

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
імені В. Н. КАРАЗІНА

ФІЛОЛОГІЧНИЙ ФАКУЛЬТЕТ
КАФЕДРА ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

**ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІ ЗВ'ЯЗКИ У РОМАНІ «ТАНЖЕР»
ІВАНА КОЗЛЕНКА**

Дипломна робота
студентки 2 курсу
магістерського рівня
вищої освіти
спеціальності 035 «Філологія»
спеціалізації 035.01 «українська мова і
література»

Безвін Олександр Євгенівни

Науковий керівник:
Сподарець Михайло Павлович,
кандидат філологічних наук,
доцент ЗВО

Харків – 2024

Анотація

*Безвін О. Є. Інтертекстуальні зв'язки в романі «Танжер»
Йвана Козленка*

Об'єктом нашого дослідження, за визначенням автора, є гомоеротичний роман «Танжер» Йвана Козленка – колишнього гендиректору Національного центру Олександра Довженка. Під розгляд нашого дослідження потрапили такі теоретичні проблеми: поняття «постмодернізм», його загальні та окремо особливі українські риси; «інтертекстуальність» та основні прийоми її формального вираження (цитата, алюзія, ремінісценція). Уперше в українському літературознавстві було розглянуто в інтертекстуальному аспекті роман «Танжер», знайдено йому місце в історії українського постмодернізму. Результатом нашої роботи є інтертекстуальний аналіз роману «Танжер» на основі його кореляції з творами Ю. Яновського («Майстер корабля»), В. Берроуза («Інтерзона») та С. Жадана («Депеш Мод»). Текст також містить низку цитат, які часто виконують функцію епіграфу до розділів: цитати Л. Славіна, В. Сосюри, Ю. Островершенко, цитати з пісень, цитата з відозви більшовиків літом 1919 року.

Завдяки використанню у романі візуальних та кінематографічних елементів, автор активізує образно-асоціативне мислення читача і водночас створює у межах тексту синестетичний образ.

Ключові слова: Й. Козленко, інтертекстуальність, постмодернізм, Танжер, Одеса, міф, Ю. Яновський.

Summary

Bezyin O. E. Intertextual connections in the novel "Tangier" by Yvan Kozlenko.

The object of our research, according to the author's definition, is the homoerotic novel "Tangier" by Yvan Kozlenko, the former general director of the Oleksandr Dovzhenka National Center. The following theoretical problems came under the consideration of our research: the concept of "postmodernism", its general and individually special Ukrainian features; "intertextuality" and the main methods of its formal expression (citation, allusion, reminiscence). For the first time in Ukrainian literary studies, the novel "Tangier" was considered in the intertextual aspect, and a place was found for it in the history of Ukrainian postmodernism. The result of our work is an intertextual analysis of the novel "Tangier" based on its correlation with the works of Yuri Yanovsky ("Master of the Ship"), William Burroughs ("Interzone") and Serhii Zhadan ("Despatch Mode"). The text also contains a number of quotations, which often serve as epigraphs to chapters: quotations by L. Slavin, V. Sosyura, Yu. Ostrovershenko, quotations from songs, a quotation from the call of the Bolsheviks in the summer of 1919.

Thanks to the use of visual and cinematographic elements in the novel, the author activates the imaginative and associative thinking of the reader and at the same time creates a synesthetic image within the text.

Key words: Y. Kozlenko, intertextuality, postmodernism, Tangier, Odesa, myth, Y. Yanovsky.

ЗМІСТ

Вступ	5
Розділ 1. Теоретичні засади дослідження.....	7
1.1. Постмодернізм як літературний напрям (світоглядні і художні особливості постмодернізму в мистецтві та літературі).....	7
1.2. Інтертекстуальність як літературознавче поняття.....	16
1.3. Класифікації інтертекстуальних зв'язків.....	25
Висновки до Розділу 1.....	33
Розділ 2. Інтертекстуальні зв'язки у романі «Танжер» Й. Козленка.....	3
7	
2.1. Творчість Й. Козленка та його роман «Танжер» в оцінці критики та літературознавців.....	37
2.2. Проблематика і художні особливості роману «Танжер».....	42
2.3. Інтертекстуальні кореляції твору Й. Козленка.....	43
Висновки до Розділу 2.....	56
ВИСНОВКИ	61
ЛІТЕРАТУРА	66

ВСТУП

Сучасне літературознавство значну увагу приділяє дослідженню творчості авторів минулого, проте й сьогодні створюється література, яка заслуговує на глибокі дослідження. Роман «Танжер», написаний 2006 року, виданий 2017 року, й досі залишається малодослідженою, якщо не сказати не дослідженим узагалі. Інтертекстуальний аналіз роману Й. Козленка розвінчує міф про російськоцентричність літературного життя в Одесі, а також допомагає дослідити важливі аспекти творчого методу письменника.

Зв'язок роботи із науковими планами, програмами, темами. Кваліфікаційна робота була виконана відповідно до тематичного плану наукових досліджень кафедри історії Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна та пов'язана з основним напрямком її роботи щодо проблеми «Жанрово-стильові особливості та поетика української літератури XI – XXI ст».

Актуальність теми дослідження зумовлена збільшенням кількості сучасної української літератури загалом та відсутністю її системного дослідження.

Мета роботи: окреслити інтертекстуальне поле роману «Танжер», спираючись на наявні наукові розвідки твору. Досягнення поставленої мети передбачає виконання таких завдань:

- з'ясувати особливості рецепції роману «Танжер» Й. Козленка у критиці та літературознавстві;
- обґрунтувати приналежність роману «Танжер» до літератури постмодернізму;
- виокремити основні теорії інтертекстуальності, методи інтертекстуальних досліджень та основні прийоми міжтекстової взаємодії (цитата, алюзія, ремінісценція);
- проаналізувати інтертекстуальні зв'язки роману «Танжер»;

Об'єктом дослідження є роман «Танжер» Й. Козленка.

- **Предметом** дослідження є інтертекстуальні аспекти роману «Танжер» та доцільність його віднесення до літератури постмодернізму.

Методологія: завдяки культурно-історичному методу ми розглядали твір у контексті епохи. Використання герменевтичного методу надало можливість аналізувати та інтерпретувати текст роману. Елементи структурного методу використовували для опрацювання та аналізу структури тексту, а компаративний метод створив умови для порівняння твору із аналогічними творами вітчизняної та іноземних літератур.

Теоретико-методологічну базу роботи представляють роботи У. Еко, Р. Барта, Ю. Крістевої, Ж. Женнета, М. Ріффатера, Т. Гребенюк, І. Козинської, Н. Фатєєвої, В. Просалової, М. Шаповал та інших.

Наукова новизна одержаних результатів полягає в тому, що в українському літературознавстві вперше було здійснено спробу інтертекстуального аналізу роману «Танжер», а також окреслено його постмодерністські риси.

Практичне значення нашої кваліфікаційної роботи полягає у тому, що основні її положення та висновки можна використати як матеріал для вивчення курсу української літератури за програмою загальноосвітньої школи, під час проведення факультативних та позаурочних заходів.

Апробація роботи. Розділи дипломної роботи було обговорено на науковому семінарі та на засіданнях кафедри історії української літератури Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна.

Структура та обсяг кваліфікаційної роботи обумовлені метою та завданнями дослідження. Робота складається з анотації, вступу, двох розділів, висновків, списку використаних джерел (86 позицій). Повний обсяг кваліфікаційної роботи становить 69 сторінок.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Постмодернізм як літературний напрям (світоглядні і художні особливості постмодернізму в мистецтві та літературі)

Криза модернізму породила одне з найбільш складних та неоднозначних явищ сучасного літературознавства та культури загалом. Із моменту визнання постмодернізму одним із періодів світової культури і до сьогодні серед дослідників не вщухають дискусії про природу цього явища, його витоки та специфіку. Деякі не сприймають цей феномен узагалі, стверджуючи, що епоха модернізму так і не закінчилася, інші – вбачають постмодерністські риси у будь-яких мистецьких явищах різних епох, так званий «постмодернізм без берегів» [Будний, Ільницький, 2008, с. 354-355].

Постмодернізм руйнує кордони між високою і масовою культурами, заохочує проникнення комерції в культуру (що не вважається чимось негативним); велике значення надається міждисциплінарності (з'являються мислителі, яких важко віднести до якоїсь окремої галузі знань – Ж. Бодрійяр, М. Фуко, Р. Барт тощо) [Бігун, 1999, с. 22-23]. Постмодернізм змінює ставлення до часу і простору, (втрачається почуття історичного часу, є лише «вічне сьогодні») [Бондар-Терещенко, 1999, с. 15].

За Лексиконом загального та порівняльного літературознавства постмодернізм – це *«те, що відбувається після модернізму»*; підкреслюється, що це саме етап розвитку західної цивілізації, а не мистецький та культурний напрям. Постмодернізм, на думку А. Тойнбі, настав після Нових часів (1475-1875) [Волков, Ігнатенко, 2001, с. 267]. У. Еко трактував постмодернізм як

радикальну зміну культурних парадигм і маніфестував, що *«кожна епоха має свій власний постмодернізм»* [Еко, 2004, с. 53].

Т. Гребенюк вважає, що для розуміння специфіки постмодернізму треба брати до уваги суспільну та наукову свідомість, в якій сформувалися його основні засади [Гребенюк, 2007, с. 34]. Дослідниця наводить періодизацію наукового мислення, що прийнята більшістю:

- Класичний (доніщсханський, дофройдівський) період.
- Некласичний період (к. 19 – перша пол. 20 ст.; до моменту переходу структуралізму в постструктуралізм).
- Постнекласичний період (друга пол. 20 – поч. 21 ст.) [Гребенюк, 2007, с. 35].

Сучасний, постнекласичний період, на думку Т. Гребенюк *«виходить із заперечення об'єктивності істини й можливості побудови єдиної концептуальної моделі світу»*. У науковому, художньому та морально-етичному аспектах він спирається на множинність істин [Гребенюк, 2007, с. 37]. Звідси й з'являється постмодерністська *«недовіра до істини»* [Поліщук, 2002, с. 23]. Розпад єдності в множинності, на думку Ліотара, прикметна ознака постмодернізму.

Деякі дослідники підкреслюють, що розвиток новітніх технічних засобів масової комунікації немало вплинув на естетику постмодернізму: *«[...] постмодернізм зосередився не на відображенні, але на моделюванні дійсності шляхом експериментування зі штучною реальністю»*, йдеться про – відеокліпи, комп'ютерні ігри, диснейські атракціони. Проблема моделювання дійсності, на думку низки дослідників, є також наскрізною для масової культури. Кінофільми на кшталт *«Матриці»*, *«Ванільного неба»*, *«Шоу Трумана»*, де якраз і йдеться про творення штучної дійсності, у свій час стали лідерами прокату. Також набули популярності *«Reality shows»*, оскільки масовий глядач втратив інтерес до передач із написаним заздалегідь сценарієм [Семків, 2000, с. 55-56].

Жага до цитування в постмодернізмі пояснюється тим, що *«всі шедеври вже давно створені попередниками»*, а митцям нині залишається тільки цитувати або пародіювати. Ця риса, знову ж таки, характерна як для масової культури, так і для елітарної. Отже, можна сказати, що постмодернізм є явищем тотальним, що позначився на науці, мистецтві та культурі: як елітарній, так і масовій [Волков, Ігнатенко, 2001, с. 268].

Феномен постмодернізму і досі є недостатньо дослідженим. Вживання цього цього поняття ускладнюється також ототожненням його деякими дослідниками з поняттями «поставангард», «трансавангард», «постструктуралізм» [Старовойт, 2001, с. 33].

Термін «постмодернізм» з'явився ще до того, як явище, яке сьогодні так називають. Вперше вжитий Р. Панвіцем у книзі «Криза європейської культури» 1917 року, яка була написана під впливом ідеї Ф. Ніцше: *«вчений вводить поняття «постмодерної людини», реагуючи на нишеанське твердження про патологічний Модерн»* [Гребенюк, 2007, с. 44-45]. У 1934 Ф. де Оніс використав «постмодернізм» для позначення періодів розвитку іспанської та латино-американськими літератур 1905-1914 років, «що було переходом від модернізму до ультрамодернізму» [Волков, Ігнатенко, 2001, с. 270]. Так це поняття з'являється в літературознавстві. Уже 1947 року А. Тойнбі у праці «Дослідження історії» цим терміном назвав повоєнний період розвитку західноєвропейської цивілізації, головною ознакою того періоду було мислення в глобальних категоріях світової співдружності, а не в масштабах націй [Волков, Ігнатенко, 2001, с. 272].

Вважається, що Д. Гаднат назвав свою статтю 1949 року про архітектуру «Постмодерний будинок» [Болецький, 2002, с. 12]. Цікаво, що на момент 70-х років однією з найрозробленіших була якраз постмодерністська теорія архітектури (Ч. Дженкс «Мова архітектури постмодернізму» 1977 року) [Болецький, 2002, с. 14]. Т. Гребенюк пише, що найбільшу популярність термін здобув завдяки тому ж Ч. Дженксу. Відбулося це вже після 1975 року,

коли у книзі «Мова архітектури постмодернізму» автор надав нового змісту цьому поняттю. Він трактує його як *«відхід від екстремізму і нігілізму авангарду, часткове повернення до традицій, акцент на комунікативних функціях літератури, примат естетизованого артефакту»* [Гребенюк, 2007, с. 72-73]. Трохи згодом, у 1979 році, Ж.-Ф. Ліотар започаткував філософський дискурс терміну своєю книгою «Стан постмодерну» [Андрусів, 2002, с. 21].

