частиною своєї психіки, а лише об'єктивною, незалежною від них даністю. На цьому ж рівні починають «спрацьовувати» зворотні зв'язки від нереальних, існуючих лише в психологічному просторі уявних об'єктів» [Антонян 2007, с. 89].

Дитяча психіка малого хлопця, дифузно сприймаючи світ, не диференціювала номінацій реального та ірреального світів:

«Ледве помітний в лісовім зелі, збирав квітки і косичив ними свою кресаню (бріль), а утомившись, лягав десь під сіном, що сохло на островах, і співали йому до сну та й будили його своїм дзвоном гірські потоки.

Коли Іванові минуло сім літ, він вже дивився на світ інакше. Він знав вже багато. Умів знаходити помічне зілля – одален, матриган і підойму. Розумів, про що канькає каня, з чого повсталала зозуля – і коли оповідав про все те вдома, мати непевно позирала на нього: може, в о н о до нього говорить? Знав, що на світі панує **нечиста сила**, що **арідник (злий дух)** править усім; що в лісах повно **лісовиків**, які пасуть там свою маржинку: оленів, зайців і серн; що там блукає веселий **чугайстир**, який зараз просить стрічного в танець та роздирає **нявки**; що живе в лісі **голос сокири**. Вище, по безводних далеких недеях, нявки розводять свої безконечні танки, а по скелях ховається **щезник**. Міг би розказати і про **русалок**, що гарної днини виходять з води на берег, щоб співати пісень, вигадувать байки і молитви, про **потопельників**, які на заході сонця сушать біде тіло своє на каменях в річці. Всякі **злі духи** заповнюють скелі, ліси провалля, хати й загороди та чигають на християнина або на маржину, щоб зробити їм шкоду» [Коцюбинський 1974, с. 414].

Отже, поряд з номінаціями реалій природи, серед якої виростав хлопець (*сіно, гірські потоки, квіти, зозуля, одален, матриган, підойма*), цілий реєстр (знову ж – на одній сторінці!) номінацій віртуальних образів українського пандемоніуму, який не просто відтворює світ вірувань, а в мовних знаках своєрідним способом (у діалектних номінаціях – *арідник, чугайстир, бішеня, нявки*) кодує міфічний світ саме карпатського краю.

Номінації представників демонічного світу в повісті М. Коцюбинського можна розподілити на такі групи: а) однослівні номінації (*бісиця, бішеня, обмінник, арідник, лісовики, чугайстир, нявки, щезник, русалки, потопельники*); б) ті, що становлять словосполучення (*нечиста сила, злий дух, голос сокири*). У другій групі або узагальнена назва,

або пояснення до діалектизму, або назва не персоніфікованого образу явища.

У подальшій оповіді назви віртуальних образів не просто згадуються, а подається опис їх олюдненої зовнішності, а також дій, які вони виконують і якими вони, безумовно, так схожі на людей, бо «жоден персонаж, жодна подія потойбічного світу не виходить за межі того, що знає людина, усі і священні, і сатанинські образи є проєкцією її особистісних рис, її переживань, захоплень, надій, таємних і часто стримуваних внутрішніх порухів. При цьому людина не здогадується, що весь цей світ розгортається лише в її психіці» [Антонян 2007, с. 93].

Іван захоплювався музикою, наслухав і потребував нових мелодій, тому й з'явився **«той»** (паралельно з назвою демонічної істоти – **щезник** – автор, за етичнотомовною національною традицією, вдається до евфемістичної номінації нечистої сили, використовуючи синсемантичну лексичну одиницю «той»). Саме внутрішній стан невдоволення Івана звичайною музикою й прагнення чогось незвичайного породжує таку істоту з нелюдського світу, з нелюдськими здібностями та вкладає в її руки музичний інструмент – флюяру (хіба може бути в гуцульському міфічному світі персонаж без музичного інструмента?!): «Він сів десь на узбіччю гори, виймав денцівку (сопілку) і вигравав немудрі пісні, яких навчився од старших. Однак та музика не вдовольняла його. З досадою кидав денцівку і слухав інших мелодій, що жили в ньому, неясні і невловимі. <...> І ось раптом в цій дзвінкій тиші почув він тиху музику, яка так довго і невловимо вилась круг його вуха, що навіть справляла муку! Застиглий і нерухомий, витягнув шию і з радісним напруженням ловив дивну мелодію пісні. **Так люди не грали**, він принаймні ніколи не чув, але хто грав? Навкруги була пустка, самотній ліс і не видно було живої душі. Іван озирнувся назад, на скелі – і скаменів. На камені, верхи сидів **«той»**, **щезник**, скривив гостру борідку, нагнув різжки і, заплющивши очі, дув у флюяру. Та ось різжки піднялися вгору, щоки надулись і розплющились очі. «Є мої кози...Є мої кози...» – заскакали радісно згуки, і Іван з жахом побачив, як, виткнувшись з-за галузок, затрясли головами бородаті цапи.

Він хотів тікати й не міг. Сидів прикутий на місці і німо кричав од холодного жаху, а коли врешті видобув голос, щезник звинувся і пропав у скелі, а цапи обернулись в коріння дерев, повалених вітром» [Коцюбинський 1974, с. 414 – 416].

Витворені уявою образи інколи можуть бути більш живими і значимими, ніж живі зовнішні предмети. Вони здатні породжувати такі почуття й емоційні переживання, які за своєю яскравістю, інтенсивністю та достовірністю навіть переважають ті, котрі викликає справжня дійсність. Іван

не зміг забути Марічки, і в часи особливої туги за нею вона «приходила» до нього чи то в образі **лісної**, чи то в образі **нявки**.

Спілкування з Марічкою-лісною-нявкою було для нього більш суттєвим і реальним, ніж усе інше реальне життя:

«Але зробилося іще сумніше. Схотілося сонця, веселого шуму ріки, теплого хатнього духу, розмови. Жаль вхопив серце, солодка туга. Згадки почали його заливати та хвилюватись перед очима. І раптом почув він тихе: «Іва-а!» Хтось його кликав. О! Знову: «Іва-а!..»

Марічка? Де вона взялась? Прийшла на полонину? Вночі? Заблудилась і кличе? Чи, може, йому причулось? Ні, вона тут. Серце калата в Іванових грудях, але він вагається ще. Куди іти? І знову утретє долітає до нього звідкись: «Іва-а!..» Марічка... вона...напевно... Він біжить навпростець, без стежки, туди, звідки чув голос, але стрічає лиш прірву, кудюю не можна ні збігти, ані дістатись на полонину. Стоїть і заглядає у чорну безодню. Тоді йому робиться ясно: се його кличе **лісна**. І, хрестячи груди та озираючись лячно, він повертає до стаї» [Коцюбинський 1974, с. 437].

«Іван прокинувся. – Вставай, – будила його Марічка. – Вставай і ходім. Він глянув на неї і анітрошки не здивувався. Добре, що Марічка нарешті прийшла. Підвівся і вийшов за нею. Вони мовчки здіймалися вгору і, хоч була вже ніч, Іван виразно бачив при світлі зірок її обличчя. <...>

Він бачив перед собою Марічку, але йому дивно, бо він разом з тим знає, що то не Марічка, а **нявка**. Йшов поруч із нею й боявся пустити Марічку вперед, щоб не побачить криваву діру ззаду у неї, де видно серце, утробу і все, як се у нявки буває. На вузьких стежках він тулився до Марічки, аби йти рядом, аби не лишитися ззаду, і чув тепло її тіла» [Коцюбинський 1974, с. 451].

У повсякденному житті гуцулів найчастіше зустрічаються **відьми**. Саме з ними пов'язували вони всі свої нещастя, збитки в господарстві:

«Скрізь, од усього була небезпека, і треба було добре глядіти маржину од гадини, звіра і од **відьом**, які всякими способами потягали манну з коров та потинали худібку» [Коцюбинський 1974, с. 439].

Ці істоти жіночого роду жили серед людей, зовні нічим не відрізнялись від них, навіть були сусідками, але мали неймовірну здатність до різноманітних трансформацій власної тілесної субстанції і неймовірних дій:

«Проте найгірше докучала їм Хима. Стара улеслива **баба**, завжди така привітна, вона вечорами **перекидалась в білого пса** та нипала по загородах сусідських. Не раз Іван метав сокирою в неї, жбурляв вилами та проганяв.

Ряба корова на очах худла і все менше давала подюю. Палагна знала, чия то справа. Вона підглядала, говорила примівки, по кілька разів на вечір бігала до коров, вставала навіть вночі. Раз наробила такого крику, що

Іван біг в загороду як навіжений і мусив одганяти од порога **велику жабу**, що намагалась перелізти у хлів. Але жаба раптом десь зeszла, а з-за вориння скрипів вже голос Химин:

– Добрий вам вечір, сусідоньки красні... хе-хе...

Безвстидна!

Чого вона тільки не виробляла, ота родима **відьма!** **Перекидалась у полотно**, що біліло смерком попід лісом, **повзла вужем** або **котилась** горбами **прозорим клубком**, **спивала**, нарешті, **місяць**, щоб було темно, як йде до чужої худоби» [Коцюбинський 1974, с. 440].

Посередника між людьми і силами природи письменник називає **мольфаром**. Гуцульська діалектна номінація «мольфар» має два значення – позначає і чарівника, і злого духа, очевидно, убачаючи спорідненість цих постатей. **Мольфар** Юра в повісті Коцюбинського стає на прою з хмарою – і перемагає:

«Стояв проти хмари, одна нога наперед, і склав руки на грудях. Закинув назад бліде обличчя і вперся похмурим оком у хмару. Стояв так довгу хвилину. А хмара ішла на нього. І раптом сильним рухом він кинув кресаню на землю. Вітер зараз звів її в долину і підхопив на голові в Юри довге волосся. Тоді Юра підняв до хмари ціпок, що тримав у руці, і крикнув у синій клекіт:

– Стій! Я тебе не пускаю!..

Хмара подумала трохи і пустила в відповідь вогняну стрілу. <...>

– Стій!..

І хмара раптом спинилась. Підняла здивовано край, сперлась, як кінь, на задні ноги, заклекотіла внутрішнім гнівом, одчаєм знесилля і вже просила:

– Пусти! Де ся подіну? <...>

І дивна річ – хмара скорилась, спокійно повернула наліво і розв'язала мішки над рікою, засипаючи густим градом затінок. <...> Юра упав на землю і важко дихав» [Коцюбинський 1974, с. 448].

Номінації персонажів «Лісової пісні» Лесі Українки визначені вказівкою автора на жанр твору – драма-феєрія (театральна вистава з казковим сюжетом). Легенди Волинського Полісся, розповіді про мавку вразили поетесу на все життя. Волинсько-поліський фольклор, міфологія рідного краю збуджували її творчу уяву, і легенди з усіма неймовірними мешканцями пралісу оживали у феєрії. У символічних персонажах, які населяють драму, постає жива і прекрасна природа: тут навесні прокидається **Мавка**, до неї залицяється молодий **Перелесник**; «**Той, що греблі рве**» (молодий, вродливий і дужий) грайливо жартує з **Русалкою Водяною**, яку прагне тримати в неволі старий **Водяник**; лагідний і мудрий **Лісовик** як батько застерігає Мавку від небезпеки спілкування з людьми, нагадуючи про іс-

нування «Того, що в скалі сидить»; крім Русалки Водяної, є ще **Русалка Польова**, яка живе в житі і слізно благає сестрицю-Мавку не рушити її краси; а ще є **Метелиця Гірська** – мати «Того, що греблі рве»; **Куць**; **Пропасниця**; **Злидні** в подобі малих дітей; **вовкулака**, у якого перетворюється покараний за зраду Лукаш; персонафікований образ **Долі** вступає в діалог з Лукашем.

Демонічні персонажі є також обов'язковими дійовими особами фольклорно-фантастичних оповідань Валерія Шевчука. Витворені людською уявою **домовики, відьми, русалки, чорти, перелесники** населяють сторінки їх текстів.

Словесно-виразові засоби, залучені автором, спрямовані на переосмислення традиційного розуміння лексичного значення слова «чорт» як назви на позначення того, хто неодмінно несе в собі зло. Шевчуків же **чорт** у новелі «Панна сотниківна» не зла, а добродійна істота, тому приречена на смерть, але можлива в його естетичній картині світу.

Демонічний світ розділено на три групи: духів природи, домашніх духів і злих духів – нечистої сили. Найбільша за чисельністю група – чорти, назва походить від давньої назви волхва, який умів читати таємничі письмена язичницькі, записані чертами (рисками). Християнська релігія, борючись з давньою вірою, вклала у це слово нове значення, приписавши волхвам спілкування з нечистими.

Свідомість українського народу зазнала різноманітних еволюційних трансформацій на шляху від язичництва до християнства.

А взагалі, український чорт буває й смішним та безпорадним, а інколи навіть симпатичним, народний характер створив захисну модель від цього представника потойбічного світу, змалювавши його різноманітними барвами і наділивши його людськими рисами.

В. Шевчук продовжує літературну традицію у трактуванні чорта не за християнськими настановами, а за народними оповіданнями. І. Нечуй-Левицький писав, що «в народних оповіданнях чорти виходять не такі лихі й страшні, як їх показує християнство. <...> Є казки, де чорт описується добрим» [Нечуй-Левицький 1992, с. 57-58].

Панна сотниківна не змогла вийти за межі своїх уявлень, піднятися до розуміння «душі» того, хто її кохав, і тим самим згубила й своє життя. Це прозріння приходить до неї в останні хвилини життя:

«... Життя її від якогось часу перетворилося на забуття... І коли вона падала долі, уздріла раптом дуже чітко й близько від себе *великі, чорні, повні ясного вмиротвореного світла чоловічі очі*, які вона знала колись давно, які, можливо, й полюбити могла б, але досягти яких так і не спромоглася» [Шевчук 1989, с. 256].

Поширене означення до слова «очі» має оцінно-експресивне значення в цій метонімічній фігурі (синекдоха) і набуває парадоксального звучання, що досягається нагромадженням контрастних означень (*чорні очі – очі, повні ясного вмиротвореного світла*). Цей художній прийом увиразнює образ представника темних сил у нетрадиційному його звучанні, досягає емоційного впливу на читача.

Так само у новелі В. Шевчука «Швець» представник **нечистої сили** не зовсім однозначний, як неоднозначним є саме поняття добра і зла.

Як слушно зауважує А. Горнятко-Шумилович, «Швець змушений вступити у змову з нечистою силою. Та виявляється неоднозначним те зло, що таїлося в подобі лісника, – твориться з примусу ще чиєїсь вищої волі, і чорт також здатний страждати від немилосердної муки злоторення» [Горнятко-Шумилович 1999, с. 19].

За етичномовною народною традицією слово “чорт” в оповіданні жодного разу не вживається, воно замінене евфемізмами або описовими конструкціями, а також уживається з такою пуристичною метою вказівний займенник *той*. В оповіданні «Швець» для номінації поняття «чорт» використано назви *лісник злий дух, той*.

Не випадкове використання синсемантичного слова – вказівного займенника *той*. Цей займенник актуалізується в тексті, набуваючи додаткової функції, кваліфікативного значення, яке “значно перевершує його першопочаткове загальномовне призначення” [Кухаренко 1988, с. 37].

Займенник *той*, що заступає конкретну назву істоти, показує відчуження, ворожість у ставленні до того, на кого вказує. Таке вживання синсемантичних слів сприяє здійсненню авторського задуму. Ці слова, незбільшуючи обсягу художнього тексту, несуть додаткову інформацію:

«Лісник також дивиться на небокрай. У нього на обличчі розпач, геть тобі як у людини.

– Пусти мене, чоловіче, – заговорив зовсім тихим і лагідним голосом лісник. – Грім – то смерть моя!» [Шевчук 1989, с. 330].

Однорідні епітети *тихий* і *лагідний* (голос), порівняння обличчя чорта, на якому розпач, з людським указують на страждання цієї істоти. У ході оповіді таке зображення наростає і підсилюється описом очей *лісника* через однорідні контекстуальні синоніми, виражені іменниками:

«Та лісник аж голову повернув. Дивився незмигнуто, дивний був той погляд, дивні й очі: *прохання, біль, покірливість...*» [Шевчук 1989, с. 330].

Епітет-старослов'янізм *молящі* (очі) узагальнює попередній синонімічний ряд іменників на позначення виразу очей і увиразнює цей образ.

Дієслово *плакав* (лісник) і словосполучення *заплакане обличчя* (лісника) підсилюють попереднє зображення стану *лісника* від *муки злоторення*. Але плаче не лише лісник, а й швець, який покарав лісника, хоча

потім і відпустив його, коли серед тих, котрі закладали душу, швець побачив панотця.

Усю експресію почуттів здивування й прозріння передає майстерно побудований автором діалог шевця з панотцем, де швець кричить у відчаї (крик душі) свої запитання, а панотець коротко, тихо і смиренно, винувато відповідає лише одне: *як усі*:

– Але ви, закричав швець, – як ви сюди втрапили?!

– Як і всі, – опустив голову панотець.

– Ви ж маєте свячену воду?

– Як усі, – ще нижче схилив голову панотець.

Тоді швець підійшов до сливки і відклеїв лісника [Шевчук 1989, с. 332].

Швець же плаче від муки жалю до того, хто мусив йому робити зло, але жалів шевця і його родину.

«Ніколи в світі він так гірко не плакав. <...> Він раптом відчув той-таки жаль, що мучив його. «Хто знає, – думав він, – хто знає, може, цей лісничий і не винуватий?»

– Хто його знає, – прошепотів він, – може, він і не винуватий, а винуваті всі ми, і я в тому числі?» [Шевчук 1989, с. 332].

Вставне слово *може*, яке повторюється в інтеріоризованому монолозі героя, фіксує увагу читача на муках-сумнівах, у яких перебуває швець. Воно розкриває нефінітність концепту про добро і зло, його невичерпність.

Митці слова не просто запозичують із скарбниці міфопоетичної народної творчості назви для віртуальних персонажів своїх творів, вони «оживляють» їх, наповнюють живою енергією творчої уяви, фіксують у мовних знаках код національної культури, забезпечуючи тим самим неперервність національного художнього дискурсу.

Отже, у номінаціях віртуальних образів українського пандемоніуму, витворених колективною уявою народу і творчо використаних письменниками, знайшла своє відображення закодована в мовних знаках художня реальність національного дискурсу.

2.2. Фольклорні інтертекстеми – позачасова константа українського художнього дискурсу

Індивідуальна поетична творчість митців слова в усі часи виростала на живильному ґрунті народнопоетичної творчості. Талановитий митець у свою чергу поповнює скарбницю народної творчості, повертаючи їй найдосконаліші зразки власної. Прикладом цього є численні **вірші** відомих українських поетів, що стали **народними піснями**. Це твори Г. Сковороди («Всякому городу нрав и права»), Т. Шевченка («Думи мої, думи мої...»), «Реве та стогне Дніпр широкий...» – початок балади «При-

чинна», «Заповіт», «Лілея» та ін.), М. Петренка («Дивлюсь я на небо...» – вірш «Небо»), В. Забіли («Не щечечи, соловейку...» – вірш «Соловей»), К. Думитрашка («Чорнії брови, карії очі...» – вірш «До карих очей»), Л. Глібова («Журба»), С. Руданського («Повій, вітре, на Україну» – вірш «Пісня»), П. Ніщинського («Закувала та сива зозуля»), М. Старицького («Ніч яка, господи!...» – вірш «Виклик»), М. Кропивницького («Ой у саду на вишеньці»), І. Франка («Ой ти, дівчино, з горіха зерня...»), В. Самійленка («Вечірня пісня»), Лесі Українки («Колискова»), О. Романової («Літня ніч»), О. Олеся («Сміються, плачуть солов'ї...» – вірш «Чари ночі»), П. Тичини («Ви знаєте, як липа шелестить...»), А. Малишка («Пісня про рушник», «Вчителька», «Стежина» – вірш «Чому, сказати, й сам не знаю...»), П. Воронька («Похідна»), Д. Павличка («Два кольори»), М. Ткача («Ясени»), Б. Олійника («Пісня про Матір»), В. Симоненка («Лебеді материнства») та ін.

«Від колективної мовної творчості як генетичної пам'яті народного слова до індивідуальної і знову до національно-мовної скарбниці, якою є літературна словесність, – такий кругообіг художньо досконалої, естетично освяченої мови» [Єрмоленко 1999, с. 9 – 10].

На ранніх етапах художнього процесу словесне мистецтво значною мірою підпорядковувалося музичному ритмові. Та й сам жанр ліричної поезії виник із культової та обрядової фольклорної пісні. Що ж до драматичних жанрів та епосу, то їх зв'язки з фольклором від самого початку їх виникнення є також незаперечними. В українській літературі середньовіччя у фольклорі й церковній обрядовості були вже зародки драматургії, потреба ж суспільства в ліриці цілком задовольнялася фольклорними зразками. На зміну класицизму з його наднаціональною естетикою й поетикою приходить «романтизм, який відкрив національні джерела, міфологію та фольклор і прагнув, принаймні в деяких, далеко не маргінальних течіях, вибудувати, виходячи з них, свою художню парадигму» [Наливайко 2006, с. 68].

XIX століття в європейській культурі епохи романтизму позначене посиленою увагою до фольклору та етнографії як інтегруючих чинників національних рухів. Народна творчість сприймалася як справжній носій народного духу, більше того, межа між фольклором та авторськими творами тоді була нечіткою, досить поширеними були не лише наслідування й переспіви народних пісень і балад, а й прями запозичення з фольклору. І все ж такий процес дав свої позитивні наслідки: на фольклорі заґрунтовується нова національна література.

Насамперед це стосується Т. Шевченка. Щодо особливостей Шевченкової поетики Д. Чижевський зазначав: «Поетичні якості поезій Шевченка без сумніву почасти зумовлені його глибинними зв'язками з народною

поезією. Бо він не просто переспівує народні пісні, а творить пісні в естві своєму народні. Він не лише шляхом збирання надбав скарб народної поезики, ні! Мова народної поезії ніби його природна мова» [Чижевський 2003, с. 455]. Найсильнішого впливу фольклору зазнала рання творчість Шевченка, яка, власне, й постала на фольклорі, але і в подальшому народна творчість більшою чи меншою мірою завжди була присутня в його власній.

«У цілому поезія Шевченка була витворенням літератури високого художнього рівня і водночас літератури глибинно народної й питомо національної, яка активно формувала українську національну ідентичність і відповідала найнагальнішим потребам національного буття» [Наливайко 2006, с. 209].

Не буде помилковим твердження про те, що немає жодного визначного митця слова, творчість якого не була б закоріненена в народнопоетичну.

У ході дослідження ми спробуємо зафіксувати фольклорні інтертексти в різних формах їх вербально-текстового вияву в літературних творах на діахронному зрізі – від Т. Шевченка до творів постмодерну включно як позачасову константу національного художнього дискурсу.

Інтертексти у вигляді прямих і трансформованих цитат, алюзій, ремінісценцій сигналізують про присутність у тексті інших текстів, про міжтекстову взаємодію. Розглянемо, які ж види фольклорних інтертекстем присутні в українському художньому дискурсі.

Впадають в око деякі **назви (заголовки)** творів української літератури, що виявляють інтенційну або іманентну інтертекстуальність. Здебільшого вони є взятими з народної скарбниці в готовому вигляді або трансформованими приказками, прислів'ями, крилатими висловами, словами народної пісні. Зокрема назви поезій Т. Шевченка: «*Вітре буйний, вітре буйний!*...», «*Нащо мені чорні брови...*», «*Тече вода в синє море...*», «*Тяжко, важко в світі жити...*», «*Заросли шляхи тернами...*», «*Закувала зозуленька...*», «*За сонцем хмаронька пливе...*», «*Заступила чорна хмара*», «*Зацвіла в долині...*», «*Зоре моя вечірняя...*», «*З передсвіта до вечора*», «*Із-за гаю сонце сходить*», «*За думою дума роєм вилітає...*», «*Не так тії вороги...*», «*Ой крикнули сірі гуси...*», «*Не гріє сонце на чужині...*», «*Не завидуй багатому...*», «*Не женися на багатій...*», «*Не хочу я женитися...*», «*Ой діброво – темний гаю!*», «*Ой люлі, люлі, моя дитино...*», «*Ой одна я, одна...*», «*Ой пішла я у яр за водою...*», «*Ой три шляхи широкії...*», «*Ой сяду я під хатою...*», «*Ой чого ти почорніло...*», «*По улиці вітер віє...*», «*Рано-вранці новобранці...*», «*Та не дай, господи, нікому...*», «*Тече вода з-під явора*», «*Утоптала стежечку...*», «*Хоча лежачого й не б'ють*» «*Якби мені, мамо, намисто...*», «*Якби мені черевики...*», «*Ой на горі роман цвіте*»; роману

Панаса Мирного «Хіба рвуть воли, як ясла повні?»; драматичних творів М. Старицького: «За двома зайцями», «Крути, та не перекручуй», «Не судилось», «Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці»; М. Кропивницького «За сиротою і бог з калитою», «Микита Старостенко, або Незчуєшся, як лихо спобіжить» («Дай серцю волю, заведе в неволю»), «Доки сонце зійде, роса очі виїсть», «Страчена сила», «Зерно і полова», «Пошились у дурні»; мелодрами І. Карпенка-Карого «Лиха іскра поле спалить і сама цезне»; віршів І. Франка із циклу «Веснянки» («Гримить!..», «Гріє сонечко!..», «Земле, моя всеплодюча мати...», «Розвивайся, лозо, борзо...», «Весно, ох, довго ж на тебе чекати!..»), а також зі збірки «Зів'яле листя» («Зелений явір, зелений явір...», «Ой ти, дівчино, з горіха зерня...», «Червона калино, чого в лузі знеїся?», «Ой ти, дубочку кучерявий...»); творів Лесі Українки: «Казка про Оха-чародія», «Казка про царя Гороха», «Колискова»; новели М. Коцюбинського «Коні не винні»; оповідання В. Винниченка «Стелися, барвінку, низенько»; віршів М. Рильського «Любов поранить і обманить», «Моя царівна», «Катеринка на улиці грає», «Троянди й виноград»; творів і збірок М. Стельмаха: «За ясні зорі», «Жито сили набирається», «Мак цвіте», «Кров людська – не водиця», «Хліб і сіль», «Правда і кривда», «Добрий ранок», «Щедрий вечір», «Гуси-лебеді летять», «Чотири броди», «На Івана Купала», «Кум королю», «Дума про любов», «У бобра багато добра»; новели М. Хвильового «Кім у чоботях»; твору В. Симоненка «Казка про Дурила»; новели Григора Тютюнника «Три зозулі з поклоном», циклу поезій І. Калинця «Калинова сопілка»; повісті О. Забужко «Казка про калинову сопілку» та назви її віршів: «Балада про горду царівну», «Попелюшка». І це далеко не повний перелік заголовків літературних творів, які одразу, ще до ознайомлення читача зі змістом художнього тексту, актуалізують асоціативне мислення на ментальному рівні.

До того ж деякі заголовки містять **вказівку на фольклорний жанр** твору – казка, дума, пісня, легенда, балада. Варто назвати лише деякі з них. Це передусім «Кобзар» Т. Шевченка (пряма вказівка на генетичний зв'язок з фольклорними творами, призначеними для виконання народними співцями), не випадковою є і назва програмної поезії «Кобзаря» «Думи мої, думи мої...», декілька його поезій мають також назву «Думка». У ряду пов'язаних із фольклорними жанрами «Дума Пересторога» П. Куліша, «Народні оповідання» Марка Вовчка, драматичний твір І. Карпенка-Карого «Батькова казка», цикли поезій «Веснянки», «Легенди», «Нові співомовки» І. Франка, твори Лесі Українки «Веснянка», «Давня казка», «Легенди», апокриф «Прокляття Рахілі»; «Веснянка» М. Вербицького; «Веснянка» І. Манжури; «Співанки» Марійки Підгірянки; «Легенда» М. Вороного; вірш «Казка про день» Б. Рубчака; «Пісня», «Українська

мелодія» В. Симоненка; балади І. Драча («Балада про соняшник», «Балада роду», «Калинова балада» «Балада про люльку»), поезія «Весільна мелодія»; цикл фольклорно-фантастичних оповідань Валерія Шевчука «Голос трави»; «Легенда» І. Калинця; «Балада про кривавих солов'їв», «Пісенька» В. Голобородька; поезії «Весільна», «Імітація весільної» О. Забужко тощо. Автори відповідних літературних творів свідомо підкреслюють жанровий зв'язок своїх творів із фольклором.

Фольклорні інтертекстеми-заголовки в літературних творах стають медіаторами в комунікативному культурному просторі, механізмом відтворення етнокультурної традиції, засобом підключення до глибинної індивідуальної психіки як проекції колективних уявлень етносу.

Крім назв, привертають увагу фольклорні **інтертекстеми-епіграфи** – цитати з народних пісень. Так, наприклад, до «Балади про горду царівну» О. Забужко епіграфом стали слова народної пісні – «Царівно! Мостіте мости...», які повторюються в початковому й кінцевому рядках балади, обрамляючи її. Епіграфи є згустком ідейного змісту твору, вони відображають у стислому вигляді авторський концепт. В окремих віршах збірки поезій нашого сучасника В. Калашника з романтичною назвою «Біла зоря» є також фольклорні інтертекстеми-епіграфи («Вийтєся, віночки скорі...// Бо вже білі зорі» – вірш «Катуєм тишу пустодзвонами...»; «Та Оксаночка білозірочка // Та стояла край одвірочка» – вірш «Ой Оксаночко, білозірко!...»). Вони надають поезіям народнопоетичної тональності, вишуканості й задушевного ліризму звучання.

Інтертекстуальне підключення до національного дискурсу забезпечують і прямі **цитати** в текстах літературних творів. Вони можуть вкладатися в уста персонажів як **пісні**. Такий художній прийом («текст у тексті») служить експресивним засобом передачі найрізноманітніших і найтонших відтінків почуттів персонажів або ліричного героя твору.

Так, наприклад, Т. Шевченко вживає у своїх поемах **вставні пісні**. У поемі «Гайдамаки» вставні пісні-інтертекстеми, органічно поєднуються з основним текстом, передаючи то настрої громади: «Кобзар викварив, а козаки – // Аж Хортиця гнеться – // Метелиці та гопака// Гуртом оддирають; // Кухоль ходить переходить, // Так і висихає. // «Гуляй, пане, без жупана, // Гуляй, вітре, полем, // Грай, кобзарю, лий, шинкарю, // Поки встане доля» [Шевченко 1961, с. 74], то почуття закоханого: «У гаю, гаю // Вітру немає; // Місяць високо, Зірочки сяють. // Вийди, серденько, // Я виглядаю; // Хоч на годину, // Моя рибчино! // Виглянь, голубко, // Та поворокуєм, // Та посумуєм; // Бо я далеко сю ніч мандрую. // Виглянь же, пташко, // Моє серденько, // Поки близенько, // Та поворокуєм... // Ох, тяжко, важко!» // Отак, ходя попід гасм, // Ярема співає...» [Шевченко 1961, с. 85]. У поемі «Мар'яна-черниця» вставні пісні якнайповніше передають

душевний біль героїні, яку хочуть видати заміж за нелюба: «Співає Мар'яна: «Оддай мене, моя мамо, // Та не за старого, // Оддай мене, моє серце, // Та за молодого. // Нехай старий бурлакує, // Гроші заробляє, // А молодий мене любить, // Долі не шукає. // Не шукає, не блукає // Чужими степами. // Свої воли, свої вози, // А між парубками, // Як маківка меж квітками, // Цвіте, розцвітає, // Має поле, має волю, // Та долі не має. // Його щастя, його доля – // Мої чорні брови, // Довгі вії, карі очі, // Ласкавее слово. // Оддай мене, моя мамо, // Та не за старого, // Оддай мене, моє серце, // Та за молодого» [Шевченко 1961, с. 144 – 145], «Ой гоп не пила, // На весілі була, // До господи не втрапила, // До сусіда зайшла, // А в сусіда // до обіда // В льоху спати лягла. // Из льоху та в льох, // Завертали в горох, // І в коморі, і надворі // З нежонатими удвох // Пустували, // Жартували, // Зопсували горох. // Ой гоп не сама – // Напоїла кума // І привела до господи. // Не побачив Хома. // Хомо, в хаті // Ляжем спати. // Хоми дома нема. // Трясця ж тебе трясця, Хомо! // Я не ляжу спати дома, // А до кума // До Наума // Піду в клуню на солому. // А нуте, напилась! // Червоніє хвартушина; // Роду чесного дитина. // Отак ордою йшли придани, // Співали п'яні...» [Шевченко 1961, с. 146 – 147]. У поемі «Марина» вставні пісні, вкладені в уста героїні, мають глибокий імпліцитний зміст. Вони служать засобом розкриття нещасливої долі дівчини як типової для представниці безправної верстви суспільства: «Прошептала, задумались, // Потім заспівала: «Хата на мості, // Наїхали гості, // Розплітали коси // Та стрічки знімали, // А пан просить сала, // А чорт їсти просить. // Гуси, гуси білі в ірій полетіли, // А сірі на море!» [Шевченко 1961, с. 447], «Перед будинком танцювала // У парі з матір'ю! – і страх, // З ножем окровленим в руках, // І приспівувала... // «Чи не це ж та кумася, // Що підтикалася!.. // Як була я пані // В новому жупані, // Паничі лицялись, // Руку цілували!..» [Шевченко 1961, с. 447 – 448], «Полюбила москаля // Та ще й зуби вискала! // Москалі! москалі! // Запасок навезли, // Паничі // Дукачів, // А поповичі з міста // Навезли намиста! // Бий, дзвоне, бий, // Хмару розбий, // Нехай хмара // На татари, // А сонечко на христ'яне, // Бий, дзвоне, бий!» [Шевченко 1961, с. 448], «Ой гиля, гиля, сірії гуси, // Гиля на Дунай. // Зав'язала головоньку, // Тепер сиди та думай» [Шевченко 1961, с. 449]. У поемі «Сотник» молода дівчина співає пісню, сповнену то передчуттям зустрічі з коханим: «Настуся (вертається завітчана, співаючи) // «Якби мені крила, крила // Соколинії, // Полетіла б я за миллим, // За дружиною. // Полетіла б у діброву, // У зелений гай, // Полетіла б. чорноброва, // За тихий Дунай» [Шевченко 1961, с. 503], то тривогою за долю кохання: «Настуся (Квітчається і співає) «Ой піду я берегом-лугом, // Зострінуся з несудженим другом. // Здоров, здоров, несуджений друже! // Любилися ми

з тобою дуже. // Любилися, та не побралися, // Тільки жалю серцю набралися» [Шевченко 1961, с. 510].

Текстотвірну функцію виконують інтекстові внесення – народні пісні в романі Т. Осьмачки «Старший боярин». Вони стають засобом творення традиційної образності, рухають сюжет твору. Так, наприклад, рефреном звучать повторювані в першому і третьому розділах твору однакові рядки народної пісні про долю, які тужливо звучать жіночим голосом («А голос жіночий безперестанку тужив» (с. 11), «Пробило в церкві північ, аж у нашому березі проти батюшчиного города заспівав жіночий голос. Хто чув, то говорив, що голос Марфин. У тім співі була така туга, що люди говорили, що навіть вікна у хатах і в церкві зайшлися сльозами і не видно було зсередини світу Божого» (с. 23):

Ой горе, горе з такою годиною!

Прокляла мати малою дитиною,

Прокляла мати і щастя позбавила,

Під тинами людськими без жалю поставила... [Осьмачка 1998, с.11, 23].

Тексти народних пісень у тканині зазначеного художнього твору якнайкраще передають душевні порухи героїв, трагічне світовідчуття борців за незалежність України: « – Гей, товаришу брате, заспівай що-небудь про Україну!

І в цьому велінні була і туга від того, що своєї долі ніде й ніколи не уникнеш, і сила, що силкується завжди вивернутися із-під найтяжчого тягара. <...> І через те, що пан Підотаманчий забажав пісню про Україну, то Лундик Гордій заспівав, та так, як ніколи не співав і в семінарії:

Ой поклали Гонту аж на три драбини,

Та й сіли на ноги кати і на руки,

Та й паси здирати почали із спини,

Щоб зазнав отаман нелюдської муки.

І його високий тенор став битися тугою об стіни і об стелю землянки, аби полинати за ті обрії, що пісня накреслювала, і зустрітися з Богдановою чайкою, і прилучити і свій голос до її крику, і вже разом літати над Україною, голосячи про боротьбу з ворогами та про волю стражденної батьківщини. Але несподівано до співу прилучився і Підотаманчий, а далі й Деркач. І їх басы упали додолу і, припадаючи до нього та знімаючися над ним, заридали розпукою, що не зірвуть стелі, не розвалять стін і не зустрінуть чайки, а заглунуть у страшнім горі серед чорних земних надрів:

Де біліють кості німотні козачі

І ніхто не скаже, хоч на сміх, із кого,

Не тривожать їх там ні зуби собачі,

Ні земляки бідні, забуті Богом.

І співали, стоячи, неначе колядники, з таким диким і могутнім нахненням, з яким не співав жодний світовий артист у жоднім державнім театрі. <...> Але знов баси застогнали до сонця:

*Ой де ж ті дороги, що йшли гайдамаки?
Де ножі та зброя і сідла шовкові,
Де вольної волі свячені ознаки,
Де гетьманський поклик і в якому слові?*

Ох, ні це не про горе промовляє пісня, а про невмирущу любов, що з передвіку світить над землею і зветься сонцем. <...> Але доходить пісня кінця і проказує останні слова:

*Все мовчить, німує, лиш вітер гуляє,
Та сови із бору кричать із сичами,
І земля старезна нам кров не вертає,
За вольную волю, пролиту дідами...»* [Осьмачка 1998, с. 71 – 73].

У зазначеному прикладі фольклорний інтекст стає потужним засобом творення інтертекстеми-експресеми, що діє на глибинні структури етносвідомості читача, актуалізуючи лінгвокультурні коди. На лінгвокультурних кодах української ментальності вибудовується інтертекстуальність тексту роману.

У повісті М. Коцюбинського «Тіні забутих предків» щаслива серед розкішної природи і закохана Марічка співає **пісні** й сама **складає** їх: *«Ізгадай мні мій миленький, // Два рази на днину, // А я тебе ізгадаю // Сім раз на годину* [Коцюбинський 1974, с. 422, 440]», *«Ой кувала ми зозулька та й коло потічка. // А хто ісклав співаночку? Йванкова Марічка»* [Коцюбинський 1974, с. 422].

Дещо видозмінений варіант тієї ж, що й у поемі Т. Шевченка «Сотник», народної пісні зустрічаємо в оповіданні О. Забужко «Казка про калинову сопілку». Рядки цієї пісні, уплетені в текст постмодерного оповідання, є фольклорними інтертекстемами, що також слугують засобом передачі внутрішнього стану героїні оповідання, хоча авторка акцентує дещо інші почуття героїні: *«... а в ній, навсупір усім тим намовам, водно дзвеніло розпачливо з пісні, бо своїх слів не було вже: «ой піду я не берегом – лугом, та зустрінусь з несудженим другом», один лиш раз по тому сватанню вони потім і зійшлись іще тайком, а назавтра по тому він із села, подався десь галасвіта, назавжди вистудивши за собою простір, – бувай здоров, несуджений друже, любилися ми з тобою дуже», – дурна ти, дівоко, ой дурна...* [Забужко 2004, с. 74].

А ще в тексті цього оповідання є фольклорні інтертекстеми у вигляді **дослівних і трансформованих приказок і прислів'їв**, що підсилюють думку, підключають читача до коду колективної національної свідомості: *«Вона вродилася з місяцем на лобі* [Забужко 2004, с. 71]», *«<...> Ох і роз-*

пестив тебе батечко, дівчино, комусь-то кислиці сняться» [Забужко 2004, с. 93], «<...> *Мовляв, не думай собі, парубче, я ж не в Бога теля з'їла <...>*» [Забужко 2004, с. 99], «<...> *Оце, дівко, й напанувалася, оце тобі й усенькі твої мрії дівочі, з роси та з води»* [Забужко 2004, с. 106], «*Ну от, розвів панотець руками, вже не сердито, а радше буркотливо, як на нерозумну дитину, я тобі – образи, а ти мені – гарбузи <...>*» [Забужко 2004, с. 110], «<...> *Чи ж не твоїй сестрі випадає Його славити, чи ж не Він прияє куди пак щедріш, ніж тобі, хоч вона проти тебе стільки варту, як жменя піску проти жмені золота? <...>*» [Забужко 2004, с. 115]. Крім того, в оповіданні також є чимало **казкових інтертекстем**, що підтверджують зазначений в заголовку жанр («<...> *З очерету їй підухкували дразнячись русалки – ух-ух, солом'яний дух, – і вода скипала довкруги тіла білою піною, ніби од розжареного, коли виринала на поверхню, – ба брешете! – закинувши голову в плавуче небо, відгукувалась до русалок <...>*» [Забужко 2004, с. 95–96]).

Виділені нами в індивідуальних авторських творах інтекстові внесення є інтертекстуальними маркерами їх пов'язаності з поетичною народною творчістю.

Ще в багатьох байках Г. Сковороди активно використовувано цитування **приказок і прислів'їв**:

«Старинная **пословица**: **Глупой ищет мѣста, а разумнаго и в углу видко**» (байка «Два цінніе камушки: алмаз и смарагд») [Сковорода 1972, с. 84]; «Премудрая ходит в Малороссіи **пословица**: **Без бога ни до порога, а с ним хоть за море**» (байка «Собака и Кобыла») [Сковорода 1972, с. 85]; «Есть и в Малороссіи **пословица**: **Далеко свинья от коня**». (байка «Оленица и Кабан») [Сковорода 1972, с. 103].