Важливими елементами теоретичної основи естетики постмодернізму стали погляди постструктуралістів (М.Фуко, Ж.-Ф. Ліотар, Ж.Лерріда), деконструктивізм, постколоніальна критика, неомарксизм, постфрейдизм. Постмодерністська свідомість, на думку теоретиків постмодернізму, корінням сягає *«доби зламу природничо наукових уявлень рубежу XIX-XX ст»*. Тоді сумнівам піддалися позитивістські наукові знання, раціоналістичний підхід як такий, сформовані цінності буржуазної культурної традиції [Андрусів, 2002, с. 23-24].

Ж.-Ф. Ліотар у працях «Постмодерністський стан» (1979) та «Пояснення постмодернізму» (1988) визначальною рисою постмодерністської свідомості називав віру у великі метаповіді, *«котрі об'єднують і «тоталізують» уявлення про сучасність»* [Гром'як, Ковалів, 2007, с. 458]. Цим терміном він означає *«роз'яснювальні системи», «що організують суспільство і слугують засобом виправдання; релігія, історія, наука, мистецтво, будь-яке знання»* [Ліотар, 2005, с. 10]. Мислитель погоджувався із концепцією А. Тойнбі про настання Нового часу та виводить основні принципи філософської думки цього часу. Для нього – це *«великі історії», «тобто головні ідеї людства»: ідея прогресу, діалектика Гегеля, емансипація особистості, уявлення просвітників «про знання як засіб встановлення загального щастя»* тощо [Нич, 2007, с. 134-135].

Постмодерністське світосприйняття ґрунтується на ідеї М. Фуко про дисконтинуальність, яка розвінчує ідею про лінійний рух історії. Суголосною цьому є концепція Ж. Дерріди про деконструкцію, *«яка заперечує головну тезу*

європейського філософського мислення – логоцетризм» [Семків, 2000, с. 21]. Деконструктивізм передбачає зміну поглядів на майбутнє суспільства: він відкидає думку про обов'язковий прогрес суспільства та допускає, що те, як відбуватиметься еволюція невідомо. Звідси випливає, що *«людина проживає сучасне як відкриту можливість»* [Нич, 2007, с. 140].

Проблемними питаннями постмодерністського дискурсу є: питання правомірності / неправомірності виділення постмодернізму в окрему естетичну систему; питання хронологічних меж явища; з'ясування відношень між феноменами модернізму й постмодернізму; питання центральної, стрижневої риси (рис) постмодернізму [Гребенюк, 2007, с. 72].

Відлік постмодерністської літератури деякі дослідники відраховують від роману Дж. Джойса «Поминки за Фіннеганом» (1939) та малої прози Х.-Л. Борхеса, а також згадують теоретичну працю Н. Саррот «Тропізми» (1939). Перехід від модернізму до постмодернізму, на думку інших, відбувся все таким у середині 1950-х років [Ковалів, 2007, с. 142].

Щодо питання взаємовідношень модернізму та постмодернізму, то в сучасній науці воно залишається відкритим. Вважалося, що постмодернізм *«оформився як наслідок певного розриву із світоглядом та естетикою модернізму»* [Гром'як, Ковалів, 2007, с. 460]. У цьому моменті думки дослідників також різко розходяться: деякі вбачають радикальні відмінності між цими двома явищами, інші ж висловлюють серйозні сумніви в наявності принципових відмінностей.

На відмінностях східної та західної модифікацій наголошує І. Скоропанова. На думку дослідниці, західноєвропейська та американська література більше орієнтується на науково-теоретичні моделі, його мова є зразком *«гібридно-цитатного стилю»*, а світогляд творів – більш оптимістичний. Література Сходу та східнослов'янський письменників більш політизована, несе на собі слід постколоніалізму і часто звертається до соц-

арту [Гребенюк, 2007, с. 86]. До основних рис постмодернізму загалом І. Скоропанова зараховує:

- Появу нових гібридних літературних форм, що відбувається завдяки поєднанню мови художньої літератури «з мовами наукового знання, написання творів на межі літератури і філософії, літератури і літературознавства, літератури і мистецтвознавства, літератури і історії, літератури і публіцистики», а також за рахунок звернення до «другорядних» жанрів: есе, мемуарів, житій, палімпсестів тощо, «які переживають “мутації” з “провідними” літературними жанрами й поміж собою».
- Розчинення авторського голосу
- Дворівневу або багаторівневу організація тексту.
- Іронізування, пародіювання, травестійне зниження класичних зразків.

Використання «*постструктуралістської символіки світ – текст – книга – словник – енциклопедія – бібліотека – лабіринт*» [Гребенюк, 2007, с. 87-89].

Якщо казати про зміст основних категорій постмодернізму, то, як пише Т. Гребенюк, більшість дослідників до них зараховують такі категорії: подвійне кодування, гру, симулякр, цитування, принцип нонселекції, цитатність, інтертекстуальність, колаж, бриколаж, ризома, матенаратив, пастіш [Гребенюк, 2007, с. 91].

Гра в літературному творі реалізується у двох різновидах – імітативному та комбінаторному. Перший «*відповідає ідеї цілісності художнього твору, втілюючи традиційне сприйняття мистецтва слова як мімезису*» [Ковалів, 2007, с. 146]. Другий різновид має деструктивну природу – він і є одним із найпоширеніших прийомів у постмодернізмі. Звісно, цей прийом не виник у другій половині двадцятого століття : у більш давніх літературних зразках, як-от в акровіршах барокової доби, знаходимо численні експерименти з формою [Волков, Ігнатенко, 2001, с. 277]. Комбінаторна гра, за У.Еко давав

можливість подивитися на структуру літературного твору під іншим кутом: твориться «відкритий твір», *«події якого розгортаються в полі можливостей, створюючи амбівалентні ситуації, відкриті для вибору»* [Еко, 2004, с. 65-66].

Симулякр – *«правдоподібна подібність, позбавлена оригіналу»* [Гром'як, Ковалів, 2007, с. 460], *«зображення, позбавлене схожості, образ, позбавлений подібності»* [Волков, Ігнатенко, 2001, с. 280]. У постмодернізмі це поняття *«займає місце класичного поняття образу»* [Гром'як, Ковалів, 2007, с. 460]. Деякі дослідники визначають симулякр домінантною категорією естетики постмодернізму [Нич, 2007, с. 46].

Оскільки естетика постмодернізму ґрунтується на *«ідеї вичерпаності естетичних ресурсів людства (всі шедеври уже створені в минулому)»*, то з цього логічним є те, що уникнути цитування просто неможливо. Цитата стає об'єктом постмодерністської гри: або трансформується в псевдоцитату, або набуває псевдоатрибуції (атрибутована цитата супроводжується вказівкою на особу автора) , або приблизної атрибуції, або цитується частково, що додає змісту цитованого додаткових конотацій. Іноді цитата виноситься в заголовок твору або розділу для формування читацьких сподівань, іноді виступає як різновид ремінісценції [Бондар-Терещенко, 1999, с. 22-24].

Питання про існування власне українського постмодернізму хвилює багатьох вітчизняних науковців. Автор онлайн-медіа «ЛітАкцен» В. Мірошніченко стверджує, що *«в українській літературі постмодернізм у всіх його західних імплікаціях, розлогості відсутній»*. На його думку, щоб у цьому переконатися, достатньо «двох кроків»: проаналізувати теоретичні засади постмодернізму і його зразки в творах зарубіжної літератури та зіставити ті тексти з українськими, що в нас теж отримали назву «постмодерністські». «Ми не маємо корпусу відповідних текстів, але утворився дискурс про те, що вони є», – підсумовує автор [Мірошніченко, електронний ресурс].

В. Мірошниченко вважає, що ті, хто витворили ілюзію про існування так званого українського постмодернізму посилалися на порівняльну таблицю модернізму та постмодернізму І. Гассан, що наведена вище в роботі. Автор визнає дієвість цієї таблиці, але зауважує, що її хібащо можна взяти за основу, але не більше. Також згадує, що подекуди в українських теоретичних працях її наводять із помилками (посібник Р. Харчук «Сучасна українська проза: Постмодерний період» (2008): *«Але навіть рамкова схема І. Гассана працює тоді, коли вона наводиться повністю і без помилок»* [Мірошниченко, електронний ресурс]. Не можна не погодитися, що для появи та розвитку дещо нового світосприйняття є наявність певних контекстів. Розвиток медіа, трансатлантичний капіталізм, нові типи соціальних відносин, новий економічний порядок, постіндустріальність, суспільство споживання – усе це поступово з'являється в західних культурах починаючи з кінця 40-х рр. *«Чи всі ці перелічені фактори є в українській культурі починаючи від 90-х?»* – ставить питання літературознавець. Ні. Але все одно із розпадом СРСР у свідомості та побуті колишніх членів республік відбувається багато змін Отже, на думку В. Мірошниченка український постмодернізм – це радше фантазм, очевидно сконструйована ілюзія, задля долучення української літератури до такого важливо етапу в світовій літературі.

І справді, історія українського постмодернізму дещо різниться, та хіба не в усіх національних літератур є значні відмінності, хоч вони й перебувають, наприклад, у рамках романтизму чи модернізму? Низка дослідників вважає, що постмодернізм прийшов в українську літературу в 90-х рр. *«як реакція не на модернізм, а на соцреалізм і традиціоналізм»* [Старовойт, 2001, с. 32]. Не бачу проблеми в тому, аби віднеси це до специфічної риси саме українського постмодернізму. В. Мірошниченко навпаки акцентує увагу на тому, що постмодернізму – це в першу чергу реакція на модернізм, який аж ніяк не можна поставити поряд із соцреалізмом або традиціоналізмом.

Праця Т. Гундорової «Післячорнобильська бібліотека» здається дослідникові ґрунтовною, от тільки *«посилання (для захисту власних аргументів) на праці Ж. Дерріда, Ж. Бодрійяра – натягнутими і малопереконливими»* [Мірошниченко, електронний ресурс]. Він вважає, що без таких напрямів, як феноменологія, екзистенціалізм, структуралізм, марксизм, структурна лінгвістика, психоаналіз тощо *«функціонування постмодернізму є проблематичним, він змушений або бути фрагментарним, або він зависає і в такому уламковому стані консервується, стаючи фантазмом, ширмою, кліше»*, що, на його думку, й сталося з українською літературою, адже постмодернізм в українській літературі виник не як дещо природне, а був створений штучно, спеціально, аби «вписатися» в міжнародний літературний процес. *«Навіть серед тих небагатьох авторів, яких відносять до постмодернізму важко відстежити безперервне розгортання думки в цьому напрямку»*, – веде він далі [Мірошниченко, електронний ресурс]. Та я не думаю, що це привід викинути з української літератури постмодернізм загалом. Можна говорити про деяку його фрагментарність, знову ж таки – різницю, окремішність від класичних уявлень про цей феномен.

Авжеж, думки В. Мірошниченка слухні, та я б не була так категорична щодо існування постмодернізму в українській літературі. Радше обговорювати феномен українського постмодернізму як такий, що має низку специфічних відмінностей, пов'язаних із соціально-економічним та суспільно-культурними становищем.

1.2. Інтертекстуальність як літературознавче поняття

У сучасному літературознавстві важливу роль відіграє дослідження взаємозв'язків між художніми текстами одного автора, різних авторів і різних

літератур. Усе це окреслюється терміном «інтертекстуальність». Спробуємо розібратися, що під цим терміном розуміють теоретики літератури та на яких рівнях художнього твору інтертекстуальність проявляється.

Поняття «інтертекстуальність» не нове. Так звані «чужі слова» знаходимо ще в Біблії. Поети античності часто відсилалися в своїх творах до попередників або сучасників. У Середньовіччі цитували біблійні тексти, класицисти наслідували античність, беручи з творів імена, сюжети. У добу романтизму популярним «інтертекстуальним джерелом» була національна міфологія. Постмодерністи взагалі конструюють свої твори з постійних відсилок до інших текстів або ж, але тоді вже треба говорити про інтермедіальність, до кіно, музики, знакових подій та відомих особистостей. Загалом міжтекстова взаємодія властива всякому дискурсу. Часто автори використовують власний текст як предтекст [Торчинська, 2014, с. 170]. – тоді можна говорити про автотекстуальність, дослідниця О. Козинська пропонує термін «автоциткування» [Шаповал, 2013, с. 22], а Н. Фатєєва – «автоінтертекстуальність» [Просалова, 2005, с. 4].

Літературу кожної епохи можна назвати інтертекстуальною, оскільки *«художній твір виникає як відгук на інші, як реакція на реакцію, як відповідь на поставлене питання»*, – пише дослідниця В. Просалова [Просалова, 2005, с. 6]. М. Гловінський зважає на різницю інтертекстуальності та пошукові у текстах впливів, запозичень від інших авторів: *«Чи не означає це, що солідний позитивістський історик літератури займався інтертекстуальністю, але в своїй термінологічній наївності цього не усвідомлював?»* – дещо іронізує він. Далі пише, що автори перших праць про інтертекстуальність якраз таки й наголошували, що інтертекстуальність не має нічого спільного з дослідженням джерел: *«вона є його антиподом»* [Гловінський, 2008, с. 290]. Для дослідника інтертекстуальності – як стверджувалося – джерела не важать зовсім. М. Гловінський зауважує, що вони *«дивляться на своєрідне, властиве літературі від самого початку її існування, спілкування текстів з іншою*

перспективи, ніж історик літератури в старому стилі, і задають зовсім інші питання» [Гловінський, 2008, с. 292]. Що дані елементи твору означають у загальній структурі тексту, як вони впливають на його семантичне наповнення – це хвилює дослідника інтертекстуальності перш за все. Та не можна сказати, що дослідники інтертекстуальності зовсім не цікавляться так званими джерелами: М. Гловінський наводить приклад інтертексту й стверджує, що перед тим, як братися за дослідження, власне, взаємодії тексту з іншим текстом, варто відслідкувати джерело цього іншого тексту. А Шевальєр підмічає, що під час інтертекстуального аналізу змінюється мета дослідження джерел: якщо історика літератури переважно цікавлять *«будь-які можливі залежності, які пов'язували аналізований твір із попередньою літературою»* [Гловінський, 2008, с. 293-294], то літературознавці, що проводять інтертекстуальний аналіз, зважають виключно на взаємовідносини з іншими творами, які *«стали структурним елементом, або – якщо завгодно – елементом значеннєвим (чи семантичним), стосунки навмисні і в той чи інший спосіб видимі, призначені для читача»* [Гловінський, 2008, с. 296]

«Кількість можливих зв'язків між елементами тексту зростає не лише тоді, коли текст контактує з іншими текстами всередині однієї системи, а також коли він прирощує значення поза її межами», – зазначає літературознавиця М. Шаповал, а ще акцентує увагу на тому, що більшість дослідників тепер приходять до думки, що високохудожнім можна вважати лише той текст, який включений в інтертекстуальний простір, а міру його змістовності визначає кількість міжтекстових зв'язків [Шаповал, 2013, с. 38]. Інтертекстуальний підхід дозволяє поглянути на літературу як на «мережу без зафіксованого початку та кінця, як текст-що-ніколи-не-завершується» [Smirnov, 1985, с. 24]. Сама авторка дефініції, дослідниця Ю. Крістева описувала інтертекстуальність як «мозаїку цитаций» [Крістева, 1996, с. 14], літературознавець Ж. Женетт – як «палімпсест» [Ізбенко, 2005, с. 29].

М. Токарчук говорив, що інтертекстуальність – «це код посилянть, це життя у міжтексті» [Гром'як, Ковалів, 2007, с. 235].

Існують різні погляди на поняття інтертекстуальності. Літературознавчий словник-довідник за редакцією Ю. Коваліва дає таке визначення: *«основне поняття текстології постструктуралізму [...] для виявлення різних форм і напрямів письма в одній текстовій площині»* [Ковалів, 2007, с. 78]. До цих форм і напрямів відноситься цитата, центон, ремінісценція, алюзія, пародія, плагіат, трансформація інваріанта, стилізація тощо [Ковалів, 2007, с. 80]. Теорія інтертекстуальності не з'явилася б без теорії поліфонічності М. Бахтіна, праць представників формальної школи, концепції анаграм Ф. де Соссюра, класичної філософії про активну роль соціокультурного середовища у процесі сенсорозуміння [Денисова, 1995, с. 34].

У Лексиконі загального та порівняльного літературознавства обмежуються визначенням інтертексту, не розмежовуючи інтертекст та інтертекстуальність: інтертекст – це *«термін, що пояснює виявлення різних форм та напрямів письма, в одній текстовій площині»* [Волков, Ігнатенко, 2001, с. 190]. І зазначається, що сучасна теорія інтертекстуальності базується на теорії поліфонічності М. Бахтіна, працях представників формальної школи (зокрема, концепції пародії Ю. Тинянова) та теорії анаграм Ф. де Соссюра [Волков, Ігнатенко, 2001, с. 283] і що змінюється традиційна функція цитати: вона яка перестає відігравати роль посилення до джерела, *«а стає запорукою наростання смислів, посилення полілогу текстів, культур, свідомостей»* [Волков, Ігнатенко, 2001, с. 285].

М. Шаповал вважає, що джерелами теорії інтертекстуальності, крім теорії анаграм Ф. де Соссюра, вчення про пародію Ю. Тинянова та діалогічного погляду на літературу М. Бахтіна, було психологічне мовознавство О. Потебні. Також цікавою є її заувага: дослідниця пише, що в українській традиції є унікальна метафора для опису інтертекстуальності – це

літописний звід. Він, на думку авторки, як найкраще передає суть інтертекстуальності, бо в ньому воєдино сплітаються оповіді зі Святого письма, візантійські хроніки, міфи та легенди. *«Таким чином, з одного боку, літопис завжди «набуває пам'яті» (Ю. Лотман) минулих текстів, а з іншого, джерела цього тексту можуть з'являтися не лише раніше, а вже й після нього (Р. Барт)»* [Шаповал, 2013, с. 46-47], – підсумовує дослідниця, але правильно наголошує, що це лише метафора.

Постструктуралісти ототожнювали сучасний світ із безкінечним текстом, що містить приховані та явні нагромадження алюзій, цитат і ремінісценцій. Р. Барт, виходячи з цього, називав головною ознакою інтертекстуальності безкінечність, яка є наслідком безкінечності самої мови: *«[...] все це уламки чогось, що вже було бачено, читано, здійснено, пережито»* [Барт, 2001, с. 494]. Він використовував метафору «ехокамера» для опису поняття інтертекстуальності [Барт, 2001, с. 490]. Л. Женні говорив, що поява інтертекстуальності «підриває лінеарність тексту», оскільки кожна *«відсилка є відміткою альтернативи читання, яке можна або продовжити, або повернутись до вказаного першоджерела»* [Дзик, 2012, с. 24]. Філософ Ж. Дерріда розглядав інтертекстуальність як «ботанічне прищеплювання» чужого тексту [Дерріда, 1994, с. 61].

З. Бен-Порат певна, що про інтертекстуальність мусимо говорити тільки тоді, коли відбувається семантична актуалізація двох текстів, *«однак провідним є текст, який посилається, а активізація тексту на який посилаються, є вторинним явищем»* [Семків, 2000, с. 13].

М. Ріффатерр порівнює інтертекстуальність із «ансамблем пресупозицій інших текстів», він також вважає, що читач під час прочитання того чи іншого тексту стає єдиним експертом наявності міжтекстових зв'язків. Це відбувається завдяки його обізнаності та пам'яті. Із втратою ж тих культурних об'єктів, до яких відсилається автор та із зникненням пам'яті про них, текст стає не читабельним [Riffaterre, 1994, р. 772]. М. Шаповал слушно

зауважує, що варто розрізняти інтертексти літературні та інтертексти мовні, адже *«навколо тексту завжди існує мова»* [Шаповал, 2013, с. 54].

Концепція теоретика М. Грессе полягає в тому, що кожен автор, хоче він того чи ні, цитує попередників і таким чином уводить свій твір у культурний контекст і *«огортає мережею культури, із якої вислизнути неможливо»* [Нич, 2008, с. 22]. Для деяких авторів інтертекстуальність є певною стратегією, *«спрямованою на досягнення задоволення від читання»* [Гундорова, 2005, с. 23].

І. Арнольд розглядає інтертекстуальність як *«включення в текст або інших цілих текстів з іншим суб'єктом мовлення, або їхніх фрагментів у вигляді маркованих або немаркованих, перетворених або незмінних цитат, алюзій та ремінісценцій»*, також дослідниця вважала, що загальною рисою всіх інтертекстуальних включень є зміна суб'єкта мовлення, *«яку має помітити читач, що або володіє необхідними для цього фоновими знаннями, або користується авторськими «підказками» (маркуванням)»* [Бабелюк, 2012, с. 6].

О. Бразговська вважає, що міжтекстові взаємодії не можуть зводитися до виявлення «джерел» та пояснення причинно-наслідкової залежності одного тексту від іншого. На її думку, інтертекстуальність – це перш за все про творення нових смислів, як у просторі одного тексту, так і в просторі культури в цілому [Денисова, 1995, с. 24].

М. Гловінський пише, що такі жанри: пародія, пастиш, травестія, парафраза, бурлеск тощо – є *«найлегшими для сприйняття прикладами інтертекстуальності»* [Гловінський, 2008, с. 257]. У них буквально посилення на інші тексти стали головним диференційним чинником. Він навіть припускає, що в цьому випадку можна говорити про так звані інтертекстуальні жанри. Та звісно, і на це звертає увагу автор, не можна обмежувати функціонування інтертекстуальності лише ними. *«Інтертекстуальність – не жанрова категорія»*, – продовжує свою думку

М. Гловінський та доходить висновку, що подекуди в текстах вона є *«явищем майже обов'язковим, або досить частим»*. Як приклад наводить дигресійну поему, де пародійна гра чужими стилями та цитатами стала конституційним елементом [Гловінський, 2008, с. 260- 264].

У науковий обіг поняття «інтертекстуальність» у 1967 році ввела Ю. Крістева. Переважна більшість дослідників звертає увагу на те, що термін виник як наслідок ознайомлення дослідниці та, в якомусь сенсі, переінакшування нею ідеї М. Бахтіна про інтерсуб'єктність діалогу [Бахтін, 2002, с. 416]. М. Гловінський пише, що саме М. Бахтін *«скерував увагу дослідників у цей бік»* (тобто у бік дослідження інтертекстуальності). На його думку, в класичних версіях структуралізму питання проблематики, хоча й не обминалося повністю, але лишалося на маргінесі, а М. Бахтін значною мірою змінив це. Усе ж таки літературознавець застерігає від розуміння інтертекстуальності як однієї із реалізації його дослідницької програми: М. Бахтін у багатьох своїй працях, передовсім у «Слові в романі», аналізував проблеми, які стали *«предметом розмірковувань»* [Гловінський, 2008, с. 174] для дослідників інтертекстуальності. Він не розрівнював внутрішню діалогічність, *«притаманну даному висловлюванню, яка впливає з його структури»* та діалогічність, *«що пов'язувала це висловлювання з іншими»* [Гловінський, 2008, с. 175]. М. Гловінський пише, що певні відкриття Ю. Крістєвої здаються *«настільки очевидними, що не варто й над ними замислюватися»*. Він розтлумачує це так: не можна розглядати структуру певного тексту у відриві від інших текстів – міркування про інтертекстуальність переважно ґрунтуються саме на цій тезі і з цим, безсумнівно, не можна не погодитися [Гловінський, 2008, с. 178]. До інтертекстуальності належить передусім сукупність проблем, яку М. Бахтін називає стилізацією – наслідування мови іншого засобами власної мови. Отже, на думку М. Гловінського, не можна трактувати інтертекстуальність *«як*

своєрідну деталізацію концепції Бахтіна», адже вона здобула самостійність і розвинула власну проблематику [Гловінський, 2008, с. 182].

Теоретик Р. Дзик у статті «Концепт інтертекстуальності в інтерпретації французьких постструктуралістів: від Р. Барта до Ж. Жанетта» стверджує, що концепція Ю. Крістевої була прийнята доволі стримано й що завдячувати тому, що це поняття набуло такої популярності, треба Р. Барту, завдяки його оригінальному трактуванню її головних положень у книзі «S/Z» (1970) та його статтях і есе «Від твору до тексту» (1971), «Текст (теорія тексту)» (1973), «Задоволення від тексту (1973)» [Дзик, 2012, с. 23-25]. *«Кожний текст виступає як інтертекст; інші тексти існують у ньому на різних рівнях у більш чи менш розпізнаваних формах: тексти попередньої культури і тексти культури теперішньої»* [Барт, 2001, с. 497], – писав Р. Барт. Читач, на думку теоретика, має побачити дійсність очима тексту та побачити сам текст у оточенні культурного та суспільного контексту. *«Теорія Барта узагальнювала ідеї Жака Дерріди, Юлії Крістевої, Жака Лакана, Мішеля Фуко»* [Болецький, 2001, с. 5]. Г. Косіков влучно зазначає, що *«бартівський Текст – це не що інше, як один з різновидів інтертексту»* [Волков, Ігнатенко, 2001, с. 287], адже він, користуючись ідеями Ю. Крістевої, яка до того користувалася текстом М. Бахтіна, створює власну концепцію, власний текст. М. Шаповал вважає, що для того, аби говорити про інтертекстуальність у творах художньої літератури, треба відмежовуватися від бартівської концепції. На думку дослідниці, *«інтертекстуальність без берегів»*, яку пропонував Р. Барт призводить до того, що *«інтертекст «не функціонує», а розчиняється в нескінченності текстового простору»*, адже концепція Р. Барта передбачає повне ігнорування авторських інтенцій і робить читача єдиним творцем тексту [Крістева, 1996, с. 69]. Бартівську концепцію ще називають глобальною інтертекстуальністю.

М. Гловінський зазначає, що теорію Ю. Крістевої деякі дослідники назвали з одного боку – надмірно загальною, з другого – надмірно

схематичною. Тому, на його думку, не дивно, що дуже скоро дослідження в цій галузі дуже швидко вийшло за рамки, встановлені Ю. Крістевою: *«Дослідники незабаром усвідомили, що не всі відносини між даним текстом та іншим текстом можна кваліфікувати як інтертекстуальні»* [Гловінський, 2008, с. 179].

Традиційним є розподіл на широку та вузьку моделі інтертекстуальності. Вузька модель – це така, що позначається самим автором, тобто свідомо вводиться в полотно тексту, наприклад цитати, алюзії, запозичення. Дослідниця С. Хольтіус називає це поняттям «інтертекстуальної диспозиції», *«під якою розуміє наявність у тексті певних інтертекстуальних сигналів, які б спрямовували реципієнта до пошуку зв'язків з іншими кодами, знаками, смислами»* [Літературознавча енциклопедія, 2007, с. 624]. Автор залишає в тексті «зачіпки», які допоможуть читачеві декодувати інтертексти. Вузька модель інтертекстуальності в колі літературознавців визнається більш продуктивною. Широка модель охоплює увесь культурний контекст, вводячи й таким чином розчиняючи в ньому текст: *«Відсутність меж, ототожнення окремого тексту з усім інтертекстом культури призводить до розчинення тексту в міжтекстовому просторі»* [Нич, 2008, с. 33]. Мітосек зазначала, що широка модель інтертекстуальності повністю ігнорує інтенції автора тексту, що є великим мінусом [Енциклопедія постмодернізму, 2003, с. 150]. Низка дослідників погоджується з тим, що критичного переглядати потребує не лише широке розуміння інтертекстуальності, а й вузьке. Українські літературознавці надають перевагу вузькій моделі інтертекстуальності [Гром'як, Ковалів, 2007, с. 237].