Спостерігаємо також інтертекстуальне підключення художніх текстів Г. Сковороди до народнопоетичної творчості через **усталену образність**, якою автор користується як мовнопоетичними кліше в готовому вигляді. Для прикладу візьмемо відомий вірш «Ой ты, птичко жолтобоко» (Піснь 18-я «Сад божественных пісней»):

Стоит **явор над горою**,
Все **кивает головою**.
Буйны вѣтры повѣвають,
Руки явору ламают.
А вербочки шумят низко,
Волокут мене до сна.
Тут течет поточок близко;
Видно воду аж до дна [Сковорода 1972, с. 45].

Результатом архітекстуальної взаємодії текстів можуть бути різного роду **стилізації**. Традиційна форма може виявитися для письменника най-

кращою для презентації свого чуттєво-образного уявлення про світ, для реалізації своїх творчих намірів.

Яскравий приклад **фольклорної стилізації** – поетичний твір Ліни Костенко «Чоловіче мій, запрягай коня!». Фольклорний жанр плачу-голосіння за померлими родичами є для поетеси найвідповіднішою формою передачі фізичного відчуття сирітства як неминучої трагедії людського існування, почуття туги за рідними, які відійшли за межу. Народно-поетична стилізація досягається як використанням віршової форми двовірша – «найпростішого виду строфи, що складається з двох будь-якого розміру рядків, об'єднаних парним римуванням» [УЛЕ 1990, с. 23], так і специфічними для народнопоетичної творчості мовними засобами творення своерідної поетики:

Чоловіче мій, запрягай коня!

Це не кінь, а змій, – миготить стерня.

Доберемся за три **годиночки**
за стонадцять верст до **родиночки**.

Чуєш, **роде мій**, мій **ріднесенький**,
хоч би вийшов хто хоч однесенький!

Що ж це двері всі позамикані?

Чи приїхали ж ми некликані?

Ой ти ж роде мій, роде, родоньку!

Чом бур'ян пішов по городоньку?

Роботящий мій з діда-прадіда!

Двір занедбаний, **боже праведний!**

Дев'ять день душа ще пручається,
а тепер вже десь призвичаїться.

Ту морквиночку, тую ж **квітоньку**
не прополеш із того **світоньку**...

Люди згадують. Ми навідались.

От ми, **родоньку**, й перевідались [Костенко 1985, с. 433 – 434].

Інтертекстуальне підключення до коду народної поезії виявляється на різних мовних рівнях – граматичному, лексичному, синтаксичному, стилістичному. Це передовсім уживання в поезії граматичних форм іменників, числівника, прикметника зі зменшено-пестливими суфіксами *-очк-*, *-есеньк-*, *-оньк-* (*годиночки*, *родиночки*, *ріднесенький*, *однесенький*, *родоньку*, *городоньку*, *морквиночку*, *квітоньку*, *світоньку*), спосіб творення числівника для позначення приблизної кількості (*стонадцять*), уживання усталених символів (*кінь* – *змій*; відвідини померлих родичів – *гостина*; *бур'ян на обійсті* – символ смерті, запустіння). Засобами фольклорної стилістики є також одиничні й поширені звертання на початку і в середині речень, вигукове слова (*ой*), яким починається 4 строфа, вигукова конструкція – риторичне

звертання (*боже праведний!*), стилістична фігура повтору (*роде мій, мій ріднесенький* (3 строфа); *роде мій, роде, родоньку!* (5 строфа); *родоньку* (9 строфа); стилістичний прийом побудови строфи за принципом антитези (6 строфа). Усі ці мовні засоби характерні для народнопісенної поезики і є виявом інтертекстуальності на синтаксичному й стилістичному мовних рівнях. Засобом стилізації служить також особлива ритмомелодика вірша, що надає йому глибинної задушевності й ліричності.

«Переважно колективний спосіб творення художніх зразків протягом тривалого часу, усний шлях поширення, масовість побутування, постійне варіювання твору в межах певної традиції зумовили формування в народній словесності своєрідної поезики з розвиненою системою «загальних місць», постійних епітетів, усталених символів та художніх зворотів специфічного стилю, який найповніше виявляється у відповідній жанровій формі» [УРЕ 1982, с. 234].

У тексті постмодерного оповідання О. Забужко «Казка про калинову сопілку» спробуємо виділити інтертекстами і з'ясувати їх функціональне навантаження та роль у розкритті ідейно-художнього змісту аналізованого твору.

«Казка про калинову сопілку» Оксани Забужко є результатом творчого перетлумачення української народної казки «Калинова сопілка», де «бабина донька» заколює ножем «дідову доньку». Текст «казки» О. Забужко побудований на матриці української казки, хоча назва твору прямо не акцентує на конфлікті, як інші народні казки, що мають назву «Дідова дочка й бабина дочка», де конфлікт виноситься в назву.

Але вже з самого початку тексту твору письменниці ми можемо помітити інтертекстему, яка слугує засобом підключення до національного коду в розумінні понять добра і зла в казкових сюжетах, що чітко фіксують риси дідової доньки як символу добра і бабиної доньки – символу зла:

«<...> Тож коли дівчинку з місяцем у лобі питали на вулиці сусіди: «Ти чия така пишна?» – то, далєбі, не на те, аби почути простосерде діввацьке: «*Мами Марії*», – відповідь, по правді, теж незвичайну й неподобну, так пристало б відказувати, якби з Марії була вдовиця, чи покритка, чи принаймні хоч козачка, чиї діти бозна відколи батька на очі не бачили, а не мужня жона за таким, як і всі, гречкосієм, котрий прецінь не дядьком же тій чудній дитині доводиться, що воно його й не згадає...» [Забужко 2004, с. 73].

Тут немає прямої вказівки на розподіл дочок між батьком і матір'ю – присутня лише **алюзія** у формі реплік діалогу та авторських аксіологічних коментарів (*незвична й неподобна відповідь, чудна дитина*).

У процесі розгортання оповіді акценти посилюються, ключові лексеми в позиції протиставлення стають прямою вказівкою на чіткий розподіл

героїнь і покликанням на назву народної казки – «Дідова дочка й бабина дочка»: «<...> Сказала як скибу одвалила: свашкуй, чоловіче, коло своєї дочки, а моїй дай спокій, – отак уперше було промовлено між ними те, що згодом, уже як дівчата повиростали, вщепилося бозна-звідкіль у вуличну про них гутірку навек – ні відшкребти, ні відмазати: *дідова дочка й бабина дочка*» [Забужко 2004, с. 83].

Та й сама історія народження незвичайної дівчинки, оповіdana О. Забужко, є **казковою стилізацією**, про що сигналізує перший рядок оповідання: «Вона народилася з місяцем на лобі» [Забужко 2004, с. 71].

У такому ж ключі розгортається й подальша оповідь. Цілий ряд **лексем, «позичених» з фольклору**, вказують на незвичайність, казковість відповідно до означеного письменницею в заголовку жанру прозового твору – казки: «От мати й чекала – плекаючи потай гадку, чи не судилось, бува, її первісточці *князівство або й королівство*, бо чей же не простого мужика їй наречено тим місяцем, таку-бо долю навряд чи варт було б зумисне виписувати немовляті на лобі, – за всім тим твердла в ній повільна, необорна, уже мовби аж уже і власною силою наладована певність, наче *обрано її дитину на приділ незвичайний*, про який людським дітям і не мріяти – хіба *вислухати з казок*, переказуваних споконвіку від баби до внуки» [Забужко 2004, с. 72].

Очікування незвичайності, обраності справджується: з'являється **казковий персонаж** баби-прочанки, яка віщує небезпеку: «<...> Що ж такого незвичайного це дівча в собі носить, – і так, доки в них не спинилася переночувати баба-прочанка, що йшла до Києва, – хоч Бог її зна, куди вона там на правду йшла, сама як палець, і чого прибилася акурат до їхньої хати, геть нічим серед вулиці непримітної, але вступила так упевнено, ніби її тут давно виглядали, – мовчкувата, аж лячно було трохи, вся в чорному, глипнула з лави на Ганнусю, що саме внесла води й заходилася топити піч, і спитала, ні сіло, ні впало: підеш зі мною до монастиря, дівчино? ...до монастиря, вашій дочці, жінко добра, в черниці треба, бо *не вам нею тішитись!*» [Забужко 2004, с. 80–81].

Казкові номінації персонажів (*дівчина-золотоволоска, князенко, Ганна-панна*), а також **сталі казкові вислови-формули**, що використовуються в готовому вигляді (*таких вороних, як змії; чи то царівна, чи королівна, чи зоря ясна в палатах засіяла*) у тексті твору О. Забужко є **ремінісценціями**, що засвідчують присутність інтертексту в тканині оповіді.

Рядки народних пісень, уплетені в текст оповідання, є фольклорними інтертекстами, що слугують засобом посилення експресивності передачі внутрішнього стану героїнь оповідання.

У тексті наявні також **елементи ритмізації**, характерні для фольклорних прозових творів: «Звіряв поночі *гаю-зелен-розмаю*, бо не мав кому

іншому, свою журу: *любив дівчину півтора року, поки не дізнались вороги збоку*» [Забужко 2004, с. 76].

«Ніщо не було для Ганнусі таким тяжко гнітючим, як сам отой ви- снажливий щоденний змаг із малою зміючкою-баби-яги-внучкою («не смій мені дражнити дитини!» – кричав батько...»)» [Забужко 2004, с. 78].

Уведення письменницею в текст оповіді **біблійної історії** братовбивства створило можливість для переосмислення понять добра і зла, заперечення їх традиційної поляризації: «Місяць стояв уже високо, світив на повну силу недужним горючим сріблом у синцюватих протінях улоговин і, своїм звичаєм мовчав їй просто в лице так, ніби обіцяв колись заговорити, – тату, вихопилося з неї, аж він зашпортнувся, мов об віщось перечепившись, – тату, тату, що то таке на місяці темніється?.. А, – сказав Василь, – то брат брата підняв на вила, *два брати було, Каїн і Авель, от Бог їх і поставив угорі над землею, щоб люди бачили й не забували гріха...* Ганнуса пильніше придивилася темнавим патьокам на срібному місячному поді – й справді вгледіла дві невелички, мов далеко серед поля, людські постаті, одна трохи над другою, обидві якось чудно розчепірені... А чому він його підняв на вила, спитала ще вона, хоч насправді їй хотілося спитати дещо інше – а саме, як може Бог вічно тримати їх там, на місяці, надто того, на вилах, – чи ж йому не болять? *Чому їх не розрізнено – от яке питання їй невиразно дошкуляло: якщо їх виставлено там на кару, то чому обох скарано однаково?..*» [Забужко 2004, с. 79].

У монографії «Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури» Н. Зборовська зазначає: «Відповідно до свого феміністичного світогляду О. Забужко в образі двох сестер – Ганни-панни (бабиної дочки) та Оленки-зміючки (дідової дочки) – розмиває їхню ієрархізовану в українській казці відмінність в душі постмодерного злиття, нерозрізнення добра і зла» [Зборовська 2006, с. 461].

Історія братовбивства є наскрізною в оповіданні О. Забужко, вона весь час присутня у свідомості Ганни. Через неї авторка висвітлює внутрішню психологічну проблему дідової дочки. Ітертекстема виконує **образну функцію**, стає засобом творення **імпліцитного паралелізму**:

«Ганнуса нарешті зрозуміла, про що їй насправду розходилося, коли мчала без наміслу до панотця, мов оглашена, прихопивши для годиться по мірці пшениці й меду, ніби дійсно на сестрині заручини зібралася прохати! – і спиталася в панотця, що як же так, панотченьку, – було собі *два брати, Каїн і Авель, одного батька-матері діти, не від роду ж їм було приділено, одному статися жертвою, а другому вбійником?* Вже ж що ні, відказав панотець, чоловік сам вибирає, по Божій дорозі йти чи по диявольській, – так-то воно так, панотченьку, тільки ж і святе Письмо каже, що то Бог уперве зглянувсь на Авеля і на жертву його, а на Каїна і на його

жертву не зглянувся, а чи ж Каїн над своїм плодом не так само. як і брат його гарував, може, й рук не покладаючи? Чи ж йому не кривдно було, що Бог його працею знехтував, а Авеля злюбив?» [Забужко 2004, с. 110].

Отже, авторська інтенційна інтертекстуальність актуалізує загальнозначуще й прирошує індивідуальний смисл.

У зв'язку з цим не можна не погодитися з думкою, висловленою філософом А. Огановим про те, що «справжній художник не є провідником чийхось ідей, він висловлює своє, потаємне, пише про те, про що не може не писати, він «пише, як дихає». Загальне присутнє в його свідомості, присутнє ще до акту творчості. Воно трансформовано в процесі взаємодії із зовнішнім світом в особистісні смисли, згорнуто в них. Загальнозначуще присутнє у творі потенційно, загальне через особистість творця і його твір повертається в зовнішній світ. Суттєвим є те, що воно не являє себе у вигляді абстрагованої ідеї, вилученої з чуттєвої тканини образів-уявлень» [Оганов 2003, с. 72 – 73].

Казковим елементом оповідання є також розповідь про надприродні здібності Ганнусі, «чула» воду під землею і зміла **бачити** прийдешне в **персоніфікованих образах**:

«Ганнуся зненацька стала як укопана, не зводячи очей із чумацької валки, де просто з возів точилася жвава торгівля таранею й чабаком, – та що тобі Бог дав, поторсала Марія дочку за плече, налякана її скрейдянілим видом, – мамо, спитала Ганнуся хрипким, сливе басистим голосом, пощо там **пані сидить на тому возі?** – яка пані, де? – а он-о, чи ж не бачите... – та ондечки ж сидить, мамо, зараз коло того чоловіка, *ціла в білому, і кибалка біла, й жупан*, якась сотничиха, коли не полковниця, – ігій на тебе, чи тобі пороблено, перехрестися <...>. Тоді *на ярмарку Ганнуся справді бачила на возі не кого, як саму чуму*, яку ще тоді мож' було, коли б вона, Марія, своїй дитині належне прислухалась, відвернути...» [Забужко 2004, с. 84 – 85].

«Отак спроста, звичайненько, мов на добридень балачка, взяло дівча та й спиталося в Маркіянихи: а нащо вам копанка, тітко, *у вас же там за тополями джерело* – на півтора чоловіка вглиб?.. – стали копати, і справді виявилось – джерело...» [Забужко 2004, с. 86].

«Казка про калинову сопілку» наповнена **міфічними «істотами», казковими «реаліями»**. Ірраціональне з'являється в житті героїні як наслідок очікування чогось незвичайного:

«Прокинулась раптово, аж сіла на постелі: що таке?! Темно було, стояла тиша, але якась мов набрякла, – і тут під вікном, зараз-таки опостінь, коротко заіржав, наче реготнув, кінь – Ганнуся зрозуміла, що на цей звук вона обудилася: одчини, озвався незнайомий голос, владний і ніжний, до кісточок проймаючи золотим приском, –чоловічий голос, густий і

глибокий, але звідки йшов?.. *Одчини, Ганно-панно, оддай мого пояса, а коли не оддаси, мусиш мені за дружину стати<...> у дворі грав проти місяця, зміями вигинаючи шиї, четверик вороних, як глупа ніч, коней, і на їхньому тлі одрізнялась, наперед подаючись, аж під небо висока, аж місяця заступила собою, так само **чорна чоловіча постать, дихнуло вогнем** уже зовсім близесенько, вже попід серце, скрадливо, ніби цілий світ їй шептав в одну душу. *І тут запіяв півень* – і в змиг ока постіль її спорожніла, навіть подуву тепла по тому величезному тілові не залишивши, а Ганнуся провалилася в сон, як у глухий колодязь без сновидінь» [Забужко 2004, с. 111–112].*

Лексичні одиниці, які вживає авторка для створення ірраціональних образів у творі, є тими елементами тексту, присутність яких створює можливість для співвіднесення описуваного з легендою про Перелесника. Цей фольклорний міфічний персонаж «прописаний» в багатьох українських, а також і російських художніх творах («Як я люблю оці години праці» Лесі Українки, «Благовещение» О. Блока, «Панна сотниківна» В. Шевчука та ін.).

У зв'язку з цим А. Оганов наголошував: «Скільки відомих міфів, оповідань, легенд безліч разів використовувалося в мистецтві різних часів і лише небагато з них перетворилося на класичні твори. Мистецтво не знає відкриттів у змісті, усі художні відкриття стосуються форми» [Оганов 2003, с. 74].

У фінальній частині оповідання О. Забужко переповідає майже без змін, за відомим сюжетом, казкову історію про сопілку, яка промовляє людським голосом, використовуючи **фольклорний прийом триразової дії**, уживаючи **сталі мовні вирази**, які також є сигналами присутності в оповіданні інтертексту:

«Акурат на підступах до вашого села, пане господарю, попід лісом, за фігурою на розхресті назирив хлопака калиновий кущ і *витяв* собі *сопілку*, а вона, чуєш ти, *людським голосом обізвалася*...молодий музика вже тримав сопілку в делікатних довгих пальцях і, шойно притулив до губ, в хаті тонко, сливе по-дитячому *жальбно заспівало Оленчиним голосом: помалу-малу, чумаче, грай, не врази мого серденька вкрай, мене сестриця з світу згубила, в моє серденько гострий ніж устромила <...> Знову вголос заплакала Оленка: помалу-малу, батеньку, грай, не врази мого серденька вкрай <...> Помалу-малу, матінко, грай <...>*» [Забужко 2004, с. 121].

Саме через традиційну форму відомої казки передається вся глибина трагедії людських стосунків.

Проаналізувавши текст «Казки про калинову сопілку» О. Забужко на предмет вияву інтертекстем та їх функцій у тканині твору, ми дійшли висновку, що постмодерна оповідь з її найхарактернішою ознакою – інтер-

текстуальністю – стає найкращою формою презентації автором своєї художньо опосередкованої картини світу. Використання фольклорного жанру надає авторові широкі можливості для означення вічних проблем людських взаємин, які ніколи не втрачають своєї актуальності.

Завдяки художньо оригінальній формі естетичні цінності набувають особливої привабливості, позбувшись усього стереотипного, звичного, народжуючись знову й знову.

На фольклорній інтертекстуальності вибудовує О. Забужко також і поетичні твори – (1) «Конкурс краси», (2) «Весільна», (3) «Заметіль»:

(1) Міс Чарівність, туркинечко

З наддніпрянським овалом!

(Чи то гени підкинуті

Аж тепер збунтувались?).

На просценіум вийшла

(Сама пишна, як вишня),

Стали мірятись бедрами

(Плавай-плавай, лебедонько),

Всю прожектором вивчено,

Кожен волос облічено

(Та не так тая дівчина,

Як те білеє личенько) –

Із очима пісенними

Од пра-пра-українок [Забужко 2005, с. 75].

Але їм не сказали,

Що за тебе заплачено

В Чорне море – сльозами:

«Коли турка воювали,

Білу челядь забирали,

І в нашій попадоньки

Взяли вони три дівоньки...» [Забужко 2005, с. 75].

А я собі мовчатиму

Триста літ і три роки,

З бусурменського лакомства

Жовті піски схоронять... [Забужко 2005, с. 76].

(2) Молодий, наче світло, мінявся лицем!

А боярин ще з ночі ходив одчайдушно-веселий!

І кружляли неначе бокали, неначе годинники з боєм...

А тоді заспівали про ту, що «любив та й не взяв», –

І заплакав боярин, упавши на стіл головою [Забужко 2005, с. 99].

(3) Білі коні

На припоні

Під вікном
Крешуть іскри
Золотисті
Копитом.
Вітер хвилі
Сніжно-білі
Вдаль жене,
Білі коні
На припоні
Ждуть мене!

Я сяду, сяду, сяду
На білого коня,
По сніжному по саду
Помчить він серед дня –
І зоряні копита,
І гриви – білий сніг...
Пропало десь там літо –
Ромашка між доріг...
Заметіль! [Забужко 2005, с. 267–268].

У текстах поезій інтертекстами присутні у формі цитат з народних пісень (графічно виділені дужками чи лапками), а також у формі усталеної фольклорної образності – постійних епітетів (*білий кінь, жовті піски*), слів-символів (*ромашка*), думових мовних зворотів (*триста літ і три роки, з бусурменського лакомства*), повторів, характерних для фольклору (*сяду, сяду, сяду; білі, білого, білий*).

Отже, навіть побіжний огляд художніх текстів української літератури засвідчує постійне звертання авторів до фольклору й дає нам підстави стверджувати, що фольклорні інтертекстами – позачасова константа національного художнього дискурсу.

Висновки до другого розділу

Інваріантний образ світу індивідуальної чи суспільної форми співвіднесений з особливостями національної культури та національної психології. У складній структурі етнолінгвокультурної свідомості перетинаються лінгвістичний, когнітивний і культурний простори, що дає підстави говорити про національний художній дискурс як у широкому розумінні тексту як єдиного культурного простору, так і в більш конкретному, звуженому до меж нашого дослідження – дискурсу національної літератури. Ми прагнули показати на прикладах аналізованих текстів української літератури, як інтертекстуальність стає текстотвірною категорією художнього дискурсу, засобом збереження «культурної пам'яті» у мовних знаках, що акуму-

люють у собі одиниці і когнітивного, і культурного просторів, тобто участь процесів творення нового текстового смислу в динаміці формування картини світу українців.

Лінгвокультурні коди, які лежать в основі інтертекстуальності українського художнього дискурсу, реалізуються передусім у міфопоетичній образності, яка залучається митцями слова для творення інтертекстуального простору національного дискурсу. В авторських художніх текстах ми виявили різні типи їх взаємодії з поетичними текстами народної творчості, віруваннями, обрядами й дійшли висновку, що фольклорні інтертекстеми є неодмінною ознакою українського художнього дискурсу. Номінації персонажів, втворених народною уявою, заголовки-цитати та епіграфи з явною фольклорною атрибуцією, інтекстові внесення – народні пісні в композиційній цілісності художнього твору, приказки та прислів'я як конденсоване вираження концептуальної суті твору є лінгвістичними маркерами взаємодії текстів індивідуально-авторської творчості з текстами народної колективної творчості.

Використання прийому стилізації як одного із засобів інтертекстуальності сприяє вирішенню творчих завдань, допомагає авторам через художні тексти, створені ними в такий спосіб, повідомити про свої естетичні уподобання та ідеологічні установки, світосприйняття, емоційну домінанту. Стилізація фольклорних жанрів із залученням до новоствореного авторського тексту мовностилістичних засобів народної творчості актуалізує у свідомості автора й читача архетипи, на яких вибудовується спільний інтертекстуальний простір, в основі якого лежать спільні лінгвокультурні коди.

Незаперечним фактом української художньо-дискурсивної практики є незмінний інтерес митців слова до народної творчості, нерозривний зв'язок з нею як джерелом своєї творчості, використання її не лише на орнаментальному рівні, а передовсім на рівні глибинному – етнокультурно-кодівому – ментальному. Така інтертекстуальність була притаманна художній літературі від самих її початків, адже індивідуальна творчість просла на народній. Проте й сьогодні постмодерна література (тотальна руйнівниця традицій і стереотипів) все ж продовжує залучати до своїх виразових засобів арсенал фольклорної стилістики – від інтертекстуальних маркерів (назв і епіграфів) до стилізації як принципового нтертекстуального прийому на рівні фольклорного жанру, як це ми бачимо на прикладах аналізованих творів.

Виразові можливості фольклорних інтертекстем в авторських художніх творах забезпечує мова, яка є не лише матеріальною формою художнього тексту, але й лінгвальною формою експлікації концептуальної картини світу, робить можливим процес передачі культурних знань, накопи-

чених етносом. Мовна картина світу створюється номінативними, функціональними, образними, дискурсивними засобами мови. Серед номінативних засобів виділяють лексеми, стійкі номінації, фразеологізми. Через дію механізму номінації і предикації мовних одиниць лексичного рівня відбувається моделювання світобачення. Мова є культурним кодом нації, який «не тільки відображає реальність, але й інтерпретує її, створюючи особливу реальність, у якій живе людина» [Маслова 2001, с. 3].

Зв'язок мови з культурою етносу особливо очевидно виявляється в стійких мовних сполученнях, які в готовому або трансформованому вигляді вживаються як інтертекстеми художніх творів і є аксіологічним складником мовної картини світу. Приказки, прислів'я – своєрідні експоненти культурного знання, де відбувається взаємодія мовної і культурної семантики.

Інваріанти сприйняття прецедентних текстів існують як феномени, знання яких об'єднує представників однієї лінгвокультурної спільноти. Художні тексти є способом фіксації національно-культурних цінностей. Апеляція до інваріантів прецедентних текстів (фольклорних інтертекстем) відбувається за допомогою мовних засобів – заголовків, цитат, імен – показників текстової єдності.

РОЗДІЛ 3

ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ ХУДОЖНЬОГО МИСЛЕННЯ УКРАЇНЦІВ, ОПОСЕРЕДКОВАНОГО ХРИСТІЯНСЬКИМ СВІТОГЛЯДОМ

3.1. Формування мовної картини світу українців на основі біблійних та художніх текстів

Виходячи з того, що художній текст має особливу естетичну природу, ідейно-художню інтенційність, орієнтацію на морально-етичне виховання й емотивно-психологічний вплив, уважаємо його найвищою формою презентації тексту. До того ж художні тексти в реальному житті культури поліфункціональні. Саме в художніх текстах найбільш повною мірою реалізуються і експресивна, і фатична, і апелятивна, і естетична функції тексту.

Стосунки людини зі світом, важливі умови її буття й спосіб мислення відображає фундаментальне поняття «картини світу». Загальнонаукова картина світу надбудовується над системністю наукових знань і утворює зв'язок між ними й світоглядом. Крім наукової, виділяють також філософську, релігійно-міфологічну, художню картини світу. А. Ейнштейн уважав створення картини світу необхідним моментом життєдіяльності людини.

А. Гуревич у своїх дослідженнях рівнозначно вживає такі поняття, як «модель світу», «картина світу», «бачення світу». Модель світу визначається як «сітка координат», через які люди сприймають дійсність і вибудовують образ світу, що є в їх свідомості.

В. Гумбольдтом була сформульована думка про існування особливої мовної свідомості. Співвідношення мови й дійсності, інваріантного та ідіоматичного в процесах мовного відображення дійсності як складного процесу інтерпретації людиною світу базується на понятті мовної картини світу.

Мова в цілому є основною формою об'єктивації мовної свідомості багатьох поколінь людей, носіїв тієї чи іншої конкретної мови. Кожний народ бачить світ по-своєму й відображає це бачення в певних поняттях, мовотворчості, тому вирізняють етнічні мовні картини світу, які виявляють ментальність того чи іншого народу.

На зв'язок мови з еволюцією мислення, духовним життям народу (фольклору) вказували О. Потебня, В. Гумбольдт, В. Вундт, Е. Сепір, Б. Уорф. Саме їх ідеї стали основою для концепції «мовної картини світу». Про нерозривну єдність мови й духу В. Гумбольдт писав: «Вона [мова]

спонукає <...> до нових думок і їх комбінацій і тому вимагає дії духу, який <...> залишає в словах свій відбиток» [Гумбольдт 1985, с. 378].

Результатом вербальної діяльності мовної особистості (письменника) є тексти, тобто художні твори конкретного автора. Кожен письменник належить до певного національного соціуму, користується загальнонаціональною мовою, яка відображає світобачення народу.

Аналіз художніх текстів української літератури в діахронному зрізі на предмет вияву «слідів інтертексту», сигналів інтертекстуальності, які засвідчують присутність у них у різних проявах текстів Святого Письма, дасть змогу простежити еволюцію духовних пошуків нашого народу не лише через пряме засвоєння Слова Божого з Біблії, але й опосередковано – через художні тексти з ознаками рецепції Біблії. Художнє мислення українців, опосередковане християнським світоглядом, у свою чергу знайшло відображення у творчості письменників, які відтворюють особливості світобачення нації, її культурної свідомості.

Лише з прийняттям християнства, як зазначає Д.І. Чижевський, почалося літературне життя східних слов'ян. Головною складовою частиною найстарішої літератури була література позичена та перекладна. Процес приносу з чужини церковнослов'янської літератури проходив із самого початку дуже активно [Чижевський 2003, с. 59]. Наступним кроком засвоєння християнської літератури були самостійні переклади для Києва і в самому Києві (наприклад, Літопис «Моління Даниїла»). Переклади текстів є по суті інтерпретацією, вони стають основою для створення наступних у часі текстів, а відтак – основою майбутньої інтертекстуальності. Виходячи з твердження Крістєвої про єдність читання й писання, про те, що читання – це активне привласнення іншого, можемо також стверджувати, що засвоєння чужої літератури шляхом перекладу вже є співтворчістю (за Р. Бартом). Тому переоцінити роль перекладної літератури важко. «Вона дала надзвичайно багато для розвитку літератури оригінальної: мова, стиль, композиція, зміст останньої **діставали численні продуктивні спонуки від перекладної літератури** (виділення наше – О.П). Цей вплив був значний навіть у сфері народної поезії <...>» [Чижевський 2003, с. 60].

Літературний розвиток стимулювали потреби християнської богослужби. Для неї потрібні були книги богослужбові й книги Святого Письма. З книг Старого Завіту найбільше розповсюдження та значення мав Псалтир, а також різні його інтерпретації. Головним джерелом, з якого знали в XI – XII та в подальших сторіччях Старий Завіт, був «Паримейник» – вибірка тих місць, які потрібні для читання при богослужбі. «Паримейник» не лише слухали в церкві, але й уважно читали та перечитували, а також **цитували** в різних творах XI – XII ст. Цитати із Святого Пи-

сьма ми знаходимо в «Слові Данила Заточника, писаному до князя свого Ярослава Володимировича»:

Як Соломон премудрий каже:

«Ні багатства, ні вбожества, Господи, не дай мені!

Якщо буду багатий,

то гордим стану;

якщо ж буду вбогий,

то помишлятиму про розбій і про грабіж» [АУП 1984, с. 28].

Як ото мовить пророк Давид:

«Солодші од меду

суть слова твої устам моїм».

І премудрий Соломон мовить:

«Слова, добрі солодкістю,

напоюють душу,

покриває печаль серце нерозумного».

Соломон премудрий також говорить:

«Настав премудрого,

і він ще мудріший буде» [АУП 1984, с. 31].

Святе Письмо не тільки цитується, **наслідується його стиль** і в релігійній, і у світській літературі. Для прикладу подаємо уривки із «Повісті минулих літ» (Хвалебна пісня Борису і Глібу) та «Слова о полку Ігоревім»:

1. Радуйтеся, стратотерпці Христові,
Заступники Руської землі,
що зцілення подаєте приходящим до вас
із вірою і любов'ю [АУП 1984, с. 10].

2. І сказали бояри князю:

«Уже, княже, туга ум полонила;

се-бо два соколи злетіли з отчого стола золотого

пошукати града Тмутороканя

або напитися шоломом з Дону.

Уже соколам тим крильця повтинали поганих шаблями,

а їх самих опутали у пута залізні.

Темно-бо було в третій день:

два сонця зтемнились,

оба багрянії стовпи погасились

і з ними молоді два місяці,

Олег і Святослав...» [АУП 1984, с. 20].

І це не викликає подиву, бо літературні якості Святого Письма незаперечні, на що, за свідченням Д. Чижевського, вказував Ф. Скорина ще в XVI ст. в передмові до свого видання Біблії: «В Біблії можна знайти опо-

відання про військові та богатирські діла, правдивіші, ніж оповідання про Олександра та Трою, там знайдеш моральну філософію, а якщо бажаєш навчитися музики, тобто співу (Скорина має на увазі поезію), то знайдеш у цій книзі багато віршів та пісень святих» [Чижевський 2003, с. 62].

Хоч Святе Письмо було призначене і для богослужби, і для читання, все ж спеціально для читання була «житійна» та «проповідницька» література. Гарно написані та цікаво викладені, житія стояли не нижче від світського роману, тому згодом з'являється велика кількість літературних обробок житій. Крім того, серед них можна помітити деякі оповідання легендарного характеру, що використовують **мандрівні сюжети світової літератури**, наприклад, споріднену з «Фаустом» легенду в житті Філарета Милостивого, казкове оповідання про чортів, що служать святому за його наказами в житті Канона та ін. До найцікавіших з літературного погляду належать «Патерики», відомі з найдавніших часів. Це збірки не стільки цілих житій, скільки оповідань про окремі приклади побожності, аскези, добродійності. Така література якнайбільше сприяла формуванню морально-ціннісних орієнтирів у свідомості багатьох поколінь українців і не втратила свого значення й «транстекстовості» до нашого часу.

Валерій Шевчук у ХХ ст. у своєму романі «Три листки за вікном» назве такі оповідання «Мудрістю предвічною» і абсолютно доречно вплете їх у композицію свого твору, надавши номінаціям на позначення понять абстрактного мислення образного персоніфікованого втілення. *Розум, Воля, Гордіня, Неспокій, Заздрість, Отара, Повстримність* постають у притчах «Мудрості предвічної» як матеріалізовані персонажі-символи. Ці притчі є інтертекстами у тканині новітнього тексту художньої літератури і, як зауважує Ю. Крістева, це є «суттєвою рисою сучасної літератури: її **занурення в попередній літературний дискурс, її свідоме звернення до того, що вже висловлене літературою** (виділення наше – О. П.), її двоплановість та подвійна спрямованість (значеннева полівалентність)» [За: Мітосек 2005, с. 342].

Величезний вплив на сюжети, теми, мотиви літератури справила «апокрифічна» література. Не визнані християнською церквою і не прийняті до канону Святого Письма, апокрифи все ж є творами про події та осіб священної історії, тісно пов'язані зі Святим Письмом, ґрунтуються на ньому (узгоджуючись з ним, заперечуючи його, уточнюючи й деталізуючи загальні місця тексту, наповнюючи його вигадкою, легендарним матеріалом, «мандрівними сюжетами» інших народів).

Отже, діалогічні відношення текстів літератури, яка виникала після прийняття християнства, неминуче *породжували практику інтертекстуальності*, хоча до усвідомлення цього явища й осмислення самого поняття було ще дуже далеко.

До типових тем старозавітних апокрифів належать оповідання про творення світу, про Адама та Єву, їх життя в раю та після вигнання з раю, про Ноя і потоп, про життя Мойсея та Авраама, про Давида та Соломона. «Новозавітні» апокрифи, що виникли на християнському ґрунті, оповідають про дитинство Христа, про життя Богородиці, про суд над Христом, про сходження Христа перед воскресінням до пекла. Поширення апокрифічної літератури, попри всі заборони церкви, було в усьому світі значним. Велика кількість сюжетів та мотивів з апокрифів перейшла до народної словесності, переважно до казки, народної легенди. Стара література згадує про їх існування або цитує апокрифи. Так, «Палея» постала на матеріалі апокрифічних творів, а у світському «Слові о полку Ігоревім» є відгуки апокрифу «Вигнання Єви».

Характеризуючи добу монументального стилю Київської держави, Д. Чижевський зазначає: «До характерних рис стилю старої київської літератури належить також любов до **сталих формул, які часто повторюються** в тому самому творі або розділі, або в різних розділах твору. Маємо і численні **тексти св. Письма і загальнозживані**, мабуть, у ті часи **формули**, також і численні **«самоповторення»** самого автора, яких він не лише не бажає уникати, а навпаки – **охоче вживає**. Автори залюбки **цитують інших і себе самих**, та цитують дослівно (виділення наші – О.П.)» [Чижевський 2003, с. 88].

Спираючись на думки вченого, можемо стверджувати, що породження текстів художньої літератури з самих початків її виникнення і в подальшому відбувалося в системі складних стосунків з претекстами, Д. Чижевський фактично вказує на інтертекстуальні ознаки літератури зазначеного періоду. Це й автоцитування (інтратекстуальність), і цитування інших авторів, і дотримання оповідного стилю епохи («загальнозживані в ті часи формули»), і, безумовно, підключення до «кодів» Святого Письма, бо ідеологія єдності з християнським світом була визначальною для Київської держави й прищеплювалася у свідомість етносу як один з найвагоміших компонентів світобачення. Отже, літературні тексти ніколи не прагнули до самоізоляції, навпаки, спостерігаємо інтенційне («охоче вживає») чи неусвідомлене автором прагнення до діалогічної взаємодії з іншими текстами.

Природа колективної свідомості людства є релігійною за своєю суттю. Таке твердження може ґрунтуватися на міркуваннях К.Г. Юнга, який так пояснював своє розуміння поняття релігії: «Релігія, як на це вказує латинське походження цього слова, є ретельним спостереженням за тим, що Рудольф Отто точно назвав «*nimiosum*» – тобто динамічне існування або дія, викликана некерованим актом волі. Нумінозне виступає як незалежна від волі суб'єкта умова. Нумінозне – це або ознака видимого

об'єкта, або невидима присутність чогось, що **викликає особливі зміни свідомості** (виділення наше – О.П.).

Релігія є особливою настановою людського розуму, яку ми можемо визначити відповідно до первісного використання поняття «релігія», тобто уважний розгляд, спостереження за певними динамічними чинниками, зрозумілими як «сили», духи, демони, боги, закони, ідеї, ідеали – і всі інші назви, дані людиною таким чинникам, виявленим нею у своєму світі могутніми, небезпечними; або здатним надати таку допомогу, що на них необхідно зважати; або достатньо величних, прекрасних, осмислених, щоб захоплено любити їх і схилитися перед ними» [Юнг 1991, с. 133].

Отже, на думку К.Г. Юнга, досвід нумінозного видозмінює настанову свідомості. Він стверджує, що психічна форма існування переважає над фізичною: «Смішно видається думка про те, нібито існування може бути лише фізичним. Насправді ж єдина безпосередньо нам відома форма існування – це психічна форма. І навпаки, ми могли б сказати, що фізичне існування лише мають на увазі, оскільки матерія пізнається лише через сприйняття нами психічних образів, переданих нашої свідомості органами чуття. Образи, створені уявою, існують, вони можуть бути настільки ж реальними – і настільки ж шкідливими й небезпечними, – як і фізичні обставини» [Юнг 1991, с. 137].

Які ж духовні й естетичні причини звернення українських письменників до Біблії і як засвоювалися фрагменти чужого попереднього тексту новими літературними творами?

Дослідниця української релігійно-філософської поезії Ірина Бетко зауважує, що «вивчення літературної рецепції Біблії на сучасному етапі не може обмежуватися позитивістським потрактуванням першоджерела лише як фольклорно-легендарного підґрунтя творів. У його ході необхідно послуговуватись найважливішими узагальненнями в галузі мистецьких знакових систем, релігійної свідомості й психоаналізу, ритуально-міфологічної і біблійної критики» [Бетко 1999, с. 8].

У монографічному дослідженні «Біблійні сюжети і мотиви в українській поезії ХІХ – початку ХХ століття» авторка визначає в українській літературі три рецептивні культурологічні моделі освоєння Біблії – середньовічну модель, ренесансну й неоміфологічну [Бетко 1999, с. 8 – 9], кожна з яких має свої особливості й акценти, детерміновані часом. Але в усі часи, попри всі акценти й особливості різних моделей рецепції на різних етапах розвитку літератури (від моделі мистецької несамостійності й цілковитої залежності від тексту Святого Письма як ідеальної категорії (бібліоцентрична модель) через антропоцентричний вимір ренесансної моделі, де митця було піднесено на рівень з Богом, а Біблія зазнала деякої десакралізації в літературних рецепціях, – до розробки біблійних сюжетів і мо-

тивів у новому інтелектуальному контексті (неоміфологічна модель ХХ ст.), незмінним залишається зв'язок тою чи іншою мірою художньої літератури з текстом Святого Письма. Це явище характерне як для української, так і для всієї європейської літератури.

«В історії української поезії накреслюється безперервна традиція реценції Біблії. Але вона розвивалася хвилеподібно: спалахи посиленого інтересу до Святого Письма чергувалися зі спадами. Так було в усій Європі. Перший спад спостерігався в першій третині ХІХ ст. На зміну йому прийшла ще одна безпрецедентна у своєму роді доба, яку становило освоєння Біблії у творчості Шевченка. Її культурологічне значення полягало в тому, що поет уперше в національній історії по-мистецьки неперевершено «прочитав» вічні теми в контексті складних проблем свого часу і народу. Поряд з кращими літературними набутками Київської Русі й старожитнього періоду біблійні твори Шевченка стали тим дороговказом, на який рівнялися всі наступні українські інтерпретатори Святого Письма» [Бетко 1999, с. 11].

Отже, створення ціннісної картини світу відбувається через продукування певної текстової інформації, яка циркулює в суспільстві в мовних знаках художньої форми сакральних текстів.

3. 2. Інтертекстуальне підключення до текстів Святого Письма через заголовки та епіграфи художніх творів

Заголовок та епіграф є актуалізаторами всіх текстово-дискурсивних категорій, у тому числі й категорії інтертекстуальності як прояву діалогічної взаємодії модулів комунікантів і тексту з семіотичним універсумом. Заголовок (назва художнього твору), а також епіграф обов'язково мають у своєму лексичному складі таку словесну одиницю або декілька слів, які пронизують увесь текст і самі при цьому зазнають семантичних змін, що призводить до виникнення індивідуально-художнього значення.

Заголовок художнього твору презентує текст. Незначний за об'ємом заголовок містить у собі весь художній світ твору й має величезну потенційну енергію, використання якої носить індивідуальний характер.

Актуалізація категорій перспекції і прагматичності починається саме тут. Саме в заголовку названі категорії починають діяти на майбутнього реципієнта-читача з метою зацікавити його, переконати в необхідності прочитати твір. Для виконання цих перспективно направлених прагматичних завдань у заголовку на перший план висувається фатична (встановлення контакту) функція.

Завдання заголовка як першого знака твору: привернути увагу читача, установити контакт з ним, спрямувати його очікування-прогноз. Але разом з тим лапідарність форми заголовка і багатозначність лексичних оди-

ниць, які входять до його складу і поки що не мають потрібного для уникнення небажаної полісемії контексту, ускладнює це завдання.

Читач повторює за автором увесь шлях творення художньої дійсності. Але під час ознайомлення з заголовком, коли він ще не підключений до тексту, читач має покладатися на власні асоціації, які має викликати заголовок. У заголовку доволі часто конденсується авторське формулювання концепту художнього твору. Отже, основна функція заголовка – актуалізація авторського концепту.