М. Ріффатер, розмірковуючи про інтертекстуальність, запровадив категорію інтерпретанта – сукупність чинників, яка дає змогу інтерпретувати ставлення автора до чужого тексту, які він з тією чи іншою метою використав у своєму текстові. Інтертексти можуть набувати нових значень у нових контекстах. Саме інтерпретант, вміщений у тому ж тексті, вказуватиме, як цей

запозичений елемент треба розуміти. Авжеж, у тексті немає безпосередніх вказівок, як треба потрактувати цитату чи алюзію – *«інтерпретант у такому розумінні є іманентним елементом будь-яких інтертекстуальних відносин»* [Riffaterre, 1994, р. 789-793]. Ступені його вираження бувають різними, але його вияв є передумовою розуміння будь-якою інтертекстуальності: *«... адже сам текст вказує, чи ми маємо справу, наприклад, із пародією, з цитатою, якій приписується авторитативність, із полемікою тощо»* [Riffaterre, 1994, р. 795]. М. Гловінський пише, що запозичений елемент може виконувати найрізноманітніші ролі, часто протилежні до тих, що він виконував у першоджерелі, й додає, що в такому разі ми маємо справу з явищем деконтекстуалізації та реконтекстуалізації. Деконтекстуалізації – бо певну частину тексту, вилучили з тої текстової структури, яка надавала йому значення, а реконтекстуалізації – адже ця частина переміщена в інше текстове середовище й тепер набуває значень завдяки ньому [Гловінський, 2008, с. 183-185].

Окремо слід сказати, що не всі залучені цитати, алюзії тощо вступають у інтертекстуальну гру. Ж. Матьє-Кастеляні впровадила термін *allégation*, вивчаючи інтертекстуальне в ренесансних текстах – це слово, що позначає випадки, в яких текстові надається певна авторитарність (у часи Ренесансу для долучення своїх творів до великої традиції робилися посилання на античні твори) [Allen, 2000, р. 143]. М. Гловінський запозичив цей термін і дещо змінив його значення: алегачії – *«будь-які текстові посилання, які не пов'язані зі стихією діалогічності»*, у них цитати чи алюзія не продукують багатоголосся, а навпаки утворює одну думку. Тут можемо говорити про авторитарні тексти, які *«інші слова»* використовуються задля підтвердження своєї авторитарності [Гловінський, 2008, с. 235]. *«Алегачія – цитоване або наведене повчальне слово, заздалегідь визнане обов'язковим виключене з-під дії критичного аналізу»* [Allen, 2000, р. 147]. Тож, у подібних випадках цитування буде вираження алегачії, а не інтертекстуальності. Як приклад алегачій, той

же М. Гловінський наводить пропагандистські тексти або тенденційні твори хідожньої літератури [Гловінський, 2008, с. 237].

1.3. Класифікації інтертекстуальних зв'язків

У книзі «Пам'ять поетів і літературна система» учений Д. Б'яджо Конте представив п'ять підгруп інтертекстуальних зв'язків: парафразу як синонімічне висловлювання, співвідношення текстів, об'єднаних за принципом загадки та відповіді, діалогічні зв'язки з літературною системою і культурною традицією, іронічну ремінісценцію, метафоричну реактивацію знака з уподібненням алюзії метафорі. В. Просалова зазначала, що *«в цій класифікації спостерігається поєднання форм і типів інтертекстуальності»* [Просалова, 2009, с. 154].

М. Ріффатер виділяє три типи інтертекстуальності:

- Комплементарний (кожен знак, крім прямого, має приховане значення, яке читач має розпізнати);
- Медіативний, коли зв'язок тексту та інтертексту виявляється завдяки посередництву третього тексту;
- Інtrateкстуальний, коли інтертекст закодовано реалізується в тексті та розпізнається завдяки стилістичним відмінностям [Riffaterre, 1994, p. 456].

С. Загер розрізняє такі форми інтертекстуальності:

- Абстрактна, тобто радикальна, інтертекстуальність – потенційно можлива інтертекстуальність, яка характеризує широкі культурно-семіотичні відношення у текстовому універсумі;
- Актуальна, когнітивна інтертекстуальність – це відношення між текстом та його реципієнтом, які виникають у процесі його декодування та інтерпретації;

- Текстуально виражена інтертекстуальність – це сукупність засобів вираження міжтекстового діалогу в текстовій тканині за допомогою різноманітних сигналів, маркерів [Гром'як, Ковалів, 2007, с. 239].

Л. Женні класифікував інтертекстуальні зв'язки за тим, як автор взаємодіє із джерелом інтертексту й виокремлює:

- Парономазію, під якою має на увазі ремінісценцію, що зберігає мовний лад джерела;
- Еліпсис, тобто усічене відтворення джерела;
- Ампліфікацію (вихід за віртуально наявні у джерелі значення);
- Гіперболу, що досягається переведенням джерела в найвищий ступінь;
- Інверсію, тобто перестановку, зміну порядку і ціннісних характеристик джерела, як, наприклад, при пародіюванні;
- Перенесення семантичної схеми джерела в інший контекст [Ізбенко, 2005, с. 33-34].

Часто у своїх класифікація автори намагаються співвіднести типи інтертекстуальних зв'язків із тими чи іншими тропами. На думку В. Просалової, це не є доречним, оскільки *«це поняття [інтертекстуальність] значно ширше і може бути виражене різними засобами»* [Просалова, 2004, с. 59]. Ж. Женетт у книзі «Палімпсести: Література другого ступеня» виділяв п'ять типів взаємодії текстів:

- Інтертекстуальність як дійсна присутність в одному тексті двох або більше текстів (цитата, алюзія, плагіат тощо);
- Паратекстуальність як відношення тексту до свого заголовка, післямови, епіграфа, так би мовити, коментарі до тексту, які містяться в ньому самому;
- Метатекстуальність як коментуюче й часто критичне посилання на свій передтекст або просто інший текст;
- Гіпертекстуальність як осміювання або пародіювання одним текстом іншого;

- Архітекстуальність, що може усвідомлюватися як жанровий зв'язок текстів [Волков, Ігнатенко, 2001, с. 456].

Автор акцентував на взаємопроникності цих типів, їхній незамкнутій природі. Класифікація Ж. Женетта неідеальною, її багато критикують: дослідниця Н. Фатєєва пише про надмірну ускладненість та деякий схематизм класифікації Ж. Женетта. На основі цієї класифікації вона створила свою, більш розгалужену. У межах паратекстуальності вона розмежовує цитати-заголовки та епіграфи, в межах метатекстуальності виокремлює дописування «чужого» тексту, переказ, варіації на теми попереднього тексту, мовну гру з ним [Дзик, 2021, с. 25]. Також додає до теоретичної бази поняття метатропа *«як маркера інтертекстуальної взаємодії»* [Дзик, 2021, с. 26]. Літературознавець М. Гловінський називає цю класифікацію переобтяженою та некоректною; він критикує розмежування інтертекстуальності й гіперінтертекстуальності: *«немає усталеної граничної лінії, яка б розділяла ці явища»*. Далі пише, що ці явища треба *«потрактувувати як оди широкий і внутрішньо диференційований клас»*, у якому все таки більше спільних ознак, ніж відмінних [Гловінський, 2008, с. 240]. Він значно спрощує класифікацію Ж. Женетта та пропонує скоротити типи інтертекстуальних зв'язків до інтертекстуальності, метатекстуальності і архітекстуальності [Гловінський, 2008, с. 240-241], де перший тип включатиме в себе інтертекстуальність і гіперінтертекстуальність за Ж. Женеттом, архітекстуальність, хоч завжди й пов'язана безпосередньо з інтертекстуальністю, ніколи до неї не зводиться [Гловінський, 2008, с. 240-243].

Дослідники М. Пфістер та У. Бройх вважають доречним розділяти «вертикальну» і «горизонтальну» інтертекстуальності. «Вертикальна» – взаємодія давніх і сучасних текстів, накладання їх одне на одних, що призводить до виникнення нових сенсів, додаткових значень. «Горизонтальна» – діалог автора та читача, тобто адресата, *«що виконує закладену письменником рецептивну програму»* [Lachmann, 1989, р. 396].

М. Шаповал вважає, що при другій взаємодії з'являється аспект інтертекстуальності, який можна назвати інтерсуб'єктивністю [Шаповал, 2013, с. 144].

У. Бройх також розмежує марковану та немарковану інтертекстуальність, приділяючи окрему увагу вивченню авторським маркерам інтертекстуальності. До них дослідник відносить зміну шрифту, виділення курсивом, стильовий контраст тощо [Lachmann, 1989, р. 398].

Г. Віват пропонує такі групи інтертекстуальних зв'язків:

- дотикання,
- перетинання,
- накладання,
- комбінована взаємозалежність [Віват, 2010, с. 234-235].

М. Ріффітерр пропонує розрівнювати факультативну та обов'язкову для сприйняття художнього тексту інтерекстуальності [Riffaterre, 1994, р. 463].

М. Шаповал пише, що така класифікація створює проблему: незрозуміло, як подолати *«суб'єктивність читацьких висновків про обов'язковість того чи іншого міжтекстового зв'язку»* та як уникнути *«надінтерпритації»* інтерсуб'єктивністю [Шаповал, 2013, с. 168].

Інтертекст. Поняття інтертекст напряду пов'язане з інтертекстуальністю. *«Слово «інтертекст» (лат. *intertextum*) у перекладі означає «вплетений усередину»* [Літературознавча енциклопедія, 2007, с. 633]. Літературознавець В. Руднєв ототожнює інтертекст з інтертекстуальністю, *«яку розглядав як процес, наслідком якого постає інтертекст»* [Нич, 2008, с. 24]. *«Фрагмент чужого, попереднього тексту, введений у новий, свіжо створений літературний твір»*, – такої думки З. Мітосек, також дослідниця зазначає, що реалізуватися інтертексс може в формі цитат, алюзій, ремінісценцій, метамовного висловлювання. Н. П'єгге-Гро не бачила сенсу розрізняти інтертексти: вони можуть бути виражені як прямим цитуванням, так і алюзіями – усе це інтертекст [Літературознавча енциклопедія, 2007, с. 635-636].

На думку Г. Косикова, інтертекст – міжтекстове утворення, походження якого нечасто можна встановити. Його компоненти взаємодоповнюють одне одного, *«проте на мають чіткої закріпленості у жодному окремо взятому творі»* [Гребенюк, 2004, с. 33].

I. Арнольд називає інтертекст «варіантом висування» і трактує це як певний контекст, що вказує читачеві на важливі елементи повідомлення, *«посилює емоційний, оцінювальний, експресивний потенціал тексту, сприяє передачі імплікації, іронії і різних модальних відтінків»* [Гринишина, 2007, с. 32].

II. Тороп у своїх працях пише не лише про інтертекст, а й про інтекст. Інтертекст має місце, коли залучаються не тільки текстові джерела, а й позатекстові елементи. Він пропонує розрізняти характер уведення інтексту: стверджувальних або полемічний, а також ступінь його виявлення: фрагментарний чи цілісний та рівень актуалізації: явний чи прихований [Торчинська, 2014, с. 171].

Літературознавиця Г. Денисова розглядає інтертекст як *«апеляцію до окремих подій або культурних фактів»* [Денисова, 1994, с. 14] і пропонує розглядати його в трьох аспектах: у творчості окремого письменника; у мисленнєво-мовленнєвій діяльності носіїв мови та культури в певний історичний момент; у діахронії *«як динаміку переміщення інтертекстів із центру культурної пам'яті на периферію»* [Денисова, 1994, с. 16].

В. Москвін пропонує зважати на такі підпити поняття «інтертекст»: інтертекстему, інтертекстуальне поле, інтертекстуальний простір [Віват, 2011, с. 27].

Інтертекстему ще називають інтертекстуальним вкрапленнями, включеннями, маркерами. Одиниця інтертексту, *«функціонально зорієнтована міжтекстово, представник прототексту, міжрівневий реляційний сегмент змістової структури тексту»* – таке визначення дають дослідники [M. Worton, J. Still, 1990, p. 60-62].

Інтертекстуальне поле – певний обсяг текстів, який актуалізується в пам'яті читача й позначається на сприйманні читаного тексту. Воно обмежується лише авторським і літературним різновидами контексту [Ткаченко, 2003, с. 138]. Може скластися хибне враження, що таким чином поняття «контекст» та «інтертекст» ототожнюються. Насправді поняття «інтертекст» вужче: воно використовується лише для позначення найближчого літературного та авторського контексту.

Поняття «інтертекстуальний простір» увела в науковий обіг Ю. Крістева. П. Тороп вважає, що текст зароджується в одному інтертекстуальному просторі, зв'язки з ним у нього можуть бути подвійні: закономірні зв'язки з традицією та випадкові зв'язки генезису. У другому інтертекстуальному просторі *«текст сприймається і виявляється у сфері більш чи менш випадкових зв'язків з іншими текстами, набуваючи нові сенси і втрачаючи часто первинні»* [Торчинська, 2014, с. 174]. В. Просалова виокремила функції інтертекстів. На її думку, вони можуть бути засобом: первинної комунікації (прислів'я, приказки), привернення читацької уваги, переконання реципієнта, прикрашання тексту, створення ігрової ситуації, вираження оцінки і пародіювання [Просалова, 2019, с. 129-130].