«Семантична специфіка заголовка полягає в тому, що в ньому одночасно здійснюється і конкретизація, і генералізація значення. Генералізація пов'язана із залученням до розшифровки заголовка багатьох значимостей різних елементів художнього тексту, що й дозволяє заголовку стати знаком типового, узагальнюючого, знаком концепту» [Кухаренко 1988, с. 96].

Для того, щоб читач сприйняв і осмислив семантичні трансформації заголовка, автор допомагає читачеві. Така допомога може бути у вигляді авторського (або персонажа) пояснення в самому тексті.

Пояснення буває не тільки внутрішньотекстовим, але також і зовнішнім. Воно може бути виражене **цитатою** не з мовної партії персонажа, а з іншого джерела – літературного, міфологічного, біблійного.

У такому разі, на думку В. Кухаренко, воно вноситься в епіграф. **Епіграф** є більш експліцитним способом пояснення заголовка. За епіграфом концептуально закріпилася пояснювальна функція. Він завжди доповнює заголовок, навіть тоді, коли в ньому немає жодного слова із заголовка. І заголовок, і епіграф можуть бути *алюзією*, а можуть бути прямою або трансформованою цитатою чи *ремінісценцією*. При цьому адекватне декодування цих **інтертекстуальних знаків** залежить від компетенції читача.

Аналіз українського художнього дискурсу на діахронному зрізі показує, що звернення авторів художніх творів до тексту Біблії як джерела пояснення головної думки (концепту) свого твору на рівні заголовка та епіграфа безпомилково розраховане на конгеніальність українського читача з його картиною світу, опосередкованою християнською свідомістю, яка вже перейшла в одну з характерних ознак ментальності.

Спробуємо розглянути назви деяких творів поетів XI – XV ст. (за Антологією української поезії в 6 т.). Серед них анонім з характерним **заголовком** «*Слово о Лазаревім воскресінні*», який є виразною **іменною алюзією**, легко впізнаваною кожним, хто хоч якимось чином знайомий зі Святим Письмом. У Євангелії від Св. Іоанна розділ 11 починається розповіддю про «Смерть і воскресіння Лазаря». Заголовок художнього твору невідомого автора містить у собі авторський концепт, наголошуючи на найсуттєвішому в цій біблійній історії – Ісус вчиняє чудо, Він є головною діювою Особою літературного твору, хоча Його ім'я не заявлене в назві і на

присутність Його лише алюзійно вказує в заголовку лексема *воскресіння*. Зосередженість на самій події воскресіння є прямим доказом божественності Ісуса, що єднає заголовок з рядками тексту Святого Письма:

1. Був один хворий, Лазар з Віфанії, із села Марії і сестри її Марфи.

4. Але Ісус, почувши це, сказав: «Ця хвороба не на смерть, а на славу Божу, щоб *Син Божий прославився через неї*» [Іоан. 11: 1,4].

Саме ці рядки Святого Письма, на нашу думку, спричинили появу авторського концепту «Слова о Лазаревім воскресінні», актуалізованого назвою твору.

Актуалізація концепту підсилюється ще одним лексичним елементом, наявним у заголовку – *слово*, що визначає жанр твору високого ораторського стилю, призначеного для уславлення величних подій і особистостей. У процесі творчого засвоєння біблійного тексту невідомий автор презентує свій оригінальний літературний твір. Уже на рівні заголовка інтертекстуальне підключення дає змогу авторові розставити свої акценти, запропонувавши читачеві своє бачення й розуміння сакрального тексту.

Один із віршів книги Дем'яна Наливайка «Ліки на оспалий умисел людський», датованої 1607 роком, має назву «*До того, хто доброго сумління*». Ця назва перегукується з назвою 4 розділу другого листа Св. Апостола Павла до Тимофія, який має назву «Господь нагородить за добрі вчинки», а також назвою розділів 4 «Живімо в святості» і 5 «День Господній. Як треба жити» першого листа до солунян. І хоч ми не знайдемо в назві вірша Д. Наливайка жодної лексеми, яка б прямо вказувала на присутність інтертексту у вигляді чи то алюзії, чи ремінісценції, чи то прихованої або трансформованої цитати зі Святого Письма, маємо приклад імпліцитної інтертекстуальності на концептуальному рівні. І лише одна синсемантична лексична одиниця – прийменник *до* – у заголовку зазначеного вірша семантизується, набуває вагомості, стає по суті тим елементом, завдяки якому відбувається інтертекстуальне підключення читача до листів Св. Апостола Павла. Семантизований у назві вірша прийменник *до* видається нам усвідомленим авторським наміром, витонченим інтертекстуальним знаком, розрахованим на компетенцію читача.

Красномовними є також назви поетичних творів Кирила Транквіліона-Ставровецького із книги «Перло многоцінне» 1646 року: «*Про премудрість*» (розділ 2 листа Св. Апостола Павла до колосян називається «У Христі всі скарби премудрості»); «*Ліки пустельникам та чесним ченцям на помисли гріховні, про те, як подвижник завжди повинен з гріховними помислами воювати*»; «*Ліки розкішникам цього світу*» (розділ 5 соборного листа Св. Апостола Якова має назву «Багатство гниле»), один із підзаголовків розділу 2 першого соборного листа Св. Апостола Іоанна – «Не любіть світу»). Ці заголовки також вибудовані на претексті, який присутній тут імпліцитно.

Те ж саме можна сказати й про заголовки деяких поетичних творів Лазаря Барановича – «*Один багатий, на другому – лати*», «*Світ стрясуть грози на людській сльози*», «*Багачеві, Лазареві*» із книги «Аполлонова люття», 1671 р., де вгадується явна алюзія на тексти Біблії, та назву самої книги – «*Відмітка п'яти ран Христових*» 1680 р. Наприклад, останній підрозділ розділу 7 Об'явлення Апостола Іоанна Богослова називається «Бідарі перед Божим престолом».

Діалог «*Вірші на воскресіння Христове*» із рукописного збірника другої половини 17 ст. Петра Поповича-Гученського має назву, яка близька до назви розділів 28 Євангелія від Св. Матвія «*Воскресіння й вознесення Ісуса Христа*», 16 Євангелія від Св. Марка «*Воскресіння і вознесення Ісуса Христа*», 20 Євангелія від Іоанна «*Воскресіння Ісуса Христа*». Заголовок літературного твору є прямою, хоча в дещо трансформованому вигляді цитатою із Святого Письма. Інтертекстуальність заголовка художнього тексту має експліцитний характер.

Один із віршів рукописного збірника Климентія Зіновіїва кінця XVII – початку XVIII сторіччя має назву «*Про убогих і багатих*». Один із підрозділів 5 розділу соборного листа Святого Апостола Якова, який називається «*Робітникамів платіть належно і своєчасно*», перегукується з текстом вірша:

Так, що далі в світі гірш біда наступає,
А убогий чоловік таки потерпає,
Хоч і може дещо він в людей заробити,
Та багатий не бажа йому заплатити.
Що ж за користь їм така: платити не бажають!
Із притримання того **пожитку не визнають,**
Бо стократний їм за те ущербок буває,
А за сльози бідаків ще й Бог покарає [АУП 1984, с. 206].

Книга Івана Орновського «Багатий сад» (Київ, 1705) містить вірші, назву яких визначаємо за першим рядком за відсутності назви, винесеної в заголовок («*Природа благодійна плід такий з'являє...*», «*В віках, у царстві людським той, власне, панує...*», «*Блискать зором страшливим, наче блискавками*»), де такий рядок стає інтертекстуальним знаком підключення до біблійного тексту. Порівняймо розділ 3 листа Св. Апостола Павла до Тита, який називається «Дбаймо про добрі діла»:

1. Нагадуй їм, щоб корилися та були послухні правителям і владі, щоб **були готові до всякого доброго діла.**
2. Щоб нікого не лихословили, **були миролюбні і милостиві**, виявляючи повну повагу до людей.

Або розділ 1 соборного листа Святого Апостола Якова «Будьмо виконавцями Божого Слова»:

21. Тому відкинувши всяку нечистоту і залишок злоби, з **лагідністю** прийміть насажене слово, яке може спасти душі ваші.

Перелік назв книг Івана Максимовича («*Богородице діво*», 1707 р.; «*Ось блаженства євангельської*», 1709 р.; «*Царський путь Христа Господнього*», 1709 р.) вказує на інтертекстуальність художнього мислення майстрів словесної творчості, яке, безумовно, перебувало в силовому полі сакральних текстів. Назва книги «Богородице, діво» співвідноситься з назвою частин 1 розділу Євангелія від Св. Луки – «Благовіщення діви Марії», «Хвала діви Марії для Господа». Така назва книги засвідчує свідоме продовження традиції богородичної поезії в художній літературі початку XVIII ст.

Рукописна книга Семена Климовського «*Про смирення найвищих*» (1724) має інтертекстуальний зв'язок з 4 розділом соборного листа Св. Апостола Якова «Бог противиться гордим» і 20 розділом Євангелія від Св. Матвія «Хто першим із вас хоче бути, хай буде той вам за слугу». Назва книги літературних творів С. Климовського стає покликанням на відповідні розділи Святого Письма. Назва поеми Йоасафа Горленка «*Бран семи добродійництв з сімома гріхами в людині-мандрівцю*» (1737) так само одразу, ще до ознайомлення з твором відсилає читача до Святого Письма.

Навіть акровірш Інокіні Анисії із рукописного збірника XVIII ст., де поетеса вибудовує з початкових літер кожного рядка своє ім'я, теж має назву «*Пісня набожна*».

Звернімося до поетичних творів Г. Сковороди із рукописної книги «Сад Божественних пісень» 1758 – 1785 рр. І. Бетко називає цю збірку «явищем абсолютно унікальним і безпрецедентним, феномен якого – в органічному синтезі різнорідних начал: мистецького і філософсько-світоглядного, трансцендентного й іманентного...» [Бетко 2003, с. 41]. Перший рядок так званих віршів без назви вважатимемо за заголовок. Ці рядки також є алюзіями й відповідають повній назві збірки «*Сад Божественных пісней, прозябший из зерн священнаго писания*» Заявлену назву збірки автор реалізує в кожній «пісні» через епіграфи: піснь 1-я «Боится народ сойти гнить во гроб» – *Блаженны непорочны, в путь ходящии в законе Господнем*; піснь 2-я «Оставь, о дух мой, вскоре всѣ земляные мѣста» – *По земле ходящее, обращение имамы на небесѣх*; піснь 3-я «Весна любя, ах, пришла! Зима люта, ах, прошла!» – *Прорасти земля быліе травное, сирѣчь: кости твоя прозябнут, яко трава и разботѣют (Исаіа)* і т. д.

Загальновідомий твір Г. Сковороди «Ой ты, птичко жолтобоко,...» (піснь 18-я) також має епіграф, який є інтертекстемою, інтертекстуальним сигналом про присутність тут сакрального тексту: «*Господь гордим про-*

тивитися, смиренным же дает благодать» (порівняймо «Ой ты, птичко жолтобоко, // Не клади гнізда високо // Клади на зеленої травці, // На молоденької муравці»). Як бачимо, художній текст вірша є розгорнутим поясненням епіграфа-цитати.

Через художні тексти Г. Сковорода, виконуючи культурологічну просвітницьку місію, популяризував біблійні істини, закорінюючи у свідомості українського народу християнську мораль.

Щодо творів Тараса Шевченка, то достатньо лише дати перелік характерних заголовків (або назв за першим рядком). Ось вони: «Во Іудеї во дні они», «Давидові псалми», «Єретик», «Ісаїя. Глава 35 (Подражаніє)», «Марія», «Молитва», «N.N. Така, як ти колись лієа...», «Не молилася за мене», «Не нарікаю я на Бога», «Осії. Глава XIV (Подражаніє)», «Подражаніє Іезекілю. Глава 19», «Подражаніє 11 псалму», «Пророк», «Саул», «У Бога за дверима лежала сокира», «У нашім раї на землі...», «Чи то на те Божя воля?». Ці назви свідчать про те, що Т. Шевченко активно й на глибинному рівні прагнув осмислити через сакральні тексти долю свого народу та знайти відповіді на болючі питання. У результаті взаємодії з сакральними текстами відбувається «прирощення» індивідуального художнього смислу творів, тобто виникає інтертекст, експліцитним і проспективним маркером якого є заголовок.

Крім назв, цілий ряд творів Т. Шевченка мають **епіграфи** – цитати із Святого Письма, які розкривають головну авторську думку твору. Наприклад, містерія «Великий льох» має епіграф – *Положил еси нас поношение соседом нашим, подражание и поругание сущим окрест нас. Положил еси нас в притчу во языцех, покиванию главы в людех.* **Псалом 43, ст. 4 и 15;** комедія «Сон» – *Дух истины, егоже не может прияти, яко не видит его, ниже знает его.* **Іоанна, глава 14, стих 17.;** російськомовна «Гризна» – *Души ваши очистившее в послушании истины духом, в братолюбии нелицемерно, отчиста сердца друг друга любите прилежно: порождени не от семени истления, но не истления, словом Живаго Бога и пребывающаго во веки. Зане всяка плоть, яко трава, и всяка слава человека, яко цвет травный: изше трава, и цвет ея отпаде. Глагол же Господень пребывает во веки. Се же есть глагол, благовестованный в вас.* **Соборное послание первое Святаго апостола Петра, 1. 22, 25;** поема «Єретик» – *Камень егоже небрегоша зиждуущи, сей бысть в главу угла: от Господа бысть сей, и есть дивен во очесех наших.* **Псалом 117, стих 22;** поема «Кавказ – Кто даст главе моей воду, И очем моим источник слез, И плачуся и день и ночь о побиенных...» **Іеремии. Глава 9, стих 1;** посланіє «І мертвим, і живим, і ненарожденним...» – *Аще кто речет, яко люблю Бога, а брата своего ненавижу, ложь есть.* **Соборное послание Иоанна. Глава 4, ст. 20;** поема «Марія» – *Радуйся, ты бо обновила еси зачатия студно.* **Акафіст пресвя-**

тій Богородиці. Ікос 10; поема «Неофіти» – *Сия глаголет Господь: сохраните суд и сотворите правду, приближибося спасение мое прийти, и милость моя открытася. Исаия. Г. 5 [6]. С. 1.*

Вияв авторської інтенційної інтертекстуальності спостерігаємо також у назвах творів І. Франка, Лесі Українки та епіграфах до їх творів.

Так, один із творів І. Франка за першим рядком має назву «*Блаженний муж, що йде на суд неправих*». Цей рядок-заголовок одразу заявляє про авторський намір своїм віршем вступити в полеміку з сакральним текстом – 1-м псалмом «Давидових псалмів». Увесь вірш стає гіпертекстом, породженим діалогом автора з текстом Святого Письма. Знаком авторської інтенційної інтертекстуальності й концептуальним підґрунтям полеміки, яка розгортається в художньому тексті І. Франка, стає епіграф вірша – цитата з 1-го псалма: «*Блажен муж, иже не идет на совет нечестивых*».

Цитата із 137 псалма «*На реках вавилонських тамо седохом и плакочом*» послужила епіграфом до іншого вірша І. Франка, перший рядок-назва якого та ж сама цитата в трансформованому вигляді: «*На ріці вавилонській – і я там сидів*». У даному випадку епіграф залучається автором не для заперечення, а для підсилення і назви, і змісту вірша, він стає конденсатором ідейно-художнього концепту твору і не суперечить концептові сакрального тексту, доповнює заголовок.

Заголовок поеми І. Франка «*Мойсей*» покликається на Старий Заповіт. Це дало змогу авторові розкрити філософські проблеми національного духовного пошуку, поставити питання про національного духовного проводиря, що було на той час актуальним питанням для українського суспільства. Отже, інтертекстуальний знак – **імenna алюзія** через заголовок проспективно бере участь у творенні авторського концепту поеми. Власне ім'я ліричного героя біблійного походження стає концентрованим згустком сюжету тексту поеми. На перше місце виступає конструктивна інтертекстуальність, запозичений елемент стає вузлом зчеплення семантико-композиційної структури нового тексту. При цьому одночасно реалізуються апелятивна, фатична й експресивна функції інтертексту. Інтертекстуальне посилання є важливим елементом самовираження автора.

Такий тип взаємодії текст – заголовок – епіграф Ж. Женетт і Н. Фатеева називають паратекстуальністю.

За класифікацією взаємодії текстів, запропонованою цими авторами, жанровий зв'язок текстів визначається як архітекстуальність.

Один із циклів збірки поезій І. Франка «Мій Ізмарagd» (1898) має назву «Притчі» («Притча про життя», «Притча про красу», «Притча про приязнь», «Притча про вдячність», «Притча про правдиву вартість» та інші). І. Франко використовує біблійний жанр, подаючи нову інтерпретацію стародавньої притчі, наповнюючи її новим змістом.

Вірші та поеми Лесі Українки мають назви, які прямо виявляють авторську інтенційну інтертекстуальність. Насамперед усі ті назви творів поетеси, які перегукуються так чи інакше з біблійними текстами Старого і Нового Заповіту: «*І ти колись боролась, мов Ізраїль!*», «*Іереміє, зловісний пророче в залізнім ярмі!*», «*Пророк*», «*Жертва*», «*Завжди терновий вінець*», «*Прокляття Рахілі*» (апокриф), «*Дочка Ієфая*», легенда «*Саул*», поема «*Самсон*», драматичні поеми «*Одержима*», «*Вавілонський полон*», «*В катакомбах*».

У монолозі «Саул» авторка вдається до об'ємного епіграфа, який складається з декількох цитат із Святого Письма. Такий епіграф виконує передусім фатичну функцію – він допомагає встановити контакт з читачем, а також пояснювальну – уводить читача в контекст твору, допомагає декодувати заголовок. Подаємо тут цей епіграф:

*«І дух господній відступив від Саула і гнітив його дух лукавий від господа.
...І бувало, як тільки дух лукавий находив на Саула, брав Давид гусла і грав рукою своєю, і відпочивав Саул, і добре йому було, і відступав від нього дух лукавий.*

...Як вернувся Давид з перемоги над чужинцем... вийшли жінки, радіючи і промовляючи: переміг Саул з тисячами своїми, а Давид із тьмами своїми ...

І почав Саул підозривати Давида від того дня і потім.

І нападав дух лукавий від Бога на Саула і пророкував він посеред дому свого; Давид взявся рукою за гусла, як і щодня, а спис був у руці Саулової. І взяв Саул списа і сказав: приб'ю Давида до стіни!

І хвилювся Давид від лиця його двічі...» (Книга Царств I, гол. 16, стрічка 14–15; гол. 18, стрічка 6–7, 9–11) [Леся Українка 1975, с. 212].

Власна назва біблійного персонажа (іменна алюзія), винесена в заголовок твору, стає його згущеним концептом.

Традиція творчого засвоєння художньою літературою текстів Святого Письма ніколи не переривалася. Про це свідчать хоча б назви творів наших сучасників – «*Давидові псалми*» Ліни Костенко, «*Покаянні псалми*» Дмитра Павличка, новела «*Самсон*» Валерія Шевчука. Отже, інтертекстуальність – неодмінна ознака українського художнього дискурсу.

3.3. Трансформація біблійних сюжетів та мотивів у художніх творах як наслідок діалогічної взаємодії текстів

Художній універсум «Давидових псалмів» виник у результаті пошуку відповіді «Я» на запитання «Я-іншого», діалогу особистості письменника з сакральними текстами, традиційною християнською свідомістю, з особистістю іншого письменника, що знайшло вираження в мовних знаках індивідуально-авторських текстів.

Реалізуючи в художніх текстах креативну функцію, культура виявляє найбільшою мірою інтертекстуальність як діалог нового тексту зі старими, збереження пам'яті про них. Людина оперує знаками, діалог відбувається в словесному матеріалі, тобто семіотичному.

У світлі міркувань М. Бахтіна присутність діалогу в літературній продукції виявляється в універсальних комунікативних процесах. Ситуація творення обертається в ситуацію порозуміння, полеміки, врешті-решт діалогу, у якому беруть участь і автор, і читачі, і треті чинники, що складають літературну комунікацію. Відбувається діалог оповідача з читачем, діалог оповідача з персонажем, діалог автора з певними ідеями й традиціями.

Саме в художніх текстах можна побачити, як «працює» мова, як виявляються її трансформаційні сили.

У праці «Поезія та заперечення» Ю. Крістева писала: «Пов'язаності множаться, завжди виявляючи незмінний закон: поетичний текст твориться в складній динаміці одночасного підтвердження й заперечення іншого тексту» [Крістева 1969, с. 257].

Професор Варшавського університету Зофія Мітосек визначає дослідницький метод Ю. Крістевої як зосередженість на інтертекстуальній функції: «Йдеться насамперед про семантичні трансформації, яким підлягають оповідні утворення й фрагменти готових текстів (кліше, цитати) в момент уведення в нову цілісність (мистецьку), якою є твір. По-друге – йдеться про процес творення сенсу в цьому новому творі. Народжується він у діалозі й полеміці, на стику різних текстів і традицій, має мерехтливий та нескінченний характер. Дослідник неспроможний остаточно його окреслити, може щонайбільше описати значеннєву (signifiante) продуктивність тексту» [Мітосек 2005, с. 268].

Аналізуючи авангардні тексти французької літератури, Ю. Крістева доходить висновку, що художній твір узагалі не має однієї правди, що його правда – це сам процес творення сенсу і що цей процес набуває продовження в читанні, у якому читач не так пристосовується до готового тексту, як підхоплює цей процес творення сенсу, продовжує діалог, започаткований у тексті.

Спробуємо розглянути, як виникає індивідуальний сенс у художньому універсумі «Давидових псалмів»: авторський – у процесі породження, читацький – у процесі сприйняття.

Поява художніх текстів «Давидових псалмів» у творчому доробку українських письменників та закріплення їх у свідомості народу є закономірним процесом і результатом творення семіотичного простору художньої національної свідомості на ґрунті сакралізації художнього мислення нації, представники якої час від часу (і сьогодні) намагаються знайти від-

повідь на запитання про сенс життя і окреслити уявлення про праведність у світлі змін колективної та індивідуальної свідомості, яких вона зазнавала з часу появи сакральних текстів і до наших днів.

Уже в XVI ст. з'являються перші часткові переклади Святого Письма в Україні. Вони наближають Біблію до народу, закорінюючи її у свідомості українців, які читали біблійні тексти не лише в церкві, а й удома. Українські письменники своїми перекладами Святого Письма сприяли формуванню сакралізованої свідомості народу.

Святе Письмо посідало чільне місце в духовному розвитку Тараса Шевченка, який знав мало не весь Псалтир і з пам'яті читав його, як про це він пише сам в оповіданні «Княгиня». Отже, тексти псалмів перебувають у свідомості майбутнього поета з дитинства і стають одним із вагомих чинників формування його світогляду, моральних основ.

Канонічний псалтир складається із 150 псалмів. Царю Давидові належать 73 псалми.

Т. Шевченкові, безумовно, були відомі обробки й переспіви Псалмів, зроблені російськими поетами. Так, наприклад, А. Сумароков, М. Ломоносов, В. Тредіаковський, а також Г. Державін, А. Востоков вдалися до наслідування взірців. Були також переспіви (Ф. Глінка, В. Одоевський, В. Кюхельбекер), у яких «співець псалмів» – пророк викриває й таврує цей світ. Це були поети «декабристської традиції», у текстах яких знайшов відображення діалог авторів з читачем та відповідними суспільними ідеями, трансформованими в художніх текстах.

Шевченкові переспіви поєднують у собі обидві ці традиції, тобто відбувається діалог автора з традицією. Крім того, нові тексти-переспіви Тараса Шевченка змінюють первинні значення. Поет звертається до тих псалмів, які знаходять відгук у його серці й дають відповіді на запитання морального та духовного змісту. Отже, у доборі псалмів знайшов вияв діалог автора з сакральними текстами.

Звернімося до першого псалма. Це роздум про життєвий шлях, віру в Провидіння Боже як винагороду за добро.

І в Т. Шевченка, і в І. Франка, і в Л. Костенко, і в Д. Павличка він починається словосполученням «*блаженний (блажен) муж*», що відповідає івритському оригіналу (у перекладі – щасливий муж), Єлизаветинській Біблії 1751 року (блаженний той муж) та іншим перекладам.

Т. Шевченко не порушує канон: традиційні 6 віршів передає 20 рядками. В І. Франка теж 20 рядків, у Д. Павличка – 16, у Л. Костенко – 24. Розгляньмо, як цей псалом трансформується від автора до автора, набуваючи кожного разу нових індивідуальних смислів. Перші речення в усіх чотирьох авторських текстах становлять собою висловлювання. У Т. Шевченка це висловлювання є найближчим за семантикою до оригіна-

лу, хоча «*дорогу грішних*» він передає як «*путь злого*» [Шевченко 1961, с. 318], тут помітна авторська модальність, яка в даному контексті словесні знаки «злий» і «грішний» робить ідентичними.

Погляньмо на вірш І. Франка. Поет не дає йому назви «*Давидові Псалми*», як це робить Т. Шевченко і пізніше Л. Костенко. Франків вірш має лише епіграф, який вказує на інтертекстуальність і є прямою відсилкою до першого псалма («*Блажен муж, иже не идет на совет нечестивых*»), хоча вже перша строфа вірша Франка становить висловлювання, яке полемізує із сакральним текстом, пропонуючи своє бачення позатекстової реальності, створюючи свій неповторний сенс, оригінальний текст:

Блаженний муж, що **йде** на суд неправих,
І там за **правду голос** свій **підносить**,
Що безтурботно в сонмищах лукавих
Заціплі сумління їх термосить [Костенко 1984, с. 72].

Виділимо ключові слова, на яких вибудовується висловлювання-твердження, яке заперечує висловлювання сакрального тексту і Шевченкового переспіву першого псалма. Це такі слова: *йде* (без заперечної частки «не»), за *правду голос підносить* (тобто не мовчить), *термосить сумління*. Отже, пасивний спротив злу як найвища ознака благочестя «блаженного мужа» змінюється в поетичному творі Франка на активну позицію, що відповідає духові епохи, переконанням поета, його життєвим цілям, стає його відповіддю на запитання. Друга строфа підсилює першу, чіткіше окреслюючи гіпертекстуальність вірша, яка створюється в результаті взаємодії текстів. До того ж анафоричний прийом повтору перших двох слів у кожній строфі увиразнює авторську аксіологічну настанову, наголошує на твердому переконанні в тому, кого слід уважати «блаженим». Коли ж ідеться про дерево як символ життя, то у І. Франка воно, відповідно до ідейної спрямованості вірша, може бути тільки дубом, а не просто абстрактним деревом:

Стоїть, як **дуб** посеред бур і грому,
На згоду з підлістю не простягає руку,
Волисть зламатися, ніж поклониться злomu [Франко 1984, с. 72].

4 й 5 строфи вірша також полемізують з текстами Біблії і Шевченковим віршем: бунтарі, які не мовчать, будуть побиті камінням. Отже, створюється новий сенс у зіткненні з іншим текстом:

Хоч пам'ять їх загине у народі,
То кров їх кров людства убагородить [Франко 1984, с. 72].

Розгляньмо «*Давидові псалми*» Ліни Костенко. Поетеса теж укладає в них своє розуміння праведності життєвого шляху. На відміну від І. Франка, вона не полемізує ні з сакральним текстом, ні з текстом переспіву Т. Шевченка, лише розширює його до 24 рядків, доповнює й увиразнює

ное деякі положення, розгортаючи окремі слова у висловлювання, залишаючи при цьому в цілому незмінною семантику попередньої традиції.

Поетеса у властивій їй манері вже з перших рядків посилює експресію, вводячи в текст емоційно забарвлені лексеми, негативна конотація яких підсилюється градацією заперечень *не, ні*.

Ідеал праведності («*блажен той муж, воістину блажен*») утверджується через заперечення-означення, виражені негативно конотованими іменниками в орудному відмінку: «*ні блазем, ні вужем*», а також через означення-характеристику за дією, точніше її недопустимістю («*не піде на збіговиська облудні*», «*і не схибнеться на дорогу зради*», «*і у лукавих не спита поради*», «*і не змінє совість на харчі*»). Полісиндетон, до якого вдається авторка, дає змогу посилити експресію, визначає ціннісні життєві орієнтири поетеси, чітко окреслює авторську модальність. Створення концепції праведної людини стає аргументом діалогу особистості Ліни Костенко з сучасним їй світом, процесом творення сенсу для себе й інших. Адаже сама особистість є словом.

На думку М. Бахтіна, мова освітлює внутрішню особистість та її свідомість, творить їх, диференціює, поглиблює, а не навпаки.

Системою мовних засобів у художніх текстах створюється уявний світ, інтенціональний світ, світ можливої семантики.

У рядках («*Крилаті з нього вродяться плоди, // І з тих плодів посіються сади. // І вже йому ні слава, ні хула // не зможе вік надборкати чола*» [Костенко 1994, с. 212]) закодована алюзія на непохитного митця-побратима.

Друга частина вірша (6 наступних дворядкових строф) починається протиставним сполучником *а*. Доповнювальна семантика художнього універсуму вірша виникає при введенні в текст роздумів про відступництво від правди і благочестя, де найменший відступ стає фатальним («*А хто від правди ступить на півметра, // душа у нього сіра й напівмертва*» [Костенко 1994, с. 212]).

Поетеса абсолютно переконана в тому, що праведник (у тому числі й справжній митець) не буде служити «*всіляким ідолам і владам*» і свою душу не поміняє на «*набитий гаманець*». Дуже вдало заримоване порівняння продажної душі з гаманцем, де впадає в око асоціація за розміром, стає нищівним словом-зброєю, словом-дією, безкомпромісною нонконформістською позицією автора.

Виразно і об'ємно зображене моральне обличчя того, від кого не залишиться навіть і сліду («*доці розмиють слід його сандалій*», а «*дорога нищих в землю западеться*»).

Розглядаючи універсум художньої літератури не як об'єкт конкретно-історичного, літературознавчого аналізу, а як об'єкт семіотичного аналізу

у світлі сучасного когнітивного підходу, ми зосередили свою увагу на одній із трьох частин семіотики – прагматиці – як галузі поглядів, оцінок, презумпцій, настанов мовців. Завдяки цьому ми одержали можливість визначити художні тексти семіотично через їх мову, що описує можливий, інтенціональний світ. Тартуські структуралісти вважають, що результатом інтенціонального використання готової мови є тексти.

Що ж до «Покаянних псалмів» Дмитра Павличка, то тут навіть назва циклу є видозміненою, трансформованою, ремінісцентною, хоч починається перший псалом тими ж словами – «*блаженний муж*». Перегук «Покаянних псалмів» Д. Павличка з «Псалмами Давидовими» безумовний. У першому «покаянному» псалмі йдеться так само про життєвий шлях, праведність. Але тут з'являється також ще одне перехрещення текстів. Автор переосмислює валенродизм у нових суспільних умовах незалежності держави України.

У статті «Новітній валенродизм: що це таке?» І. Моторнюк зазначає: «Ще більшою мірою це стосується Д. Павличка. Можливо, усвідомлюючи це, він навіть відрікається сам від себе» [Моторнюк 2004, с. 34]. У результаті авторського діалогу з самим собою в тексті художнього твору відображено процес пошуку нового сенсу. У 14 рядках першого покаянного псалма поет створює новий сенс для себе, відповідаючи на запитання: що є шляхетністю в ставленні до валенродизму?

Перший рядок вірша («*Блаженний муж мовчить на тишім вічі*») на перший погляд може видатися близьким і несуперечливим значенню цього ж рядка претексту. Але на противагу повторюваному значенню у новому тексті створюється неповторний сенс, який розгортається в трьох строфах вірша Д. Павличка. Неповторність сенсу виявляється в тому, що «блаженний муж» – це раб (учорашній «Валенрод»), але, на відміну від інших учорашніх рабів-одноплемінників, він не намагається зняти з себе вину й ганьбу, шукаючи серед інших грішників:

Він був рабом... Життя собі зберіг

Покорою, та – палений ганьбою –

На інших не кладе провин своїх [Павличко 1994, с. 43].

Повтор ключового слова (дієслова *мовчить*) у останній строфі створює рамку вірша, наголошуючи на тому, що в такій комунікативній ситуації мовчання «мужа» дорівнює порядності (праведності), а слова звинувачень на адресу інших є гріхом:

Мовчить, бо там, де з мстивою злобою

Невільники вчорашні між собою

Шукають винних, кожне слово – гріх! [Павличко 1994, с. 43].

Поетичний текст Д. Павличка в порівнянні із претекстами зазнав значних семантичних трансформацій і витворив новий сенс.

Кожен проаналізований нами текст становить самостійний універсум художнього твору («світ як ціле») і разом з тим поєднується з попередніми і наступними текстами, утворюючи множину художніх світів, що складають художній універсум, у просторі якого народжуються нові індивідуальні сенси.

Отже, художній універсум «Давидових псалмів» виник у результаті пошуку відповіді «Я» на запитання «Я-іншого», діалогу особистості письменника з сакральними текстами, традиційною християнською свідомістю, з особистістю іншого письменника, що знайшло вираження в мовних знаках індивідуально-авторських текстів.

Біблеїзми як запозичення окремих слів, словосполучень, висловів із Святого Письма у текстах художніх творів є інтертекстемами, які належачи на рівні виконують текстотвірну функцію, стають засобом творення концептуального змісту твору, вагомим елементом мовної характеристики персонажів. У філософських творах Валерія Шевчука біблеїзми вживаються часто й сприяють реалізації творчих завдань письменника.

Так, у повісті «Привид мертвого дому» В. Шевчук уживає біблеїзми, вкладаючи їх в уста героя твору – євангеліста Сухаря, людини глибоко віруючої, внутрішньо духовно освітленої. Суржикові та діалектні слова, які інколи трапляються в мові євангеліста, не знижують урочистості звучання його висловлювання, вони лише свідчать про силу й перевагу істинної віри над формальною освіченістю. «Очевидно, той Сухар був трошки божевільний, бо говорив якимось штучно, патетично, а може, це він *цитував Євангеліє*» [Шевчук 2001, с. 136].

Виконуючи проповідницьку місію, Сухар знаходить потрібні для душі кожного слова зі Святого Письма, подаючи їх у дещо трансформованому вигляді власної інтерпретації:

« – Думаєш, що всі знають, що *внутренне* важніше *внешнього*, а не всі ж, хлопче, знають, бо *ока не мають* – для тіла *світильника*. Отож темні вони й мають усе темне в собі. Знаєш, як Христос сказав фарисеям: “Тепер ви, фарисеї, он чистите зовнішність кухля та миски, а *ваше нутро повне здирства і кривди...*” *Пойняв, що я хочу сказати?*» [Шевчук 2001, с. 162]. Так він втішає безногого каліку-сусіда. Розгубленому інтелігентові Івану Касперовичу євангеліст радить: «Що *приходить у розум, те й кажіть, бо так не ви промовляєте, а дух живий*» [Шевчук 2001, с. 136].

У хворій дівчинці Стасі в останні хвилини життя він підтримує світлу віру в Бога: «Ти, крихітко, моя, – свята, на тебе молитися *тра*, – казав євангеліст Сухар, – знай, що таких як ти Бог любить і бачить! *Благословенний же, хто йде в Господне ім'я*. Молись, дитино, Господові, і все, *що попросиш у нього з вірою, одержиши!*» [Шевчук 2001, с. 136].

Герой роману В. Шевчука «Три листки за вікном» священик Ілля Турчиновський переживає складну внутрішню драму роздвоєння світогляду між релігійними канонами та натурфілософічним мисленням, що вилилося в пошуки гармонії світу. Тому біблеїзми в устах і роздумах героя є природними, вони виконують стилізаційну роль. Біблійні тексти творчо використовуються в повісті, вони стають вихідними для роздумів про людське життя, опорою для моральних орієнтирів: «Гаразд, – сказав я. – Ви мене вб'єте. А що здобудете? Ви забрали мою одягу і гроші, – сказав я, – все, що маю. За це вас *покарає господь*, але не так страшно, як після того, коли *загубите невинну душу. Пам'ятайте про некло*, – застеріг я, – *кипітимуть ваші душі в смолі, і кричатимете од болю, а мукам своїм кінця не дочекаєтеся*» [Шевчук 1986, с. 24 – 25].

«Що може бути ліпшого на білому світі за такий вечір, – подумав я, – адже все віщає про добро і злагоду?! *Вибач ближньому і не помножуй зла, адже помножене зло породжує нове, і так без кінця*. Без покірливості людина перетворилася б на звіра, а це те, що може *ввергти світ у загибель*» [Шевчук 1986, с. 29].

«Зрештою я переконався ще в одному: не будь надмірно впевнений. Заповідь «*не осуди*» розуміють просто: не осуджуй, а я розумію її – щоб не осуджувати, *не будь надмірно впевнений*» [Шевчук 1986, с. 85].

Якщо Іллю Турчиновського біблійні заповіді спонукають до глибоких роздумів та самовдосконалення і є вагомим позитивним началом його світогляду, то для Киріяка Сатановського вони є механічно засвоєними. Світосприймання Сатановського намагається знайти «шпарину» для утвердження свого цинізму й спростування цих заповідей для себе. Герой-оповідач «третього листка» живе вже в ХІХ сторіччі.

Внутрішні ж монологи Киріяка Сатановського (далекого нащадка попередніх Турчиновських), який здійснює свої мандрівки серед “лісу людей”, – те ж прагнення пізнати світ, але в дещо інший спосіб. У цих монологах урочиста тональність, яка була притаманна роздумам Іллі Турчиновського, відсутня. Її руйнує хоча б вживання поряд лексем на позначення антиподів «бог, чорт» як однорідних у картині світу Сатановського понять «вишньої сили». Нерозділеність цих понять у світосприйманні героя підсилює вислів “*чи як там його*”, що має відтінок зневажливості. У результаті сам Сатановський, на відміну від свого попередника, постає людиною не «вивищеного духу», а навпаки – циніком, про що свідчать його зізнання у своїй зневірі:

«Натомість я побачив хату, в якій народився, з неї вийшов із книгою під пахвою мій батько – секретар земського суду. Пішов просто на мене, і я знав, яку книгу несе. Був то *катехізис*, а в ньому *всі десять заповідей*, яких навчав мене щодня. Я міг проказати ті заповіді одним духом, для

цього треба було тільки звести очі, і слова самі рвалися б мені з рота. Вони значили для мене небагато, як і молитва, що її треба було прочитати вранці та ввечері. Так, я повторював щодня «не вкради», але що значило воно для моєї душі, коли бачив, як поліцейські та чиновники гребуть собі чуже у вигляді подарунків та хабарів. Я казав: «Шануй батька свого, – але коли по сусідству діти викинули на мороз хмільного батька, я сміявся, як і всі навколо. Спокійно дивився, що навколо содом і гоморра, й байдуже ставився до тих, хто неправедно клявся чи неправедно судив ближніх своїх», – згадує Сатановський [Шевчук 1986, с. 326 – 327].

Письменник вибудовує інтертекстуальність художнього тексту на діалозі двох світоглядів. Чиновник-хабарник вдається до цитування Святого письма, облудно творячи «філософське підґрунтя» своїм діям, виставляючи себе за зразок і дорікаючи праведникові. Отже, йде спекулятивне переосмислення персонажем твору суті біблейзмів, вихоплених із контексту, їх фальсифікація. Інтертекстеми стають засобом визначення ціннісної орієнтації персонажів, світоглядних позицій автора: «Я згадував батька <...> не зробився господарем і не нажив маєтків, як це зуміли його колеги. На ньому полатаний мундир, чоботи руді із такою кількістю латок та набійок, що гупають навіть на піску. Біля нього, батька мого, виступає столоначальник – цей уже в новому мундирі і в лискучих, тонкої шкіри чоботях.

– Самі винуваті, Автомоне Борисовичу, – каже він. *Спаситель вістив: всякое даяніе – благо, і всяк дар совершенен. Ви через свою гордість зневажаєте слово Спасителя, а у вас, вельмишановний, родина на шиї. Я от збираюся купити собі сільце і тоді буду спокійний: мої діти з торбами не підуть. А ви не думаете про своїх дітей – ким же вони стануть?*

– Як бог приведе, – мовив батько тихим голосом» [Шевчук 1986, с. 327].

Із роману «Око прірви» постає складний внутрішній світ історичної особи XVI ст., одного із творців знаменитого Пересопницького Євангелія – художника та каліграфа Михайла Василевича.

Активізація відповідних мовностилістичних засобів одразу вводить читача у світ життя духівництва XVI ст. Це перш за все лексика на позначення реалій того середовища, до якого належав герой твору (*обитель; Пересопниця; архимандрит пересопницький Григорій; дякон; чернець; моці святих отців печерських; Бог; Микита Стовпник; скитник; Четь – Мінеї; святі; Господь; віра в Христа; чудо; Дверці; Острог; чудотворець; Приповіді; Псалтир; Еклезіаст; Святе Письмо; Еразм із Роттердама; піп; паніматка; панотець; послухання; благословення; хрестити; Яків; Мойсей; Давид; Божий чоловік; біс; ієрей; священник; ченці-ієромонахи; Київська Софія; милость; очі Оранти – Нерушної Стіни; Десятинна цер-*

ква; Свята Пирогова; Заславля; Катерина Чарторийська). Інтертекстуальні покликання на конкретних історичних осіб, назви культових споруд, географічні назви створюють локально-темпоральну єдність художнього тексту, на чолі якої стоїть Людина.

Про рівень освіти творців визначної пам'ятки старої української літературної мови й мистецтва (М. Василевича та архімандрита Григорія), рівень їх духовного розвитку свідчить манера висловлюватися через «візерунки»:

«– Чому тебе цікавить Микита? – трохи підозріло спитав архімандрит.

– Кажуть, що він новочасний чудотворець, – відповів я.

– «Бог єдиний чуда вчиняє», – сказав отець Григорій із Псалтиря, – не людина.

– «Від Господа – кроки людини», – відповів я за Приповістями.

– «Хай людина не перемагає», – мовив отець Григорій знову-таки за Псалтирем – була це наша улюблена манера вести дискурс – через візерунки.

– «Буває людина, що трудиться з мудрістю, зі знанням та із хистом», – відповів я за Еклезіастом.

– «Бійся людини лукавої», – сказав отець Григорій...» [Шевчук 1996, с. 7].

Дослівне відтворення текстів Святого Письма через діалог виконує стилізаційну функцію, співзвучне з концептуальною ідеєю твору, спонукає до роздумів над кардинальними проблемами людського буття.

Диякон Созонт учення Христа сприймає як керівництво до дії, а його життя – як зразок для наслідування.

Созонт «був до чернецтва правником і служив у городському суді. Доки не збридив цим світом і не пішов служити Богові. Созонт і учинив, як велів Христос: «Йди продай майно твоє і роздай жебракам, а тоді йди за мною», – продав і роздав майно своє, бо, як казав мандрівний отець: «Безкорисливістю-бо досконала досконалість, або досконала любов може здійснитися, бо де є: «Це моє, а це – твоє! – там миру в мирі бути не може» [Шевчук 1996, с. 8 – 9].

Посилання ж на книжну мудрість (Євангелія) дозволяє йому втримуватися на належному рівні в дискусії, засвідчує рівень освіченості, надає урочистості звучання його мові:

«<...> Той висипав переді мною не менше цитат із Святого Письма в похвалу розуму, бо смисл і розум подає Господь, бо розум – це відділення від зла (*Йов*) і сам розум охороняє людину (*Приповіді*), і блаженна людина, яка знайшла розум (*також Приповіді*), бо Господь небеса утвердив розумом, і людина розумна – це та, яка вчиться Господньому розуму,

нахиливши пильно вухо. Бог, зрештою, закликав дурних навчитися розуму (знову *Приповісті*), заявивши, що він – це розум і через те в нього сила, та й людину марно похваляють, коли вона розумна.

– Набування премудрості, – сказав він, ще раз цитуючи *Приповісті Соломонові*, – як же це ліпше від золота набування розуму – як же це добріше від срібла». «Розум – джерело життя власникові його і на уста його приваблює навчання» [Шевчук 1996, с. 9 – 10].

Біблеїзмами утримуються реєстри високої тональності художніх текстів, їх релігійно-філософський колорит, спонукають читача до роздумів про небуденне.

Висновки до третього розділу

Аналіз художніх текстів української літератури засвідчує активну присутність у них сакральних текстів у різних мовних виявах типів і форм інтертекстуальної взаємодії.

Діахронічний аспект дослідження інтертекстуальності українського художнього дискурсу, зокрема дослідження формування національної мовної картини світу на основі біблійних та художніх текстів, дав змогу простежити еволюцію духовних пошуків нашого народу не лише через пряме засвоєння Біблії, але й опосередковано через художні тексти. Мовна картина світу українців формувалася в духовному полі сакральних текстів, бо ідеологія єдності з християнським світом була визначальною для Київської держави й прищеплювалася у свідомість етносу як один з найвагоміших компонентів світобачення.

Засвоєння Святого Письма художньою літературою, як показує аналіз текстів, почалося одночасно з її виникненням. Цитати із Біблії ми знаходимо в літературних творах XI – XII ст. Уже в добу Київської держави для старої київської літератури характерною була любов до сталих формул, які часто повторюються. Автори вдавалися до самоповторів, охоче цитували і самих себе, і інших. Можна стверджувати, що породження текстів художньої літератури з самих початків її виникнення відбувалося в системі стосунків із претекстами.

Отже, практика інтертекстуальності існувала ще задовго до усвідомлення й теоретичного осмислення самого поняття. Її породжували діалогічні відношення текстів літератури, яка виникла після прийняття християнства. Створення ціннісної картини світу відбувалося через продукування певної текстової інформації, яка циркулювала в суспільстві в мовних знаках художньої форми сакральних текстів.

Найбільш помітною взаємодія літературних текстів з текстами Святого Письма є в заголовках та епіграфах художніх творів, які ще до прочитання твору сигналізують про присутність інтертексту. Заголовки та епі-

рафи творів української літератури часто бувають прямими або трансформованими цитатами біблійного походження. Роль таких інтертекстем вагома в розкритті ідейного змісту твору, з огляду на авторитетність джерела інтертекстуальності.

Аналіз українського художнього дискурсу в діяхронічному аспекті показує, що звернення авторів художніх текстів до тексту Біблії як джерела пояснення головної думки свого твору на рівні заголовка та епіграфа безпомилково розраховане на конгеніальність українського читача з його картиною світу, опосередкованою християнською свідомістю, яка вже перейшла в одну з характерних ознак ментальності. Аналіз назв творів поетів XI – XV ст. (за Антологією української поезії в 6 т.) свідчить про активне використання письменниками текстів Святого Письма як джерельної бази своєї творчості. Красномовними є назви поетичних творів К. Транквіліона-Ставровецького із книги «Перло многоцінне», із рукописного збірника П. Поповича-Гученського, К. Зиновіва, І. Орновського, назви книг І. Максимовича, рукописної книги С. Климовського, поеми Й. Горленка.

Рукописна книга Г. Сковороди «Сад Божественних пісень» свідомо й цілеспрямовано вибудована на біблійному претексті. Через художні тексти Г. Сковорода, виконуючи культурологічну просвітницьку місію, популяризував біблійні істини, закорінюючи у свідомості українського народу християнську мораль. Твори збірки є переважно високохудожніми поетичними ілюстраціями християнських моральних сентенцій, які виносяться поетом в епіграф кожної «пісні, «прозябшої» зі Святого Письма.

Т. Шевченко на глибинному рівні прагнув осмислити через сакральні тексти долю свого народу та знайти відповіді на болючі питання. Крім назв, цілий ряд творів Т. Шевченка мають епіграфи-цитати, які розкривають головну думку. Авторську інтенційну інтертекстуальність в експліцитному чи імпліцитному її вияві спостерігаємо також у назвах творів І. Франка, Лесі Українки та епіграфах до їх творів. Інтертекстеми-заголовки-епіграфи стають відправною точкою авторського діалогу-полеміки з сакральними текстами.

Інтертекстуальність художнього тексту виявляється не лише на рівні заголовка чи епіграфа, але й на рівні цілого тексту. Наслідком діалогічної взаємодії текстів стає трансформація біблійних сюжетів та мотивів у художніх творах. Розгляд художніх текстів «Давидових псалмів» у творчому доробку українських письменників – Т. Шевченка, І. Франка, Л. Костенко, Д. Павличка дав змогу простежити, як виникає індивідуальний сенс у процесі діалогу з сакральним текстом і попередніми текстами. Традиція засвоєння й трансформації біблійних текстів триває і в наш час. Прикладом того є активне залучення до тканини своїх художніх творів, біблеїзмів, про що свідчать аналізовані тексти творів В. Шевчука.

РОЗДІЛ 4

КОНЦЕПТИ ЯК МОВНЕ ВИРАЖЕННЯ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ В ХУДОЖНЬОМУ ДИСКУРСІ

Головними проблемами когнітивних досліджень, які зародилися в Америці в середині 50-х рр. ХХ ст. вважаються питання про те, якими типами знань і в якій формі володіє людина, як ці знання представлено в її свідомості, яким чином вона приходить до цього знання, як вона його використовує і передає далі – тобто про принципи, які керують ментальними процесами. Поясненню одиниць структури, яка відображає знання і досвід людини, служить поняття «**концепт**». «Концепти зводять різноманітність спостережених явищ до чогось одного, підводячи їх під одну рубрику; вони дозволяють зберігати знання про світ і виявляються будівельними елементами концептуальної системи, сприяючи обробці суб'єктивного досвіду шляхом підведення інформації під певні вироблені суспільством категорії і класи» [Кубрякова 1997, с. 90]. А способом змістової організації, представлення і створення думки є мова, передусім її лексичний склад у концептуальному вимірі. Загальномовні концепти в художніх творах виконують текстотвірну функцію, стають стрижневими лексемами - інтертекстами текстового простору.

4.1. Концепт у текстовому просторі поетичних творів

Національний культурний простір – це інформаційно-емоційне поле (віртуальний і в той же час реальний простір), який має свої константи у вигляді концептів, що з'являються в глибокій давнині й проходять через погляди мислителів, письменників і звичайних носіїв мови аж до наших днів. Концепти є компонентами нашої свідомості і наших знань про світ. І хоч вони є предметом вивчення філософії, психології, когнітивної лінгвістики, лінгвокультурології та інших гуманітарних наук, усе ж найкращий доступ до опису й визначення природи концепту забезпечує мова. Найважливіші концепти кодуються в мові. Світорозуміння, світосприйняття, світобачення носія мови складається із сукупності концептів – концептосфери, у якій формується національна мовна особистість. Дослідження концептуальної структури мови дає можливість побачити універсальні та ідеоетнічні риси світобачення народу, його ідеоетнічну мовну картину світу. Центральні концепти відображені в лексичці.

Звернімося до словників, щоб з'ясувати лексичне значення поняття (концепту) «Україна». «Словарь української мови» Бориса Грінченка фіксує таку мовну одиницю з основним значенням «(1) Країна», і лише друге значення включає поняття «український народ» «(2) Україна, Малоросія –

страна, заселенная украинскимъ народомъ. Так звана по письменські Мала Россія, а по народньому Україна» [СУМ 1909, с. 330]. Зауважимо, що навіть у 1909 році словник української мови не дає чіткого і в повному об'ємі визначення цього поняття, яке б дорівнювало концепту як ментальному національно-специфічному утворенню, планом вираження якого є вся сукупність знань про даний об'єкт. І це не дивно, бо не лише словник Б. Грінченка, а навіть академічний СУМ в 11 томах (1971–1980) подає такі значення слова «Україна» з позначкою «застаріле»: «**Україна** – територія уздовж меж держави, біля її краю. **Україна** – країна, край» [СУМ 1979, с. 442].

Отож ні за часів царизму, ні за умов тоталітаризму значення цього слова не могло передавати змісту поняття, бо офіційно, що відобразили словники, це явище дійсності не визнавалося. А концептами стають тільки ті явища дійсності, котрі є актуальними й цінними для певної культури. Крім того, концепт містить у собі не лише значення слова, яке відображає той предмет, у якому це слово правильно вжито. Концепт – це головним чином смисл слова, де поряд з денотативним значна вагомість конотативного значення (у вигляді емоційного, експресивного, аксіологічного забарвлення). «Концепти – предмет емоцій, симпатій, антипатій, а іноді і зіткнень різних думок» [Маслова 2005, с. 28]. Саме тому складається така ситуація, коли концепт (поняття) «Україна» виформовується в художньому дискурсі значно раніше й поступово «прищеплюється» у свідомості носіїв мови.

Розглянемо, як відбувається процес творення засобами художньої мови концепту «Україна» в поетичному просторі від Т. Шевченка до наших днів та зафіксуємо інтертекстуальні ознаки цього процесу.

З усією «емоційністю, симпатією», великою любов'ю й усупереч великодержавницькій офіційній думці Тарас Шевченко започатковує формування означеного концепту як ідеообразу вітчизни. Уже з перших творів поета («Кобзар», 1840) постає ментальна Україна та її славне минуле. Шевченко зовсім не пише про події особистого життя, зате центром його творчості, духовного світу є вітчизна-Україна. За статистичними підрахунками, стверджує Ю. Шевельов, у повному корпусі Шевченкової поезії слова *Україна* і *український* ужито 269 разів [Забужко 2006, с. 12].

Д. Наливайко зазначає: «У літературі романтизму, як ніколи, багато поетів, які були палкими патріотами своєї вітчизни, її співцями й захисниками, борцями за її свободу й пророками, проте небагато знайдеться й серед них (тут на пам'ять приходять Міцкевич і Петєфі), у кого зосередженість на ідеообразі вітчизни сягала б такої всепроникності, такої духовної і емоційної напруги» [Наливайко 2006, с. 203]. Характерно, що й у всі наступні періоди творчості Тараса Шевченка аксіологічним центром його

поетичного світу лишається Україна. Концепт «Україна» в Шевченка не мислиться без національного дискурсу, ідеї романтичного націоналізму XIX ст. Ця ідея глибоко ввійшла в його мисленнєво-ментальний світ, що починається з любові до рідного краю, замілювання його красою:

І все то те, вся країна,
Повита красою,
Зеленіє, вмивається
Дрібною росою,
Споконвіку вмивається,
Сонце зустрічає.
І нема тому почину,
І краю немає! [Шевченко 1961, с. 221].

Любов до рідного краю розумілася поетом як вроджена, що перебуває поза осмисленням цього почуття. Постає «живий» образ країни (України), не статичний, а динамічний, що досягається вживанням дієслів на позначення дій, притаманних живій істоті – *вмивається, зустрічає*. І все ж краса рідного краю викликає не лише замілювання, але й уболівання за свій народ, знедоленість якого на тлі цієї краси ще більш увиразнюється:

І все то те...
Душе моя.
Чого ти сумуєш?
Душе моя убогая,
Чого марно плачеш?
Чого тобі шкода? хіба ти не бачиш,
Хіба ти не чуєш людського плачу? [Шевченко 1961, с. 222].

Повторюваний декілька разів знак питання в наведеному контексті є тим виражальним графічним засобом, що посилює експресію контрасту, на фігурі якого й вибудовується концептуальний образ знедоволеної України, забарвлений емоцією автора. Тарас Шевченко був поетом бездержавної нації з тяжкою історичною долею, нації поневоленої і приниженої. Але він ніколи не шукав для себе особисто кращої долі поза межами національної спільноти. Його любов до України вірна й безумовна, вона для нього над усе. Тільки таке розуміння вітчизни й усвідомлення своєї жертвовної «прометеївської» місії може дати поштовх спільноті до пробудження національної самосвідомості. Тому поет мав моральне право вдаватися до імперативів (*любить, молить*) у своїх текстах, адресованих нації:

Свою Україну *любить*.
Любить її... *Во время люте*,
В останню тяжкую минуту
За неї господа *молить* [Шевченко 1961, с. 362].

Що ж до себе, то його вимогливість значно зростає, поет свідомий своєї місії, міра жертвності надзвичайно велика, він готовий навіть до самозабуття і навіть (неймовірно для віруючої людини!) до святотатства в ім'я України. Тільки така любов може бути животворною:

Мені однаково, чи буду
Я жить в Україні, чи ні.
Чи хто згадає, чи забуде
Мене в снігу на чужині –
Однаковісінько мені [Шевченко 1961, с. 353].

Та *не однаково* мені,
Як Україну злії люде
Присплять, лукаві, і в огні
Її, окрадену, збудять...
Ох, не однаково мені [Шевченко 1961, с. 354].

Я так її, я так люблю
Мою Україну убогу,
Що *проклену святого бога*,
За неї *душу погублю* [Шевченко 1961, с. 197].

Синсемантична мовна одиниця – вигукове слово *ох* – несе на собі найбільше емоційно-сміслові навантаження в тексті поетичного твору і стає ключем до розуміння його глибинного концептуального змісту. Дієслівна рима *люблю – погублю* підкреслює готовність до жертвності, а доконаний вид майбутнього часу – *погублю* – є тією граматичною формою, яка переконує в рішучості наміру.

Болем і співчуттям наповнене звертання поета до вітчизни: «*безталанна вдова, моя нене, удово небого*», і все ж він вірить, що прийде час, коли «*сонце встане*» і «*твої малі діти на ворога стануть*».

Вірую в краще майбутнє і пристрасною любов'ю до України проїнятий і «Заповіт», де поет виступає заступником свого знедоленого народу перед Богом і готовий молитися йому лише тоді, коли його народ здобуде свою долю:

Як понесе з України
У синєє море
Кров ворожу... отойді я
І лани і гори –
Все покину і долину
До самого бога
Молитися... а до того
Я не знаю бога [Шевченко 1961, с. 331 – 332].

Така експресія пояснюється почуттям до України, яка «понад усе», тому цілком умотивованою є гіпербола про ріки «*крові ворожої*». Не руй-

нації й ненависті прагнув Шевченко, а мріяв про тихий рай в Україні, де всі будуть жити єдиною сім'єю *«великою, вольною, новою»*, тому й звертався у своєму посланні «І мертвим, і живим, і ненарожденним землякам...»:

Обніміте ж, брати мої,
Найменшого брата, –
Нехай *мати усміхнеться*,
Заплакана мати [Шевченко 1961, с. 314].

Віра в краще майбутнє України була визначальною для поета протягом усього життя. У 1860 році у вірші «І Архімед, і Галілей» він писав:

І на оновленій землі
Врага не буде, супостата,
А буде син, і *буде мати*,
І будуть люде на землі [Шевченко 1961, с. 646].

Духовний імпульс віри в майбутню щасливу долю України був переданий наступним поколінням митців слова.

Почуттєве сприйняття вітчизни – України-Русі спостерігаємо в художній картині світу І. Франка. Він продовжує творення концепту «Україна» у своїх поетичних творах, доповнюючи відповідне поняття своїм баченням й усвідомленням особистої відповідальності за недолу *«сердечної нени»* (діалог «Поклони»):

Україно, ти моя *сердечна нене!*
Не лай мене, *стражденна*, *незабута*,
Що не дало моє життя злиденне
Того, що ждати ти могла від мене! [Франко 1984, с. 61].

Іван Франко також продовжує Шевченкову традицію розуміння патріотизму як розбудження народу від сплячки («Сідоглавому»):

Ти, брате, любиш Русь,
Як хліб і кусень сала, –
Я гавкаю раз в раз,
Щоби вона не спала [Франко 1984, с. 61].

Таким він бачить своє завдання, бо:
У мене ж тая Русь –

Кривава в серці рана [Франко 1984, с. 61].

Концепт «Україна» в І. Франка має передусім етноцентричне наповнення. Це яскраво засвідчує пролог до поеми «Мойсей», де емоційне вболівання за долю свого народу досягає апогею. Питання про право на гідне життя народу для поета стає питанням про перспективу існування України. І все ж, якою б гіркою не була реальність становища народу, відображена в тексті за допомогою кваліфікативних означень (*замучений, розбитий*) та порівнянь (*мов паралітик*), І. Франко з першого рядка тексту

ідентифікує себе з цим народом (на це вказує інтимізуючий мовний елемент – займенник *мій*), беручи на себе відповідальність за таке його становище:

*Народе мій, замучений, розбитий,
Мов паралітик той на роздорозжжю,
Людським презирством, ніби струпом, вкритий!
Твоїм будущим душу я тривожу,
Від сорому, який нащадків пізніх
Палитиме, заснути я не можу [Франко 1984, с. 93].*

Такий спосіб образного мислення і світовідчування І. Франка близький до Шевченкового (жагуча любов «над усе»), а також віра у світле майбутнє народу (= України):

*О ні! Не самі сльози і зітхання
Тобі судились! Вірю в силу Духа
Та прийде час, і ти огнистим видом
Засяєш у народів вольнім колі,
Труснеш Кавказ, вбережешся Бескидом,
Покотиш Чорним морем гомін волі
І глянеш, як хазяїн домовитий,
По своїй хаті і по своїм полі [Франко 1984, с. 94].*

Інтертекстуальність зазначених поетичних текстів має глибинний характер, що реалізується в мовних знаках, які породжують у читача асоціації з претекстами (*народів вольне коло* (І. Ф.) – *сім'я велика, вольна, нова* (Т. Ш.); *по своїй хаті* (І. Ф.) – *в своїй хаті* (Т. Ш.).

Про бездоленість України говорить також і Леся Українка в першому ж вірші раннього циклу «Сім струн». Початковий рядок вірша «ДО» – поширене звертання до України – бездольної матері:

*До тебе, Україно, наша бездольная мати,
Струна моя перша озветься.
Але в останній строфі все ж звучить віра в те, що:
І, може, тоді завітає та доля жадана
До нашої рідної хати,
До тебе, моя ти Україно мила, кохана
Моя безталанная мати! [Леся Українка 1975, с. 146].*

У наведених ілюстраціях наявні елементи експліцитної та імпліцитної інтертекстуальності на рівні читацького сприйняття, що виражається концептуально як вербалізовано, так і в підтекстовій інформації.

Ключові слова – *Україна – мати, заплакана мати сердечна, стражденна неня, бездольная мати, безталанная мати, Україна убога* – є тими інтертекстуальними лексичними одиницями, що формують концептуальний образ України в текстовому просторі поетичних творів, автори яких, будучи

світоглядно близькими, не лише створюють традицію, а й формують національну самосвідомість, пробуджують національну гідність. Концептуальний образ наповнюється додатковими прирощуваннями індивідуально-авторських смислів, виформовуючись в об'ємний концепт з усіма його конотативними значеннями. Міжтекстовий зв'язок не втрачається і в подальшій поетичній творчості, інтертекстуальність наявна й на іншому часовому зрізі, хоча концепт «Україна» набуває дещо інших акцентів. Продовжується започатковане Шевченком формування концепту, до того ж воно не втрачає своєї актуальності й емоційності, яка була притаманна попередникам.

Вірш Ліни Костенко «Біль єдиної зброї» присвячено мові. Сама назва його є трансформованою, а епіграф – прямою цитатою з Лесі Українки. Але якщо Леся Українка у своєму вірші висловлює думку про слово як зброю в боротьбі за свободу взагалі, то Ліна Костенко інтертекстуальність використовує для творення нового підтекстового смислу, що фактично продовжує формування концепту «Україна» зі зміщенням акценту на важливість збереження української мови, що дорівнювало (за умов панування ідеї про злиття всіх націй у міфічний, протиприродний єдиний радянський народ) збереженню самої України як такої, бо тільки національна мова зберігає код нації й забезпечує зв'язок поколінь.

Отож, на думку Ліни Костенко, **збереження національної мови** є неодмінною умовою існування **України** та її **народу**. І якщо на початку вірша назву України замінено емоційно-інтимним звертанням «мій рідний краю», то в передостанній строфі поетеса стверджує:

Шматок землі,
ти **звешся Україною**.

Ти **був** до нас. Ти **будеш** після нас [Костенко 1994, с. 208].

Таке твердження наповнене впевненістю в незнищенності мови, рідної землі, народу, бо те, що здобує так тяжко і не одним поколінням, набуває сакрального значення:

Добірним зерном *колосилась мова*.
Вона як хліб. Вона мені свята.

І кров'ю предків тяжко пурпурова [Костенко 1994, с. 208].

Інтертекстуальний елемент ремінісценції (*твоя поетеса була Українкою*) довершує авторське наповнення концепту: той, хто розвивав і плекав рідну мову, творив саму Україну, заперечуючи Малоросію як меншовартісне, принизливе для свідомого українця поняття, як це зробила фізично, але не духом, слабосила дівчина Лариса Косач, назвавши себе так виключно для того часу Українкою:

Коли ти навіть звався – **Малоросія**,
Твоя поетеса була **Українкою!** [Костенко 1994, с. 208].

Тривога за долю України звучить також у Стусових рядках. З при-
таманим поетові трагічним світовідчуттям він б'є на сполох, щоб розбу-
дити сонних співвітчизників, а не чекати, доки «зліі люде» Україну «при-
сплять, лукаві, і в огні її, окраденую, збудять»:

А де ж Україна? Все далі, все далі, все далі.
Наш дуб предковичним убравсь порохом.
Украдене сонце зизить схарапудженим оком,
мов кінь навіжений, що чує під серцем метал.
Куріє країна, кривавим збігає потоком,

А сонце татарське стожальне разить наповал [Стус 1994, с. 398].

У період хрущовської «відлиги» молодий поет В. Симоненко, геть відкинувши споконвічний комплекс меншовартості українця, зухвало й сміливо заявляє про унікальність своєї вітчизни – України (*«Хай мовчать Америки й Росії, коли я з тобою говорю»*). Йому ж належать і ті слова про глибинний патріотизм, які стали вже крилатими (*«Можна все на світі вибирати, сину, Вибрати не можна тільки Батьківщину»*), і стосуються во-
ни лише України, а не вітчизни-Радянського Союзу, на що є пряма вказівка в тексті вірша (*«білява хата, прийдуть з України верби і тополі*). Таке розуміння Батьківщини-України є доповненням до формування концепту в нових умовах суспільно-політичного життя, яке могло постати лише на попередньому набуткові саме, знову ж таки, в художньому дискурсі.

Творення концепту «Україна» в текстовому просторі поетичних творів триває й сьогодні, не втрачаючи своєї актуальності. У непростих умовах сьогодення поети знаходять ті мовні одиниці, які передають суть поняття в поетичних формулах, наповнюючи традиційну образну народну символіку індивідуальною емоцією, продовжуючи образну парадигму концепту. Зразком такого нарощування концептуально значущих художніх смислів може бути вірш поета й науковця В. Калашника «Україні»:

Я не клянусь тобі в любові
І за недолю не клену.
Але завжди ношу з собою
Калину й вітку **полину**.
Вони живі любові свідки.
Я з ними твій, а не нічий.
Лише в калиновому світі
Полин недолею гірчить [Калашник 2006, с. 35].

Через фольклорну символіку автор висловлює своє глибоке почуття до Вітчизни-України і філософську ідею про те, що краса і любов завжди мають присмак гіркоти. Такий прийом використання фольклорної символіки для передачі думок і почуттів є традиційним засобом художньої тво-

рчості, свідомою авторською настановою на інтертекстуальне підключення до національного коду через архетипні образи.

Отже, ми намагалися розкрити закономірності та мовні засоби творення концепту «Україна» в текстовому просторі поетичних творів, шляхом аналізу виявити інтертекстуальні зв'язки та індивідуально-авторські компоненти художнього концепту.

Ми дійшли висновку, що формування концепту «Україна» триває й досі, а художній дискурс і сьогодні залишається провідним у його творенні й прищепленні у свідомість українського етносу.

4.2. Концепт як інтертекстема індивідуально-авторської парадигми

Категоризація людського досвіду, у тому числі й емоційного, одержана в ході пізнавальної діяльності, знаходить своє вираження в мовних формах і пов'язана з когнітивною діяльністю людини. До оперативних одиниць пам'яті, якими послуговується когнітивна лінгвістика, крім фреймів і гештальтів, належать також і концепти. Формування концептів відбувається внаслідок взаємодії чуттєвого сприйняття, формування уявлень, мовомислительних процесів.

Сам процес пізнання, з точки зору когнітивної лінгвістики, – це процес породження і трансформації концептів. Термін «концепт» є калькою з латинської *conceptus* «поняття». Планом вираження концепту є сукупність мовних засобів (лексичних, фразеологічних, пареміологічних та ін.) [Маслова 2005, с. 27].

Щодо художнього тексту, то В. Кухаренко вважає, що «є твори без сюжету, без теми, яку можна легко виокремити, але творів без концепту немає. Утілення соціальної, моральної, естетичної ідеї – концепту – художніми засобами лежить в основі творчого процесу. Тому обов'язкову наявність концепту – концептуальність художнього тексту – можна вважати його основною категорією» [Кухаренко 1988, с. 75].

Концепт – це кондесат утілення авторського задуму, згорнутий зміст художнього тексту. Саме концепт презентує смисловий бік тексту, який інтерпретується реципієнтом. Сформульована ідея твору і є його концептом.

Як же концепт стає інтертекстемою парадигми художніх текстів? У нашому розумінні інтертекстемою може бути мовна одиниця або певним чином організована сукупність мовних одиниць, яка в різних текстах виявляє ознаки певного концепту, тим самим створюючи поліфонію звучання художніх текстів, які вступають у діалогічні стосунки між собою як у межах авторської парадигми, так і поза її межами. Читач може виявити в різних творах одного автора повторювані елементи, які є особливо ваго-

мими в розкритті його світобачення. Ці повторювані елементи (інтертекстеми) виявляють концептуальне ставлення автора до дійсності й притаманні авторові мовні знаки вираження цього ставлення.

Підтвердженням цього є досліджені особливості інтертекстуальності в парадигматиці філософсько-психологічних малюнків художніх текстів П. Тичини через концепт «самотність».

Інтертекстуальність можна розглядати з двох позицій – читацької (як метод прочитання) і авторської (як принциповий художній прийом). Виділення концепту самотності в поетичних творах П. Тичини і кваліфікування його як інтертекстеми індивідуально-авторської парадигми – це (в нашому випадку) читацька (дослідницька) позиція, установка на більш глибоке розуміння, проникнення у свідомість, концептуальну систему автора, яка гармонізує з концептуальною системою читача (дослідника).

З позицій філософського розуміння людина здатна як до самотності, так і до комунікації.

З'ясуємо лексичне значення лексеми «самотність». СУМ (Т. IX) фіксує це значення як «властивість і стан за значенням «самотній», як усвідомлення такого стану» [СУМ 1978, с. 48]. Що ж до лексичної одиниці «самотній» (самітний, самітен, самотний), то її значення таке: «2. Який залишився, живе і т. ін. наодинці, без нікого (про людину); сам» [СУМ 1978, с. 28].

Хоч деякі мовознавці ототожнюють поняття (концепт) зі значенням слова, усе ж концепт значно ширший за лексичне значення. Концепти – це посередники між словами та екстралінгвістичною дійсністю. Якщо поняття включає суттєві й необхідні ознаки, то концепт – і несуттєві ознаки. У структурі поняття присутні не всі компоненти, які є в структурі концепту.

«Концепт, зазначає В. Маслова, оточений емоційним, оцінним, експресивним ореолом; це той «жмуток» уявлень, понять, знань, асоціацій, переживань, котрий супроводжує слово і поняття, виражене ним» [Маслова 2005, с. 28]. Отже, концепти є не лише предметом думки, але й предметом емоцій, симпатій і антипатій. Вони є символами, емблемами, які чітко вказують на текст, що їх породив, ситуацію, знання.

Що ж до концепту самотності у віршах П. Тичини, то він, базуючись на нейтральному лексичному значенні, набуває в художніх текстах значного експресивного забарвлення. І це не просто констатація автором й усвідомлення ліричним героєм стану самотності, а яскраве зображення в різних формах мовного вираження всіх відтінків переживання цього стану.

Літературознавець Ю. Ємець-Доброносова в передмові до книги літературного проекту «Текст + контекст», яка вийшла під назвою «Відлуння самотності: Кнут Гамсун та контекст українського модернізму» зауважує: «Говорячи про феномен відлуння переживання самотності у текс-

тах, не маємо на увазі просте соціальне вилучення із загалу або відлучення від Єдиного, а скоріше – тривання самоусвідомлення своєї персональної приреченості та феноменальну присутність, відповідальність за неї» [ВС 2003, с. 17].

Тому ми говоримо про розширення значення поняття (концепту) самотності у віршах П. Тичини, наповнення його емоційним змістом, який часто в контексті стає домінуючим, асоціаціями, опосередкованими конкретними екстралінгвістичними чинниками, аксіологічною конотацією.

Самотність призводить до страждання, втрати власної цілісності, гармонійного світовідчуття. Особистість у стані самотності відчуває потребу, необхідність внутрішньої комунікації, і лише потім вона потребує виходу у світ інших людей. Автокомунікація – це внутрішній діалог людини з самим собою, спілкування «Его» і «Alter Его» особи [Бацевич 2004, с. 318].

Діалогом (автокомунікацією) автора з самим собою Н. Фатеева пояснює інтертекстуальність індивідуально-авторської парадигматики [За: Селиванова 2004, с. 237]. У поетичних творах раннього Тичини, що ввійшли до збірки «Сонячні кларнети», крізь захоплення й радість належності до світу природи, віталістичне відчуття молодості, кохання проривається мовно оформлений у текстах поетичних творів екзистенційний смуток самотності, трагічності світовідчуття, вгадування його конечності. Так, наприклад, у вірші «Подивилась ясно...» самотність означено двома займенниками, які стоять поряд, «сам я», що підсилюється експресивно забарвленим словосполученням « в чорному акорді», яке набуває додаткової виразності за рахунок повтору в першій і другій строфі:

Ліс мовчав у смутку, в чорному акорді.

Заспівали скрипки у моїй душі!

Буду вічно сам я, в чорному акорді.

Промені – як вії сонячних очей! [Тичина 1976, с. 18].

Підкреслені мовні одиниці формують текстовий концепт вірша. Концепт же репрезентує смисловий бік тексту як макрознака.

У поезії «З кохання плакав я...» ми вловлюємо той самий мотив самотності, що втілює концепт, на якому вибудовується смислова структура тексту вірша. Цей концепт з читацької позиції сприймається як індивідуально-авторська парадигмальна інтертекстема, що постає у вигляді субстантивованих прикметників, які несуть у собі аксіологічну емоційність неунікного стану внутрішньої самотності навіть у закоханого, бо «я» і «ти» чітко диференціюється і не стає «ми», яке б могло подолати самотність:

Самотня ти, самотній я.

(Весна! – світанок! – вишня!)

Обсипалась душа твоя –

(Вранішня вишня...) [Тичина 1976, с. 19].

Диференціація є вже в першій строфі, де також відсутній займенник «ми», а натомість вжито займенники «нею, мною» з синсемантичною мовною одиницею – сполучником «між», що також виконує диференціюючу функцію, яку посилює емоційно забарвлена лексема «плач» і поетична фігура «мармуровий мур», що на фонетичному рівні створює відчуття непрохідності межі, а отже, невідворотності самотності. (*Той плач між нею, мною став – (Мармуровим муром)*»).

Синтагматичний рівень поетичного твору П. Тичини «О любя Ін-но...» засвідчує особливу роль концепту самотності в організації структури тексту для вираження ідейного змісту поезії. Другий рядок вірша («Я – сам. Вікно. Сніги...») на перший погляд може видатися логічно не пов'язаним з першим і третім, але загальна настроєвість схвильованості від спогаду про минуле щастя, що викликало гостре відчуття самотності, органічно пов'язує другий рядок і з першим, і з третім, звучить зачином – мінорним акордом до всієї поезії. Отже, актуалізація емоційності породжує концепт. Другий рядок вірша складається з трьох коротких речень, два з яких непоширені називні. Вони є ніби відбитком Я-самотності (відчуженість самотнього вікна підсилюється семою холоду, яка присутня в лексичному значенні словесної одиниці «сніги»). Перше речення зазначеного рядка є коротким і безапеляційним твердженням-визнанням самотності (якщо зняти тире, то вийде конструкція – Я є сам (тобто самотній). Але й три крапки в кінці останнього речення другого рядка, і тире в першому відіграють неабияку роль як графічні засоби вираження експресії концепту самотності, який у співвіднесенні з розглянутими двома попередніми віршовими текстами сприймається як інтертекстема, що дає підстави зарахувати і цей вірш до парадигми відповідного концептуального простору.

Самотність може виростати з суму й переростати в світлий сон. Звукове оформлення строфи вірша «Я стою на кручі...» з наданням переваги звукові «с» створює відчуття спокою, світлого смутку, знімає трагічність звучання і переживання самотності:

Припливеш, прилинеш –

Сум росте, мов колос:

З піснею про сонце! –

Сумно, *сам я*, світлий сон... [Тичина 1976, с. 20].

У контексті граматичний рівень вираження концепту-інтертекстеми підсилюється фонетичним, що створює відповідний емоційний фон сприйняття. Поезія цього періоду «Квітчастий луг...» (1915) про самотність і смуток, але також світлий, хоча й мінорний. Така тональність вірша досягається вживанням колірних епітетів на позначення явищ природи і

створення зорових образів (*квітчастий луг, дощик золотий*), епітетадієприкметника, на основі якого вибудовується порівняння (повітря – мов *прив'ялий трунок*), непрямого порівняння *ранньої* осені з цілунком *чудовим* та *сумним*. Але вже в другій строфі – «Стою я *сам* посеред нив *чужих*» – стан самоти підсилюється вказівкою на відчуження від світу природи. Самотньою (одинокую) є також і верба, хоч вона не така скороминуща в цьому світі, як людина.

Все вітами хитає, наче сумно мовить:

Журба, журба...

Отак роки, отак без краю

На струнах Вічності перебираю

Я, *одинокая* верба [Тичина 1976, с. 22].

Особливо вдало використана автором у тексті вірша нестягнена граматична форма прикметника жіночого роду (*одинокая*) є фольклорним елементом, що надає концепту самотності більшої вагомості звучання і вказує на його архетипні корені.

Звернімося до іншого періоду життя і творчості Павла Тичини. Вірш «До кого говорить?» був написаний у 1925 році, але за часів тоталітаризму ні за життя, ні після смерті поета не був надрукований. Самовідчуження від соціально-позірного «Я» «внутрішня еміграція», у якій перебував «шанований радянський поет» П. Тичина, була вимушеною страшною самотністю стражденної душі, яка шукала виходу в комунікацію і знаходила його в уявному діалозі, але не з тими, хто був поряд, а з тими, хто був поза межею реально досяжного часу і простору. Відчаєм самотності звучить початок вірша: «До кого говорить?». Художній прийом риторичного запитання передає всю експресію розпачу духовної самоти. Цією ж риторичною фігурою і завершується вірш, що поглиблює концептуальність ідеї самотності. Хоча саме слово на позначення поняття протягом вірша жодного разу не згадується, проте ми його «зчитуємо» з кожного рядка, кожного слова, які опосередковано передають поняття самотності. Так, наприклад, рядок «*Блок у могилі. Горький мовчить*» ми розуміємо як констатацію факту про відсутність суб'єктів для гармонійної комунікації, а це означає визнання абсолютної самотності. Можливого співбесідника поет убачає в Рабіндранатові Тагорі «з *далекої Бенгалії*», бачить у ньому духовного брата, тому й звертання до нього набуває інтимної конотації – «*Рабіндранате-голубе*» (повторюється тричі, що підкреслює відчуття автором цілковитої самотності). Прохання-заклик «*прилинь до мене на Вкраїну*» ще більше переконує читача в потребі автора висловитися перед рівним собі за духом. Задоволення цієї потреби – єдиний порятунок, бо інакше, стверджує автор: «*Я задихаюся, я гину*» [Тичина 1990, с. 250].

Отже, інтертекстема вірша «До кого говорить?» у вигляді концепту самотності виконує апелятивну функцію – виступає в ролі звернення, покликано привернути увагу, незважаючи на те, що автор не розраховував у найближчому майбутньому на реального читача.

Як показують наші спостереження, авторська концептуальна система «спрацьовує», попри часову відстань і ті зміни, які сталися у свідомості та емоційній домінанті світосприйняття і переживання стану самотності як інтровертної відчуженості.

Узяті нами до розгляду поетичні тексти не мають генетичного зв'язку, тут якраз виявляється функціональний аспект інтертекстуальності, функціонально-стилістичний код, який презентує спосіб художнього мислення автора.

Концепти, на наше переконання, у просторі художніх текстів є тими мовними знаками, які конденсують у собі всі попередні й ті, які будуть створені в майбутньому, тексти. Вони є інтертекстемами найвищого ступеня валентності у просторі літератури і всієї культури.

Висновки до четвертого розділу

Концептуальна структура національної мови є відображенням світобачення народу. Концепти як «згустки» культури входять у свідомість людини, у її ментальний світ. Найважливіші концепти кодуються в мові, передусім у її лексичному складі. Концепт актуально існує для всіх користувачів мови як засіб взаєморозуміння. Ми погоджуємося з думкою Дюркгейма, що концепти – «духовні цінності» і що вони описують особливу дійсність – ментальну. Концепт може знаходитися в тексті, це може бути мотив, міф тощо.

Об'єктом нашої уваги став концепт у художньому творі, який ми розглядаємо як інтертекстуальне явище, уважаючи його парадигмальною інтертекстевою індивідуально-авторського корпусу художніх текстів або текстового простору, скажімо, поетичних творів. Унаслідок аналізу поезій П. Тичини ми зафіксували один із вагомих, на нашу думку, концептів його творчості (концепт «самотність»), який у варіантному мовному оформленні постає автоінтертекстуальним знаком. Узятий нами до розгляду концепт «Україна» в текстовому поетичному просторі відтворюється як інваріант за формальним виявом у різних поетичних творах, але від твору до твору як інтертекстема він наповнюється оновленим змістом, новими конотаціями. У текстовому поетичному просторі відбувається значне «прирощення смислу» означеного концепту. На думку Н. Фатєєвої, ступінь природження смислу є одним із показників художності інтертекстуальної фігури. Отже, концепт можна вважати інтертекстуальною фігурою.

РОЗДІЛ 5

ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ – ВИЗНАЧАЛЬНА СТРУКТУРНА ОЗНАКА ТЕКСТІВ УКРАЇНСЬКОГО ПОСТМОДЕРНОГО ХУДОЖНЬОГО ДИСКУРСУ

5.1. «Постмодерна ситуація» в культурному дискурсі

Вислів «постмодерна ситуація», який означає сукупність суспільних, економічних, політичних обставин, характерних для постіндустріальної цивілізації, запровадив Ж. Ліотар. Характеристиці цього феномену присвячено чимало праць (Бодріяр, Джеймсон, Гірц, Ваттімо та ін.), які розвивають Ліотарову тезу про занепад великих наративів, усіх цілісних філософій, політичних теорій, на зміну яким в умовах означеної ситуації приходять антифундаменталізм, плюралізм, гетерогенність, амбівалентність тощо.

Мала українська енциклопедія актуальної літератури «Плерома» («Повернення деміургів») у Глосарійному корпусі подає визначення постмодернізму: «Постмодернізм (від лат. post – за, після, далі та французьк. moderne – новітній, сучасний) Згідно з Ж. Ліотаром, постмодернізм – це ситуація, яка виникла після розпаду «дискурсу легітимації» (історично в 50 – 60-х роках ХХ ст.), тобто після спроб вибудувати універсальну мовну практику та універсальну ієрархію операбельних міфів (наративів). Занепад «дискурсу легітимації» об'єктивно збігся з «присмерком модернізму» [ПД 1998, с. 94]. У філософському дискурсі В. Малахов дає таке поняття постмодернізму: «Постмодернізм – сукупне визначення для тенденцій, що намітилися в останні два-півтора десятиліття в культурній самосвідомості розвинених країн Заходу» [СЗФ: СЛ. 2003, 1991, с. 237].