Дослідники питання інтертекстуальності часто намагаються співвіднести міжтекстові зв'язки з певними тропами й стилістичними фігурами. В. Просалова слушно зауважила, що звести інтертекстуальну трансформацію до певного тропу не вдається. Вона не відкидає того, що тропи стилістичні фігури можуть бути показниками інтекстекстуальності але зауважила, що до таких же показників слід додати символ, алюзію, ремінісценцію, парафразу [Просалова, 2019, с. 143].

«Символу притаманна транстекстуальність, семантичне природування до попереднього значення нового, набутого в іншому контексті», – писала дослідниця, саме тому символи мають великий потенціал для створення в

текстах інтертекстуальності, пов'язуючи минулі тексти з опередніми [Просалова, 2019, с. 145].

Літературознавиця З. Мінц зазначає, що *«інерція (культура) сприйняття символу така, що він ніби зберігає «пам'ять» про всі попередні контекстні значення»*, але в той же час, як вірно підмітила В. Просалова, набуває нових [Просалова, 2019, с. 144].

Алюзія, на відміну від цитати, запозичує не ціле висловлювання іншого тексту, а лише окремий його фрагмент, актуалізуючи міжтекстові зв'язки для читача. Алюзія також є менш впізнаваною за цитату, вона не супроводжується спеціальними маркерами інтертекстуальності й розрахована на читацьку компетенцію. *«Алюзії, виражені власними іменами, зокрема літературних героїв, відзначаються особливою частотністю і розпізнаваністю»* [Торчинська, 2014, с. 178-179].

Ремінісценція відзначається ще меншою впізнаваністю ніж алюзія, відтворює лиш відгомін свого джерела, отож її виявлення потребує врахування біографічних, психологічних та ідіостильових чинників. *«Т. зв. форматворчі ремінісценції полягають у мимовільному чи свідомому відтворенні ритмічних, строфічних, синтаксичних, сюжетно-композиційних, жанрових і стильових схем відомих текстів»* [Літературознавчий словник-довідник, 2007, с. 435]. Виявлення ремінісценції не є обов'язковим для читача. Через незначну міжтекстову вираженість не всі дослідники інтертекстуальності розглядають ремінісценції.

Парафраза – переказ іншого тексту «своїми» словами. Зазвичай у процесі переказу текст оригіналу значно спрощується, але, на відміну від пародії, не висміюється. Парафраза може використовуватися автором у двох випадках: якщо він хоче увиразнити, «утвердити цінність посттексту» за допомогою парафрази та якщо хоче заперечити цінність претексту [Літературознавчий словник-довідник, 2007, с. 248].

Деякі дослідники вважали інтертекстуальність універсальним поняттям, яке можна застосовувати для культури в цілому. М. Липовецький уважав таку думку дещо передчасною, *«типовою екстраполяцією нових художніх ідей на інші епохи»* [Ігнат'єва, 2012, с. 88]. М. Шаповал на противагу цьому пише, що про універсальність цього поняття дозволяє говорити не лише можливість застосовувати його до літератур інших епох, а також і до публіцистики, ділового та наукового мовлення, кінематографу, малярства, *«визначаючи міждисциплінарний характер цього семіотичного феномена»* [Шаповал, 2013, с. 156].

Поняття інтертекстуальності осмислене тільки в другій половині двадцятого століття. Більшість науковців зазначають, що теорія інтертекстуальності й досі перебуває в процесі розробки остаточної концепції. Досі співіснують концепції, які полемізують між собою, на це слід зважати.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1

Спочатку виникнення та визнання постмодернізму одним із періодів світової культури і до сьогодні серед дослідників не вщухають дискусії про природу цього явища, його витoki та специфіку. Постмодернізм, на думку А. Тойнбі, настав після Нових часів – це 1475-1875 роки, із чим, звісно, можна посперечатися. І досі деякі не сприймають цей феномен узагалі, наполягаючи на тому, що епоха модернізму так і не закінчилася, інші ж вбачають постмодерністські риси у будь-яких мистецьких явищах різних епох.

Було досліджено, що постмодернізм руйнує кордони між високою і масовою культурами, заохочує проникнення комерції в культуру, що аж ніяк не вважається чимось негативним; велике значення надається міждисциплінарності: з'являються мислителі, яких важко віднести до якоїсь окремої галузі знань – Ж. Бодрійяр, М. Фуко, Р. Барт. У постмодернізмі втрачається почуття історичного часу, є лише «вічне сьогодні»

Для розуміння специфіки постмодернізму треба брати до уваги суспільну та наукову свідомість, в якій сформувалися його основні засади

Розвиток новітніх технічних засобів масової інформації також вплинув на естетику постмодернізму (поява відеокліпів, комп'ютерних ігор, атракціонів, набули популярності «Reality shows», фільми на кшталт «Матриці», «Шоу Трумана»). Звідси й наскрізна проблема постмодерністської естетики – моделювання дійсності. А постмодерністська жага до цитування пояснюється тим, що все вже було сказано в минулому.

Питання взаємовідношень модернізму та постмодернізму, то в сучасній науці воно залишається відкритим. Вважалося, що постмодернізм оформився як наслідок певного розриву із світоглядом та естетикою модернізму. У цьому моменті думки дослідників також різко розходилися: деякі вбачали радикальні

відмінності між цими двома явищами, інші ж висловлювали серйозні сумніви в наявності принципових відмінностей.

Якщо казати про зміст основних категорій постмодернізму, то більшість дослідників до них зараховують такі категорії: подвійне кодування, гру, симулякр, цитування, принцип нонселекції, цитатність, інтертекстуальність, колаж, бриколаж, ризома, матенаратив, пастіш.

Інтертекстуальність як одна з важливих віх естетики постмодернізму й не тільки продукує довкола себе багато дискусій: чи з'явилася інтертекстуальність разом із постмодернізмом? Чи можна називати твори Середньовіччя інтертекстуальними? Як розрізнити інтертекстуальність та запозичення від інших авторів? Ці та багато інших питань і досі провокують різноманітні міркування багатьох дослідників.

Автори перших праць про інтертекстуальність наголошували, що інтертекстуальність не має нічого спільного з дослідженням джерел.

Дослідники питання інтертекстуальності часто намагаються співвіднести міжтекстові зв'язки з певними тропами й стилістичними фігурами: з символом, з алюзією, з ремінісценцією, з парафразою, з цитатою тощо. Це не є доречним, оскільки поняття інтертекстуальність значно ширше.

У колі літературознавців відтепер панує думка, що високохудожнім можна вважати лише той текст, який включений в інтертекстуальний простір, а міру його змістовності визначає кількість міжтекстових зв'язків. Існує також думка про певну універсальність цього поняття, що його можна застосовувати до культури в цілому.

РОЗДІЛ 2

ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІ ЗВ'ЯЗКИ В РОМАНІ «ТАНЖЕР»

Й. КОЗЛЕНКА

2.1. Творчість Й. Козленка та його роман «Танжер» в оцінці критики та літературознавців

Йван Козленко народився 1981 року в Одесі. У 2003 році закінчив філософський факультет Одеського національного університету імені І. Мечникова. Під час навчання він та група однодумців створили часопис «Квадрат арт-проектів «Нервометр». У післямові автор пише, що в кінці дев'яностих - на початку двохтисячних купка російськомовних молодих людей у Одесі зробили несміливий вибір на користь української культури, хоч і зазначає, що більшість з них навіть *«не володіли достатньо мовним апаратом, щоб адекватно висловити задумане або пережите»* [Козленко, 2017, с. 186]. Силами Й. Козленка та його однодумців був створений часопис «Нервометр» [Козленко, 2017, с. 187]. Вони сподівалися, що набереться кілька десятків людей, готових писати, експериментувати українською – це й збиралися друкувати в журналі. *«[...] нам удалося роздобути лише тексти тих авторів, про яких ми знали й раніше: Олександра Оридороги, Олександра Бурячковського, Юрія Власішена та Вероніки Нальоти, яка долучилась до редакції»* [Козленко, 2017, с. 188], – пише Й. Козленко у тій же післямові до роману. Для більшості з одеської «арт - тусовки» проукраїнські позиція стали чужими та навіть ворожими.

Для засновників журналу, як і для головно героя «Танжеру» Ореста, важливим було переосмислення одеського культурного міфу: *«Старий міф не мав нічого спільного з реальним образом міста. Ішлося про введення в художньо - літературний простір міста сучасних явищ – нових топосів міста, нових викликів: міграції, стихійної торгівлі, наслідків соціальної напруги»* [Козленко, 2017, с.189]. Однією з цілей «Нервометра» було винайдення нової ідентичності міста на основі переосмислення доти забутого естетичного досвіду Одеси 1920-х років: *«Нервометр» радикально поставив питання про літературну і ширше – культурну ідентичність міста й запропонував концептуальну альтернативу локальним догматичним міфологіям»* [Козленко, 2017, с. 190]. У часописі вперше за часів незалежності України було надруковано добірку поезій М. Семенка, Г. Шкрупія, урбаністичну прозу Г. Коляди та А. Чужого.

В одному з інтерв'ю Й. Козленко каже, що складнощі були навіть із тим, аби знайти в місті сучасну українську літературу, адже в університеті на філософському факультеті її не вивчали: *«[...] реалізували свої літературні ідеї ми саме завдяки друзям-філологам. Тому що вони відкривали для нас незвідане»*, – та зазначає, що в той час у Одесі не було жодної книгарні, де продавалися б українські письменники. Аби отримати книжки, які його цікавили, доводилося виписувати газету «Українське слово» і через неї замовляти. Автор зізнається, що така ситуація з українською літературою в міста й спонукала їх заснувати журнал «Нервометр», який би об'єднав довкола себе всіх небайдужих до відродження української ідентичності Одеси. *«Деконструювати одеський міф, який у своєму фокусі тримав тільки російськомовну одеську літературу»* та віднайти українські корені одеської історії – ось чого хотіла творці часопису.

По закінченню навчання Й. Козленко працював три роки у Одеському художньо-театральному училищі імені М. Грекова. Переїхав до Києва у 2006 році. Зазначає, що роман «Танжер», написаний якраз у цей

період, був його прощанням із Одесою: *«Я розумів (і всіма силами прагнув цього), що віднині буду в Одесі лише гостем»* [Козленко, 2017, с. 195]. Найбільший фестиваль німого кіна в Східній Європі проходив у Одесі, мав назву «Німі ночі». Це був 2010 рік і Й. Козленко був його продюсером, засновником і директором. Він хотів показати ще не бачені українські німі фільми, які тривалий час перебували під забороною, а також познайомити українського глядача з класикою світового німого кінематографу.

Із 2011 року починає працювати в Національному центрі О. Довженка й згодом отримує посаду генерального директора. Вважається, що під час керування Й. Козленка центр набув небувалого до того розквіту. Влаштовувалися такі покази: «Коло Дзиги» – показ українського кіноавангарду під сучасний музичний супровід; «Українська нова хвиля» – покази дебютних фільмів молодих режисерів. Також у центрі були надруковані збірки «Щаблі демократії: Критична школа української документалістики 1987-1995», «Шевченко 200», «Амосов», «Коло Дзиги». На посаді генерального директора Й. Козленко створив ретроспективу українського кіноавангарду «Україна: великий експеримент» у 2013 році на фестивалі німого кіна в Порденоне, спільно з Роттердамським МКФ – повну ретроспективу фільмів Кіри Муратової у 2013 році, ретроспективні покази фільмів Кіри Муратової та Романа Балаяна на Карловарському фестивалі (2013, 2014, 2015), програму ранньої української анімації «Мультигітпроп» для фестивалю Fest Anca (Жиліна, Словаччина, 2014), ретроспективу «Одеса у вогні: окупація/визволення» для Одеського МКФ у 2015 році. *«Керуючи фестивалями, Центром Довженка, я намагався оприявнити цей особливий час, постаті «наших 20-х». Тоді місто [Одеса] було центром всеукраїнського кінематографу»,* – так відгукується Й. Козленко про той час і додає, що постаті Ю. Яновського, О. Довженка, В. Сосюри, які жили й творили в той час, не були інтегровані в «локальну міфологію міста». The Ukrainians пише

про нього так: *«став тим, хто не тільки збудував і створив Довженко-Центр, а й виховав цілу когорту поціновувачів українського кіно».*

Й. Козленко також є кінодослідником, можна знайти його статті в інтернеті, як от: «Кіно і німці: як Україна нехтує кіноспадщиною», «Україна в Порденоне: про що мовчить німе кіно», «Тоталітарний довгобуд: що не так з «Дау» Ільї Хржановського» та інші. Щодо планів на майбутнє каже так: *«Хочу далі досліджувати історію кіно. Буду писати. Бо відчуваю в цьому потребу».*

«Ровесником Яновського, коли той писав «Майстер корабля», я розпочав написання «Танжера» [Козленко, 2017, с. 193], – писав Й. Козленко в післямові. Написаний 2007 року, роман дійшов до повноцінного видання тільки через 11 років – 2018 року. Відразу після завершення написання, автор розіслав роман у кілька видавництв – відгукнувся лише головний редактор літературного часопису «Київська Русь» Дмитро Стус. Він запропонував надрукувати «Танжер» у випуску, присвяченому Одесі. Й. Козленко зазначав, що, на його думку, після редагування текст значно збіднішав, оскільки майже весь «одеський суржик», який він створив, пишучи роман, був унормований до правил сучасної літературної мови.