Новосибірський філософ С. Утоєв (автор доктрини «Утоєва теорія виникнення постмодернізму») вважає, що постмодернізм є «ситуацією, у яку обов'язково потрапляє стомлена культура» [ПД 1998, с. 119].

Першу згадку терміна «постмодернізм» відносять до 1917 р. Термін веде своє походження від назви архітектурного стилю «постмодерн». Більшість дослідників розглядають змістовий бік терміна як констатацію ситуації «післясучасності», де під сучасністю, або «Новим часом» розуміють світоглядну та соціокультурну ситуацію, яка виникла в XV – XVII ст., базована на гуманізмі, просвітництві та матеріалістичних тенденціях картезіанського світосприйняття. Постмодернізм розглядається як усвідомлення вичерпаності звичного погляду на буття, як на динамічну маніфестацію первісних і непорушних категорій, яка вічно перебуває в процесі позитивного розгортання.

Постмодернізм ставить під сумнів такі фундаментальні «a priori» класичного гуманістичного дискурсу, як настанову на розумну переробку (гуманізацію) світу людиною, абсолютизацію системності як умову подолання Хаосу Порядком, історичну спадковість змісту буття людства (тобто культурну традицію), абсолютну повноту змісту, який не знає пустот і розривів присутності (presense), непорушність архетипів, можливість універсальної мовної практики (універсального мистецького коду), а значить можливість універсального мистецького дискурсу. Закреслюючи ці шість стовпів класичного гуманістичного світогляду, постмодернізм пропонує ірраціональні дискурси в межах екзистенційно сприйнятої наявності. Це «тотальна гра» (Гейзінга), «жива культура» (Ортега-і-Гассет), «дискурс спокуси» (Бодріяр), «філософія Бажання» (Дельоз та Гваттарі), «людина, яка прагне (desikant)» (Фуко), «поганська імперія волі» (Евола), «мислення інтенсивностей» (Ліотар»), «розсіяння сімені» (Дерріда) тощо. Усі ці пропозиції строкаті, ірраціональні, підкреслено антисистемні й базовані на песимістичному висновку постструктуралістської філософії про те, що структурність і системність пережиті людством і майбутнє належить ненаративним практикам.

Відомий польський дослідник літератури Р. Нич щодо терміна «постмодернізм» зауважує, що «це визначення нових тенденцій та способів їхнього опису в сучасній культурі, філософії науки, а також у суспільному та політичному житті» [Нич 2007, с. 145]. Зміни у свідомості, спричинені новою парадигмою цінностей, знайшли своє втілення в художній практиці. Цілком слушною є думка про те, що постмодернізм виступає не лише як «один із провідних стилів у літературі, але й як певна тенденція в культурі ХХ сторіччя» [Бігун 1999, с. 3].

Подаючи визначення постмодернізму як філософського та історично-літературного поняття, що сформувалося «на позначення концепції культури постмодерну, культурної ситуації, яка виражає завершеність епохи модерну», літературознавець Н. Зборовська наголошує на тому, що виник він на «потребу нового (нелокоцентричного) стилю мислення» [Зборовська 2003, с. 298]. Дослідниця вказує на зміни, які сталися у світогляді: постмодернізм як літературна практика в другій половині ХХ ст. критично переосмислює основи дидактично-раціоналістичного світобачення, замінивши їх філософією нової тілесності, концепцією деконструкції Дерріда та постфройдизмом. Порівнюючи постмодерністський світогляд з модерністським, на якому він постав, вона зазначає: «Якщо модерністське світобачення ґрунтувалося на нестабільності, проблематичності структур суб'єкта, соціуму тощо, то тотальне їх порушення є ознакою постмодерного погляду на світ: один стан втручається в інший, руйнується межа між протилежностями, світ позбавляється порядку й занурюється

в хаос. Розщеплену психологію у творчості Достоевського можна вважати попередницею «постмодерністської» психології як пошуку дестабілізації традиційних культурно-історичних цінностей» [Зборовська 2003, с. 298].

Постмодернізм – це певний духовний стан (так стверджує Умберто Еко в «Нотатках на берегах роману «Ім'я троянди»).

Культурна ситуація останніх десятиліть двадцятого сторіччя позначена деструктивними процесами в єдиній ціннісній модерністській парадигмі. На зміну девальвованій модерній соціальній і гуманітарній теорії з її онтологічним абсолютом приходять постмодерна парадигма, яка «розглядає як варті перегляду способи конструювання дійсності» [Павлюк 2006, с. 48]. Постмодернізм значною мірою відрізнявся від основних філософських і літературних ідей попередніх епох, які він піддавав нищівній критиці. Він докорінно змінює норми дискурсів. «Постмодернізм як культурний рефлекс спрямований проти уніфікації, стандартизації, тотальності, засилля “універсалістських дискурсів”. <...> Від методологічних норм цілісності, системності, зосередження на домінантах постмодернізм перевів погляди культурного співтовариства до раніше зігнорованих частин об'єкта і процесу пізнання – локальних, периферійних, випадкових, фрагментарних, недомінантних, миттєвих. Новий рух поставив під сумнів тотальність віри і почав зухвало випробувати іронією на позір вічні культурні істини» [Павлюк 2006, с. 48–49].

Розглядаючи постмодерн як проблему нового синтезу і з'ясовуючи саме поняття постмодерну, І. Лебединська зауважує, що «post-modern належить до числа достатньо складних і неясних понять, які мають одну ознаку – після модерну <...>, а значить настає кінець епохи закінчених, цілісних систем, епохи стильової домінанти, наближається кінець епохи самовираження, епохи автора і творця, тобто починає формуватися ситуація post-modern'у» [Лебединская 2000, с. 128]. «Синдромом» цієї ситуації вона називає теоретико-методологічний еклектизм, який є типовим для кризових періодів у культурі і який у ситуації, що склалася, на її думку, «абсолютно дивним чином обернувся новим світовідчуттям і якісно новою екзистенційною реальністю» [Лебединская 2000, с. 129].

Образ постмодерністської свідомості Дельоз метафорично називає ризомою, що означає кореневище, траву. Ризома дала назву книзі Дельоза 1976 р. Ризома протистоїть кореню (дереву, лісу), які представляють класичне мислення. Корінь має центр – стовбур, що сягає в «глибину». Ризома – сітьовидна структура, яка не має центру й росте вшир (прикладом може бути грибиця, яка проростає в будь-якому місці). На місце екологічної метафори можна підставити етнографічну, і тоді корінь буде осілою, а ризома – кочівною культурою.

Рівний простір кочівників – це простір мінімальних відстаней: однорідними є тільки безкінечно близькі точки. Рівний простір не знає каналів і стежинок. Це гетерогенне поле відповідає особливому типу множин – децентрованим ризоматичним множинам. Цей простір нагадує звукову чи кольорову гаму.

Ж. Дерріда у відомій праці «Письмо й відмінність» (1978) уводить процедуру децентрації й деконструкції одного з найпотужніших евристичних принципів побудови й конструювання нової реальності.

Децентрація суб'єкта призводить до децентрації людини, розпаду її на багато «Я». Саме поняття «центру» як організуючого ядра розчиняється в грі, поліфонії його складників. Багатоголосся, плюралність, фрагментарність і гетерогенність як основні риси post-modern – «антисистемності» переводять дослідницькі процедури в площину тілесності й подієвості, тобто самодостатності [Делёз, Гватари 1992, с. 183 – 187].

На думку Т. Денисової, постмодерній свідомості властиві сумнів, антидогматизм, плюралізм, іронічність. Постмодерну літературу вона вважає антиподом літератури модерної, елітарної. Постмодерні художні твори побудовані на іронії, гротеску, пародії, травестуванні й апелюють не до еліти, а до широких мас.

Щодо особливостей постмодерністської ситуації в Україні, то не можна не погодитися з думкою Т. Гундорової, що однією з найсуттєвіших ознак постмодерністської ситуації в Україні стало руйнування тотальності соцрадянського зразка.

Як культурна рефлексія український постмодернізм здійснює критичне переоцінювання національної культури, ігноруючи її табу.

Постмодерністська свідомість потребує «іншого» й репрезентує світ із позиції «іншого», але прагне не побороти його, а лише показати й обіграти різницю між «собою» та «іншим». Загалом український постмодерністський текст культури як постчорнобильський текст народжений із травматичного світовідчуття – соцрадянської ідеології та чорнобильської трагедії: «У плані загальнокультурному українська постмодерністська рефлексія була не так іронічною, як ревізійністською спробою вписати власну історію в уже наявний текст (наратив) «великої» культури. Відповідно, це спроба переписати свою культуру (літературу), і це бажання не позбавлене ресентименту (образи), ностальгії й навіть реваншизму. Відчуваються в постмодерністській грі з «іншим» і романтично-демонічні тони» [Гундорова 2005, с. 57].

Ідеї катастрофізму, кінця світу стають визначальними у свідомості кінця тисячоліття, а мовна свідомість і символічний порядок культури в епоху постмодернізму набувають дискретного, різноспрямованого, фрагментарного характеру.

Унаслідок змін, які сталися у свідомості членів культурної спільноти, відбувається переформатування картини світу, у тому числі й мовної картини світу учасників культурної комунікації, а отже, змінюється й сам формат культурного дискурсу, його акценти набувають нових конотацій. Дискурсивний простір наповнюється гіперреальністю і симулякрами, які імітують реальність.

5.2. Структуралізм і постструктуралізм як теоретичне підґрунтя постмодерного художнього дискурсу

«Курс загальної лінгвістики» Ф. де Соссюра на початку ХХ ст. спричинив поворот досліджень у сфері гуманітарних наук до символічних структур мови. У світлі структуралістської методології, яка почала формуватися після виходу праці вченого, формотворчий принцип мови став домінантним у розгляді культурних феноменів узагалі.

Знакова модель Ф. де Соссюра відкрила шлях двом протилежним методологічним перспективам – традиційній (визнає цілісність структури знака) й антитрадиційній (розрив позначення і позначеного). Аналізуючи загальнотеоретичні засади, на яких ґрунтується структуралізм, Н. Зборовська зауважує, що структуралізм «поставив за мету модернізувати гуманітарні науки на засадах ідеалу «нової науковості», основою якої стало соссюрівське та постсоссюрівське мовознавство. У цей спосіб структуралісти продовжили ідеали епохи Модерну...» [Зборовська 2003, с. 194].

Структуралізм як науково-пояснювальна система, розвинувшись із позиції критики феноменологічної «філософії свідомості» та екзистенційної «філософії суб'єкта», переніс акцент з авторської діяльності у сферу анонімної структури. Заперечуючи значущість автора як індивідуальної свідомості, він радикально обстоював ідею «смерті» індивідуального автора. Для структурного аналітика той, хто говорить (у самому оповідному творі), – це не той, хто пише (в реальному житті), а той, хто пише – це не той, хто існує (Р. Барт). Тобто психологічна особистість не пов'язується з лінгвістичною особою оповідача. Кожне розповідання є **відкритою системою**, а також замкненою системою, що передбачає наявність власної метамови.

Ф. де Соссюр уважав, що його революція в мовознавстві є лише вступом, який готує ґрунт для нової науки про знаки – семіології. Він вірив, що мова виходить за межі своєї суто вербальної форми. Семіотичне бачення світу передбачає *зв'язок між системами знаків*, точкою відліку й кінцевою точкою яких є стосунки суспільства й мови.

Суспільство і мова – це два крайні полюси, між якими відбувається семіотична гра, яка, однак, не передбачає повної симетрії. Структуралізм виріс із поширення теорії Ф. де Соссюра.

Природна мова як єдина семіотична система наділена, за Бенвеністом, подвійною значеннєвістю. Структуралізм від початку був зацікавлений рівнем висловлювання: він намагався реконструювати не лексику, а синтаксис дискурсів.

Російський учений-фольклорист В. Пропп на основі аналізу чарівних казок у дослідженні «Морфологія казки» (1928) створив першу модель структурного аналізу, поклавши в основу принцип неусвідомленої діяльності розуму, яка надає форм змістові.

Саме еволюція літературних форм, на думку В. Шкловського, має становити зміст літератури.

«Домінуючим стимулом художньої діяльності стали вважати **полеміку з попередниками, відштовхування від уже виявленої форми, стереотипних художніх прийомів** (виділення наше – О.П.) тощо» [Зборовська 2003, с. 197].

Сформульовані В. Проппом принципи постформального (структурного) дослідження підтримали французькі структуралісти. Апогеєм структуралізму вважається 1966 р., коли вийшли фундаментальні праці структуралістської теорії літератури й мови А. Греймаса «Semantique structurale» («Структурна семантика»), Ц. Тодорова «Theorie de la litterature» («Теорія літератури»), антологія праць російських формалістів зі вступом К. Леві-Стросса і передмовою Ц. Тодорова), Ж. Женетта «Figures» («Фігури»), Е. Бенвеніста «Problemes de la linguistique generale» («Проблеми загального мовознавства») і багатьох інших. Тоді ж вийшла і найвидатніша структуралістська філософська книга «Слово і речі» М. Фуко.

Намагаючись подолати недосконалість класичного структуралізму, Ю. Крістева, шукає нові шляхи в підході до розуміння суб'єкта тексту й знаходить їх у діалогічній концепції М. Бахтіна. «Фузія бахтінівського поняття діалогу з інструментарієм структуральної лінгвістики та лаканівського психоаналізу породила поняття **інтертекстуальності** (виділення наше – О.П.)» [Мругальський 2006, с. 368]. Суб'єкта тексту Ю. Крістева пропонує розуміти на зразок суб'єкта неусвідомлюваного у психоаналізі Ж. Лакана, як анонімність, «пусту перегородку» Ж. Дельоза. Таким чином, позбавлений самототожності суб'єкт тексту стає простором для **інтертекстуального діалогу**. Діалогізм тексту, робить висновок дослідниця, породжений глибинними структурами тексту і не залежить від волі автора.

Сам текст структурується як *мозаїка* більш або менш *анонімних цитат*, оскільки кожен *текст* постає як поглинання і *трансформація іншого тексту*, всі разом вони творять загальний текст культури [Kristeva 1969, р. 113, 248]. Наслідком поєднання лінгвістики з психоаналізом став семаналіз – альтернатива сосюринській семіології семіотична концепція тексту Крістевої, яка є близькою до поняття «літературне письмо» Барта,

де він поєднав лінгвістику з психоаналізом. Його знамениті праці «S/Z» (1970), «Від твору до Тексту» (1971), «Задоволення від Тексту» (1973) та інші заклали основи літературного постструктуралізму.

Постструктуралізм формувався як подолання структуралізму. «Праці» Лакана стали теоретичною основою постструктуралізму, де він стверджує, що неусвідомлене структурується подібно до мови. «Постструктуралізм в одну мить зневажив найбільші святощі традиційного літературознавства – текст як когерентний, можливий для розшифрування Твір, Автора як творця сенсу та Історію як змістовний процес, – постулюючи замість цього незрозумілість тексту, занепад суб'єктів і текстуальність історії. Коли було поставлено під сумнів остаточне значення твору, цей брак породив прагнення продовжувати писати безкінечний текст, прагнення дописувати, рівнозначне з прагненням читання, яке розуміли вже не як інтелектуальне розрізнення *signifié* твору, а як діонісійське свято *signifiants*. Метою читання перестало бути пізнання, його змінила насолода (Бартове задоволення й насолода від тексту)» [Мругальський 2006, с. 367].

Постструктуралісти ліквідували поділ на пасивне читання й активне писання: кожен акт читання ставав писанням нового тексту.

Лаканівська концепція значущості вербального викладу вплинула на культуру постмодерну, що розгорнулася під знаком культу наративу, його самодостатності й самоцінності. **Наратив** – мовний акт – поняття філософії постмодерну, що виражає процес самореалізації як вербальний виклад, тобто як спосіб буття тексту-повідомлення.

У постструктуралізмі замість формальної структури з'явилася концепція «тілесного» тексту як єдності бажання тіла й бажання сказати, розчинених у подібних контекстах. «Нічого не існує поза текстом», – проголосив автор філософської концепції постструктуралізму Ж. Дерріда. Розвиток літературного постструктуралізму фіксує втрату індивідуального мовлення: твір щезає, залишаються лише відношення між різними текстами (бажаннями-сказати).

Філософська концепція **деконструктивізму** французького філософа, літературознавця і культуролога Ж. Дерріди, розбудована на основі критики класичної західноєвропейської логоцентричної філософської традиції, пов'язаної з ієрархічною системою мислення, стала поштовхом до розгортання філософії Тіла як вербальної артикульованості неусвідомленого, що й привело філософію постмодернізму до витлумачення феномена людини як спрямованого назовні тілесного бажання-сказати. Спрямована проти мовоцентризму, нова постструктуралістська орієнтація актуалізувала довербальний рівень, надаючи неабиякого значення ритму, крику, жести як Тілу загалом. В обґрунтуванні постструктуралістського підходу до

тексту провідною є іронічно-ігрова деконструкція. Деконструктивна робота постає на основі фрейдівського поняття «зсув», спрямована на демонтаж класичних структур: розігрування (рознесення) тексту як догматичного смислотворення здійснюється заради відкриття пошуку, **нового моделювання культурного простору**. Деструктивний пафос стосовно традиції означає конструктивне вироблення нової інтерпретаційної моделі.

Російська дослідниця естетики постмодернізму Н. Маньковська зазначає: «Деконструкція – це не критика, не аналіз і не метод, але художня транскрипція філософії на основі даних естетики, мистецтва і гуманітарних наук; свого роду «негативна теологія», структурний психоаналіз філософської мови, симультантна деструкція і реконструкція, розбирання й складання» [Маньковская 2000, с. 16].

Концепція тотальної гри аналогічна ігровій діяльності несвідомого, що на своєму шляху змітає індивідуальне свідоме, і може бути прочитана з психоаналітичної позиції як психотизація культури – стан дезорганізації культури, що нагадує божевілья.

Важливим для Дерріди є відкриття безмежного творчого потенціалу феномену смислотворення. Тому він акцентував на події мови, коли вона стає **відкритим у прийдешнє дискурсом**.

На протигагу структурованому дискурсу Ж. Дерріда обґрунтував деконструктивістський – міфоморфний дискурс, позбавлений встановленої істини. На основі структурного дослідження міфів К. Леві-Строса він висловив гіпотезу, що міфологіка і є, власне, міфоморфною. Його акцентування на тому, що емпіризм (пізнання чуттєвим досвідом) є матричною формою, яка загрожує раціональному дискурсу, надає мистецтву як феномену розсіювання смислу особливої переваги в культурному просторі. На цей феномен мистецтва звертав увагу і К.Г. Юнг.

Західний постструктуралізм ґрунтується на французькому постструктуралізмі, представленому працями його основних теоретиків Ж. Лакана, Ж. Дерріди, М. Фуко, М.-Ф. Ліотара, Ю. Крістевой, Ж. Дельоза, Ф. Гваттарі, Ж. Бодріяра та ін. Його доповнив американський деконструктивізм як власне літературознавча практика, що декларувала себе в 1979 р. виданням «Йельського маніфесту», виступивши проти академічного літературознавства з його традиційними історизмом та соціологізмом (основні теоретики – Д. Каллер, П. де Ман, Дж.Х. Міллер, Г. Блум, Дж. Гартман).

Постструктуралізм – сукупність найрізноманітніших підходів у гуманітарних науках, що сформувалися в 70 –80- ті роки ХХ ст. і були орієнтовані на перегляд структуралізму, на текстуальне тлумачення реальності. Єдиною реальністю в культурі було проголошено мовну реальність, текстуалізований світ.

5.3. Поняття інтертекстуальності в постструктуралістській концепції тексту

У світлі структуралізму текст постає як автономна реальність, підпорядкована внутрішній структурі.

Концепція постструктуралістського тексту актуалізує значущість позаструктурних, маргінальних, асоціальних елементів, здатних зірвати загальноприйняті коди та структури.

У своїх міркуваннях про особливості функціонування художнього дискурсу в постмодерній культурній ситуації польський дослідник Р. Ніч, покликаючись на У. Еко, висловлює думку про те, що міжтекстовість є однією з визначальних ознак постмодерного дискурсу:

«Раніше мистецтво було автономним, оскільки його сприймали як особливу «надорганізовану» мовну конструкцію. Зараз воно не може бути автономним, бо, як мовне висловлювання, воно неминуче й неunikно обтяжене позаавтотелічними ознаками і функціями мовної одиниці суспільного комунікування. Автономність твору раніше забезпечувала його автореферентність, яка тематизувала особливу мовну організацію літературної конструкції. Зараз той самий механізм тематизує імпліцитно присутню в тексті прагматичну зумовленість акту висловлювання, як і **сукупність міжтекстових зв'язків** (виділення наше – О.П.), до яких залучений твір у культурному універсумі дискурсу» [Ніч 2007, с. 157].

Інтертекстуальність (лат. *inter* – між і текстуальність) – поняття, запроваджене для позначення феномену взаємодії авторського тексту з семіотичним культурним середовищем [Зборовська 2003, с.305].

Текст як становлення динамічної «події буття» є, згідно з постструктуралістською концепцією семаналізу, **місцем перетину текстових площин, діалогом різних видів письма, зчитування чужих дискурсів.**

Визначаючи концептуальні засади постмодерністського тексту, Р. Барт сформулював відмінність між твором, що ґрунтується на естетичній свідомості, або впорядкованого смислу, і текстом, що ґрунтується на естетичній несвідомого – рознесеного смислу. Отож, на відміну від твору, який є естетичною реальністю, текст – динамічна реальність, яка існує лише в дискурсі. На відміну від твору текст не може нерухомо завмерти, його природа рухлива, він мусить весь час *крізь щось рухатися* – твір, серію творів тощо.

Усупереч традиційній контекстуальності твору текст **інтертекстуальний**, він формується не інакше як з анонімних, невловимих, уже читаних *цитат*, тобто «*цитат без лапок*». Автора (як одиницю) замінює письмо (як текстова множинність), фігура автора стає **скриптором**.

Р. Барт у своїй найвідомішій праці «S/Z» поділив усі можливі тексти на тексти для читання (*lisibles*) та тексти для писання (*scriptibles*). Тексти для читання, на його думку, є прозорими, такими, що не приховують ніяких таємниць, але поряд з ними є тексти, які спонукають читача до написання їх наново. Перші легко піддаються структурному аналізу, другі потребують текстуального аналізу, відповідно до якого текст міститься у відкритій мережі, яка є безкінечністю самої мови – незамкненої структури. Структурний аналіз намагається відтворити структуру тексту, текстуальний аналіз – простежує його структурацію. Барт так само розрізняє систему й систематику. Моносемічна (замкнена) система має завжди догматичний характер, у той час як систематика – це гра системи, **це відкрита, безкінечна мова, її структурою є не розвиток, а розпорошення, це дискурс без предмета, без суб'єкта**. У стосунку до монологічної системи систематика є діалогічною. Структурацію тексту можна виявити при сповільненому читанні в *конотаціях, вторинних сенсах*, які витворюються продуктивністю тексту, коли *взаємодіють з іншими привнесеними кодами*. Замість системи утворюється *мережа* – миттєві поєднання, непередбачувані, нетривалі, які щомиті можуть утворювати *нові сполуки*.

Сформульована Бартом концепція текстового аналізу пов'язана з розумінням мови як парадоксального феномену – структурно організованого й *нескінченного (відкритого в простір) одночасно*. Концептуальна стратегія аналізу представляє *текст як незавершений і відкритий процес* виникнення та розвитку смислу шляхом поєднання постструктуралістської аналітики текстової структури та постмодерністської ідеї тексту як **аструктурної** «комбінаторної» нескінченності. Застосування його дає змогу побачити, як текст «вибухає і розсіюється у міжтекстовому просторі» [Барт 1989, с. 428].

У світлі концепції текстового аналізу текст постає *не стійкою, замкнутою на собі структурою*, а такою, що має *вихід в інші тексти, коди, знакові системи*, тобто позначений *семантичною відкритістю* і формується на основі відношень між різними текстами, тобто є **інтертекстом**. Текстовий аналіз породжує нескінченний *асоціативний простір*.

Виступивши проти логоцентричної свідомості, спрямованої на пошук істини, тобто встановлення порядку й смислу, постструктуралізм прагнув виразити алогічну сутність світу. Таке інтелектуальне завдання сприяло тотальній руйнації суб'єкта й будь-якої цілісності загалом. На зміну аскетичній і чіткій структуралістській методології прийшов тілесний структуралістський гедонізм (спосіб міркування, що вважає вираження та задоволення бажання головним мотивом і метою вчинків), **текстуальність без берегів, вільна пошукова дискурсивність замість традиційного дискурсу** тощо. Експериментальна імпровізація, «приватне фантазу-

вання», есеїзація, автономна інтелектуальна гра проникають у гуманітарні науки.

«Психоаналітичною основою мистецького світоглядного переосмислення став свідомий культ індивідуального несвідомого, який виявляється через акцентуацію тілесності, фрагментарності, випадковості, хаотичності, дискретності, що сприяє утвердженню філософського релятивізму, скептицизму й песимізму. З аналітично-психологічного погляду, йдеться про актуальність архетипу сатани: витіснене в культурі маргінальне прагне стати Богом» [Зборовська 2003, с. 296]. Е. Нойманн писав: «Ми повинні визнати зло, тьму, розпад, які з таким відчаєм гукають до нас із творів мистецтва нашого часу й існування яких мистецтво так несамовито утверджує. Як би парадоксально це не звучало з погляду теології, але схоже на те, що ми повинні вернути в цей світ частину сатани» [Нойман 1998, с. 184. – цит. за Зборовською]. Він наголошує на небезпеці цього архетипу, коли він неконтрольовано починає розгортатися всередині людини і культури з силою, здатною знищити їх.

Постструктуралізм утверджує ігрове ставлення до істини та смислу, позбавляє культурні тексти претензій на істинність, утверджуючи маргінальні смисли поряд з центральними.

Отже, текст, 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.

5.3.1. Модернізм, постмодернізм та інтертекстуальність

Незаперечною є думка про **інтертекстуальність** як одну з визначальних ознак літературного постмодерну. Якими ж ознаками характеризуються художні дискурси, що передували постмодерному?

Ф. Джеймсон виділяє три естетичні стилі з хронологічною вказівкою на їх межі – реалізм (XVII – сер. XIX ст.), модернізм (з кін. XIX – 1960-і рр.), постмодернізм (з 1960-х рр.). Центральною в осмисленні всіх трьох стилів видається фігура автора, творчого суб'єкта. Коротко охарактеризуємо кожен із стилів.

Для *реалізму* характерною є цілісна, єдино можлива картина світу, де творчий суб'єкт намагається пізнати цілісність, віднайти її прихований сенс і побудувати модель, яка відобразить суть світової гармонії. Творчий суб'єкт спроможний усвідомити істину і перетворити світ на основі знань, якими він оволодів.

У **модернізмі** акценти зміщуються в бік плюральності картин світу, наслідком чого є виникнення дадаїзму, експресіонізму, кубізму, сюрреалізму як різних систем світобачення. Домінуючими категоріями модерністського мистецтва стають стиль, індивідуальний суб'єкт, автономність мистецтва і автора. Індивід не бачить себе елементом органічної цілості, тому сприймає соціум як аморфну зовнішню, ворожу стихію. Така автономність творчого суб'єкта трагічна. І все ж модернізм (цей «перехідний вік») хоча й болючий, проте в ньому вже помітні паростки майбутніх перетворень, що виявляються в протесті проти «влади минулого». Характерними рисами модернізму, які відрізняють його від наступного постмодернізму, Ф. Джеймсон вважає «глибину» й «афективність» (конфліктність).

Постмодернізм кардинально змінює уявлення про індивіда й про світ. *Нелінійна процесуальність і фрагментарність*, яка неодмінно пов'язана з нею, стають його основною характеристикою, де процесуальність первинна, а фрагменти випадкові, унікальні, індивідуальні. Автор у постмодернізмі не є ні посередником, ні джерелом творчого процесу та продуктів творчості, а тому сам процесуальний і фрагментарний. На думку М. Фуко, людина як носій дискурсу занурена в дискурсивне середовище, яке і є тим єдиним даним людині світом.

«Саме художнє мислення, з яким асоціюється для мене постмодернізм, пов'язане з ім'ям американського письменника Джона Барта, котрий у 1996 році назвав постмодернізм «ендизмом». «Закінчення, закінчення повсюдно: апокаліпсиси великі й маленькі», – іронізував він і запропонував «закінчити закінчення». Формою такого «закінчення закінчення» є нарація, оповідь, казка, які, на його думку, тотожні безкінечності» [Гундорова 2005, с. 7].

Постмодернізм – як дискурс і як ситуація в літературі – пропонує руйнацію тріади «архетип-міф-образ». Способом руйнації в постмодерністському дискурсі виступає принцип тотальної гри з продукуванням псевдонаративів (десакралізація наративу). Руйнуючи етичні, ментальні, логічні обумовлення, котрі надають тріаді можливість знаходитись у межах традиції при переході символів на вищі рівні усвідомлення та індивідуалізації, постмодерністський дискурс пропонує імітацію позачасової схеми архетипіки. Постмодерністські модифікації іноді набувають забарвлення псевдотріад, або антитріад: «**псевдообраз – псевдоміф – псевдоархетип**».

У процесуальності дискурсу заперечується трактування продукту творчості як оригінального твору, зате висувається ідея тексту як самодостатньої фігури породження смислу. За такого підходу автор може виконувати, за висловом М. Фуко, лише «роль мертвого в грі письма». У постмодернізмі смисл заперечується як статична категорія, а фігура автора занурюється в середовище, ним урівноважується і втрачає «глибину». У

сучасній постмодерністській філософії комунікаційний акцент робиться на суб'єктно-суб'єктних відношеннях, які виникають у процесуальності діалогу. У просторі постмодернізму будь-який феномен культури стає «іміджем», за висловом Ф. Джеймсона, «копією без оригіналу». Діалог розглядається як можливість утрати, стирання іміджів. Утрачене, фрагментоване «я» *знаходить себе «на дні іншого»* (Ж. Дельоз). На думку Т. Денисової та С. Андрусів, постмодернізм є антитезою модернізму.

Аналіз таблиці бінарних опозицій, складеної американським ученим І. Гассаном, дає можливість розглянути базові характеристики модернізму й постмодернізму в порівнянні.

Modern	Post-modern
Закрита форма	Відкрита форма
Ієрархія	Анархія
Тотальність/синтез	Деконструкція / антитезис
Мета	Гра
Центрування	Розсіювання
Присутність	Відсутність
Коріння/глибина	<i>Ризома</i> / поверхність
Жанр, межі	Текст / інтертекст
Метафізика	Іронія

Нашу увагу привертає інтертекст як неодмінна структурна ознака постмодерну, яка відсутня в модерному дискурсі і яка, на нашу думку, є продуцентом інших ознак постмодерного тексту.

Різницю між модернізмом і постмодернізмом у яскравій художній формі показали Дельоз і Гваттарі у «Трактаті про номадологію» та «Ризомі». Так, наприклад, говорячи про *книгу-корінь* і дерево як образ світу, або точніше, **корінь – образ дерева-світу**, вони називають її *класичною книгою*, яка імітує світ так само, як мистецтво природу – за допомогою процесів, які їй притаманні і які успішно завершують те, що природа не може або більше уже не може робити. Закон книги – це закон рефлексії (відображення). Навіть книга як природна дійсність є стрижневою, зі своєю віссю й листям навколо. Але книга як духовна реальність, в образі Дерева або Кореня, не перестає розвивати закон, за яким один перетворюється у два, потім два перетворюються в чотири... Бінарна логіка – це духовна реальність дерева-кореня. Навіть лінгвістика зберігає як базовий образ це дерево-корінь, який прилучає її до класичної рефлексії (Хомський і синтагматичне дерево).

Другий образ книги, який із задоволенням рекламується нашою сучасністю, – система-корінець або мичкуватий корінь, що утворюється внаслідок руйнування основного кореня, від якого відбруньковується *розростається на повну силу багато другорядних коренів*.

Метод cut-up Буррога: *накладання (pliage) одного тексту на інший*, складене з багатьох і навіть випадкових коренів (можна сказати, гілочок), включає в себе додаткові виміри розглядуваних текстів. Саме в цьому додатковому вимірі складки єдність продовжує свою духовну роботу.

Єдність постійно порушується й зіштовхується з протидією в об'єкті, тоді як у суб'єкті торжествує новий тип єдності. Світ утратив свій стрижень, суб'єкт більше не складає дихотомію, він одержує доступ до єдності більш високого рівня, амбівалентності й наддетермінації, у вимірі, завжди доповнювальному до виміру об'єкта. **Світ перетворився в хаос**, але книга залишається образом світу, **хаосмос-корінець** постає на місці космосу-кореня. Дивна містифікація, містифікація книги: чим більше вона тотальна, тим більше вона фрагментарна. Можна було б назвати таку систему **ризомою**. Ризома як підземне стебло абсолютно відмінна від коренів і корінців.

Перший і другий принципи зчеплення й гетерогенності: *будь-яке місце ризиomi може й повинно бути приєднане до будь-якого іншого її місця*. Це дуже відрізняється від дерева й кореня, які фіксують місце, порядок. Лінгвістичне дерево Хомського починається в точці S і діє далі за дихотомією. У ризомі навпаки – кожна риса не відсилає з необхідністю до лінгвістичної риси. Множини ризоматичні й викривають деревоподібні псевдо-множини. У множини немає ні суб'єкта, ні об'єкта, є тільки визначення, величини, виміри, котрі не можуть множитися, без того, щоб вона змінила свою природу (таким чином, закони комбінації *перехресчуються з множинністю*).

Те ж саме для книги й для світу: книга не є образом світу, як досі вважалося. Книга утворює ризому зі світом. У ризомах є структури дерева або коріння, але може бути й по-іншому – гілка дерева або сегмент кореня можуть почати розпускатися в ризому. У серцевині дерева, у площині кореня або у вигині гілки може утворитися нова ризома, або цей мікроскопічний елемент дерева-кореня, корінець, який приступає до породження ризиomi. Бути ризомофним значить продукувати стебла (галузки, відростки) і волоски, які виявляться коренем, або ще краще, зв'яжуться з ними, проникаючи в стовбур, змушуючи їх служити новим дивним чином. Ми втомилися від дерева. Ми не повинні більше вірити деревам, їх корінням, корінцям, через це ми дуже постраждали, стверджують автори. Думка не має форми дерева, мозок не є ні розгалуженою, ні вкоріненою матерією, У багатьох людей у голові росте дерево, але мозок сам по собі є більше травою (дерном), ніж деревом. Це так само й для пам'яті...

Дерево або корінь надихають (інспірують) думку печального образу, яка не перестає імітувати множинність (multiple) виходячи з вищої єдності, центру або сегменту. Деревовидні системи є ієрархічними системами

ми, котрі включають у себе центри означування й суб'єктивації, центральні автомеханізми, які нагадують організовані спогади. Відповідні моделі такі, що елементи не одержують їх інформації інакше, як з вищої єдності й суб'єктивних переживань, попередньо встановлених зв'язків.

Питання полягає в тому, щоб продукувати несвідоме і разом з ним – нові висловлювання, інші бажання: ризома і є таким продукуванням. Вихід тільки один – трава. Трава існує тільки між великими й зораними просторами. Вона заповнює порожнини. Вона пробивається серед інших речей.

На відміну від дерев і їх коренів ризома з'єднує якусь одну точку з будь-якою іншою. Ризома не дозволяє себе привести ні до одиниці, ні до множини. Це не множина, яка походить від Єдиного. У неї немає ні початку, ні кінця, але завжди є точка, із якої вона росте і виступає за свої межі. Ризома зроблена лише з ліній: ліній сегментарності, стратифікацій як її вимірів. На противагу центрованим, а також поліцентрованим системам з ієрархічними комунікаціями й наперед установленими зв'язками, ризома є не центрованою системою, неієрархічною й неозначною.

«Плато» – це будь-яка множинність, яка може з'єднуватися з іншими поверхнями й підземними стеблами в такий спосіб, щоб утворювати й розширяти ризому. Віднесена до культури книга в будь-якому випадку є калькою: *калькою себе, калькою попередньої книги того ж автора, калькою інших книг, якими б вони не були різними, безкінечне декалькування прийнятих концептів і слів, копіювання теперішнього, минулого або майбутнього світу.*

Ризома не починається й не закінчується, вона завжди в середині, між речей, між-буття, інтермецо. Дерево – це наступність, послідовність, а ризома – спілка, лише спілка. Дерево нав'язує дієслово «бути», а ризома зіткана із сполучників «і... і ... і ...». У цій спілці достатньо сили, щоб надламати й вирвати з корінням дієслово «бути». Саме американська література, а згодом вже й англійська маніфестували цей ризоматичний смисл, уміли рухатися між речей, заснували логіку, перевернули онтологію, перемістили фундамент, *анулювали кінець і початок* [Делёз, Гватари 1992, с.183 –187].

У постмодернізмі творчість слід розуміти через принцип «Deja-vu» – постійно-дискретне, випадкове *«впізнавання» себе в минулому, відкриття свого в чужому й навпаки.* Для модернізму, необхідною умовою творчості якого було новаторство й оригінальність, така ситуація була би глухим кутом, але для постмодернізму тут відкривається інша перспектива. Слушною є думка про те, що **«позитивний потенціал постмодернізму якраз і полягає в конструюванні ним способу буття в умовах культурно-символічної вторинності позначування та способу творчості в умовах неможливості сказати те, що ще не було сказаним.** Парадигмально ар-

тикульована в постмодернізмі «смерть автора» є перевідкриттям «безособової продуктивності» (Ю. Крістева). Смеслогенез постає, за Дж. Харрарі, як самоорганізація **текстової продуктивності – в перманентній метаморфозі** (виділення наше – О.П.)» [Чекер 2007, с. 269 – 270]. Виділені нами фрагменти висловлювання вказують на те, що інтертекстуальність є елементом позитивного потенціалу постмодерної творчості.

Зазначена автором нелінійність постмодернізму як процесу виводить нас на **синергетичне розуміння інтертекстуальності**, де свідомість «як відкрите нелінійне середовище – складна, ієрархічна організація, яка об'єднує в собі рівні з різною часткою хаосу й різні темпосвіти», а «наукове відкриття або осяяння в художній творчості – це резонанс людини-творця зі світом, з оточуючою його дійсністю». Суть інтуїції в *оперуванні величезними блоками інформації*, унаслідок чого народжується первинний центральний образ, ключова фраза, які «в хаосі думок і образів організують процес самодобудовування творчого продукту, тому стимулювання творчості є балансуванням між детермінацією й хаосом» [Чекер 2007, с. 270].

Своєю свідомістю суб'єкт творчості торкається майбутнього, яке знаходиться в центрі структури, разом з тим на периферії з'являється, відновлюється більш віддалене минуле або діалог, сприйняття творів мистецтва, куди занурюється суб'єкт, унаслідок чого найновіше збігається зі старим і може впізнаватися як уже бачене.

Постмодернізм відзначається технікою маніпуляції нарративними перспективами, самопредставленням, аж до стирання різниці між фікцією та реальністю, *гетероглосією чужих текстів, цитат, чужих голосів, мов, їх гібридизацією, креолізацією тощо*.

Характеризуючи постмодернізм у Глосарійному корпусі «Плероми», В. Єшкілев зауважує, що у світовій літературі постмодернізм виступає як руйнівник чистоти мистецького феномену, коли в поняття «літературний текст» уводиться межово універсальний зміст (від напису на стіні громадської вбиральні до астрономічних каталогів), а також те, що постмодернізм ставить під сумнів можливість «нового» в літературі й усі опозиції «нове – старе», «справжність – гра» і що **цитата стає знаком розуміння і сприйняття** (виділення наше – О.П.) в усіх сферах культурного формотворення. У світовій літературі епохи постмодернізму щезає різниця між самостійними сферами текстотворення – «художньою» та «науковою» літературою, елітарною та кічем тощо. Текстологічна увага переноситься з твору на процес творення, з імперативу значення на імператив екзистенції [ПД 1998, с. 97].

Екстраполюючи на культурні процеси історіософську теорію Л. Гумільова, Утоєв вважає, що національні та імперські культурні гешталти проходять низку послідовних фаз зародження, розквіту та занепаду.

Утоєв називає ці фази відповідно: акматичною, діонісійною, аполлонічною й уранічною. Появу дискурсу з ознаками постмодернізму він пов'язує з уранічною фазою «**оберненості на минуле**», «**цитування класиків**», «холодної атракційності». До історичних прикладів культури, що досягла уранічної фази, автор теорії постмодернізму відносить, зокрема, єгипетську культуру періоду Пізнього Царства (VIII – VI ст. до н. е.), Олександрійський еллінізм (II ст. до н. е. – III н. е.), культурний гештальт Середньовічної Європи XV ст. Цікавим, на наш погляд, у цій доктрині є те, що автор в «Олександрійському феномені» бачить «майже рафінований прообраз ситуації постмодернізму кінця XX століття» з його *інтертекстуальною* ознакою, зауваживши «**нестримний потяг до цитування Гомера, Гесіода, Аристофана на тлі майже повної відсутності нових оригінальних творів** (виділення наше – О.П.)» [ПД 1998, с. 112].

Американський архітектор, культурфілософ, дослідник постмодернізму Д. Чарлз у 1987 р. висунув концепцію «постмодерністського класицизму», серед одинадцяти ознак якого (дисонантна краса або дисгармонійна гармонія, радикальний еkleктизм, урбаністичний контекстуалізм, антропоморфність, сприйняття історичного континууму пародійно або ностальгійно, подвійне кодування, використання іронії, амбівалентність, розробка нових риторичних фігур, присутність відсутності) він назвав також *інтертекстуальність*.

Теоретик трансавангарду (мистецької течії в ситуації постмодернізму) Ахілле Боніто Оліва також вказує на інтертекстуальний характер цієї течії: «Трансавангардизм – це термін, який означає перехід, номадизм, тимчасовість, і, водночас, тягне за собою поняття авангарду... Це термін, за допомогою якого хочеться позначити творчу стратегію, яка мириться з неможливістю передбачити майбутнє, яка намагається жити в пеклі нинішнього часу, у життєвості нинішнього буття <...> і в цій неможливості використовує минуле. *Цитувати, брати з пам'яті, з мови минулого і використовувати цитати як висловлення сучасності*. Це концепція трансавангардизму, яку можна визначити як новий маньєризм» [ПД 1998, с. 108].

Визнання випадкового й фрагментарного, зумисне творення гетерогенних форм (вільне змішування автобіографічно-документального й умовного в оповіді), подвійне кодування (пародія, пастиш, колаж), демонстративна **міжтекстовість**, одночасна розважальність і критичність стають ознаками постмодерного художнього дискурсу.

5.3.2. Інтертекстуальність українського постмодерного дискурсу

Репрезентативно-фрагментарний аналіз українського постмодерного художнього дискурсу засвідчує присутність у ньому інтертекстуально-

сті як однієї з невід'ємних ознак художніх текстів української літератури цього періоду.

Своє дослідження ми базуємо на текстах актуального корпусу української літератури, представлених у Малій енциклопедії актуальної літератури «Повернення деміургів / Плерома 3'98» (проект Володимира Єшкілева та Юрія Андруховича) і взятих нами для аналізу. Проект презентує сучасний стан української літератури та «феномени поточної інтертекстуальності», як зазначають самі автори.

І структура постмодерних текстів, і мовний аспект вияву феномену інтертекстуальності в них є на сьогодні актуальними для мовознавчої науки, тому й становлять предмет нашого зацікавлення.

Відома дослідниця українського літературного постмодерну Т. Гундорова вважає, що інтертекстуальність – лише одна з ознак (на нашу думку, найприкметніших) літературного постмодерну. І далі, називаючи інші ознаки постмодерних текстів, вона вказує на мовний вияв інтертекстуальності: «Загалом-то постмодернізм відзначається технікою маніпуляції нарративними перспективами, самопредставленням, аж до стирання різниці між фікцією та реальністю, гетероглосією чужих текстів, цитат, чужих го-лосів, мов, їх гібридизацією, креолізацією тощо» [Гундорова 2005, с. 44].

Автори проекту прагнуть визначити ознаки постмодернізму. Так, Ю. Андрухович у статті «Повернення літератури?» [ПД 1998, с. 14 – 21] зазначає: «<...>Треба знати, чим, власне, цей «істинний» постмодернізм характерний. А характерний він тим, що: перейнятий майже виключно цитуванням, колажує, монтажує, паразитує на текстах попередників; абсолютизує гру заради гри, виключивши поза дискурс живу автентіку оповіді (нарративу), переживань і настроїв; <...> заграє з масовою культурою, демонструючи несмак, вульгарність <...>; руйнує ієрархію, підмінює поняття, позбавляє сенсу, розмиває межі, бере слова в лапки, хаотизує й без того хаотичне буття» [ПД 1998, с. 15].

Нашу увагу привертають насамперед структурні ознаки, які постали на «діалогічності» текстів – інтертекстуальній взаємодії, залученні інтекстів (цитування, колаж, монтаж), а також вияви семантичної деформації (вульгарність, підміна понять, позбавлення сенсу, слова в лапках).

Серед низки ознак постмодернізму, запропонованих Андруховичем, ми виділяємо ті, що вказують на інтертекстуальну природу постмодерного художнього дискурсу взагалі – вторинний, епігономний, імітативно-плагіативний, інтертекстуальний, кліповий, колажний, комбінаторно-компілятивний, ремінісцентний, центонічний, палімпсестичний [ПД 1998, с. 15-16].

Ще один автор проекту В. Єшкілев, подаючи в «Глосарійному Корпусі» поняття постмодернізму, покликається на Ж.-Ф. Ліотара, який увів у філософію дискурс про постмодерн, що розглядається як «усвідомлення вичерпаності звичного погляду на буття, як на динамічну, вічно перебуваючу в процесі позитивного розгортання, маніфестацію первісних і непо рушних категорій» [ПД 1998, с. 94].

Ставлячи під сумнів можливість «нового» в літературі, постмодернізм тим самим визнає за структурну ознаку культурної ситуації (у нашому випадку художнього тексту) лапки й цитату, тобто інтертекстуальність. Актуалізація гротескової, сміхової складової в мистецтві стала невідворотним наслідком руйнування імперій.

Так, наприклад, вірш Сергія Жадана «Преваги окупаційного режиму» вже в самій назві містить іронічність. Він підриває ідеологічний простір тоталітарної культури, пародіюючи ідеологічні кліше, розвінчує сакральність тестаментарно-рустикального дискурсу. Такий результат досягається вживанням у тексті вірша алюзій, цитуванням поетичної класики радянського періоду, обігруванням цитат, несподіваним поєднанням «високого» і «низького», піднесеного і буденного, уживанням просторічних лексичних одиниць, жаргонізмів, вульгаризмів, ігноруванням евфемізмів (у цитованих текстах з евфемістичних міркувань замість занадто експресивних вульгаризмів традиційно вживатимемо графему «...»):

1

В один із днів повернеться весна.
З південних регіонів батьківщини
потягнуться птахи, і голосна
свистулька вітчизняної пташини
озвучить ферми і фабричні стіни,
і грубий крій *солдацького* сукна,
і ще багато всякого г...

2

Але печаль сідає на поля
Нужда *голімі* розправляє крила,
докіль поет тривожно промовля:
я є народ, якого правди сила;
цю жінку я люблю, вона просила.

4

Сколовши босі ноги об стерню,
старенький *Перебендя* коло тину
ячить собі, що, *скурвившись на пню*,
лукаві діти в цю лиху годину
забули *встид, про...ли* Україну,

*забили на духовність і борню,
і взагалі творять якусь фігню.*

5

*Бідує місто. Кинувши фрезу,
робітники на заводському ганку
лаштують косяки, бузять бузу,
розводять спирт, заводять варшав'янку
і, втерши соплі і скупку сльозу,
майовки перетворюють на п'янку.*

6

*Село мине спокуту цю тяжку.
Село – це корінь нації, це води,
що рушать берег. Молодь на лужку,
довірівшись сільському ватажку,
заводить, навернувшись до природи,
народні сороміцькі хороводи.*

8

*І лиш зоря над містом пролягла,
юнак змахне краплини із чола
і молодечо усмішкою блисне.
Бо попри те, дала чи не дала,
у щастя людського два рівних є крила:
троянди й виноград – красиве і корисне [ПД 1998, с. 238].*

Інтертекст постає на інтекстових украленнях у структуру вірша відомих хрестоматійних рядків поетичних творів П. Тичини (*я є народ, якого правди сила*) та М. Рильського (*у щастя людського два рівних є крила:// троянди й виноград – красиве і корисне*). Діалогізуючи з поетичною класикою – апологією радянського (за С. Жаданом, окупаційного для України) режиму, поет у такий спосіб подає художньо-іронічну панораму суспільного життя країни в дев'яностих. Інтертекстуальність у даному випадку стає прийомом зміщення аксіологічних акцентів аж до повного осміяння пафосних ідеологем, яким протиставляється еротизм як відмова від фальші, масок. «Зриванню масок» слугують й інші мовні елементи вірша – вульгаризми, жаргонізми (*г..., про...ли, скурившись, фігню, бузу, голімі, соплі, п'янка*), тобто антипоетизми, які акцентують на самоіронії й непривабливості того, що постає за маскою.

Але... й за іронізмом проглядається гіркота, у якій відчувається туга за «високим». І тоді з'являється Перебендя – алюзивний образ національного співця-будителя (4 строфа). Тут будь-яка іронія зникає, а вульгаризми, укладені в уста співця, стають експресемами, стилістичним прийомом

вираження гніву на «лукавих дітей», які «в лиху годину забули встид», занедбали Україну, «забили на духовність і борню». Виявом інтертекстуальності в тексті вірша є алюзія, яка включає асоціативну діалогічність. У пам'яті читача зринають слова перестороги й заклинання Т. Шевченка:

Свою Україну любіть.
Любіть її... Во время люте,
В останню тяжкую минуту
За неї Господа моліть [Шевченко 1961, с. 326].

Асоціативність витворює інтертекстуальний ланцюжок, де ланками зчеплення стають інтертекстами поетичних творів авторів різних часових вимірів і стильових напрямів. Прикладом можуть слугувати рядки поезій В. Калашника, присвячених Григорові Тютюннику і В. Полянецькому, які асоціюються з наведеними попередніми:

Розміняли берег на причали –
Правнуки погані і малі [Калашник 2006, с. 37].

Болить душа за тебе, Україно, –
Синів невдячних стільки маєш ти,
Сліпих героїв, чвар і суєти...

Їм байдуже, що мати у руїнах [Калашник 2006, с. 39].

Та й сама мова теж зазнає змін, виявилися недостатніми або, швидше, затертими всі ті пафосні характеристики, оцінки мови в тестаментарно-рустикальному дискурсі. Тому О. Ірванець вдається до свіжих епітетів, поєднуючи у «Вірші до рідної мови» іронічні з традиційно сакральними (*калиново-дубова, рідна, матірня*):

Як ти звучиш *калиново-дубово,*
Рідна моя, моя матірня мово!
Слово м'яке, оксамитове, байкове,
Слово є *дідове*, слово є *батькове*.

І *Білодідове*, і *Сивоконеве*,

І *Чорноволове*, вже узаконене.

В соннім спокої вогонь твій ледь бився.

Але страху я тоді натерпівся!

З тої халепи не вийшли б ми зроду.

Кляпи, здавалось, в ротах у народу.

Та щоб підняти тебе із гробовищ,

Стали до герцю *Жулинський, Грабович*

Щоб воскресити тебе з домовини,

В діло пішли каменюки й дубини.

Вороне чорний! Даремно ти кричеш.

Ріднее слово *жис* і є –бачиш!

Рідна моя українська мова

Житиме вічно – *кльова, фірмова!*.. [ПД 1998, с. 196].

Щире (без іронії) захоплення красою рідної мови автор передає за допомогою жаргонізмів (лексичних одиниць молодіжного сленгу – *кльова, фірмова*), які є доречними інтертекстуальними вкрапленнями з іншого стилю, надаючи фінальним рядкам переконливості звучання. Семантика вжитих для характеристики мови слів доповнюється конотацією зухвальства, притаманного молоді, упевненості, за якою стоїть віра в невмирущість рідного слова. Лексична одиниця (діалектизм *жиє*) підключає текст вірша до іншого дискурсу – живого джерела мовної стихії, яка й є запорукою живучості мови. Перелік імен *Білодіда, Сивоконя, Чорновола, Жулинського, Грабовича* – іменна алюзія. Гадаємо, що автор навмисне обмежує цей перелік лише іменами будівничих і захисників мови – наших сучасників, не вдаючись до, безумовно, незаперечних «хрестоматійних» авторитетів, акцентуючи на змінах, які сталися в українській культурній парадигмі.

Юрко Позаяк, іронічно наслідуючи жанр японського мініатюрного трівірша (хоку), створює пародію – алкохоку:

Сьогодні вдруге я
Хрещатиком проходжу,
І ні з ким випить...
Ах бульбашко легка
В шампанським золотім
Аристократа *жизнь*.

Ах як сюркоче
Цикада у траві –
Рубля лиш не хвата...
Ах, як співає пташка,
Ах, як вона співає!

Ще сто грам замовлю [ПД 1998, с. 213].

«Дума про слоника» Юрка Позаяка є віршовою трансформацією народного (львівського походження) анекдоту про слоника, якого замучили «кляті москалі»:

Слоника замучили
Кляті москалі,
Похилився слоник
Хоботом к землі:
«*Прощавай же, Україно,
Ти ж мій рідний краю!
Безневинно молоденький
Слоник помирає!
Гей! Гей!*» [ПД 1998, с. 213].

Іронічною є реалізація у вірші заявленого в заголовку жанру – дума. Поєднання різнорівневих стилів народної художньої творчості – низького – (анекдот) і високого (думового) стає засобом творення іронії, бурлеску.

«Стихією українських авторів-постмодерністів стають словесні ігри, стилізація та іронічна лінгвістична поведінка – усе це дає змогу вислизнути з-під влади офіційної культури й звільнитися від ідолів і масок тоталітарного минулого. Література водночас стає **діалогічною** й навіть **полілогічною** (виділення наше – О.П.) У ній присутні різноманіття дискурсів, мовних форм і жаргонів, розмовна мова виконує роль свідчень, а мовний потік набуває форми тілесності» [Гундорова 2005, с. 24].

Діалогізм постмодерних художніх текстів виявляється в розігруванні літературної традиції, перегляді канонів національної літератури, що стає важливим джерелом образотворення українських авторів-постмодерністів. Національна традиція при цьому десакаралізується. Ось як, наприклад, подає літературний канон Ю. Андрухович:

Іван – бонвіван, франкмасон, ...

Тарас – пияк і шланг, особливо на службі.

Панько – графоман, а Марко – гермафродит.

Панас – мудодзвін. Борис – буквоїд,

Якович – атеїст кінчений, духовидець [ПД 1998, с. 45].

У художньому дискурсі 1990-х іронії піддано навіть образ національного поета, нове покоління літераторів прагне звільнитися від тиску тоталітаризму. Поетичний світ Шевченка опиняється в центрі прихованої полеміки-гри постмодерністів з національною класикою. Шевченко в постмодерну добу набуває нового іміджу: Ось яким, наприклад, постає образ поета у вірші С. Жадана:

Тарас Григорович Шевченко

Зітхнув поважно й непричетно

Дістав годинника старого

І рушив повагом в дорогу

Він йшов врочисто тихим містом

В пивницях пиво пив імлисте

Стріляв цигарки в перехожих

Такий живий такий несхожий

Він врешті втік із постаменту

Свого діждавшись моменту

Тому блукав такий колючий

І серце билося хвилююче

Дівчата пахощами вкриті

Проходили в нього закурити

Їм одвічав не вельми чемно

Тарас Григорович Шевченко

Він врешті втік із цього міста

Він зник із сяючого місива

І в черешневій квітній піні

Його зустріли перші півні [ПД 1998, с. 237].

У тексті вірша навіть зігноровано розділові знаки, що слугує розгемізації літератури, руйнуванню культурного канону українського типу літературності – кінцевій меті задуму творів, хоча такі прийоми не нові, їх практикували й попередники постмодерністів.

Віктор Неборак створює **пастиш** на основі вірша «Мені тринадцятий минало»:

Мені тринадцятий рік минав,

очима я сідниці пас,

в час незалежних рушень мас

то потопав, то виринав

на різних сценах, влада Рад

вивчала мову, козаки

снували Січчю, брата брат

заокеанський стис таки

в обіймах... [ПД 1998, с. 49].

На основі цитатій фраз-кліше з Шевченка виникають замальовки на тему суспільних реалій:

Що далі? Кожному – своє.

Хто вгору дивиться, хто вниз,

хто камінь б'є, хто пиво п'є,

у кайф комусь іде стриптиз –

мені однаково, мені

однаково, минають дні,

минають ночі, я на дні...

– Та не однаково мені!!! [ПД 1998, с. 52].

А брати Капранови навіть видають свій «Кобзар 2000», який пародіює Шевченків «Кобзар» як величну Книгу українців.

Отже, Шевченко стає однією з основних постатей у діалозі українських постмодерністів із національним письменством і найпродуктивнішим автором для **римейків**.

Олександр Ірванець довершує десакралізацію національного письменства, а разом з тим і народнописенної творчості в «колисковій» для нельки-вітчизни «Айне кляйне нахтмузік»:

Від Дону до Сяну

Лежиш, осіянна.

Від Тігра з Ефратом лежиш аж до Осло й Баранович.

*Вже сонце низенько,
Вже вечір близенько,*
І я тобі, ньенько, кажу по-синівськи «Добраніч...»
Та перше, ніж ти свої очі, мов брами, до завтра причиниш,
 Давай спом'янемо усіх,
Ще не сплять цієї ночі, з причини, або й без причини...
Поетів ти завтра вбереш і у рами обрамиш.
Лиш встанеш раненько *із шатів тих сонлі і кров відпереш.*
 Тож добраніч, вітчизно, добраніч... [ПД 1998, с. 195].

Цитування рядків народної пісні стає засобом творення гіркої іронії, як і використання самого народнопісенного жанру колискової.

У вірші «Травнева балада» О. Ірванець зумисне поєднує патріотику з еротикою, таким чином іронізуючи над традиційною темою патріотизму. Лінгвістичною ж іронічною поведінкою є інтертекстуальне поєднання літературної нормативної мови з суржикомовною реплікою героїні, а також суржикізмом *понімаєте* самого ліричного героя:

Травень, а так, *понімаєте*, холодно.
Так, *понімаєте*, все навпаки!..
Дорога мене приведе до лікарні –
В дощі рожевіють її корпуси <...>
В мене тут є санітарочка Рая,
В Раї для мене знайдеться спирт.
Підем гуляти? Рая не проти.
Станем в садочку під деревце.
Віршів читати Рая не просить.
І дуже я вдячний Раї за це.
Рая сама говоритиме більше.
Каже: «*Наравиця дуже міні
Американський писатель Селінджер*».
Знаєш, – питає, – такого, чи ні?
Я відчуваю – підходжу до краю,
Вже й бісенята стрибають в очах
Я обніму санітарочку Раю
Прямо в холодних і мокрих кущах.
Скоро вмирати я ще не збираюсь.
Я ще існую,

*Бо я ще люблю
Милу мою санітарочку Раю*
І мокру – під нею – *вітчизну мою* [ПД 1998, с. 196].

Іронічна лінгвістична поведінка формує вже не вербальні, а нові її соціокультурні форми. Мовні ігри, а також різноголосся (гетероглоссія)

мов, дискурсів, мовних гібридів, маргінальних словників стають прикметною ознакою українського постмодернізму, вони здійснюють критику дискурсу тоталітарного суспільства, офіційного лексикону радянського зразка. Вербальні ігри фіксували неадекватність наявної мови для виразу індивідуальних смислів і відчужень, а повтори слів, нецензурна лексика цитати цитат відображали тотальну дзеркальність і тавтологічність мовлення в посттоталітарному суспільстві. Ритмічна мелодика фрази підмінює суть, а відкритість фрази, до якої довільно можуть додаватися будь-які асоціативні ланцюжки, створює враження виверненого навпаки гомогенізованого дискурсу радянської епохи.

Суржик стає цікавим як явище постмодерної ситуації в Україні. Саме постмодернізм проявляє загострену увагу до явищ гібридності мови, поліморфізму мовних форм, гетероглосії дискурсів. Український суржик, білоруська трасянка – це ті форми гібридності мови, яка своєю неофіційністю, простонародністю і просторозмовністю підриває авторитарність офіційної мови. У певному сенсі суржик – також відкриття чи нововиявлення постмодернізму.

І. Нечуй-Левицький закликав брати за взірць мову сільської баби. Усупереч цим закликам Б. Грінченко засуджував усякі форми гібридності в літературі, зазначав, що не варто зловживати «змішаним жаргоном», яким послуговується Возний із «Наталки Полтавки» чи Голохвастов із «За двома зайцями». Він пророкував зникнення суржику, і не міг передбачити ні успіху «За двома зайцями» в другій половині ХХ століття, ні того, що може з'явитися література, писана суржиком.

Однак у постмодерному світі контамінація, мовна гібридність стає особливо поціновуваною не лише в Україні, а й, наприклад, у країнах Карибського моря, де особливим простонародним варіантом англійської мови, зрощеної з оригінальними мовами народів цього регіону (піджином), твориться навіть особлива література, зокрема поезія.

Проаналізувавши окремі художні твори української літератури, ми дійшли висновку, що автори – постмодерністи будують тексти своїх творів на цитаціях класики, обігруючи, пародіюючи її, на алюзіях, змішуванні мовних стилів, різновидів.

Отже, структура віршових текстів українського постмодерного дискурсу в основі своїй інтертекстуальна.

5.3.3. Інтертекстуальність в українській феміністичній творчості

Перегравання літературних канонів, свідоме й несвідоме повторення символів-знаків культурної пам'яті – важливі джерела образотворення українських авторів-постмодерністів. Український постмодернізм має гендерну спрямованість. Маскулінну та суперменську символіку активно

використовують «бубабісти», група «пси святого Юра», представник колишньої Нью-йоркської школи Юрій Тарнавський. Їм опонує жіноча проза Оксани Забужко, Євгенії Кононенко, Софії Майданської, Галини Пагутяк, Надії Тубальцевої, Світлани Йовенко.

Український постмодерн має взагалі гендерну спрямованість. А феміністична проза О. Забужко – апологія жіночої літератури – стає бестселером 1990-х років. Її «Польові дослідження з українського сексу» можна вважати класичним зразком «поліфонічного роману» (за М. Бахтіним). Т. Гундорова вказує на ознаки інтертекстуальності «Польових досліджень»: «Постмодерністська фактура роману «Польові дослідження» відверто поліфонічна – вона твориться на основі відкритої фрагментарності, цитування і автоцитування, переказу чужого мовлення, залапкованих чужих слів, щедро пересипуваних англійськими виразами» [Гундарова 2005, с. 126].

Постколоніальна проза Забужко близька постколоніальній прозі Тоні Морисон, Салмана Рушді, Джамейки Кінкейд. У ній знаходить відображення гендерний конфлікт, через який відтворюються колізії української національної історії.

Мотиви «слабкості» чоловіків, спричиненої довгими роками залежності й подвійної жіночої маргінальності, соціокультурної та національної, – постають як центральні в художніх текстах О. Забужко. Творчо самореалізуватися в «чужому» (чоловічому) світі прагне «нова героїня» і в повістях «Інопланетянка», «Я, Мілена», «Дівчатка», «Казка про калинову сопілку».

Спробуємо проаналізувати на предмет вияву характерних ознак інтертекстуальності перший феміністичний твір у сучасній українській літературі – постмодерну повість Оксани Забужко «Інопланетянка».

Героїня однойменної повісті почуває себе «інопланетянкою» в реальному житті. Характерною для тексту стає суб'єктивність оповіді; внутрішні монологи та діалоги, цитати й алюзії органічно вплетені в авторську мову. Інопланетянка Рада гостро відчуває свою неприналежність до світу людей, вона уникає зустрічі чи то з Мариною Семенівною, чи то з Галиною Степанівною (не має значення, бо та чи та «схожа на динозавра»). Але розмовляє з сусідським собакою Чорнишем, навіть соромиться «своїї малодухости»:

«Прости, – неголосно сказала Рада, почувачись зрадницею, – розумієш, такі вже ми, люди, є» [Забужко 2002, с. 125]. Світ природи протиставляється світу людей, які втратили свою природність («У цьому світі ніхто, крім людей, не вмів брехати: білка, куц, собака – кожен був собою й нічим іншим бути не знав» [Забужко 2002, с. 125]). Органічно завершує сприйняття героїнею автентичного для себе світу природи і несприйняття сфальшованого світу людей композиційний прийом уведення в текст оповіді притчі

(«текст у тексті» – притча у переказі) про старого гуцула. Таким чином авторка ніби апелює до національної культурної пам'яті читача.

«Йй згадалася притча про старого гуцула, котрий, ізвікувавши вік на полонині, на схилку літ спустився був раз у село, до людей, – дорогою туди він переходив потік поверх води, мов по тверді, й гадки не маючи, що творить чудо, зате на зворотньому шляху провалився в хвилю й мусив шукати броду. Потік зачув чужаницю» [Забужко 2002, с. 125].

Героїня ставить риторичне запитання: «І чого ж він там набрався, од людей, той нерозумний дідо?» [Забужко 2002, с. 125].

Приюм інтертекстуальності реалізує авторську інтенцію – залучення читача (через національний код) до когнітивних процесів – творення-сприйняття художнього дискурсу. Повчальний потенціал притчі завдяки приюму інтертекстуальності посилюється, актуалізується, а сам інтертекст як риторична фігура служить експресивним засобом творення «підтексту».

Інтертекстуальність у повісті простежується й на сюжетному рівні. Сцена зустрічі героїні-інопланетянки з Посланцем є класичним елементом сюжету про диявола, що обдаровує творчою могутністю в обмін на запродану душу. Інтертекстуальність створюється альянсом, яка вибудовується на елементах культурно-антропонімічної номінації (чорт Івана Карамазова? Чи той, що купив душу Адріана Леверкюна? [Забужко 2002, с. 126]). Відбувається підключення читача через художній дискурс до коду світової культури. Згадка про покривало Ізиди («Рада відкинула серпанок, «покривало Ізиди» чомусь майнула гадка, й зробилося весело») [Забужко 2002, с. 127]) засвідчує «інтертекстуальне» мислення героїні-інтелектуалки на рівні підсвідомості.

Експресивна функція інтертексту може виявляти культурно-семіотичні орієнтири, а також прагматичні настанови автора. Так, наприклад, цитування балакунів, відтворення зужитих мовних формул служить засобом самовираження авторки, яка пояснює, чому вона не може писати:

«Розумієш, це схоже на затруєння словами. Напевно, є якась критична межа, за якою слова, нагромадившись, стають екологічно небезпечним шлаком: середовище не встигає їх переробляти. Я змалку не зношу балакунів, отих, що – *фа-фа, ля-ля, привіт інвалідам розумової праці, як справи – підшиваються, хо-хо, цирк на дроті, о німфо, за що така неласка*, – мені здається, вони чадять собою навкруги, як ото заводські димарі... і все це ходить в обігу, слухається, читається, то як я потім маю послугуватися тією ж мовою?» [Забужко 2002, с. 127–128].

Номінативна альязія («Про це у Сковороди: мікросвіт, «внутрішня людина») і часткове цитування інтертекстуально пов'язують текст повісті

з національним філософським дискурсом, де згадка про Сковороду є символічною.

Запозичені авторкою елементи назви Шевченкового твору створюють конструктивну інтертекстуальність, стають вузлами зчеплення семантико-композиційної структури новоствореного тексту, реєструють спільність «свого» і «чужого».

Спроба «інопланетянки» Ради інтелігібельно досягнути темпоральності неодмінно потребує залучення досвіду попередніх художніх дискурсів: «Може, вкажеш мені, де воно є, оте «тепер»? Поки я вимовляю це слово, «тепер» уже проминуло. Люди живуть йому навздогін і називають це плином часу. Насправді ж ніякого плину нема, світ – одночасний резервуар усіх минулих і майбутніх подій, людей – *і мертвих, і живих, і ненароджених...*» [Забужко 2002, с. 129].

Іноколи іменна алюзія може виступати як ремінісценція, де відсилка не до тексту, а до певної події з життя іншого автора, яку легко впізнати: «Вибач, але в цьому, далєбі, є щось комічне – валасатися по трансфізичних просторах, по античних Сіракузах, лізти в душу до Сапфо – мені здається, то була Сапфо, слово чести» [Забужко 2002, с. 130].

У контекст роздумів героїні про свободу авторка органічно вводить алюзію, шукаючи у своїх міркуваннях опертя на Сократа: «І спитали Сократа: «Чи є різниця між життям і смертю? – «Жодної», – відказав мудрець. – «То чому ж ти не вмираєш, учителю?» – «Саме тому» [Забужко 2002, с. 147].

Стилістична фігура паралелізму теж твориться на основі інтертекстуальності, що вибудовується на сакральному тексті й підсилює експресивність: «Як можете ви говорити про Царство Небесне, коли не здужете додати до свого зросту бодай лікоть?

Як можемо ми говорити про свободу, коли не потрапимо на макове зерня змінити будь-що-будь у власній душі» [Забужко 2002, с. 148-149].

Розмірковуючи про свободу творчості митця, героїня повісті вибудовує свої міркування інтертекстуально, віддзеркалюючи протистояння Гелена й Кассандри через цитування з Лесі Українки:

«Невже ніколи ти того не бачиш, що буде–неминуче, невблаганне? Невже тобі не каже в серці голос: «Так буде, так! Так буде, не інакше!»?» – Його добродушний спокій у відповідь: «По ширості сказавши – ні, ніколи» [Забужко 2002, с. 149-150].

«І відповідь прийшла сама собою:

– Кассандра каже людям, який є світ насправді, а Гелен їм каже те, що вони хочуть почути» [Забужко 2002, с. 150].

Об'ємність зображення мовобуття сучасного суспільства в усіх його виявах забезпечують калейдоскопічні «картинки з життя», відтворення

мовленнєвих ситуацій з мовними партіями представників різних соціальних прошарків. Саме відтворення мовлення персонажів служить засобом вираження, «оживлення» героїв повісті. Це і «бабця з коричневим лицем, запнута *терновою* хусткою, її звислі пусті груди й маслаки плечей під темно-зеленою витягнутою кохтою: «Дочко, а де тут обласна больниця? – кошики в руках позв'язувано джгутами полинялих ситцевих бинд, – «А звідкіля ви, бабусю?» – «А з-під Яготина, зі Студеників, може, знаєте?.. Не? Син у мене тут лежить, дитино, він у Прип'яті на станції робив, да й оце хоче інвалідність получить, а воно лікарі подержать трохи, да й назад випускають, – руки в неї теж коричневі, мов роз'їдені горіховим соком, і пахне від неї не по-міському – чи то сухотрав'ям, чи цвіллю, чи залежаним полотном» [Забужко 2002, с. 151].

Мовна партія суржикомовної матері-селянки в терновій хустці (алюзія на страждання) з коричневими руками трудівниці відчутно конотована глибоким співчуттям авторки, а сам суржик в устах жінки має виразні ознаки літературної мови з її правильними граматичними формами, наприклад, звертання – *дитино, дочко*. Ці етикетні форми-звертання несуть на собі значне смислове навантаження, вони є тими етнознаками, які автоматично спрацьовують, еднаючи інтелігентку-українку з українкою-селянкою і болем відгукуються в душі письменниці. Фемінний дискурс відбувся на ментальному рівні, про що свідчить поштіве звертання Ради (*бабусю*) у відповідь на звертання жінки. Інтертекстуальність носить підсвідомий характер. Саме ця нещасна Мати є уособленням стражденної України в усій своїй величі, і саме вона збереже мову – код нації (хай і дещо засуржиковану), а не «здоровий мордань, що не відстає від мене ні на крок, рип шкірянки, подув імпортного одеколону й дорогого тютюну. «Куда вы так торопитесь, девушка?» – добротна вгодованість, ситий прижмур, чемоданчик-«дипломат», усі швейцаривикидайки розганяються з поклоном із п'ятдесяти метрів, прекрасний, породистий подонок...» [Забужко 2002, с. 152]. З цим мовцем авторку не еднає ніщо, бо його індивідуальне мовлення є відображенням внутрішнього світу, де немає місця повазі до людей цієї землі. Тому конотація тут дещо інша: за зневагу – зневага.

З погляду автора, інтертекстуальність – це також спосіб породження власного тексту й утвердження своєї творчої індивідуальності через організацію складної системи співвідношень з текстами інших авторів.

Особливість ідіостилю О. Забужко виразно проглядається в сцені зустрічі героїні повісті «Інопланетянка» зі смертю (у сні). Вгадується взаємодія тексту О. Забужко з художніми текстами В. Шевчука. З'являється інтертекст з ознаками гіпертекстуальності. У зображенні смерті О. Забужко ніби гостро полемізує з В. Шевчуком, у творах якого смерть – біла, велична і поважна, сумна і лагідна пані чудової вроди:

«Біля мене сиділа біла-біла жінка. Щось неземне світилося в її обличчі – була вона чудової вроди.

– А ти бачиш мене?

– Бачу, – мовив я досить спокійно...

– Це зле, що мене бачив, – мовила. – Чи багато тобі писати?

– Спи, – м'яко шепнула вона самими вустами. – Одпочинь!

– Мені буде шкода, коли закінчиш писати. Оце намисто з літер, що прядеш, твоя єдина ниточка. Хапаєшся за неї, бо надто боїшся.

– Чого? – я відчув, що хвилююся. – Чого можу боятися?

– Що закінчиш мандрівку в тишу житейську, – шепнула вона» [Шевчук 1986, с. 83].

Смерть же, з якою спілкується героїня «Інопланетянки» Рада, на відміну від Шевчукової пані, яка м'яко шепоче, – непривабливе «бабисько», яке гукає «голосом базарної перекупки» (авторка свідомо вживає згубілу, знижену лексику):

«Просто на неї упоперек схилу чухрає відворотне розфарбоване, з масними кісьми й брезклою, в патьоках гриму шкірою відставної статистики, розсміяне бабисько: смерть, зрозуміла Рада, а та вже гукала голосом базарної перекупки: «Давай-давай, я давно на тебе жду!» – «Постривайно, – сказала Рада, – я ще не накосилася (смерть глузливо викривила багряного рота), ще свого не зробила», – і, вмент зваживши все, натхненно зажадала єдиноконечну – ну звичайно ж, єдиноконечну! – ціну: дати час написати роман – лиш один роман, такий, що вмістив би все, досі Радою пережите: «Ну що ж», - повагом мовила смерть, видимо готуючись пристати на умову, але тут – поки остаточні слова ще не впали – Рада похопилася, щасливо вражена новою гадкою: «І потім – ще одну, всього одну невеличку повість – про те, як писався цей роман, перед лицем смерті – останній твір!» – їй аж дух забило од такої перспективи, Боженьку, оце був би прорив, от де людська нога не ступала, після такого й справді можна вмирати! – «Ні, – сказала смерть, і сказала так, що стало ясно – торгуватися марно, – от про це – зась». – «Ах ти, суко, – закричала дійнята до живого Рада, зроду вона так не лаялася наяву, – та що ти в цьому тямиш, ти!» - страшно збуджена, підносячись од пружного напливу творчої снаги, випростала руки, мов демонструючи цій дурній лярві свою силу, – і дійсно, крізь таранкуватий сірий камінь почали пнутися гарячобарвні квіти, на балюстраді защебетали птахи – смерть стояла, мовчки споглядаючи, але якимось потаємним чуттям Рада й сама відала, що все це не має аніякогісінського значення...

– То не смерть була, – дуже серйозно сказав Посланець, – тільки посланиця смерті. Смерть ніколи не говорить сама – сповняє службу та й годі» [Забужко 2002, с. 161–162].

Цитуючи Шевченка («слава – заповідь моя»), авторка з гіркотою констатує: «Скільки геніальних прозрінь проскочило повз наведений окуляр тої слави, скільки згоріло і перетліло манускриптів у монастирських схронах – що нам зосталося, «Слово о полку», якийсь «Патерик», якась «Палея» чи «Діоптра», що ще?.. І скільки висхлих од пожару духа мучеників тайни підносили до зірок засльозені очі – й бачили речі, котрі й Іоаннові Богослову не снилися, – ну й що і де їхні одкровення, надбання їхні вистраждані – де?» [Забужко 2002, с. 172].

У контексті роздумів про ступені свободи, про свободу творчості покликання на Сковороду («В людському світі нема свободи»). Прагнення збагнути межовий стан між буттям і небуттям (згадка про Вергілія, Гоголя, Франка, Свіфта, Шеллі, Свідзинського) створює загальнокультурний контекст.

Отже, феміністична постмодерна повість «Інопланетянка» О. Забужко є яскравим зразком художнього тексту з виразними ознаками інтертекстуальності.

5.3.4. Структурна наповненість інтертекстуального простору постмодерного художнього тексту

Вияв мовних форм інтертекстуальності в конкретному тексті художнього твору з метою визначення спільного інтертекстуального простору та з'ясування його структурної наповненості спробуємо здійснити на матеріалі тексту постмодерного роману Ю. Андруховича «Дванадцять обручів».

Виходячи з розуміння будь-якого тексту як інтертексту, претекстом кожного окремого твору можна вважати не лише сукупність усіх конкретних попередніх текстів, але й суму спільних кодів і смислових систем, які лежать у їх основі.

Аналізуючи творчість Достоевського, М. Бахтін у своїй праці «Проблеми творчества Достоевского» (1929) зазначав: «Усупереч споконвічним традиціям естетики, яка вимагає відповідності між матеріалом і обробкою й передбачає єдність і, в усякому разі, однорідність і спорідненість конструктивних елементів даного художнього витвору, Достоевський поєднує протилежності. Він кидає рішучий виклик основному канону теорії мистецтва. Його завдання – здолати найбільшу для художника трудність – створити із різнорідних, різноцінних і глибоко чужих матеріалів єдиний і цільний художній витвір. Ось чому книга Іова, Одкровення св. Іоанна, євангельські тексти, слово Симона Нового Богослова – усе, що живить сторінки його романів і повідомляє тон тим чи іншим розділам, своєрідно узгоджується тут з газетою, анекдотом, пародією, вуличною сценою, гротеском або навіть памфлетом. Він сміливо кидає у свої бритвалі все нові й нові елементи, знаючи й вірячи, що в розпалі його творчої праці сирі шма-

тки повсякденної дійсності, сенсація бульварних оповідок і богонатхненні сторінки священних книг розтопляться, зіллються в новий склад і приймуть глибокий відбиток його особистого стилю й тону.

Насправді непоєднувані елементи матеріалу Достоевського розподілені між декількома світами й декількома повноправними свідомостями, Вони дані не в одному світогляді, а в декількох повних і рівноцінних світоглядах, і не матеріал, а ці світи, ці свідомості з їх світоглядами узгоджуються у вищу єдність, так би мовити, другого порядку, в єдність поліфонічного роману» [Бахтин 1994, с. 9 – 179].

Спіраючись на думку М. Бахтіна, ми можемо стверджувати, що роман Ю. Андруховича «Дванадцять обручів» є таким поліфонічним романом, де поєднуються різні світи, рівноправні свідомості. Якщо ми візьмемо до розгляду структурну наповненість текстового простору роману, то побачимо, що він містить цілий ряд різноманітних за своїм характером інтекстових внесень, які утворюють єдиний інтертекстуальний простір. Це передусім персонажне включення – реальний і дещо містифікований образ відомого поета Богдана-Ігоря Антонича фігурує протягом усього роману, побіжно згадується відомий митець Бруно Шульц, у тому чи іншому контексті згадуються імена Бодлера, Георга Рембо, Траля, Джима Моррісона, Маркеса, Флобера, Бергмана, Тарковського, Мулен Ружа, Юнга, Гаврилюка, Святослава Гординського. Ці імена є культурно значущими феноменами для представників усієї національної лінгвокультурної спільноти. Відповідно інтертекстуальність вибудовується на культурологічному коді – спільному для автора й читача. Крім того, у тексті роману відбувається діалог з «чужою свідомістю», віддаленою в часі, але близькою за духом. Це пряме цитування з віршів Б-І. Антонича для підтвердження думок персонажів або передачі їхніх почуттів:

«Ви любите поезію?

– Так, – відповіла Коля, проковтнувши.

– Так! – переконано кивнув головою Доктор. – Той період, яким ви, люба панно, маєте щастя втішатися, один молодий поет колись назвав *привітанням життя*. Ви, звісно, знаєте, про якого поета мені йдеться? <...>. – *Богдан-Ігор Антонич*, – заговорив професор через хвилину, неприховано милуючись її молодим апетитом, – був і залишається в нашій свідомості як поет передусім весни та молодости. *Поет весняного похмілля* – так він сам сказав про себе і краще за нього не скажеш. <...>

Доктор, на її щастя, попровадив далі:

– Ви, молоді, переважно не зауважуєте весен. Вам здається, ніби весна є чимось настільки постійно присутнім у цьому світі, що ви сприймаєте і приймаєте її без рефлексії. Це вже потім, значно пізніше, прийде усвідомлення, що всі наші весни, як і наші літа, пораховано. *«Ще сміх мій мо-*

лодий і душа ще зелена», – так раптово прозріває поет Антонич. Прошу задуматися над цим ще. Чи не є воно початком трагічного у своїй сутності відкриття, що нас наділено проминанням? <...> Але подивіться туди, за вікно. Що за прекрасні гори! Яке сонце! Гори і сонце – дві речі, котрі нам подаровано для повнокровного втішання короткотривалою екзистенцією. *В горах, де ближче до сонця*, – так це сформулював поет Антонич, І ще він сказав: *весна – неначе карусель!*» [Андрухович 2007, с.102 – 103].

«Весна в горах дарує нам таку непересічну і зворушливу гаму! Ви знаєте запах ялівцю? А глици? А мокрих шишок? Або тих самих пролісків? Чи, скажімо, перстачу? Або просто – як пахне глина, звичайна глина, з якої всі ми вийшли і в яку повернемось? І все це дано нам не поодинці, а разом, єдиною трепетною субстанцією! Цікаво, що Антонич для всіх цих відчуттів знаходить один і той самий епітет – *«п'янке»*. Але точніше цього не висловиш» [Андрухович 2007, с. 105].

Але діалогічність може набувати й іншого характеру. Відповідно до реалій життя письменник показує, як десакралізується ім'я поета й використовується для бездуховних бізнесових потреб, експлуатується лише як бренд: «Незнайомий власник фірми, для якої Артур Пепа часом вигадував рекламні слогани, запрошував до відвідин свого пансіонату на полонині Дзиндзул. Офіційне, переслане поштою запрошення, відкривалося дещо спотвореним епіграфом з Антонича, де слова *горілку пшти*, ніби навмисно для Артура Пепа, було виділено шрифтом. У самому запрошенні в найгірших фразеологічних традиціях перехідної доби йшлося про *християнську любов і благодійність*. А також про *героїв бізнесу*, які в екстремально скрутних умовах податкового тиску і владної корумпованості примудряються не забувати про *героїв культури* і в міру скромних можливостей підтримувати їх своїми *ініціативами* (це слово також було виділено шрифтом – як з'ясувалося згодом, цілком неспроста); далі говорилося про умови кількденного перебування гостей у пансіонаті «Корчма «На Місяці» (*харчі, джакузі, руці-бузі, окремі спальні, те се, фуйо-муйо*); далі чомусь ішов *пасаж про того ж Антонича*, що його, виявляється, покликані були вшановувати учасники акції; *в чому полягало б оте вшанування, не говорилося ані слова*. Завершувалося все це досить безглузким закликком підтримати на майбутніх виборах політичний блок «Карпатська Ініціатива» (ось воно, ось воно вилізло!) і знову ж таки *віршем*, хоча цього разу *далеко не антоничівським*:

*Зігріють вас і тілом, і до тіла,
в усьому допоможуть вам негайно
герої підприємництва і діла.*

В «Корчмі «На Місяці» вам буде файно» [Андрухович 2007, с. 81 – 82].