Просто збіг чи навмисна містифікація, але у В. С. Берроуза з видавництвом «Інтерзони» (події збірки відбуваються у місті Танжер) також не складалося: з 1958 по 1959 роки він безуспішно намагався знайти видавця – показав текст Л. Ферлінгетті з «City Lights Books» (до того моменту той уже випустив «Вопль» Гінзберга), проте видавець відмовився; та ж доля спіткала текст у паризькому «Olympia Press» М. Жіродіа та «Chicago Review» Чиказького університету. Видавець останнього, І. Розенталь, відмовившись видавати роман повністю, погодився включити деякі його частини до збірки «Великий стіл № 1», випущеної навесні 1958 року. До неї увійшли десять епізодів «Інтерзони» під придуманою Дж. Керуаком назвою «Голий сніданок».

Відновити після текст твору так і не вдалося, адже оригінал не зберігся – ця інформація також узята з післямови до роману, тож, можна припустити, що автор знову вдається до містифікації, щоб привернути більше уваги до роману. Багато відомих письменників займаються подібним, наприклад О. Забужко, чиї твори Й. Козленко високо оцінював, в передмові до «Польових досліджень українського сексу» писала про 12 унікальних примірників роману, що зникли при пересадці в аеропорту Франкфурта. Дослідники, побачивши в цьому бурхливу фантазію авторки, висміяли її.

Й. Козленко згадує, що одним із перших читачів «Танжера» був О. Ройтбурд – вагома для Одеси особистість, художник, директор Одеського художнього музею з 2018 року по 2021 рік. Він надіслав текст О. Забужко – він їй категорично не сподобалося, якщо вірити тій же післямові. Однак через десять років за її ж ініціативи «Танжер» вийшов у видавництві «Комора». Передусім така зміна ставлення пов'язана, на думку Йвана Козленка, з подіями 2014 року, оскільки *«Танжер»* *зазвучав інакше: як текст, що провістив неминучість українського культурного вибору Одеси»* [Козленко, 2017, с. 197]. Сам письменник зазначає, що мав *«контраверсійну амбіцію написати перший одеський патріотичний і водночас гомоеротичний роман»*. Створити новий літературний міф української Одеси – ціль молодого Й. Козленка та небагатьох однодумців, які *«захоплювалися Андруховичем, Жаданом, Іздриком в Одесі, де в ті роки ніде було придбати україномовної літератури»* [Козленко, 2017, с. 194].

Роман «Танжер» і досі залишається незаслужено маловідомим – критики та хоч якихось рецензій у відкритому доступі обмаль. *«Мені здавалось, що я сказав цим текстом щось зовсім нове, досі нечуване й зухвале, але водночас - і дошкульно ліричне, особисте й сокровенне»*, – так пише Й. Козленко про свій роман. У інтерв'ю для ВВС Україна він зазначав, що писав роман, перш за все, про молодість, а вже потім про Одесу. Останнім речення у післямові до роману є: *«Танжер» належить своєму місту й часові, епосі культурного вакууму,*

спричиненого втратою зв'язку Одеси з давньою метрополією і болісним переходовим етапом визнання своєї нової української ідентичності».

На сторінці літературного медіа «Читомо» представлена стаття Т. Калитенко, датована 2017 роком. Критикиня порівнює роман із книжкою в м'якій палітурці, яка ледь не розсипалася, коли береш її до рук: *«[...] низка складових роману в доброму об'єднанні могли б розвинутися у глибокий психологізм, медитацію, магічний реалізм тощо. Проте, на жаль, текст Козленка не зупиняється на жодному із цих шляхів».* Їй не вистачає в романі зібраності, мотивацій учинків персонажів, а також вона незадоволена об'ємними посиланнями-примітками, які, на її думку, *«важкою підшоивою у нього [текст] вриваються»*, плутаючи читача. Проблема Й. Козленка, на думку дослідниці, в тому, що він забагато знає й усі свої знання намагається вмістити в полотно роману – це уповільнює розвиток сюжету. Рецензентка підмічає, що в «Танжері» багато підтекстів, натяків, прототекстів, які буде важко віднайти непідготовленому читачеві.

О. Забужко залишила короткий відгук на своїй сторінці в Фейсбук, публікація датована 2017 роком. Вона пише, що «Танжер» – *«роман, може, найбільш «одеський» з усього, написаного про це місто за останні півстоліття».* Письменниця задається питанням, чи впізнають «Козленкову Одесу» самі одесити, *«замотелічені всім, що на них звалилося за останні кільканадцять років»*, а також зауважує, що *«все це [тобто «наші двадцяті», українську революцію] пора пригадувати – збирати докупи, прокидаючись із важкого сну».*

У часописі «Критика» №1 за 2020 рік була опублікована анонімна рецензія, в якій зауважується: *«Козленкова Одеса не замикається на російсько-єврейському історико-літературному міті, вона пам'ятає і визвольні змагання, і отамана Григор'єва, і «подвиги» Котовського, і творців українського кіна».* Також у рецензії відмічається, що роман зорієнтований на широке коло читачів.

2.2. Проблематика і художні особливості роману «Танжер»

Текст роману налічує 170 сторінок, далі – післямова від автора та додатки. У післямові автор зазначає, що на написання роману його надихнуло прочитання взимку 2005-2006 років «Майстра корабля» Ю. Яновського, «структура та фабула якого стали осердям «Танжера»: *«Я був вражений цим по-юнацьки свіжим, сяйним текстом молодого автора. Щирим описом нестримних почуттів, романтикою моря, степу, ностальгією за літом... Усе це було мені до болю знайоме: неприкаяний, я також згадував роки студентства, коли в нас була спільна пристрасть і спільна справа. Здавалося, цього більше ніколи не пережити»* [Козленко, 2017, с. 191].

Додатки до роману включають «Майстра залізної троянди» Миколи Бажана – есе, присвячене Ю. Яновському; «Все, що залишилося» Г. Островського – нариси письменника про Одесу 20-х років та «В листопаді» Юрія Яновського – текст про його друга Сашка – О. Довженка, присвячений йому ж. Текст роману складається з двох розділів, у першому – п'ять підрозділів, у другому – чотири. Кожен підрозділ має концептуальну назву, як от «Апокрифи степу», «МістО ч/б», «Рахманне», «Tender on the steppe». Присвячується роман *«майстрам троянд: залізної та золоті»*. Можна здогадатися, що йдеться про Ю. Яновського, якому М. Бажан присвятив есе, назване «Майстер залізної троянди», яке розкриває різносторонню постать письменника.

2.3. Інтертекстуальні кореляції твору Й. Козленка

Епіграфом до роману виступає розлога цитата зі збірки В. С. Берроуза «Інтерзона». Її було написано під час перебування автора в тому самому марокканському Танжері. Сам Й. Козленко так пояснює вибір назви для твору: *«Я писав текст про багатонаціональний та строкатий мегаполіс; пристановище творчості й мистецтва, нужденних і шукаючих, аферистів і бітників, одне з тих міст, вогники яких від 1920-го один за одним поволі загасали в східній півкулі: Смірна, Стамбул, Марсель, Чернівці, Касабланка, Одеса... Останнім серед яких пав Танжер»* [Козленко, 2017, с. 195]. Кожен підрозділ має окремий епіграф: цитати того ж Ю. Яновського, Л. Славіна, В. Сосюри, Ю. Островершенко, з пісні гурту Dereche Mode, з відозви більшовиків літом 1919 року. Також у книжці використані фото, надані Національним центром О. Довженка і Центральним державним архівом-музеєм літератури й мистецтва України.

Головна сюжетна лінія розвивається на теренах Одеси дев'яностих. Для тих, хто не орієнтується в одеських локаціях, автор дає розлогі ремарки, чітко пояснюючи, що *«пляж «Чкаловський» був головним натуристським пляжем у межах міста, принаймні з середини 1990-х...»* [Козленко, 2017, с. 15], а *«Дайв» - одне з перших в Одесі сучасних арт-кафе»*. Характерні одеські місця постійно з'являються в тексті, але завдяки таким ремаркам читач залишається «в темі», навіть якщо ніколи не приїздив до Одеси особисто. Окрім постійних роз'яснень щодо якихось локальних одеських місць, Й. Козленко вводить у полотно тексту історичну довідку про події, що відбувалися в місті за часів більшовицької влади.

Епіграфом до всього роману є цитата зі збірки оповідань «Інтерзона» В. С. Берроуза:

«Танжер, здається, існує одночасно в кількох вимірах [...]

Ніхто не є в Танжері тим, на що він зовні схожий.

Танжер – це безмежна каторга [...]» [Burroughs, 2009, с. 4].

Таким чином автор задає настрій усьому твору, відразу проводячи паралелі між локусами Одеси й Танжера. Танжер – стародавнє портове багатонаціональне місто на північному заході Марокко. У 1912 році Марокко було під французьким та іспанським протекторатами. Північ країни відійшла під контроль Іспанії, проте Танжер у 1923 році був визнаний міжнародною зоною під керівництвом представників Франції, Іспанії, Британії, до яких у 1928 році додалися представники від Італії, Португалії та Бельгії [с. 16]. Тут інтертекст на рівні прямого цитування, але даючи саме таку назву роману й використовуючи епіграф із «Інтерзони», Й. Козленко проводить паралелі між марокканським Танжером, який В. С. Берроуз зобразив у «Інтерзоні» та Одесою – тут уже інтертекстуальність на рівні алюзії.

Збірка В. С. Берроуза «Інтерзона» теж присвячена місту – Танжеру (роман «Танжер» – Одесі). Написав він її після подорожі до того ж Танжеру. Цікаво, що на цю подорож В. С. Берроуза також надихнула література – він захоплювався книжками американського письменника П. Боулза, який писав про ту місцину. Передусім письменника цікавила легкодоступність героїну в Танжері. Це були п'ятдесяті роки й у В. С. Берроуза була серйозна залежність. Біограф Дж. Грауерхольц писав, що незважаючи на те, що в Танжері В. С. Берроуз *«вживав героїн у таких кількостях, що несумісні з життям, це, на диво, не вбило його»*. Саме в Танжері він сформувався як письменник, вважає біограф.

Структурно «Інтерзона» розділена на три секції: розповіді, щоденник Лі та «СЛОВО». Роман Й. Козленка дуже умовно, але також можна розділити на основну розповідь, щоденник Ю. Яновського та щось на кшталт «СЛОВА». У «СЛОВІ» ми бачимо потік свідомості персонажа, а «Танжер» якраз і завершується внутрішнім монологом Ореста, де сплітається й минуле, й теперішнє, й майбутнє, до того ж написаний капсом – тож, можемо говорити про деяку структурну інтертекстуальність. Сюжетних перетинів у текстах немає. Спорідненість міст – Танжера та Одеси, атмосфери свободи в них – для

цього Й. Козленко, на нашу думку, обрав саме таку назву. Епіграф із «Інтерзони» В. С. Берроуза може бути частиною постмодерністської гри.

Так само, як Ю. Яновський, Й. Козленко вбачав у степу та морі певну сакральність: *«Степ, поторочений ярами, де-не-де випинається невисокими горбами. Від нечастих тут дощів маківки горбів лисіють. Вимитий чорнозем скупчується в балках, лишаючи по собі розсип дикого каміння, на скалках якого проступають відтиски мушель, спорохнявілих бозна-коли. Крім упізнаваної текстури, ці відбитки мають ще й специфічний колір диких олив, що ростуть долом»* [Яновський, 2023, с. 11]. Заголовок першого розділу також присвячений степу – «Tender on the steppe», що я переклала як «ніжність у степу». У Ю. Яновського в «Майстрі корабля» читаємо: *«Пливе степ, наставивши вітрила. Море – пустельний степ одного обарвлення й одного запаху. Через це людина шукає інших морів, дальших обріїв і солодшої тайни. Степ межує з морем, що завше приймало на свої вітри журавлів із степу»*. У цьому випадку можна стверджувати, що ми бачимо інтертекстуальність у вигляді певної алюзії до Яновського образу степу.

Події роману відбувається влітку в Одесі. Дев'яності роки, на нудистському пляжі «Чкаловський», який у той час був культовим місцем для одеської арт-тусовки, знайомляться Орест та Сєва. Орест – молодий хлопець, за чийм плаванням спостерігав загадковий Сєва, зникновів, почувши комплімент своїй статури. *«Моя пристрасть – кіно»*, – зізнається незнайомиць. Кумедність ситуацію усвідомлюють обидвоє: нудистський пляж, недолугий комплімент, а тепер ще й пропозиція знятися в фільмі, для якого потрібні непрофесійні актори. Будь-яка людина відразу подумала б, що її кличуть знятися в порнофільмі – так і подумав Орест. *«Ситуація дещо комічна, і лише в цьому сенсі – кінематографічна!»*, [Козленко, 2017, с. 16] – підсумовує Сєва. Домовляються зустрітися о сьомій в «Дайві», адже пропозиція Ореста зацікавила.

Тим часом компанія, з якою Орест був на пляжі, побільшала: прийшли друзі-москвичі. *«У нас в Маскве, – обурювалась дівчина в зелених трусиках, – нікагда би не продали теплає піва, ешишьо і за такіє дєньгі!»*, [Козленко, 2017, с. 17] – ділилася одна москвичка враженнями. Говорячи з новоприбувшими, компанія переходить на російську, та автор записує ці діалоги за допомогою української орфографії, що створює комічний ефект. Слід зазначити, що між собою персонажі спілкуються суто українською (як і герої «Депеш мода» С. Жадана в російськомовному Харкові 90-х). Автор міфологізує, змальовуючи одеське середовище дев'яностих років україномовним. Навіть у роки написання роману – 2006-2007 – він сам спілкувався російською. У післямові та багатьох інтерв'ю Йван Козленко зізнавався, що взявся писати роман українською мовою, коли сам все життя спілкувався російською. *«Орест пішет прікрасніє раскази і січяс начінаєт навелу об Адєсе піріода акт'ябирь-скай рівалюції і 20-х гадоф...»* [Козленко, 2017, с. 18] – розповідає про Ореста іншим москвичам його близька подруга.

Окрім гарної статури, Орест має ще й хист до письма. Тема – альтернативна історія Одеси, якби до влади прийшов Ничипір Григор'єв-Серветник, який був активним учасником українізації імперської армії. «Чотири шаблі» Юрія Яновського надихнули хлопця на цей роман. Він називає Юрія Яновського «чуваком», тобто крутим. Оресту важко повірити, що все, що описано автором, відбувалося там, у його рідній Одесі, тепер такій далекій від українськості. Він переймається проблемою одеського міфу, вважає, що *«на часі створення нових міфів»* міста [Козленко, 2017, с. 29], але проблема – неясно на якому ґрунті будувати ці міфи. Читаючи брошуру, що дав йому друг, Орест ловить себе на думці, що слід бути радикальнішим: *«Якщо вже творити новий міф, то треба чітко казати: це місто українське. І завжди таким було»* [Козленко, 2017, с. 32].

У брошури ж ішлося про план відкриття української книгарні на Молдованці. Крамниця стала чи не єдиним в Одесі в доінтернетну добу

джерелом поширення видань сучасної української літератури [с. 30]. Якщо коротко, то в тексті йшлося про дуже повільне та поступове входження до одеського міфу української літератури; наголошувалося, що *«не йдеться про українізацію одеської священної корови»* [Козленко, 2017, с. 31]. Аж занадто «лагідна українізація» розсердила Ореста, який вважав Одесу українським містом і спілкувався суто на українській мові. У розмові з дружиною Севи Мартою Орест говорить, що його дістав «місцевий гібрид патріотизму» [Козленко, 2017, с. 93], бо, на думку хлопця, його корені сягають малоросійщини.

Самого ж Ю. Яновського на написання роману *«Чотири шаблі» надихнула зустріч із Ю. Тютюником* – *«відомим військовим діячем доби української революції й національно-державного відродження України 1917-20 рр»* [с. 364]. Позналилися вони на кінофабриці в Одесі. Ю. Яновський тоді працював там літературним редактором, а Ю. Тютюник після ГПУ та реабілітації читав лекції з партизанської справи, а також підробляв на тій же кінофабриці сценаристом (наприклад, над сценарієм «Звенигори» разом із М. Йогансеном та О. Довженком). *«Його глибокі, фахові характеристики партизанських з'єднань, бойових ситуацій, розмаїтих колективних й особистих характерів типів на тлі великої доби соціального й національного відродження, буквально полонили Яновського»* [с. 365] – пише про Ю. Тютюника в спогадах Костюк.

Із Н. Григор'євим Ю. Тютюника пов'язує спільна справа: об'єднавшись у лютому 1919 року, вони в складі Червоної армії зайняли у березні того ж року Херсон та в квітні – Одесу. У травні 1919 року Тютюник і Григор'єв змінили свої погляди на більшовицьку політику, побачивши, що відбувається на українських землях за їхньої влади. Почалися антибільшовицькі повстання на чолі з Н. Григор'євим: *«7 травня 1919 року в місті Єлисаветграді начдив Григор'єв підняв антибільшовицьке повстання. 8 травня він звернувся з Універсалом «До Українського народу», в якому закликав до боротьби проти*

*російських продовольчих загонів, що діяли на Херсонщині, та комісарів ЧК, а також створення Рад без більшовиків» [с. 000]. В універсалі Н. Григов'єв писав, що вони відділилися від комуністів, оскільки український народ не хоче комуни, не визнає диктатури партії та особи [с. 000]. Власне, така дружба з Ю. Тютюником зіграла злий жарт із письменником: Іван Ле, який був ярим соцреалістом та боровся з усім протипартійним у літературі, засудив цю дружбу: *«Іван Ле залишив Яновського, як небезпечного вільнодумця, «попутника» і «націоналіста» [с. 366].**

Роман «Чотири шаблі», який романтизував проукраїнських партизанів, зі зрозумілих причин не залишив у захваті радянських критиків. Коли ж Ю. Яновський подав заяву про вступ до ВУСППу, після ліквідації ПРОЛІТФРОНТУ, Іван Ле, який був вагомою персоною в комісії, сказав своє слово: Ю. Яновського не прийняли. *«А пережив Яновський той удар дуже тяжко. У той час не належати до спілки письменників і носити на собі тавро попутника-«націоналіста» означало якщо не фізичну, то творчу смерть» [с. 367].* Те, що роман «Чотири шаблі» фігурує в тексті, свідчить про наявність метатекстуальності.

Прямуючи в «Дайв», де ввечері запланована зустріч із загадковим кіноманом, Орест проходить повз колишні вілли одеських аристократів. Орест не виявляє ніяких почуттів до цих будівель, але автор імпліцитно виказує свій сум від того, що після січня 1918 року місто стало червоним і всю розкіш, всю вишуканість дореволюційних часів було занедбано.

У «Дайві» до Ореста підсів зовсім незнайомий чоловік та простягнув йому візитку з написом: «Hordiy Veretenko, film producer». Розмова, авжеж, була про кіно. Гордій розповів, що притримується концепції «театру жорстокості» Антонена Арто (тут теж можна говорити про метатекстуальність), тому, власне, його й цікавлять непрофесійні актори. *«Роль перестає бути роллю, зйомки стають лабораторією, а фільм – експериментом. А хіба не в цьому сенс сучасного мистецтва?!» [Козленко,*

2017, с. 34], – постулює він. Продюсер запевняє, що єдине, що треба – це бути собою. Як він пояснює, то для них із Сєвою найголовнішим було знайти особливе тіло: «по-юнацьки сором'язливе, але свідоме своєї привабливості» [Козленко, 2017, с. 36], – і Орест ідеально їм підходить. До закладу заходить Сєва та Марта. Марта – дружина Сєви й теж буде зніматися. Сєва вручає Оресту сценарій, який є однойменним до назви самого роману – «Танжер».

Наступного дня, поснідавши в піцерії, вся команда вирушила на польові дослідження, «але не з українського сексу» [Козленко, 2017, с. 78], – жартує Сєва, відсилаючись до роману О. Забужко (знову метатекст!). Аби почути «дихання Міста» [Козленко, 2017, с. 79] їдуть на Сьомий кілометр, найбільший речовий ринок у Європі. Гомін юрби, шматки незавершених розмов, палкі сварки, сміх жінок, суровий голос чоловіків – усе змішувалася там у особливу гармонію. Власне, це й приваблювало Сєву, він порівнював ходіння по товчку, так вони називали ринок, з містичною практикою – це маркер-медитація, яка вводить у стан потоку: *«Що далі, то більше усвідомлюєш, що кожен контейнер на товчку ні змістом, ні вмістом принципово не відрізняється від іншого. Тут усе однакове. Відтак, ходіння по товчку поволі перетворюється на суверенну містичну практику»* [Козленко, 2017, с. 83-84]. Після цього «прозріння» Марта ділиться з Орестом їхньою з Сєвою історією знайомства. Видно, що вона захоплена Сєвою як творцем і справді вірить, що фільм вдасться, хоч останні роки він і перебуває в стані кризи й узагалі його почав хвилювати тільки заробіток, «шоу-бізнес», а не творчість.

Орест – колишній студент, тільки захистив диплом і вже жалкує, що треба думати про роботу, про доросле життя, що треба брати на себе відповідальність, його девіз: *«Дегradувати можна й неробою. Принаймні витрачаєш час на себе»* [Козленко, 2017, с. 25]. Важко не помітити спорідненість Ореста з героями С. Жадана, які хотіли б ніколи не дорослішати, продовжуючи жити безтурботне життя без родини, постійної роботи,

повсякденних обов'язків і сплати податків. Від героїв С. Жадана Орест різко відрізняється тим, що постійно розмірковує над питаннями одеського міфу, української історії. Можна сказати, що Орест менш інфантильний і ніколи б не потрапив у подібну історію (наркотики, секс, гомосексуалізм), якби так не жадав відродити в Одесі той «Голівуд на березі Чорного моря», що був у двадцятих роках. У С. Жадана хлопців не турбує нічого, крім розваг, алкоголю та легких наркотиків. Інтертекстуальність простежується в загальній атмосфера «наркотичного екстазу» дуже подібна до тих, що були в «Депеш мод» та в деяких епізодах «Ворошиловграду».

У роман органічно поміщений інший текст – це стилізація під щоденник Ю. Яновського, який Й. Козленко написав на основі «Майстра корабля». Знову ж Одеса, але тепер двадцять роки. Знову про кіно. Ю. Яновський приїжджає працювати на Одеську кінофабрику. Згодом він перетягнув туди й Сашка – О. Довженка. Далі все як і в майстрі корабля – То-Ма-Кі, Сева та Тайах. Щоденник Ю. Яновського, авторськи переінакшений, є пастишем до «Майстра корабля».

Про двадцять роки Й. Козленко пише піднесено, як про щось зразкове, чисте. Навіть у сцені, де між То-Ма-Кі, Севою та Тайах була інтимна близькість немає нічого вульгарного та грубого: *«Я навіть не можу пригадати, як довго тривала наша жагуча ніч, перед очима постає лиш калейдоскоп перетворень і перевтілень: Сашкові губи, Ітині перса, мій живіт, його м'язисті рамена...»* [Козленко, 2017, с. 75]. У дев'яностих же вся любовна казка між Орестом, Мартою та Севою завершується сумно, якщо не сказати трешово. Гірка іронія простежується в такому порівнянні: здається, що любов, кіно, дружба перестали бути справжніми; наче всі довкола шукають тільки вигоди для самого себе, а таких романтиків, як Орест, які ще вірять у «магію двадцятих», залишилось обмаль. Важко сказати, чи переймається цим автор, чи просто сміється з нашої сучасності, адже роман не виглядає так, як

наче його написала розчарована в сьогоденні людина. Було так, а стало так – і це ні добре, ні погано, просто так воно є.

Перед третьої зустріччю зі знімальною групою Орест уже ознайомився зі сценарієм, який при першій зустрічі вручив йому Сєва. Задум хлопцю сподобався, він каже, що *«це нова візія історія нашої нації»* [Козленко, 2017, с. 119]. Ніякої інформації про сюжет майбутнього фільму у тексті читачеві не дається, та Орест упевнений, що кіно вийде дивовижним. Відомо тільки, що події відбудуватимуться в час історичних перепитій – це найбільше привабило Ореста. Хоча Марта сперечається з ним, кажучи, що історичні перепитії не є самоціллю, вони – лише тло, на якому краще розкриваються характери героїв. Трохи обговоривши сценарій, компанія рушає розважатися – в клуб «Ібізу», що був одним із найпопулярніших клубів Одеси в той час. Гордій, іронічно наспівуючи куплет пісні О. Вертинського «Кокаїнеточка», споглядав за тим, як усі по черзі вдихали білий порошок із капота їхнього автомобіля, а потім понюхав теж. Коли Сєва, Марта та Орест танцюють утрюх у клубі, Сєва зауважує, що вони – точно Іта, Сашко та Гео з його сценарію й жартує, що зараз вони репетирують ролі. Знову профанація: у 20-х їх п'янило кохання, натхнення, а в 90-х такий ефект можуть викликати тільки наркотики.

Орест незчувся, як залишається сам у клубі. Була пів на другу, додому йти не хотілося. Спочатку він здивувався, побачивши забиту маршрутку в такий пізній час, але потім згадав, що в ніч проти понеділка оптовий день на товчку. У салоні грала російська попса, а Орест, то впадаючи в сон, то прокидаючись, думав про свій роман. *«Записати, негайно записати!»* [Козленко, 2017, с. 134] – думає Орест. У пошуках паперу та олівця він, можна сказати, містичним образом потрапляє на другий поверх одного з базарних «контейнерів». Там у червоному неоновому світлі він бачить жінку, що спить на дивані, і пляшку шампанського на скляному столі. Жінка прокидається та обіцяє знайти папір та олівець, але робить інше – цілує його. На ранок Орест розуміє, що то була Марта. Йому ніяково, оскільки вона дружина Сєви. Він не

знає, як тепер поводити себе з ним і з нею, та, як з'ясується далі, жодних проблем не виникне: Марта скаже, що вона вільна жінка й іноді може дозволити собі подібне.

Інтертекст із «Рекреацій» Ю. Андруховича проглядається в цьому епізоді: там також фігурують Марта та Орест. Жінка Марта в аб'юзивних стосунках зі своїм чоловіком-пиякою Мартофляком. Марта у Йвана Козленка спочатку позиціонує себе як вільна та незалежна жінка, яка може дозволити собі подібне, тобто переспати з іншим чоловіком, якщо їй цього захочеться, та, як з'ясується ближче до розв'язки, в них із Сєвою давно криза в стосунках: він її уже не любить, а вона все сподівається, що такі відносити, які в них були, як вони тільки познайомилися, ще повернуться. Інтертекст Й. Козленко вводить за допомогою ремінісценції: натякає на твір Ю. Андруховича подібною сюжетною лінією. Ремінісценція є одними із найскладніших по впізнаваності інтертекстів.

Наступна зустріч також була більше для розваг, ніж для початку роботи над фільмом: компанія вирушає «ганяти на тачках» наперегони. Після того заїзжають в гей-клуб «69», який був першим гей-клубом у Одесі. Там відбуваються дивовижні речі: співала Ірина Білик, яка, як з'ясувалася у фіналі виступу, зовсім ніяка не Ірина. Ореста все більше й більше вражало побачене, оскільки кожен день із Мартою, Сєвою та Горієм відкриває для нього щось небачене. І в собі теж: у гей-клубі Орест відчув симпатію та збудження до Сєви, другий спочатку відповідав взаємністю, але коли атмосфера достатньо напружилася, поросив Ореста «попуститися». Орест хотів кохання між ними трьома: ним, Сєвою та Мартою. Справжнього, як було у Іти, Сашка та Гео. Та Сєва сказав, що зараз не час, що їм було добре втрьох, але скоро починається робота: *«[...] тепер починається робота. Я впевнений, ти не схибиш. Та мене непокоїть одна сцена, надважлива для фільму. Де Іта, Гео та Сашко кохаються втрьох. Вони кохаються вперше і роблять це нестримно, по-справжньому. І на екрані це має виглядати саме так»* [Козленко, 2017, с. 168].