Така профанація постає в результаті художнього прийому змішування різних дискурсів – культурного, бізнесового, рекламного, політич-

ного, де автор свідомо вдається до творення інтертексту, таким чином реалізуючи критичне спрямування твору, що узгоджується з зазначеним у назві – «Критична серія». Критичність досягається дошкульною іронією й завершується профанним віршовим інтекстом, який дуже далекий від справжньої поезії – «антоничівської».

До тексту роману автор уводить також інтекст епістолярного стилю – лист відомого дрогобичанина Бруно Шульца до Антуанети Шпандавер, датований 28 березня, у якому він пише про Антонича: *«Дрогобич уже здригнувся неодноразово від його [Антонича] диких витівок. По всіх найвартіших уваги салонах пліткують лише про нього і про його недавній перформенс з відрубаною свинячою головою та настромленою на палю Малгоською. <...> Попри всі дивацтва, він залишається явищем доволі чистим у ліричному самовислові. І, як на свої неповні дев'ятнадцять, подає надії цілими оберемками трохи продряглих на цій щоденній провінційній сльоті екзотичних квітів. <...> Не далі як учора ми з ним влаштували децю химерну забаву в «Червоній лампі», рішуче проігнорували містечкові уявлення про порядність і – що головне – різко несхвальне бурчання моєї ригористки Адельки. Не хочу вдаватися в подробиці – Ви, ласкава пані, й самі невдовзі про все дізнаєтеся зі скандальної хроніки. Вистачить хіба лише натякнути, що балетне трико цього разу сиділо на мені як влисте, а брязкіт кайданів і свист канчука не міг не спричинити цілком акмеїстичного виверження. І от прошу – сьогодні ціле містечко збульверсоване, а цей так званий establishment просто-таки обси...ться від лютого безсилля»* [Андрухович 2007, с. 108 – 109]. Цей лист уводить читача в контекст громадського життя (з деякими непристойно-інтимними подробицями й досить прозорими натяками) творчої богемі в галицькому містечку Дрогобичі в період активного творчого життя Б.-І. Антонича і Б. Шульца. Такий «текст у тексті» виходить за межі основного тексту роману і є виявом інтертексту.

Стилізація тексту професорської лекції з літературознавства з характерними ознаками тексту наукового стилю – інформаційною фактологічною насиченістю, логічною послідовністю й хронологізацією викладу матеріалу, наявністю наукової термінології в художньому тексті роману є ще однією із мовних форм вияву інтертекстуальності – невід'ємної риси постмодерного художнього дискурсу. На взаємодії й дисонансі текстів різних стилів (наукового та художнього) виникає інтертекст у вигляді мозаїки й колажу. Слід звернути увагу на значний обсяг інтексту-лекції в структурі тексту роману:

«Це професор Доктор (бувають і такі прізвища в Галичині!), дослідник алхімії слова, антоничезнавець. З доброзичливо-приятною усмішкою на губах він час від часу втуплюється у кого-небудь з присутніх, ніби

вишукуючи з-поміж них фізіономічно найвідповіднішого слухача (слухачку?) для вже готової злетіти з вуст блискучої вступної лекції з ліричними відступами та інтонаційними перепадами: *«Постать Богдана-Ігоря Антонича (1909 – 1937), поета, критика й есеїста, перекладача, обнадійливого прозаїка, без сумніву, є однією із чільних в українській літературі нового часу. Поява Антонича на початку тридцятих років у самому середохресті українського літературного життя була настільки ж бажаною, наскільки й несподіваною. За дивними і ніколи не прогнозованими сплетіннями особистої долі, історичних обставин і пов'язаних із ними аберацій суспільного сприйняття, Антонич може вважатися поетом, надовго викреслюваним з нашої пам'яті. У той же час його прижиттєва ситуація була радше сприятливою. 1928 року різнобічно обдарований юнак, виходець із лемківської глушини, де народився і провів дитинство у священничій родині, переїздить до Львова – безперечного суспільного й духовного центру Галичини, вступає там до університету. Майже відразу звертає на себе увагу викладачів і товаришів по навчанню, демонструючи неабиякі здібності та високу працьовитість. Уже в студентські роки дебютує в періодичних виданнях як літератор, мало того – у двадцятидвохрічному віці стає автором власної оригінальної збірки поезій «Привітання життя» (1931). По закінченні університету (1933, філософський факультет, відділення слов'янської філології) отримує відразу декілька пов'язаних із успіхами в навчанні пропозицій, зокрема стажуватися за державний кошт у болгарській столиці. Проте Антонич обирає шлях вільного літератора. Вільного – в усіх аспектах цього непростого поняття. Бо як тільки починаємо згадувати Богдана-Ігоря Антонича, з неминучістю відчуваємо владне і захопливе вторгнення тасмниці, загадки, містерії. Не доживши двадцяти восьми років, поет відійшов до кращого зі світів, лишивши нам чимало запитань, або – так, здається, точніше – відчуття насиченого заледве чи не субтропічними випарами простору для припущень і домислів. Українське літературознавство відносно мало уваги приділяло проблемі Антонича й інакшості чи, скажімо, Антонича як інакшого, сконцентрувавши зусилля якраз на протилежному. Далі я спробую оголити цю інакшість хоча б частково, обмеживши її поняттям екзотичного, і довести присутність у цьому екзотичному самого Антонича»* [Андрухович 2007, с. 35 – 36].

Графічне включення у вигляді двомовної візитної картки-бігборду з авторським іронічним коментарем – пародією на сакралізований у тестментарно-рустикальному дискурсі текст «Пісні про рушник» також є інтертекстною в тканині художнього твору як прийом творення іронії, діалогізму: «І як мені врешті явити дев'ятого, Варцабича? Може, у вигляді величезної візитної картки, картки-бігборду, на якій уже зі ста метрів виразно прочитується:

Pan VARTSABYCH, Ylko, Jr. Owner,

а на звороті:

ВАРЦАБИЧ Илько Лькович, Власник

І нехай на тій картці

оживе все знайоме до болю:

і валюта, і нафта,

і кров, і, як рима – любов» [Андрухович 2007, с. 37].

Суміш англiцизмiв, жаргонiзмiв, дiалектизмiв i мовних клiше тоталiтарного дискурсу утворює iнтертекстуальну структуру тканини тексту роману:

«То як мені тепер явити його, після всього сказаного, як він повинен урешті вийти до своїх гостей – цей *жлоб, рагуль, бультер'єр, мордovorот, жузжик*, увесь у ланцюгах і телефонах? Із цими товстими короткими пальцями, з лисою *довбешкою, шкiряною потилицею й немеряним задом*? І що, хай меле всiлякі дурниці на кшталт привiтання, хай несе всiляку менiпову трахомудiю, чи ще лiпше: хай прочитає все це з папiрця, смiшно спотикаючись на знаках і лiтерах – *про героiв бiзнесу, героiв культури, барабани Страдiварi, фуйо-муйо*, хай перейде з усiма на ти, хай фамiльярно назове всiх мужикiв *братами*, а всiх пацанок просто нiяк, *ну чiста ваще*, не називає? Але тодi це не він, це не мiй герой.

Чи, можливо, хай прикинеться *мажором і комсюком*, громадянськи активним і вiчно моложавим, з волоссям на продiл і збитою набакир краваткою, хай заслiпить усiх своїм провiнцiйним лоском, хай засмiтить ефiр нестерпними для нормального людського вуха формулюваннями на зразок *шановнi дiячi культури, дорогi друзi, в цю непросту для нашої молодої державностi економiчну хвилину...ми, вiтчизнянi пiдприємцi-товаровиробникi...зiгрiємо вас теплом турботи...карпатської гостинностi...сибирського довголiття...творчої наснаги...припадайте до джерел...з роси і з води...фуйо-муйо...ванна і туалет...снiданки й обiди...многая лiта?»* [Андрухович 2007, с. 39].

«Текстом у тексті» в структурі роману є побутове розiгрування класичної лiтературної драми: «На головi в нього був якийсь перекошений берет, але рiч навiть не в беретi – рiч у тому, що в руках він тримав по мечу, і це були справжнi бойовi мечi, трохи затупленi та щербатi, але кожен десь iз метр завдовжки (насправдi один метр і сiм сантиметрiв – так щонайменше всiм здалося), і цi мечi вже самi по собi були небезпечнi, але ще небезпечнiше було те, що Пепа говорив п'ятистоповим ямбом:

– *Тримай меча, розбецений австрiйцю! Я знаю, ти здолав мене у шахах – побачимо, як раду даш мечам! Вiдомо ж бо, шахи – королiвська...забава. А чи в лицарській ти пан? Тримай меча!*

По цих словах він кинув один з мечів – клинком, на щастя, донизу – в бік Карла-Йозефа, котрому не лишалося нічого іншого, як той меч упіймати, і то досить зграбно, за руків'я.

– *Отож прийняв ти виклик!* – утішився Пепа і потряс мечем у повітрі.

– Артуре! – пересохлим голосом нагадала про себе пані Рома.

– *Офеліє, за мене помолися*, – сказав їй Артур. – *А ти, австрійський гостю, захищайсь!*» [Андрухович 2007, с. 145].

Інтертекст вибудовується на лінгвокультурній свідомості учасників сцени, автора й читача, заснований на прецедентному тексті.

У результаті іронічного обігрування інтекстового внесення – рекламного слогану – виникає інтертекст відповідного забарвлення:

« – Про що ви кажете? – зажадав ясності Пепа.

– Про телефонний мобільний зв'язок, – мерехтливий господар знову кивнув у бік моніторів, звідки клоунсько-демонські голоси вмить заверещали як на замовлення «*Спілкуйся Вільно – Живи Мобільно!*». А тоді, з усіх моніторів нараз, одне одного перекривляючи: «*Спілкуйся Вумно – Живи Бездумно! Спілкуйся Гідно – Живи Фригідно! Спілкуйся Стильно – Живи Дебільно! Спілкуйся Чемно – Живи Нікчемно!*», після чого все це моніторівське кодло зайшлося безецним реготом і реготілось доти, аж поки господар не змахнув своїм насичено-жовтим променем» [Андрухович 2007, с. 233].

Колажність текстової структури роману твориться залученням засобів іншої семіосфери – телеекранної: «Екраном велетенського і плаского «Телефункена» миготіли чорно-білі, переважно під брунату сепію, кадри, що мусили б асоціюватися з кількома популярними стилістиками, передусім з ретро і андеграундом. Сам по собі цей технічний виверт жодною новацією не був, адже ним уже встигли досхочу накориститися цілі легіони кіноробів – від Бергмана й Тарковського і до недавнього Мулен Ружа.

Відеопокліп Ярчика Волшебника був зроблений до пісні «Старий Антонич» у виконанні групи «Королівська Крільчиха» – цілком локального гіта з нальотом львівської індепендизації на межі всіх можливих за останнє десятиліття музичних трендів і струйовин. Тому передусім на екрані поблимували самі музиканти, очолювані якимось двостатевим фронтменом у терново-пластмасовому вінку на голові; музиканти виникали то з інструментами, то без них, то в обдертих кімнатах якоїсь покинутої вілли, то на сходах розваленого костелу, то під розписаним англомовними лайками середньовічним муром. І співали приблизно таке:

старий антонич досі ще живе

він ще не вмер у нього аритмія

у нього джез і він багато п'є

його любоффф солодка як повія» [Андрухович 2007, с. 136].

«Тоді на екрані виник фронтмен «Королівської крільчихи». Цього разу він виявився дівчиною з пляшкою пива і сигаретою в руках. Її відзняли десь у старому місті, на тлі того самого розмальованого китайського муру. –Нас усіх у дитинстві лякали старим Антоничем, – розповідала вона, перебиваючи саму себе частими затяжками і ковтками. <...>Я часом справді боялася його, а часом не дуже. Одного дня я малювала на піску біля нашого дому свої таємні знаки, я їх сама вигадувала, а потім знищувала, ну тобто стирала з піску. Я намалювала один такий знак і вже хотіла стерти, коли відчула, що наді мною хтось є. То був він, чоловік у довгому плащі. Я спочатку злякалася, тому що він сказав: «Отсим знаком ти викликала мене. Чого тобі треба?». Я тоді стала дуже вибачатися, молоти всіляку фігню, що я випадково, не знала ітеде, а він зітхнув і пішов собі далі. Тепер я думаю, що то мені тільки снилось. Але все одно не можу його забути. Назва нашого альбо...

На цьому запис урвався, екран заповнила сіро-біла шипляча маса, проте всі лишилися на місцях...» [Андрухович 2007, с. 139 – 140].

А ще в тексті роману є цілі сторінки діалектного мовлення, жаргону «крутих» і «ментів», а також перекази легенд про містичну з'яву час від часу серед живих померлого Антонича. Усе це становить структурне наповнення інтертекстуального простору роману Ю. Андруховича «Дванадцять обручів».

Отже, як бачимо, перед нами поліфонічний роман, у якому спільний інтертекстуальний простір постає як результат взаємодії «різномірних» і «різноцінних» текстових матеріалів, поєднаних авторським задумом у єдине художнє ціле, де різноманітні голоси і свідомості співіснують в єдиному часі і просторі, діалогізуючи між собою.

Висновки до п'ятого розділу

Аналіз постмодерної ситуації в Україні доводить, що постмодернізм не оминув українського художнього дискурсу. Тенденції, які намітилися в літературі західноєвропейських країн в останні десятиліття, стають характерними й для української літератури.

Однією з найсуттєвіших ознак постмодерністської ситуації в Україні стало руйнування тотального соцрадянського зразка й критичне переоцінювання національної культури.

Мовна свідомість і символічний порядок культури в епоху постмодерну набувають різноспрямованого, фрагментарного характеру. Ідеї катастрофізму стають визначальними у свідомості кінця тисячоліття. Зміни, які сталися у свідомості членів культурної спільноти, спричинили переформа-

тування мовної картини світу учасників культурної комунікації, унаслідок чого змінився й сам формат культурного дискурсу, його акценти набули нових конотацій. Дискурсивний простір наповнився гіперреальністю й симулякрами, які імітують реальність.

Постструктуралізм, який став теоретичним підґрунтям постмодернізму, прагнув виразити алогічну сутність світобудови. Це сприяло тотальній руйнації суб'єкта й будь-якої цілісності взагалі. Тому замість традиційного дискурсу з'являється текстуальність без берегів, вільна пошукова дискурсивність. Текст постає не стійкою замкненою структурою, а гетерогенною безмежністю, що має вихід в інші тексти. Він позначений семантичною відкритістю і формується на основі відношень між різними текстами, тобто є інтертекстом.

Антифундаменталізм, плюралізм, амбівалентність, гетерогенність стають характерними ознаками української постмодерної літератури. Творчість митців в умовах неможливості сказати щось нове, що ще не було сказаним, породжує надання переваги конструюванню творів з уже відомого раніше текстового матеріалу.

Постмодерні літературні твори постають як суцільний монтаж, цитування, колажування. Демонстративна міжтекстовість стає найвиразнішою прикметою постмодерних художніх текстів.

Результатом проведеного нами дослідження є узагальнення очевидного для ряду текстів сучасних українських письменників намагання підірвати ідеологічний простір тоталітарної культури, пародіювання ідеологічних кліше, розвінчування притаманної тоталітаризмові сакральності, що досягається вживанням у текстах алюзій, цитуванням поетичної класики радянського періоду, обігруванням цитат, несподіваним поєднанням «високого» і «низького», піднесеного і буденного, уживанням просторічних лексичних одиниць, жаргонізмів, вульгаризмів тощо.

Постмодерний дискурс, на нашу думку, не завжди, на жаль, являє високі зразки художності літературних творів. Хаос втомлює культуру й породжує бажання романтизму в мистецтві.

Аналіз творів сучасної української художньої літератури доводить, що інтертекстуальність у них не лише неодмінно присутня на різних мовних рівнях, а вона є визначальною структурною ознакою постмодерних художніх текстів, які переважно на ній вибудовуються.

ВИСНОВКИ

Діалогічний підхід до вивчення мовних явищ привів науку до усвідомлення дискурсивної природи мови, аналізу закономірностей комунікативної діяльності. Актуалізоване нині в культурології, філософії, літературознавстві поняття інтертекстуальності стає, безумовно, ще більш актуальним у лінгвістиці як текстова категорія, невіддільна від текстуальності, яка виводить на нелінійне розуміння текстової структури.

Питання про інтертекстуальність продовжує проблематику діалогічного розуміння будь-якого висловлювання, яка розглядалася в працях М. Бахтіна і продовжує розглядати будь-який текст як відкриту структуру. Г.-Г. Гадамер також наголошує на діалогічній сутності будь-якого висловлювання: «Не існує висловлювання, яке можна усвідомити на підставі лише самого тільки змісту, який воно подає, якщо хочеш ухопити його в його істині. Кожне висловлювання вмотивоване. <...> Тут я стверджую: останньою логічною формою такої мотивації кожного висловлювання є запитання» [Гадамер 2000, с. 176].

У підході до тексту як продукту людської діяльності ми враховували синергетичний принцип розгляду будь-якої системи як процесу в його нелінійному розвитку. Інтертекстуальність за такого підходу постає як наслідок нелінійності розвитку тексту як системи, відкритої для попередніх, майбутніх і паралельних у часі текстів.

Предметом нашого дослідження стала інтертекстуальність, яку ми намагалися розглянути від загальнонаукового, філософського поняття – до лінгвістичної його сутності, визначивши особливості її як системотвірної категорії дискурсу.

Докладний розгляд у теоретичному розділі витоків поняття, історії виникнення й розвитку теорії інтертекстуальності, проблем термінології, глибокого філософського та широкого культурологічного аспектів досліджуваного феномену, його лінгвістичного наповнення в теорії тексту дає чітке уявлення про незаперечну актуальність порушеної проблеми.

Усебічне вивчення предмета нашого наукового зацікавлення дало можливість побачити наукові набутки в дослідженні інтертекстуальності й ті лакуни, які, на нашу думку, потребують уваги й ретельної праці науковців.

Визначені нами напрями дослідження і коло окреслених проблем лише частково охоплюють об'ємне поняття інтертекстуальності, яке може бути розширене й конкретизоване в будь-якому напрямі в дослідженні тих аспектів, які лишилися поза межами нашої розвідки і які можуть бути предметом окремих наукових праць.

На основі аналізу конкретного матеріалу художніх текстів у наступних розділах ми намагалися показати, що в основі інтертекстуальності українського художнього дискурсу лежать національні лінгвокультурні коди. Ми зафіксували численні приклади мовного вияву типів і форм інтертекстуальності в українських художніх текстах.

На матеріалі досліджуваних текстів української літератури ми дійшли висновку, що міфопоетична народна творчість завжди була, є і буде експліцитно чи імпліцитно присутньою в індивідуальній творчості митців слова. Саме фольклорні претексти є ключем до лінгвокультурних національних кодів, які лежать в основі глибинної інтертекстуальності національної літератури. Етнокультура проходить через канали національної мови, яка відбиває народно-психологічні й міфологічні уявлення та переживання етносу. Аналіз художніх текстів різних періодів показує, що фольклорні інтертекстеми у формі заголовків, епіграфів, вставних пісень, номінацій персонажів, мовного інвентаря засобів жанрової стилізації є позачасовою константою українського національного дискурсу.

Декодування текстів художньої літератури також неможливе без співвіднесення їх із сакральними текстами, зв'язок з якими так само, як і з фольклорними, є безумовним, бо художнє мислення українців і формування етнічної картини світу було значною мірою опосередковане Святим Письмом. Аналізовані тексти засвідчують інтертекстуальність, яка постає у вигляді біблеїзмів (окремих лексем, словосполучень), прямих чи видозмінених цитат зі Святого Письма, які служать заголовками чи епіграфами авторських текстів або залучаються як репліки до мовних партій персонажів твору, а також біблійних мотивів чи трансформованих біблійних сюжетів.

Наше дослідження показує, що експресивна функція інтертексту може виявляти культурно-семіотичні орієнтири, а також прагматичні настанови автора.

Застосування діахронічного аспекту в дослідженні інтертекстуальності українського художнього дискурсу створило можливість для вивчення цього явища в українській художній літературі на часовому зрізі – від перших авторських творів до зразків постмодерної літератури, що дає змогу побачити еволюцію інтертекстуальної практики ще задовго до появи теорії інтертекстуальності, а також співвіднести теоретичні міркування з конкретними виявами взаємодії художніх текстів у різні періоди літературного розвитку.

Отож, залучені до аналізу на предмет вияву інтертекстуальності в типологічному й функціональному аспектах художні твори засвідчили, що взаємодія текстів художніх творів з іншими художніми або нехудожніми текстами існувала завжди. Хоча з самих початків літературної практики

навіть чи варто говорити про усвідомлювану, інтенційну авторську інтертекстуальність як прийом або про завжди свідоме розпізнавання такого прийому читачем. І все ж інтертекст підсвідомо діяв передовсім на читача, активізуючи лінгвокультурні коди в його свідомості, залучаючи до процесу розпізнавання його асоціативно-когнітивну діяльність. Згодом покликання на авторитетні твори, визнання їх зразками високого рівня майстерності, гідними наслідування манери письма й запозичення стилю чи мовних виразових засобів все частіше спостерігається у творах відомих і анонімних авторів. Отже, інтертекстуальність літературної-художньої практики стає явищем авторської інтенції, хоча ще не осмисленим як поняття і, відповідно, не виокремленим.

Найперше Біблія була тим текстом, який сприймався не лише як авторитетне джерело відомостей про світ і джерело істини в останній інстанції, але й як зразок високохудожньої мовної форми, а також як цікаві сюжети. Тому вона надовго й успішно стала джерелом запозичень – цитувань, використання мотивів, образів, трансформації сюжетів. Пізніше зразками, гідними наслідування, ставали художні твори авторів, які досягли значного рівня розвитку свого таланту і явили неперевершені зразки високохудожніх витворів мистецтва слова.

І Біблія, і фольклорні твори, і визначні авторські створювали поле етнокультури, на якому проростала інтертекстуальність художнього дискурсу. З часом динаміка взаємодій творів художньої літератури набуває ознак літературної традиції, де інтертекстуальність стає усвідомленою авторською дією, спрямованою на підтримку й продовження суспільно визнаних кращими традицій. Інтертекстуальність за таких умов виявляється комплексно – в арсеналі відтворюваних засобів стильової манери автора-попередника або стильової школи. Настає час, коли покликання в художніх текстах на відомих авторів стає престижним для письменника, засвідчує його рівень освіченості. Читач автоматично включається в цей процес, він теж має бути спроможним сприйняти ці покликання. Інтертекстуальна компетентність автора і читача нерозривно пов'язані між собою.

І все ж інтертекстуальність, як ми вже зазначали, поняття постмодерністської текстології, хоча ґрунт для теоретичного осмислення цього явища вже був підготовлений на межі модернізму й постмодернізму.

Якщо інтертекстуальність тою чи іншою мірою в тій чи іншій мовній формі виявлялася в художніх текстах усіх попередніх періодів літературного розвитку, виконуючи різні функції, то в постмодерністських текстах вона стала вихідним принципом текстотворення, їх визначальною структурною ознакою.

Дослідження сучасної української літератури показує особливості сприйняття нової соціокультурної форми. Мовні ігри, а також різноголос-

ся (гетероглоссія) мов, дискурсів, мовних гібридів, маргінальних словників стають прикметною ознакою українського постмодернізму, вони здійснюють критику дискурсу тоталітарного суспільства, офіційного лексикону радянського зразка.

Постмодернізм кардинально змінює уявлення про світ і про індивіда. Нелінійна процесуальність і фрагментарність стають визначальними в ньому. Автор у постмодернізмі не є джерелом творчого процесу. У процесуальності дискурсу заперечується трактування продукту творчості як оригінального твору, висувається ідея «смерті автора». Світ перетворюється в хаос, а книга втрачає образне значення дерева й перетворюється в ризому. Автор літературного твору виступає в специфічній ролі скриптора – відстороненої від тексту особи, яка не бере участі в зіткненні різних точок зору, а лише відображає їх.

Авторська концепція, що спирається зокрема на ідеї М. Бахтіна, дозволяє стверджувати, що роман Ю. Андруховича «Дванадцять обручів» є таким поліфонічним романом, де поєднуються різні світи, рівноправні свідомості. Узявши до розгляду структурну наповненість текстового простору роману, ми побачили, що він містить цілий ряд різноманітних за своїм характером інтекстових внесень, які утворюють єдиний інтертекстуальний простір.

На прикладі повісті О. Забужко «Інопланетянка» можна пересвідчитися, що інтертекстуальність створюється алюзією, яка вибудовується на елементах культурно-антропної номінації. Відбувається підключення читача через художній дискурс до коду світової культури.

Текст у постмодерному розумінні стає інтертекстом, він перестає бути борхесівською «бібліотекою», перетворившись сьогодні в комп'ютерний «гіпертекст» – «усесвітню павутину». Смісловий центр тексту змінюється на ацентричну множинність, тому він стає полівалентним, фрагментарним, калейдоскопічним, мозаїчним.

Діахронічний аспект аналізу українського художнього дискурсу виявив витоки й закономірності функціонування інтертекстуальності в текстах корпусу національної літератури у часовому вимірі, дав можливість простежити еволюцію мовних форм інтертекстуальності від окремих запозичень у вигляді цитат, ремінісценцій, алюзій до цитатного колажу як структури всього тексту художнього твору.

Розуміння інтертекстуальності як об'ємого поняття дозволяє уникнути ототожнення його з «теорією впливів» (при цьому не виключається позитивна роль досягнень компаративістики) і вийти на поняття *інтертекстології*, яку дослідники сьогодні розуміють як вагомий складник загальних законів побудови літературних творів.

Сьогодні інтертекстуальність є одним з найважливіших літературно-критичних понять. Розгляд текстів художньої літератури через призму інтертекстуальності переконливо доводить, що кожен текст наскрізь пронизаний іншими текстами й у такий спосіб є часткою попередніх і майбутніх текстів.

В основі інтертекстуальності українського художнього дискурсу лежать лінгвокультурні коди – етнокультурні знаки національного культурного дискурсу. Тексти художньої літератури в мовних знаках кодують світ реалій і уявлень, емоцій лінгвокультурної спільноти, зберігають і передають наступним поколінням психічний досвід попередніх. Інтертекстуальність художніх творів забезпечує єдність етнокультурного простору.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. *Адорно 2002* – **Адорно, Теодор**. Теорія естетики / Пер. з нім. П. Таращук. – К.: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2002. – 518 с.
2. *Анненкова 2005* – **Анненкова И. В.** Язык современных СМИ как система интерпретации в контексте русской культуры. – М.: Флинта: Наука, 2005. – С. 94 – 414.
3. *Антипов 1989* – **Антипов Г. А.** Текст как явление культуры. – Новосибирск: Наука, Сибирское отделение, 1989. – 197 с.
4. *Антонян 2007* – **Антонян Ю. М.** Виртуальность образа Бога // Философские науки – 2007. – №8 – С. 88 – 97.
5. *Арнольд 1997* – **Арнольд И. В.** Проблемы диалогизма, интертекстуальности и герменевтики: (В интерпретации художественного текста): Лекции к спецкурсу. – СПб.: Образование, 1997. – 60 с.
6. *Арнольд 1999* – **Арнольд И. В.** Семантика. Стилистика. Интертекстуальность: Сб. ст. / Научн. ред. П. Е. Бухаркин. – СПб.: Изд-во С.-Пб. ун-та, 1999. – 444 с.
7. *Арнольд 1999а* – **Арнольд И. В.** а) Интертекстуальность – поэтика чужого слова // Семантика. Стилистика. Интертекстуальность: Сб. ст. / научн. ред. П.Е. Бухаркин. – СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 1999. – С. 350 – 362.
8. *Арутюнова 1998* – **Арутюнова Н. Д.** Дискурс // Языкознание. Большой энциклопедический словарь / Гл. ред. В. Н. Ярцева. 2-е изд. – М.: Большая Российская энциклопедия, 1998. – С. 136 – 137.
9. *Ахманова 1966* – **Ахманова О. С.** Словарь лингвистических терминов. – М.: Наука, 1966. – 607 с.
10. *Баженова 1999* – **Баженова Е. А.** Научный текст в аспекте политекстуальности // Стереотипность и творчество в тексте: Межвуз. сб. науч. трудов. – Пермь, 1999. – 334 с.
11. *Балли 2001* – **Балли Ш.** Французская стилистика / Пер. с фр. К.А. Долинина / 2-е изд., стереотип. – М.: Эдиториал УРСС, 2001. – 392 с.
12. *Барт 1989* – **Барт Р.** Избранные работы: Семиотика. Поэтика: Пер с фр. – М.: Прогресс, 1989. – 615 с.
13. *Бартосяк 2006* – **Бартосяк, Маріуш.** Застосування теорії хаосу в літературознавчих дослідженнях // Література. Теорія. Методологія: Пер. з польськ. С. Яковенка. / Упор. і наук ред. Д. Улицької. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – С. 447 – 469.
14. *Бахтин 1970* – **Бахтин М.** Эпос и роман (о методологии исследования романа). Редакция с согласия автора публикует его запись, подготов-

- ленную в настоящем виде к печати В. Кожинным // Вопросы литературы. – 1970. – №1. – С. 95 – 122.
15. *Бахтин 1972* – **Бахтин М.** Проблемы поэтики Достоевского. – 3-е изд. – М.: Худож. лит., 1972 – 470 с.
 16. *Бахтин 1975* – **Бахтин М.** Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. – М., 1975. – 504 с.
 17. *Бахтин 1976* – **Бахтин М.** Проблема текста (опыт философского анализа). Публикация, вступительная заметка и примечания В. Кожина // Вопросы литературы. – 1976. – №10. – С. 122 – 151.
 18. *Бахтин 1979* – **Бахтин М.** «Проблема речевых жанров» // Эстетика словесного творчества – М., 1979. – 429 с.
 19. *Бахтин 1986* – **Бахтин М. М.** Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1986. – 445 с.
 20. *Бахтин 1990* – **Бахтин М. М.** Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М.: Худож. лит., 1990. – 541 с.
 21. *Бахтин 1994* – **Бахтин М. М.** Проблемы творчества Достоевского (Часть I) Год (1929) Киев, Next, 1994, сс. 9 – 179. Режим доступа http://az.lib.ru/d/dostoevskij_f_m/text_0410.shtml
 22. *Бацевич 2004* – **Бацевич Ф. С.** Основы комунікативної лінгвістики. – К.: Академія, 2004. – 344 с.
 23. *Бенвенист 1974* – **Бенвенист Э.** Общая лингвистика / Пер. с фр. Под ред. Ю.С. Степанова. – М.: Прогресс, 1974. – 447 с.
 24. *Бетко 1999* – **Бетко, Ирина.** Біблійні сюжети і мотиви в українській поезії XIX – початку XX століття (монографічне дослідження). – Zielona Gora –Kijow, 1999. – 160 с.
 25. *Бетко 2003* – **Бетко, Ирина.** Українська релігійно-філософська поезія. Етапи розвитку – Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Slaskiego, 2003. – 240 с.
 26. *Бігун 1999* – **Бігун Б. Я.** Постмодерністський образ світу (по матеріалах західноєвропейських та американських романів 80-х рр. XX століття): Автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.04 / Київський держ. ун-т ім. Т.Г. Шевченка. – К., 1999. – 21 с.
 27. *Блохинская 2001* – **Блохинская Л. О.** Компоненты смыслового содержания художественного текста // Текст: варианты интерпретации: Материалы межвузовской научно-практической конференции .– Бийск: НИЦ БПУ, (19-20 апреля) 2001. – Вып.6 – С. 51 –52 .
 28. *Богачевська 2005* – **Богачевська І. В.** Християнська наративна традиція: методологія філософсько-релігійнознавчого дослідження. – К.: Світ Знань, 2005. – 235 с.
 29. *Болдырева 1991* – **Болдырева Л. В.** Социально-исторический вертикальный контекст и проблема понимания литературно-

- художественного текста.: Дис. ... канд. филол. наук: 10.02.02 / МГУ. – М., 1991. – 133 с.
30. *Бонфельд 2000* – **Бонфельд М. Ш.** Творчество как интерпретация // Текст. Культура. Социум: Сборник статей, посвященных 70-летию профессора М. А. Вавиловой. – Вологда: ВГПУ, Изд-во «Русь», 2000. – С. 17 – 23.
 31. *Брандес 1983* – **Брандес М. П.** Стилистика немецкого языка. М. Высш. шк., 1983. – 159 с.
 32. *Буравова 1985* – **Буравова Л. Н.** Функционирование документальных имитационных вставок в структуре художественного текста. – Калининград, 1985. – 28 с.
 33. *БЭСЯ 1998* – **Языкознание.** Большой энциклопедический словарь / Гл. ред. В. Н. Ярцева. 2-е изд. – М.: Большая Российская энциклопедия, 1998. – 685 с.
 34. *Брайко 2005* – **Брайко Олександр.** Роман Євгена Гребінки «Доктор» як соціальний наратив: текст та інтертекст // Слово і час. – 2005. – № 3. – С. 51 – 64.
 35. *Вежбицкая 1978* – **Вежбицкая А.** Метатекст в тексте // Новое в зарубежной лингвистике. – Вып. VIII. – Лингвистика текста. – М.: Прогресс, 1978. – С. 402 – 424.
 36. *Вежбицкая 1996* – **Вежбицкая А.** Язык. Культура. Познание: Пер. с англ. / Отв. ред. М. А. Кронгауз. Вступ сл. Е. В. Падучевой. – М.: Русские словари, 1996. – 416 с.
 37. *Вейхман 1958* – **Вейхман Г. А.** О стилистической классификации современного английского языка. – Философские науки. 1958. – №4. – С. 97.
 38. *Венгранович 2001* – **Венгранович М. А.** Фольклорное сознание как базовый экстралингвистический фактор фольклорного текста // Текст: варианты интерпретации: Материалы межвузовской научно-практической конференции. – Бийск: НИЦ БПГУ, (19-20 апреля) 2001. – Вып. 6. – С. 60 – 61.
 39. *Вербицкая 2001* – **Вербицкая М. В.** Теория вторичных текстов: (на материале современного английского языка): Автореф. ... д-ра филол. наук: 10.02.03 / МГУ. – М., 2001. – 47 с.
 40. *Виноградов 1999* – **Виноградов В. В.** Стиль Пушкина. – М.: Наука, 1999. – 704 с.
 41. *Вирк 2003* – **Вирк Т.** Сравнительное литературоведение сегодня – и завтра? // Вестник Московского ун-та. Сер. 9. Филология. – 2003. – № 5. – С. 168 – 197.
 42. *ВС 2003* – **Відлуння самотності:** Кнут Гамсун та контекст українського модернізму / Упоряд. Ю. Ємець-Доброносова. К.: Факт, 2003. –

- 472 с. – (Літ. проект «Текст + контекст». Знакові літ. доробки та навколо них).
43. *Волошинов 1993* – **Волошинов В. Н.** (М. М. Бахтин) Марксизм и философия языка: Основные проблемы социологического метода в науке языка (Бахтин под маской, вып. 3). – М., 1993.
44. *Гадамер 2000* – **Гадамер, Ганс-Георг.** Истина і метод: Пер. з нім. – К.: Юніверс, 2000. Т. I. – Герменевтика I: Основи філософ. герменевтики. – 464 с.
45. *Гадамер 2000* – **Гадамер, Ганс-Георг.** Истина і метод: Пер. з нім. – К.: Юніверс, 2000. Т. II. – Герменевтика II: Доповнення. Показки. – 480 с.
46. *Галушко 2001* – **Галушко Т. Г.** К вопросу об интерпретации текста // Текст: варианты интерпретации: Материалы межвузовской научно-практической конференции. – Бийск: НИЦ БПГУ, (19-20 апреля) 2001. – Вып.6 – С. 76 – 77.
47. *Гальперин 1981* – **Гальперин И. Р.** Текст как объект лингвистического исследования. – М.: Наука, 1981. – 138 с.
48. *Гаспаров 1996* – **Гаспаров Б. М.** Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования. – М.: Новое литературное обозрение, 1996 – 352 с.
49. *Герман 2000* – **Герман И. А.** Лингвосинергетика: Монография. – Барнаул: Изд-во Алтайской академии экономики и права, 2000. – 168 с.
50. *Горнятко-Шумилович 1999* – **Горнятко-Шумилович А. Й.** Боротьба за «автентичну людину»: Проза Валерія Шевчука як віддзеркалення екзистенціалізму. – Львів: Каменяр, 1999. – 48 с.
51. *Григорьев 1999* – **Григорьев В. П.** Принцип как языковой интертекст // Фразеология в контексте культуры / Отв. ред. В. Н. Телия. – М.: Изд-во «Языки русской культуры», 1999. – С. 187–191.
52. *Гудков 2003* – **Гудков Д. Б.** Теория и практика межкультурной коммуникации. – М.: ИТДГК «Гнозис», 2003. – 288 с.
53. *Гумбольдт 1985* – **Гумбольдт В.** Язык и философия культуры: Пер. с нем. – М.: Прогресс, 1985. – 415 с.
54. *Гундорова 2005* – **Гундорова, Тамара.** Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн. – К.: Видавництво «Часопис «Критика»», 2005. – 264 с.
55. *Гурдуз 2005* – **Гурдуз Андрій.** Світова літературна компаративістика: етапи розвитку // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях. Ліцеях та колегіумах. – 2005. – № 2 – С. 114 – 120.
56. *Даниленко 2007* – **Даниленко Л. І.** Лінгвокультурологічна характеристика прецедентності паремійного тексту // Мовознавство. – 2007. – №3. – С. 78 – 84.

57. *Дейк 1989* – Дейк ван Т. А. Язык. Познание. Коммуникация: Пер с англ. / Сост. В.В. Петрова. – М.: Прогресс, 1989. – 312 с.
58. *Делёз, Гватари 1992* – Делёз Ж., Гватари Ф. Война и Мир. Машина войны. Трактат о номадологии. Выпуск №11/12 (35/36), ноябрь-декабрь 2005 г. Источник публикации: "НК" №2/92стр.183-187. Режим доступа <http://prometa.ru/lib/13>
59. *Делёз, Гватари 1992 а* – Делёз Ж., Гватари Ф. Альманах «Восток» (На Интернет сайте «Ситуация в России» <http://www.situation.ru/>) Ризома («Тысяча плато», глава первая) Из выпуска № 11\12 (35\36), ноябрь-декабрь 2005г. Источник публикации: "НК" №2/92стр.183-187. Режим доступа <http://prometa.ru/lib/13>
60. *Денисова 2003* – Денисова Г. В. В мире интертекста: язык, память, перевод. М.: Азбуковник, 2003. – 298 с.
61. *Денисова 1995* – Денисова Т. Феномен постмодернизму: контури й ориентири // Слово і час. – 1995. – № 2. – С. 67 – 78.
62. *Деррида 2000* – Деррида Ж. Письмо и различие / Пер. с фр. А. Гараджи, В. Лапицкого и С. Фокина. Сост. и общ. ред. В. Лапицкого. – СПб.: Академический проспект, 2000. – 432 с.
63. *Джанджакова 2001* – Джанджакова Е. В. Авторские ремарки как средство разрешения как средство разрешения оппозиции между «своим» и «чужим» при цитировании // Текст. Интертекст. Культура. Материалы международной научной конференции. – М.: Азбуковник, 2001. – С. 72 – 77.
64. *Дорошевич 1970* – Дорошевич А. Миф в литературе XX века // Вопросы литературы. – 1970. – № 2 – С. 122 – 141.
65. *Дяченко 1997* – Дяченко Л. М. Фольклорна символіка як засіб відображення національного світобачення // Мовознавство. – 1997. – № 2-3. – С. 67 – 71.
66. *Дронова 2004* – Дронова Е. М. Интертекстуальность и аллюзия: проблема соотношения // Язык, коммуникация и социальная среда.– Воронеж: ВГУ, 2004. – Вып. 3. – С. 92 – 96.
67. *Дюришин 1979* – Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы: Пер со словац. – М.: Прогресс, 1979. – 320 с.
68. *ЕП 2003* – **Енциклопедія постмодернізму** / За ред. Чарльза Е. Вінквіста та Віктора Е. Тейлора / Пер. з англ. Віктор Шовкун. – К.: Основи, 2003. – 503 с.
69. *Єрмоленко 1987* – Єрмоленко С. Я. Фольклор і літературна мова. – К.: Наук. думка, 1987. – 242 с.
70. *Єрмоленко 1999* – Єрмоленко С. Я. Нариси з української словесності: (стилістика та культура мови). – К.: Довіра, 1999. – 431 с.

71. *Жайворонок 2001* – **Жайворонок В. В.** Українська етнолінгвістика: деякі аспекти дослідження // Мовознавство. – 2001. – № 5. – С. 48 – 63.
72. *ЖТ 2002 – Жінка як текст*: Емма Андіївська, Соломія Павличко, Оксана Забужко: фрагменти творчості і контексти / Упоряд. Л. Таран – К.: Факт, 2002. – 208 с.
73. *Жулинская 2005* – **Жулинская А. С.** Интертекстуальность как объект лингвистических исследований // Ученые записки ТНУ им. В. И. Вернадского. Серия «Филология». – 2005. – Т. 18 (57). – №1. – С. 71 – 75.
74. *Жулинський 1989* – **Жулинський М.** До людини і світу – з любов'ю // Шевчук В. Вибрані твори: Роман-балада. Оповідання. – К.: Дніпро, 1989. – С. 5 – 15.
75. *Забужко 2006* – **Забужко, Оксана.** Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу. – К.: Факт, 2006. – 148 с.
76. *Залевская 2001* – **Залевская А. А.** Текст и его понимание. – Тверь: Тверской гос. ун-т, 2001. – 177 с.
77. *Зборовська 2003* – **Зборовська Н. В.** Психоаналіз і літературознавство: Посібник. – К.: «Академвидав», 2003. – 392 с. (Альма-матер).
78. *Зборовська 2006* – **Зборовська Н. В.** Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури. Монографія. – К.: Академвидав, 2006. – 504 с.
79. *Зубрицька 2004* – **Зубрицька М.** *Homo legens*: читання як соціокультурний феномен. – Львів: Літопис, 2004.
80. *Ильин 1996* – **Ильин И. П.** Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. – М., 1996. – 256 с.
81. *Ильин 2001* – **Ильин И. П.** Постмодернизм. Словарь терминов – М.: ИНИОН РАН, 2001. – 385 с.
82. *Ионова 2003* – **Ионова С. В.** Вторичный текст в концепциях текстуальности и интертекстуальности // Логический анализ языка. Космос и хаос: Концептуальные поля порядка и беспорядка / Отв. ред. Н.Д. Арутюнова – М.: Индрик, 2003 – С. 87 – 95.
83. *Каган 1996* – **Каган М. С.** Философия культуры. – Санкт-Петербург, ТОО ТК «Петрополис», 1996. – 416 с.
84. *Кам'янець 2007* – **Кам'янець А.** Рівні прочитання і перекладацька інтерпретація тексту // Наукові записки. Серія «Філологічна». – Острого: Видавництво НаУ «Острозька академія», 2007. – Вип. 8. – С. 29 – 38.
85. *Каніблоцька 2003* – **Каніболоцька Л. С.** Про функцію заголовка-цитати з циклу «Казки сучасного міста» Людмили Тарнашинської // Таїни художнього тексту (до проблеми поетики тексту): Збірник наук. праць. – Дніпропетровськ: РВЦ ДНУ, 2003. – Вип. 3. – С. 228 – 233.

86. *Караулов 1987* – **Караулов Ю. Н.** Русский язык и языковая личность. – М.: Наука, 1987. – 263 с.
87. *Касперський 2006* – **Касперський, Едвард.** Про теорію компаративістики // Література. Теорія. Методологія: Пер. з польськ. С. Яковенка / Упор. і наук. ред. Д. Уліцької. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – С. 518 – 540.
88. *Киклевич 2007* – **Киклевич А.** Притяжение языка. Том 1: Семантика. Лингвистика текста. Коммуникативная лингвистика. – Olsztyn, 2007. – 411 с.
89. *Кожина Н.А. 1986* – **Кожина Н. А.** Заглавие художественного произведения: онтология, функции, типология // Проблемы структурной лингвистики. – М.: Наука, 1986. – С. 11.
90. *Кожина М.Н. 1986* – **Кожина М. Н.** О диалогизме письменной научной речи. – Пермь, 1986. – 90 с.
91. *Кононенко 2008* – **Кононенко В.** Українська лінгвокультурологія: аспекти вивчення // Ucrainica III. Současná ukrajínistika. Problémy jazyka, literatury a kultury. 2 část / Sborník článků. – Olomouc: UP v Olomouci, 2008. – Р. 539 – 546.
92. *Конрад 1972* – **Конрад Н. И.** Запад и Восток: Статьи // АН СССР. Институт востоковедения. – Изд. 2-е, испр. и доп. – М.: Наука, 1972. – 496 с.
93. *Косиков 2008* – **Косиков Г.К.** Текст / Интертекст / Интертекстология // Пьеге-Гро Натали. Введение в теорию интертекстуальности: Пер. с фр. / Общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. – М.: Издательство ЛКИ, 2008. – С. 8 – 42.
94. *Кошелева, Мелентьева 2001* – **Кошелева И. Н., Мелентьева Ю. С.** Проблема присутствия «чужого слова» в исследованиях современных литературоведов // Текст: варианты интерпретации: Материалы межвузовской научно-практической конференции. – Бийск: НИЦ БПГУ, (19-20 апреля) 2001. – Вып. 6. – С. 162 – 164.
95. *Кристева 1995* – **Кристева Ю.** Бахтин, слово, диалог и роман / Пер. с фр. Г.К. Косикова // Вестник Московского ун-та. Сер. 9. Филология. – 1995. – № 1. – С. 97 – 124.
96. *Кристева 2004* – **Кристева Ю.** Избранные труды: Разрушение поэтики / Пер. с фр. – М.: РОССПЕН, 2004. – 656 с.
97. *КС 1997* – **Культурология. XX век. Словарь.** – Сакт-Петербург.: Университетская книга, 1997. – 640 с.
98. *КСКТ 1996* – **Краткий словарь когнитивных терминов** / Под общ. ред. Е. С. Кубряковой. – М.: МГУ, 1996. – 245 с.

99. *Кузьмина 1999* – **Кузьмина Н. А.** Когнитивные механизмы цитации // Стереотипность и творчество в тексте: Межвуз. сб. науч. труд. – Пермь, 1999. – 334 с.
100. *Кузьмина 2001* – **Кузьмина Н. А.** Феномен художественного перевода в свете теории интертекста // Текст. Интертекст. Культура: Сб. докл. Межд. науч. конф. / Российская академия наук. Ин-т рус. яз. им. В.В. Виноградова; Ред.-сост. Н.А. Фатеева. – М.: «Азбуковник», 2001. – С. 97 – 112.
101. *Кузьмина 2004* – **Кузьмина Н. А.** Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка. Изд. 2-е. – Екатеринбург – Омск, 2004. – 272 с.
102. *Кухаренко 1988* – **Кухаренко В. А.** Интерпретация текста. – М.: Просвещение, 1988. – 192 с.
103. *Ларин 1974* – **Ларин Б. А.** Эстетика слова и язык писателя: Избранные статьи. – Л.: Худ. лит., 1974. – 287 с.
104. *Лебединская 2000* – **Лебединская И. В.** Post-modern и проблема нового синтеза // Текст. Культура. Социум: Сборник статей, посвященных 70-летию проф. М.А. Вавиловой. – Вологда: ВГПУ, Изд-во «Русь», 2000. – С. 127 – 132.
105. *Леви-Брюль 1994* – **Леви-Брюль Л.** Первобытное мышление // Сверхъестественное в первобытном мышлении. – М., 1994. – С. 333 – 358.
106. *Левин 1981* – **Левин Ю. И.** Повествовательная структура как генератор смысла: текст в тексте у Х. Л. Борхеса // Текст в тексте: Труды по знаковым системам. Вып. 14. (Ученые записки Тартуского государственного университета). – Тарту, 1981. – С. 45 – 64.
107. *Леви-Стросс 1994* – **Леви-Стросс К.** Первобытное мышление. – М.: Республика, 1994. – 384 с.
108. *ЛЗПЛ 2001* – **Лексика загального та порівняльного літературознавства** / Буковинський центр гуманітарних досліджень / За ред. Волкова та ін. – Чернівці: Золоті литаври, 2001. – 636 с.
109. *Лиотар 1998* – **Лиотар Ж.- Ф.** Состояние постмодернизма. – СПб.: Алетейя; М.: Ин-т эксперимент. социологии, 1998. – 230 с.
1010. *Лихачев 1977* – **Лихачёв Д. С.** Бунт «кромешного мира» // Семиотика и художественное творчество. – М., 1977. – С. 253 – 264.
- 111.
112. *ЛК 2002* – **Літературознавча компаративістика: Навчальний посібник** / Тернопіл. держ. пед. ун-т ім. В. Гнатюка / Ред. Р.Т. Гром'як; – Тернопіль, 2002. – 334 с.
113. *Лосев 1982* – **Лосев А. Ф.** Знак. Символ. Миф: Труды по языкознанию. – М.: Изд-во МГУ, 1982. – 492 с.

114. *Лосев 1994* – **Лосев А. Ф.** Миф – Число – Сущность. – М.: Мысль, 1994. – 919 с.
115. *Лотман 1969* – **Лотман Ю. М.** О некоторых принципиальных трудностях в структурном описании текста // Ученые записки Тарт. гос. ун-та. – 1969. – Вып. 236. – С. 478-482. – (Тр. по знаковым системам; Т. IV).
116. *Лотман 1970* – **Лотман Ю. М.** Структура художественного текста. – М.: Искусство, 1970. – 384 с.
117. *Лотман 1975* – **Лотман Ю.** Роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин»: Спецкурс: Вводные лекции в изучении текста. – Тарту, 1975. – 109 с.
118. *Лотман 1981* – **Лотман Ю. М.** Текст в тексте // Ученые записки Тарт. гос. ун-та. – 1981. – Вып. 14. – С. 3 – 32.
119. *Лотман 1996* – **Лотман Ю. М.** О поэтах и поэзии: Анализ поэтического текста: Статьи и исследования. Заметки. Рецензии. Выступления. – СПб.: Искусство, 1996. – 848 с.
120. *Лотман 1996а* – **Лотман Ю. М.** Внутри мыслящих миров: Человек – текст – семиосфера – история. – М.: Языки русской культуры, 1996. – 447 с.
121. *Лотман 2001* – **Лотман Ю. М.** Семиосфера. – С.-Пб.: «Искусство – СПб», 2001. – 704 с.
122. *Лошаков, Миронюк 1991* – **Лошаков А. Г., Миронюк Л. Ф.** Константы в структуре пародийного текста // Семантика и грамматика в речевой коммуникации: Сб. науч. тр. – Днепропетровск: Изд-во ДГУ, 1991. – С. 51 – 58.
123. *ЛС-Д 1997* – **Літературознавчий словник-довідник «Nota bene»** / Р.Т. Гром'як, Ю.І. Ковалів та ін. – К.: ВЦ «Академія», 1997. – 752 с.
124. *Макаров 2000* – **Макаров М. Л.** Основы теории дискурса. – М.: Менеджер, 2000. – 422 с.
125. *Маньковская 2000* – **Маньковская Н. Б.** Эстетика постмодернизма. – СПб.: Алетейя, 2000. – 347 с.
126. *Масенко 1999* – **Масенко Л.** Міф та реальність в оповіданні Валерія Шевчука «Самсон» // Українська мова та література. – 31 серпня 1999. – №143. – С. 9 – 10.
127. *Маслова 2001* – **Маслова В. А.** Лингвокультурология: Учебное пособие. – М.: Академія, 2001. – 208 с.
128. *Маслова 2005* – **Маслова В. А.** Когнитивная лингвистика: Учеб. пособие / В.А. Маслова. – 2-е изд. – Мн.: Тетра Системс, 2005. – 256 с.
129. *Мелентьева 2001* – **Мелентьева Ю. С.** Полигенетическая природа реминисценции в стихотворении Б. Пастернака «Гамлет» // Текст: варианты интерпретации: Материалы межвузовской научно-

- практической конференции. – Бийск: НИЦ БПГУ, (19-20 апреля) 2001. – Вып. 6. – С. 184 – 190.
130. *Месхишвили 1990* – **Месхишвили Н. В.** Экспрессивные средства письменной коммуникации. – М., 1990. – 27 с.
131. *Миц 1973* – **Миц З. Г.** Функция реминисценций в поэзии А. Блока // Ученые записки Тарт. гос. ун-та. – 1973. – Вып. 308. – С. 387-417. – (Тр. по знаковым системам; Т. VI).
132. *Михайлова 1999.*– **Михайлова Е. В.** Интертекстуальность в научном дискурсе: Автореф. дис. ... канд. філол. наук.: 10.02.19 – Волгоград, 1999. – 18 с.
133. *Мишланова, Пермькова 2004* – **Мишланова С. Л., Пермькова Т. М.** Современная концептосфера: направления и перспективы // Стереотипность и творчество в тексте: Межвуз. сб. науч. трудов / Отв. ред. М.П. Котурова: Перм. ун-т. – Пермь, 2004. – С. 351 – 364.
134. *Мітосек 2005* – **Мітосек Зофія.** Теорія літературних досліджень / Переклав з польськ. Віктор Гуменюк, наук. ред. В. І. Іванюк. – Сімферополь: Таврія, 2005. – 408 с.
135. *Мітосек 2006* – **Мітосек, Зоф'я.** Структуралістські орієнтації в літературознавчих дослідженнях // Література. Теорія. Методологія: Пер. з польськ. С. Яковенка / Упор. і наук. ред. Д. Уліцької. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – С. 198 – 215.
136. *Моль 1973* – **Моль А.** Социодинамика культуры. – М.: Прогресс, 1973. – 406 с.
137. *Моторнюк 2004* – **Моторнюк Ігор.** Новітній валенродизм: що це таке? // Слово і час. – 2004. – №12. – С. 27 – 35.
138. *Мокиєнко 2003* – **Мокиєнко В. М.** Крылатые слова как лингвистическое явление и как объект обучения РКИ // Русское слово в мировой культуре: X Конгресс МАПРЯЛ. – СПб., 2003. – С. 81.
139. *Мругальський 2006* – **Мругальський Міхал.** Реконструкція – постструктуралізм – деконструктивізм // Література. Теорія. Методологія: Пер. з польськ. С. Яковенка / Упор. і наук. ред. Д. Уліцької. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – С. 333 – 377.
140. *Мухелишвили, Шрейдер 1989* – **Мухелишвили Н. Л., Шрейдер Ю. А.** Понимание через текст // Текст – Культура – Семиотика нарратива. Труды по знаковым системам XXIII. – Тарту, 1989. – С. 3 – 16.
141. *Наливайко 2006* – **Наливайко Дмитро.** Теорія літератури й компаративістика. – К.: Вид дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – 347 с.

142. *Нечуй-Левицький 1992* – **Нечуй-Левицький І. С.** Світогляд українського народу: Ескіз української міфології. – К.: АТ Обереги, 1992 – 88 с.
143. *Николаева 2000* – **Николаева Т. М.** Текст в тексте // Николаева Т. М. От звука к тексту. – М.: Языки русской культуры, 2000. – С. 564 – 597.
144. *Нич 2007* – **Нич Ришард.** Світ тексту: постструктуралізм і літературознавство / Переклала з польської Олена Галета. – Львів: Літопис, 2007. – 316 с.
145. *Новгородова 2001* – **Новгородова Р. А.** Заглавие и текст (на материале стихотворений А. Ахматовой) // Текст: варианты интерпретации: Материалы межвузовской научно-практической конференции. – Бийск: НИЦ БПУ, (19-20 апреля) 2001. – Вып. 6. – С. 202 – 206.
146. *НСИС 2002* – **Новейший словарь иностранных слов и выражений.** – М., Минск: АСТ; Хорвест, 2002. – 976 с.
147. *НФС 1998* – **Новейший философский словарь** / Сост. А.А. Грицанов. – Мн.: Изд. В.М. Скакун, 1998. – 896 с.
148. *Овчарек 2006* – **Овчарек, Богдан.** Поняття та еволюція літературної семіотики // Література. Теорія. Методологія: Пер. з польськ. С. Яковенка / Упор. і наук ред. Д. Уліцької. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – С. 216 – 234.
149. *Оганов 2003* – **Оганов А. А.** Возвращение к эстетическому... (потребность переосмысления) // Вопросы философии. – 2003. – №2. – С. 66 – 76.
150. *Осипов 2007* – **Осипов А. О.** Духовність – постмодерний дискурс // Вісник Харківського національного університету. Серія: теорія культури і філософія науки. – 2007. – № 764-1. – Вип. 32. – С. 43 – 57.
151. *Остапчук 2003* – **Остапчук Тетяна.** Інтертекстуальне прочитання роману Ю. Тарнавського «Три блондинки і смерть» на тлі роману Т. Манна «Чарівна гора» // Слово і час. – 2003. – № 11. – С. 44 – 50.
152. *Павлишин 1994* – **Павлишин М.** «Дім на горі» Валерія Шевчука // Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. – К.: Рось, 1994. – С. 493 – 505.
153. *Павлович 1991* – **Павлович Н. В.** Парадигми образів в руском поетическом тексте // Вопросы языкознания. Наука. – 1991 – № 3 – С. 104 – 117.
154. *Павлюк 2006* – **Павлюк Л. С.** Знак, символ, міф у масовій комунікації. – Львів: ПАІС, 2006. – 120 с.
155. *Паташюте 1975* – **Паташюте М.-Ю.-Л.** Информативность заголовка // Вестник Московського ун-та. Серия X. Филология. – 1975. – №2. – С. 83 – 86.

156. *ПД 1998 – Повернення деміургів* / Плерома 3'98. Мала українська енциклопедія актуальної літератури. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1998. – 288 с.
157. *Переломова 2002 – Переломова О. С.* Ідіостиль Валерія Шевчука: Автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.02. 01 / НАН України Інститут української мови. – К., 2002. – 20 с.
158. *Переломова 2006 – Переломова О. С.* Інтертекстуальність сучасного фемінного художнього дискурсу // Вісник Сумського державного університету. Серія Філологічні науки. – 2006. – № 11 (95)'. Том I. – С. 89 – 93.
159. *Переломова 2007 – Переломова О. С.* Художній універсум «Давидових псалмів» як результат творення індивідуального сенсу в процесі взаємодії текстів // Вісник Сумського державного університету. Серія Філологічні науки. – 2007. – № 1. Том I. – С. 161 – 165.
160. *Переломова 2007а – Переломова О. С.* Концепт самотності як інтертекстема індивідуально-авторської парадигми поетичних творів Павла Тичини // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. – Житомир: Вид. ЖДУ, 2007. – Вип. 34. – С.169 – 172.
161. *Переломова 2007б – Переломова О. С.* Фольклорні та біблійні інтертекстеми в «Казці про калинову сопілку» О. Забужко // Філологічні науки: Зб. наук. праць: Частина 2 – Суми: СумДПУ ім. А. С. Макаренка, 2007. – С. 76 – 82.
162. *Переломова 2007в – Переломова О.* Інтертекстуальний вимір творчості Бруно Шульца // Бруно Шульц і культура Пограниччя: Матеріали двох перших едіцій Міжнародного Фестивалю Бруно Шульца в Дрогобичі (Bruno Schulz a kultura Pogranicza: Materialy dwoch pierwszych edycji Miedzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu). – Дрогобич: Коло, 2007. – С. 193 –199.
163. *Переломова 2008 – Переломова О. С.* Інтертекстуальний простір роману Ю. Андруховича «Дванадцять обручів» // Наукові записки Міжнародного гуманітарного університету: – Одеса: Міжн. гуманітар. ун-т., 2008. – Вип. 12. – С. 103 – 108.
164. *Переломова 2008а – Переломова О.* Фольклорні інтертекстеми – позачасова константа національного художнього дискурсу // *Ucrainica III. Současná ukrajinistika. Problémy jazyka, literatury a kultury. 2 část / Sbornik článků.* – Olomouc: UP v Olomouci, 2008. – P. 519-523.
165. *Плуценник 2006 – Плуценник, Ярослав.* Когнітивізм у літературознавчих дослідженнях // Література. Теорія. Методологія: Пер. з польськ. С. Яковенка / Упор. і наук ред. Д. Уліцької. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – С. 414 – 446.

166. *ПЭ 2001 – Постмодернизм. Энциклопедия.* – Мн.: Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001. – 1040 с.
167. *Потебня 1985 – Потебня О. О.* Эстетика і поетика слова: Зб. пер. з рос. – К.: Мистецтво, 1985. – 302 с.
168. *Потебня 1989 – Потебня А. А.* Слово и миф. – М.: Правда, 1989. – 624 с.
169. *Потебня 1990 – Потебня А. А.* Теоретическая поэтика. – М.: Выс. шк., 1990 – 344 с.
170. *Потебня 2003 – Потебня А. А.* Мысль и язык. – М.: Лабиринт, 2003. – 300 с.
171. *Потканський 2006 – Потканський, Ян.* Психологічний аналіз у літературознавчих дослідженнях // Література. Теорія. Методологія: Пер. з польськ. С. Яковенка / Упор. і наук ред. Д. Уліцької. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – С. 292 – 311.
172. *Потятиник 2007 – Потятиник У.* Інтертекстуальний характер сучасного медійного дискурсу (на матеріалі заголовків англійських публікацій) // Наукові записки. Серія «Філологічна». – Острог: Видавництво НаУ «Острозька академія». – Вип. 8. – 2007. – С. 39 – 45.
173. *Привалова 2005 – Привалова И. В.* Інтеркультура і вербальний знак (лінгвокогнітивні основи міжкультурної комунікації): Монографія. – М.: Гнозис, 2005. – 472 с.
174. *Пульчинелли 1999 – Пульчинелли Орланди Э.* К вопросу о методе и объекте анализа дискурса (Перевод с португальск. Б. П. Наумова // Квадратура смысла: Французская школа анализа дискурса: Пер. с фр. и португ. / Общ. ред. и вступ. ст. П. Серию; предисл. Ю. С. Степанова – М.: ОАО ИГ «Прогресс», 1999. – С. 197 – 224.
175. *Пьеге-Гро 2008 – Пьеге-Гро Натали.* Введение в теорию интертекстуальности: Пер. с фр. / Общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. – М.: Издательство ЛКИ, 2008. – 240 с.
176. *Равлів 1997 – Равлів І. П.* Філософське наповнення та художні особливості «Покаянних псалмів» Дмитра Павличка. – Тернопіль, 1997. – 21 с.
177. *Росінська 2006 – Росінська, Зоф'я.* Самототожність реципієнта. Психологічні точки зору // Література. Теорія. Методологія: Пер. з польськ. С. Яковенка / Упор. і наук ред. Д. Уліцької. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – С. 312 – 332.
178. *Руднев 1997 – Руднев В. А.* Словарь культуры XX века. – М.: АГ-РАФ, 1997. – 381 с.
179. *Садівничий 2007 – Садівничий В. О.* Властивості, типи й функції заголовків у структурі та змісті публіцистики Миколи Данька // Віс-

- ник Сумського державного університету. Серія Філологічні науки. – 2007. – № 1. Том I. – С. 66 – 74.
180. *Селиванова 1999* – **Селиванова О.** Актуальні напрями сучасної лінгвістики (аналітичний огляд). – К.: Вид. Українського фітосоціологічного центру, 1999. – 148 с.
181. *Селиванова 2004* – **Селиванова Е. А.** Основы лингвистической теории текста и коммуникации. – К.: Брама, 2004. – 336 с.
182. *Серио 1999* – **Серио П.** Как читают тексты во Франции: Пер. с фр. И. Н. Кузнецовой // Квадратура смысла: Французская школа анализа дискурса: Пер. с фр. и португ. / Общ. ред. и вступ. ст. П. Серио; предисл. Ю. С. Степанова – М.: ОАО ИГ «Прогресс», 1999. – С. 12 – 53.
183. *Сидоренко 2005* – **Сидоренко К.** От крылатого слова к интертекстеме (межуровневая проекция) // Грани слова: Сб. науч. статей к 65-летию проф. В. М. Мокренко. – М., 2005. – С. 143 – 148.
184. *Сильман 1977* – **Сильман Т.** Лирические вставки в прозаическом тексте // Сильман Т. Заметки о лирике. – Л., 1977. – С. 190 – 205.
185. *СЗФ:СЛ 2003* – **Современная западная философия: Словарь** / Сост.: Малахов В. С., Филатов В. П. – М., 1991.
186. *Слышкин 2000* – **Слышкин Г. Г.** От текста к символу: лингвокультурные концепты прецедентных текстов в сознании и дискурсе. – М.: Academia, 2000. – 128 с.
187. *Сметанина 2002* – **Сметанина С. И.** Медиа-текст в системе культуры. – СПб.: Изд-во Михайлова В. А., 2002. – 383 с.
188. *Смирнов 1985* – **Смирнов И. П.** Порождение интертекста: Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Л. Пастернака. 2-е изд. – СПб., 1995. – 190 с.
189. *Смольников 2000* – **Смольников С. Н.** Фольклорный текст и дискурс // Текст. Культура. Социум: Сборник статей, посвященных 70-летию профессора М. А. Вавиловой. – Вологда: ВГПУ, Изд-во «Русь», 2000. – С. 32 – 50.
190. *Старыгина 2004* – **Старыгина Е. В.** Имитационный интекст как инструмент интертекстуальности (на материале англоязычного рассказа): Дис...канд. филол. наук: 10.02.04 / Московский городской педагогический ун-т. – М., 2004. – 186 с.
191. *СУМ 1907-1909* – **Словарь української мови В 4 т.** – Т. 2. /Зібр. ред. журн. «Киев. старина». Упорядкував з дод. власн. матеріалу Б. Грінченко. – К., 1907 – 1909. – 564 с.
192. *СУМ 1971 – 1980* – **Словник української мови В 11 т.** – К.: Наукова думка, 1971 – 1980.
193. *Степанов 1997* – **Степанов Ю. С.** Концепт // Степанов Ю. С. Константы: Словарь русской культуры. Опыт исследования. – М.:

- Школа «Языки русской культуры», 1997. – С. 40 – 76. Режим доступа <http://philologos.narod.ru/concept/stepanov-concept.htm>
194. Степанов 1997 – **Степанов Ю. С.** «Интертекст», «интернет», «интерсубъект» (к основаниям сравнительной концептологии) // Известия РАН. Серия литературы и языка, 2001. – Т. 10. – №1. – С. 3 – 11.
195. *СЭСРЯ 2003 – Стилистический энциклопедический словарь русского языка* / под ред. М.Н. Кожинной. Члены редколлегии: Е.А. Баженова, М.П. Котюрова, А.П. Сковородников. – М.: Флинта: Наука, 2003. – 696 с.
196. *Судаков 2000 – Судаков Г. В.* Тезисы о культуре на рубеже столетий // Текст. Культура. Социум: Сборник статей, посвященных 70-летию проф. М.А. Вавиловой. – Вологда: ВГПУ, Изд-во «Русь», 2000. – С. 13 – 16.
197. *Сюта 2007 – Сюта Г.* Адаптація понять *інтертекстуальність, гіпертекстуальність* у науковій парадигмі української лінгвостилістики // Лінгвостилістика: об'єкт – стиль, мета, оцінка: Зб. наук. праць, присвячених 70-річчю від дня народження проф. С. Я. Єрмоленко / Відп. ред. акад. НАН України В. Г. Скляренко. – К., 2007. – С. 218 – 224.
198. *Тарасенко 2007 – Тарасенко И. В.* Поиски и сохранение духовности (традиции и современность) // Вісник Харківського національного університету. Серія: теорія культури і філософія науки. – 2007. – №764-1. – Вип. – 32. – С. 58 – 65.
199. *Тименчик 1981 – Тименчик Р. Д.* Текст в тексте у акмеистов // Ученые записки Тарт. гос. ун-та. – 1981. – Вып. 567. – С. 65 – 75. – (Тр. по знаковым системам; Т. XIV).
200. *Толочин 1996 – Толочин И. В.* Метафора и интертекст в англоязычной поэзии. – СПб: Изд. С.-Петербургского ун-та. 1996. – 96 с.
201. *Топоров 1973– Топоров В. Н.* О структуре романа Достоевского в связи с архаичными схемами мифологического мышления // Structure of texts and semiotics of culture. – The Hague, Paris, 1973.
202. *Топоров 1999 – Топоров В. Н.* Об анаграммах в загадках // Исследования в области балто-славянской духовной культуры: Загадка как текст. – М.: Индрик, 1999. – С. 101 – 109.
203. *Тороп 1981 – Тороп П. Х.* Проблема интекста // Ученые записки Тарт. гос. ун-та. – 1981. – Вып. 567. – С. 33 – 44. – (Тр. по знаковым системам; Т. XIV).
204. *Тураева 1986 – Тураева З. Я.* Лингвистика текста (текст: структура и семантика). – М.: Просвещение, 1986. – 127 с.
205. *Тураева 1994 – Тураева З. Я.* Лингвистика текста и категория модальности // Вопросы языкознания. – 1994. – № 2. – С. 17 – 18.

206. *Тураева 1999* – **Тураева З. Я.** Лингвистика текста на исходе второго тысячелетия // *Вісник Київ. лінгв. ун-ту. Сер. Філологія.* – 1999. – Т. 2. – №2. – С. 17 – 25.
207. *Тынянов 2004* – **Тынянов Ю.** Проблема стихотворного языка. Статьи. – М., 2004. – 176 с.
208. *УЛЕ 1990* – **Українська Літературна Енциклопедія:** В 5 т. / Ред. кол.: І. О. Дзевєрін (відп. ред.) та ін. – К.: «Українська Радянська Енциклопедія» ім. М. П. Бажана, 1990. – Т. 2: Д – К. – С. 23.
209. *УРЕ 1982* – **Українська Радянська Енциклопедія:** У 12 т. / Головний редактор, голова редколегії І. К. Білодід. К., 1982. – Т. 7. – С. 234.
210. *Ускова 1999* – **Ускова Т. А.** Суперструктурный концептуальный спектр интертекстуальности // *Фразеология в контексте культуры / Отв. ред. В. Н. Телия.* – М.: Изд-во «Языки русской культуры», 1999. – С. 308 – 312.
211. *Успенский 1993* – **Успенский П. Д.** Новая модель вселенной: Пер. с англ. – СПб: Издательство Чернышёва, 1993. – 560 с.
212. *Фатеева 1997* – **Фатеева Н. А.** Интертекстуальность и ее функции в художественном дискурсе // *Изв. РАН Сер. лит и яз.* – 1997. – Т. 56. – № 5. – С. 12 – 21.
213. *Фатеева 2007* – **Фатеева Н. А.** Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности. Изд 3-е, стереотипное – М.: КомКнига, 2007. – 280 с.
214. *Чаплєвич 2006* – **Чаплєвич, Євгеніуш.** Діалогічне мислення Михайла Бахтіна // *Література. Теорія. Методологія:* Пер. з польськ. С. Яковенка / Упор. і наук ред. Д. Уліцької. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – С. 176 – 197.
215. *Хайнеман 1999* – **Хайнеман В.** Реферативный журнал «Языкознание». – М., 1999 – № 1. – С. 22 – 27.
216. *Харчук 2008* – **Харчук Р. Б.** Сучасна українська проза: Постмодерний період: Навч. посіб. – К.: ВЦ «Академія», 2008. – 248 с. (Альма-матер).
217. *Хассан 1999* – **Хассан І.** Культура постмодернізму // *Вікно в світ.* – 1999. – №5. – С. 99 – 111.
218. *Цивьян 1971* – **Цивьян Т. В.** Заметки к дешифровке «Поэмы без героя». – Труды по знаковым системам. V. – Тарту, 1971 – С. 255 – 277.
219. *Цивьян 2005* – **Цивьян Т. В.** Модель мира и ее лингвистические основы. – Изд. 2-е., доп. – М.: КомКнига, 2005. – 280 с.
220. *Чекер 2007* – **Чекер Н. В.** Фигура автора в реализме, модернизме, постмодернизме и синергетике // *Вісник Харківського національного*

- університету. Серія: теорія культури і філософія науки. – 2007. – №764-1. – Вип. 32. – С. 265 – 271.
221. *Черненко 1989* – **Черненко О.** Экспрессионизм у творчості Василя Стефаника. БМ.(юнхен) – Едмонт (Канада): Сучасність, 1989. – 280 с.
222. *Чернявская 1998* – **Чернявская В. Е.** Интертекстуальность как текстообразующая категория вторичного текста в научной коммуникации. – Ульяновск: Изд-во СВНЦ, 1998 – 108 с.
223. *Чернявская 2004* – **Чернявская В. Е.** Научное познание – “власть дискурса” (лингвистическое осмысление преждевременных научных открытий) // Стереотипность и творчество в тексте: Межвуз. сб. науч. трудов / Отв. ред. М. П. Котюрова: Перм. ун-т. – Пермь, 2004. – С. 162 – 172.
224. *Чижевський 2003* – **Чижевський Д. І.** Історія української літератури. – К.: Видавничий центр «Академія», 2003. – 568 с.
225. *Шаповалова 2007* – **Шаповалова І. В.** Интертекстуальність ліричного циклу М. Волошина. Автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.02.02 / Харківський національний педагогічний університет імені Г. С. Сковороди. – Х., 2007. – 20 с.
226. *Шари-Мативецька 2006* – **Шари-Мативецька, Єва.** Мовлення і література. До проблеми теорії мовлення Джона Л. Остіна // Література. Теорія. Методологія: Пер. з польськ. С. Яковенка / Упор. і наук. ред. Д. Уліцької. – К.: Вид. дім «Киево-Могилянська академія», 2006. – С. 235 – 271.
227. *Шаумян 1974* – **Шаумян К. С.** Абстрактная семантическая теория естественных языков и генотипический язык. – Проблемы семантики. – М., 1974. – С. 39 – 40.
228. *Штерн 1998* – **Штерн І. Б.** Вибрані топіки та лексикон сучасної лінгвістики // Енциклопедичний словник. – К.: АртЕк, 1998. – С. 87 – 93.
229. *Эко 2005* – **Эко У.** Заметки на полях «Имени Розы». – СПб.: Симпозиум, 2005. – 92 с.
230. *Юнг 1991* – **Юнг К. Г.** Архетип и символ / Сост. и вступ. ст. А.М. Руткевича. – М.: Ренессанс, 1991. – 304 с.
231. *Якобсон 1975* – **Якобсон Р. О.** Лингвистика и поэтика // Структурализм «за» и «против». – М.: Прогресс, 1975. – С. 193 – 230.
232. *Ямпольский 1993* – **Ямпольский М. Б.** Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. – М.: РИК «Культура», 1993. – 464 с.
233. *Dallenbach 1976* – **Dallenbach G.** Intertexte et autotexte. – «Poetique», 1976, vol. 27. – P. 282 – 296.
234. *Dijk v 1980* – **Dijk v Т. А.** Text and Context. Explorations in the Semantics and Pragmatics of Discourse. – Ldn. – N.Y., 1980. – 422 p.

235. *Dijk v 1981* – **Dijk v T. A.** Studies in the Pragmatics of Discourse. – The Hague ets.: Mouton, 1981. – 389 p.
236. *Dijk 1997* – **Dijk v T. A.** The study of discourse // Discourse as Structure Process. Discourse Studies: A Multidisciplinary Introduction. – V.I. London; New Delhi, 1997. – 56 p.
237. *Dressler 1981* – **Dressler W.** / de Beaugrande R. – A., Einfürung in die Textlinguistik Max Niemeyer Verlag, Tubinger, 1981. – P. 42 – 44.
238. *Durisin 1975* – **Durisin D.** Teoria literarnej komparatistiky. – Bratislava, 1975. – S. 173 – 180.
239. *Eco 1977* – **Eco U.** A Theory of Semiotics. – Lowe and Brydone Printers Ltd, Thetford, Norfolk, 1977. – P. 136, 149.
240. *Genette 1982* – **Genette G.** Palimpsestes. – Paris: Seuil, 1982. – 468 p.
241. *Greimas, Courtes 1979* – **Greimas A. J., Courtes I.** Semiotique. Dictionnaire raisonne de la theorie du langage. Classiques Hachette. – Paris, 1979. – P. 194.
242. *IP 1997* – **Internal Postmodernism: Theory and Literary Practice** / Ed. by H. Bertens and D. Fokkema. – Amsterdam; Philadelphia, 1997. – 346 p.
243. *Jenny 1976* – **Jenny L.** La strategie de la forme // Poetique. –1976. – №27. – P. 262.
244. *Kristeva 1969* – **Kristeva J.** Semeiotike. Recherches pour une semanalyse. Essais. – Paris, 1969. – P. 113, 146, 248.
245. *Kristeva 1969a* – **Kristeva J.** Semeiologie des paragrammes // Semeiotike. Recherches pour une semanalyse. – Paris, 1969. – P. 255.
246. *Kristeva 1974* – **Kristeva J.** La revolution du langage poetique. L'Avant-garde a la fin du XIX siecle: Lautreamont et Mallarme: Seuil, Paris, 1974 – P. 59 – 60, 340.
247. *Leppihalme 1997* – **Leppihalme R.** Culture Bumps. An Empirical Approach to the Translation of Allusions – Toronto, Sydney, Johannesburg: Multilingual Matters Ltd., 1997. – 241 p.
248. *Perri 1975* – **Perri C.** On alluding. – «Poetics», 1978, vol. 7, №3 – P. 300 – 301.
249. *Popovic 1975* – **Popovic A.** Prodlemy literarnej metakomunikacie. Teoria metatextu. – Nitra, 1975. – S. 1–8.
250. *Riffaterre 1979* – **Riffaterre M.** La production du texte. – Paris: Ed. du Seuil, 1979. – 287 p.
251. *Riffaterre 1979* – **Riffaterre M.** Le trace de l'intertexte // Pensee, 1980. – № 215. – P. 4 – 18.
252. *Slavinsky 1976* – **Slavinsky J.** Synchronia i diachronia w procesie historichnoliterackim. – Problemy teorii literatury. Seria 2. – Wrocław – Warszawa – Krakow – Gdansk, 1976. – S. 284.

СПИСОК ПРОЦИТОВАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. **Андрухович Юрій.** Дванадцять обручів. Роман. Серія «Критичні тексти». – К.: Критика, 2007. – 276 с.
2. **АУП – Антологія української поезії:** В 6-ти т. – Т. 1. / Упоряд. В. Шевчук. – К.: Дніпро, 1984. – 454 с.
3. **Забужко О.** Інопланетянка // Жінка як текст: Емма Андіївська, Софія Павличко, Оксана Забужко: фрагменти творчості і контексти / Упоряд. Л. Таран – К.: Факт, 2002. – 208 с.
4. **Забужко, Оксана.** Сестро, сестро: Повісті та оповідання. – Видання друге. – К.: Факт, 2004. – 240 с.
5. **Забужко, Оксана.** Друга спроба: Вибране. – К.: Факт, 2005. – 320 с.
6. **Калашник В. С.** Біла зоря: Поезії. – Х.: Майдан, 2006. – 78 с.
7. **Костенко Ліна.** Давидові псалми // Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. / Упорядники: Василь Яременко (Україна), Євген Федоренко (США). – К.: Рось, 1994. – 688 с.
8. **Костенко Ліна.** Чоловіче мій, запрягай коня // Антологія української поезії: В 6-ти т. – Т. 5. / Упоряд. М. Острик. – К.: Дніпро, 1985. – 509 с.
9. **Костенко Ліна.** Біль єдиної зброї // Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. / Упорядники: Василь Яременко (Україна), Євген Федоренко (США). – К.: Рось, 1994. – 688 с.
10. **Коцюбинський М. М.** Вибрані твори. Дніпро, К.: Дніпро, 1974. – 512 с.
11. **Леся Українка.** Зібрання творів у дванадцяти томах. – Т. 1. – К.: Наукова думка, 1975. – 448 с.
12. **Осьмачка Т. С.** Старший боярин; План до двору: Романи. – К.: Укр. письменник, 1998. – 239 с.
13. **Павличко Д.** Покаянні псалми // Сучасність. – 1994. – №2 (лютий). – С. 43-69.
14. **ПД – Повернення деміургів /** Плерома 3'98. Мала українська енциклопедія актуальної літератури. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1998. – 288 с.
15. **Св'яте Письмо** Старого і Нового Завіту: Переклад П.О. Куліша, І.С. Левицького і Пулюя – К.: Українське біблійне товариство, 2003. – 1117 с.
16. **Сковорода Григорій.** Літературні твори. – К.: Наук. думка, 1972 – 436 с.

17. **Стус В.** За літописом Самовидця // Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. / Упорядники: Василь Яременко(Україна), Євген Федоренко (США). – К.: Рось, 1994. – 688 с.
18. **Тичина Павло.** Твори в двох томах. – Т. 1. – К.: Дніпро, 1976. – 416 с.
19. **Тичина П.** До кого говорить? // Жулинський М. Г. Із забуття – в безсмертя (Сторінки призабутої спадщини). – К.: Дніпро, 1990. – 447 с.
20. **Франко І.** Блаженний муж, що йде на суд неправих // Антологія української поезії: В 6-ти т. – Т. 3 / Упоряд. М. Грицай, Н. Жук, П. Сіренко. – К.: Дніпро, 1984. – 303 с.
21. **Франко І.** Поклони // Антологія української поезії: В 6-ти т. – Т. 3. / Упоряд. М. Грицай, Н. Жук, П. Сіренко. – К.: Дніпро, 1984. – 303 с.
22. **Франко І.** Сідоглавому // Антологія української поезії: В 6-ти т. – Т. 3. / Упоряд. М. Грицай, Н. Жук, П. Сіренко. – К.: Дніпро, 1984. – 303 с.
23. **Франко І.** Мойсей // Антологія української поезії: В 6-ти т. – Т. 3 / Упоряд. М. Грицай, Н. Жук, П. Сіренко. – К.: Дніпро, 1984. – 303 с.
24. **Шевченко Тарас.** Твори в трьох томах. – Том перший: поезії. – К., 1961. – 702 с.
25. **Шевчук В. О.** Ілля Турчиновський (листок перший): повість // Три листки за вікном: Роман-триптих, – К.: Рад. Письменник, 1986. – С. 15 – 136.
26. **Шевчук В. О.** Голос трави // Вибрані твори: Роман-балада. Оповідання. – К.: Дніпро, 1989. – С. 230 – 444.
27. **Шевчук В. О.** Око Прірви: Роман. – К.: Укр. письменник, 1996. – 197 с.
28. **Шевчук В. О.** Привид мертвого дому: Ностальгійна повість // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2001. – №2. – С. 132 – 192.

Наукове видання

Переломова Олена Степанівна

Лінгвокультурні коди інтертекстуальності українського художнього дискурсу: діахронічний аспект

Монографія

Комп'ютерний набір О.С. Переломової
Комп'ютерне верстання Т.А. Степанової
Художнє оформлення обкладинки В.О. Садівничого

Підписано до друку 02.07.2008.

Формат 60x84/16. Папір ксероксний. Гарнітура Times New Roman. Друк офс.

Ум. друк. арк. 12,55. обл.-вид. арк. 15,46.

Наклад 350 прим. Вид. № 283.

Зам. № 949.

Видавництво СумДУ при Сумському державному університеті

40007, Суми, вул. Римського-Корсакова, 2.

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до

Державного реєстру ДК № 3062 від 17.12.2007.

Надруковано у друкарні СумДУ

40007, Суми, вул. Римського-Корсакова, 2