Кінець літа, зйомки от-от мають початися. Остання зустріч перед початком зйомок мала відбутися в тому ж таки «Дайві». Орест прийшов зараніше, та коли час перевалив далеко за сьому, спробував подзвонити спочатку Севі, а потім Гордію – ніхто не брав слухавки. Із усіх сил до кафе забігла Марта. *«Ми з тобою два лоха: кіна не буде»* [Козленко, 2017, с. 175], – не обрадувала його Марта. Вона розповідає, що вранці їй зателефонувала колишня однокурсниця та похвалила за хорошу гру в «тому» фільмі. Марта не розуміє, про що йдеться. Щоб підтвердити свої слова колишня однокурсниця скинула їй посилання на порно-сайт і Марта впізнає себе з Орестом у ту ніч на Сьомому кілометрі. Шокований Орест вибігає з «Дайву». Блукаючи містом він наче перебуває в якомусь трансі, автор передає це за допомогою прийому «потоків свідомості»: переплітається теперішнє й майбутнє в думках Ореста. «Прогулвшись», Орест повертається до Марти. Він вибачається, що так її покинув, зізнається в коханні та каже, що радий тому, що в них буде дитина. Завіса.

Національне питання у Й. Козленка піднімається навіть у назві порно-відео, в якому не по своїй волі Марта та Орест. Він має назву *«Oh, those russians! Make sex no work!»* Таким чином автор вкотре звертає увагу на те, що по суті за кордоном українців дуже часто прирівнюють до росіян, вважаючи, що в цьому немає нічого нетолерантного, адже ми ж усе одно, на їхню думку, «братські народи». Це питання є особливо актуальним сьогодні.

Автор знову наче насміхається над сучасністю, показуючи, що зняти фільм для самого фільму, для мистецтва зараз – маловірогідно. Усіх турбує дохід, легкі гроші.

Маркерами зв'язку двох часових площин Одеси є не тільки схожість сюжетних ліній та порівняння самими героями себе з Гео, Ітою та Сєвою, а ще й характерні для двадцятих років слова та явища тогочасної поп-культури. Під час першої розмови на пляжі Сєва вживає слово «амфібіально», і сам же відмічає, що так би мовили в двадцятих. У такий незвичний спосіб Сєва хоче

сказати Оресту, що той пречудовий плавець. Сам же авто у примітках теж вживає слово, характерне для того часу: нудистський пляж він називає натурастським. По суті, натуразм це те ж саме, що й нудизм, от тільки в двадцяті роки більш розповсюдженою була ця назва. Згадки про натуразм в українській історії пов'язані з В. Винниченко, який активно практикував життя в гармонії з природою. Також Гордій наспівує «Кокаїнеточку» О. Вертинського, коли всі по черзі вживають кокаїн.

Назва одного з розділів є однойменною до збірки поезій Р. Мельника «Апокрифи степу», що також можна розглядати як інтертекст на рівні номінації іншого літературного витвору.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 2

Роман Й. Козленка – письменника та кінодослідника – і досі залишається маловідомим. На нашу думку, це не зовсім справедливо, адже, починаючи з 2014 року й до сьогодні питання українізації в таких «складних» містах як, наприклад, Харків чи Одеса, стоїть гостро. У дев'яності українською літератури не те що не вивчали в навчальних закладах, її банально просто ніде було купити. Й. Козленко ж з «купкою одностудців» в кінці дев'яностих вирішують в російськомовній Одесі творити українською. Вони створюють часопис «Нервометр», сподіваючись, що набереться кілька десятків людей, готових писати, експериментувати українською – це й збиралися друкувати в журналі. Для більшості з мистецької спільноти Одеси того часу такі позиції були чужими. Для засновників журналу, до речі, як і для головно героя «Танжеру» Ореста, важливим було переосмислення одеського культурного міфу. Однією з цілей «Нервометра» було винайдення нової ідентичності міста на основі переосмислення доти забутого естетичного досвіду Одеси 1920-х років. У часописі вперше за часів незалежності України було надруковано добірку поезій М. Семенка, Г. Шкрупія, урбаністичну прозу Г. Коляди та А. Чужого.

Написаний 2007 року, роман «Танжер» дійшов до повноцінного видання тільки через 11 років – 2018 року. Відразу після завершення написання, автор розіслав роман у кілька видавництв – відгукнувся лише головний редактор літературного часопису «Київська Русь» Дмитро Стус. Він запропонував надрукувати «Танжер» у випуску, присвяченому Одесі. Й. Козленко зазначав, що, на його думку, після редагування текст значно збіднішав, оскільки майже весь «одеський суржик», який він створив, пишучи роман, був унормований до правил сучасної літературної мови.

Нам вдалося прослідкувати інтертекстуальні перегуки в романі «Танжер» із такими творами:

- «Інтерзона» В. С. Берроуза: на рівні прямого цитування в епіграфі до роману та на рівні алюзії до локусу Танжера з роману В. С. Берроуза;
- «Майстер корабля» Ю. Яновського: на рівні метатекстуальності – пастиш до роману Ю. Яновського; на рівні інтертекстуальності – сюжетна лінія довкола любовних трикутників;
- «Депеш мод» С. Жадана: алюзії до персонажів, їхнього способу життя, але в той же час відсутність у них тієї інфантильності, що була в персонажів С. Жадана;
- «Чотири шаблі» Ю. Яновського: на рівні алюзій до такого явища як партизанські рухи на півдні України, згадка імені Н. Григор'єва;
- «Рекреації» Ю. Андруховича: на рівні називання двох головних персонажів (Марта та Орест) і схожості сюжетів;
- «Польові дослідження українського сексу» О. Забужко: на рівні подібності містифікація щодо зникнення оригінального тексту та згадки назви роману в жарті одного з героїв (Сєви);
- «Апокрифи степу» Р. Мельника: на рівні номінації одного з розділів назвою збірки С. Мельника;
- «Кокаїнеточка» О. Вертинського: наспівування цієї пісні одним із персонажів;
- Також на рівні прямого цитування в епіграфах до розділів маємо інтертекстуальні зв'язки з Л. Славіним, В. Сосюрою, Ю. Островершенком, Dereche Mode та з відозвою більшовиків літом 1919 року.

Очевидно, що Й. Козленко добре орієнтувався в світовій та українській літературі, коли брався за написання свого роману. Тому залишається здогадуватися, чи навмисне він робив довкола свого тексту містифікації.

Наприклад у В. С. Берроуза з видавництвом «Інтерзони» (події відбуваються у місті Танжер) також не склалося: з 1958 по 1959 роки він безуспішно намагався знайти видавця. І. Розенталь, відмовившись видавати роман повністю, погодився включити деякі його частини до збірки «Великий стіл № 1», випущеної навесні 1958 року. Усе це дуже схоже на історію видання «Танжеру». Так само і втрата тексту оригіналу після редагування: багато відомих письменників займаються подібним, наприклад О. Забужко, чий твір Й. Козленко високо оцінював, в передмові до «Польових досліджень українського сексу» писала про 12 унікальних примірників роману, що зникли при пересадці в аеропорту Франкфурта. Дослідники, побачивши в цьому бурхливу фантазію авторки, висміяли її.

Сам текст роману налічує 170 сторінок, далі – післямова від автора та додатки. У післямові автор зазначає, що на написання роману його надихнуло прочитання взимку 2005-2006 років «Майстра корабля» Ю. Яновського, структура та фабула якого стали осердям «Танжера».

Епіграфом до роману виступає розлога цитата зі збірки В. С. Берроуза «Інтерзона». Її було написано під час перебування автора в тому самому марокканському Танжері. Таким чином Й. Козленко задає настрій усьому твору, відразу проводячи паралелі між локусами Одеси й Танжера. Структурно «Інтерзона» розділена на три секції: розповіді, щоденник Лі та «СЛОВО». Роман Й. Козленка дуже умовно, але також можна розділити на основну розповідь, щоденник Ю. Яновського та щось на кшталт «СЛОВА». У «СЛОВІ» ми бачимо потік свідомості персонажа, а «Танжер» якраз і завершується внутрішнім монологом Ореста, де сплітається й минуле, й теперішнє, й майбутнє, до того ж написаний капсом. Сюжетних перетинів у текстах немає. Спорідненість міст – Танжера та Одеси, атмосфери свободи в них – для цього Й. Козленко, на нашу думку, обрав саме таку назву. Епіграф із «Інтерзони» В. С. Берроуза може бути частиною постмодерністської гри.

У роман органічно поміщений інший текст – це стилізація під щоденник Ю. Яновського, який Й. Козленко написав на основі «Майстра корабля». Щоденник Ю. Яновського, авторськи переінакшений, є пастишем до «Майстра корабля». Так само, як Ю. Яновський, Й. Козленко вбачав у степу та морі певну сакральність.

Важко не помітити спорідненість Ореста з героями С. Жадана. Від героїв С. Жадана Орест різночудно відрізняється тим, що постійно розмірковує над питаннями одеського міфу, української історії. Можна сказати, що Орест менш інфантильний і ніколи б не потрапив у подібну історію (наркотики, секс, гомосексуалізм), якби так не жадав відродити в Одесі той «Голівуд на березі Чорного моря», що був у двадцятих роках. У С. Жадана хлопців не турбує нічого, крім розваг, алкоголю та легких наркотиків. Та загальна атмосфера «наркотичного екстазу» дуже подібна до тих, що були в «Депеш мод» та «Ворошиловграді».

Майже у фіналі «Танжеру» з'являється ремінісценція на «Рекреації» Ю. Андруховича. У Ю. Андруховича, як і в Й. Козленка фігурують персонажі з іменами Марта та Орест. У Ю. Андруховича жінка Марта в аб'юзивних стосунках зі своїм чоловіком-пиякою Мартофляком. Марта у Йвана Козленка спочатку позиціонує себе як вільна та незалежна жінка, яка може дозволити собі подібне, тобто переспати з іншим чоловіком, якщо їй цього захочеться, та, як з'ясується ближче до розв'язки, в них із Сєвою давно криза в стосунках: він її уже не любить, а вона все сподівається, що такі відносини, які в них були, як вони тільки познайомилися, ще повернуться. Інтертекст Й. Козленко вводить за допомогою ремінісценції: натякає на твір Ю. Андруховича подібною сюжетною лінією.

Інтертекстуальність на рівні згадування певних літературних творів та цитування представлені творами О. Забужко, Р. Мельника, О. Вертинського, В. Сосюри, Л. Славіна, Ю. Островершенка, *Depeche Mode*.

Підсумовуючи, можна сказати, що автор свідомо використав у своєму романі таку кількість «чужих» текстів, які, безперечно, стали структурними елементами цього роману. Отож, можемо говорити про наявність у «Танжері» інтертекстуальних зав'язків.

ВИСНОВКИ

До сьогодні серед дослідників не вщухають дискусії про природу постмодернізму, його витoki та специфіку. І досі деякі не сприймають цей феномен узагалі, наполягаючи на тому, що епоха модернізму так і не закінчилася, інші ж вбачають постмодерністські риси у будь-яких мистецьких явищах різних епох. Феномен постмодернізму і досі є недостатньо дослідженим. Вживання цього цього поняття ускладнюється також ототожненням його деякими дослідниками з поняттями «поставангард», «трансавангард», «постструктуралізм». Так само залишається відкритим питання взаємовідношень модернізму та постмодернізму: деякі науковці вбачали радикальні відмінності між цими двома явищами, інші ж висловлювали серйозні сумніви в наявності принципових відмінностей.

Питання про існування власне українського постмодернізму хвилює багатьох вітчизняних науковців. В. Мірошніченко доводиться, що українського постмодернізму не може існувати, адже, на його думку, не можна погодитися, що для появи та розвитку дещо нового світосприйняття є наявність певних контекстів. Розвиток медіа, трансатлантичний капіталізм, нові типи соціальних відносин, новий економічний порядок, постіндустріальність, суспільство споживання – усе це поступово з'являється в західних культурах починаючи з кінця 40-х рр. Очевидно, що в українському суспільстві того часу все відбувалося зовсім інакше. Ми ж вважаємо, що варто говорити про деяку специфічність саме українського постмодернізму, а не викидати його з історії української культури загалом.

Однією з ключових категорій постмодернізму є поняття інтертекстуальності. Як і постмодернізм, поняття інтертекстуальності й досі не до кінця осмислене. Досі співіснують концепції, які полемізують між собою, на це слід зважати.

У романі «Танжер» Й. Козленка, який і був предметом нашого розгляду, нам вдалося виявити інтертекстуальні зв'язки з такими текстами:

- «Інтерзона» В. С. Берроуза: на рівні прямого цитування в епіграфі до роману та на рівні алюзії до локусу Танжера з роману В. С. Берроуза;
- «Майстер корабля» Ю. Яновського: на рівні метатекстуальності – пастиш до роману Ю. Яновського; на рівні інтертекстуальності – сюжетна лінія довкола любовних трикутників;
- «Депеш мод» С. Жадана: алюзії до персонажів, їхнього способу життя, але в той же час відсутність у них тієї інфантильності, що була в персонажів С. Жадана;
- «Чотири шаблі» Ю. Яновського: на рівні алюзій до такого явища як партизанські рухи на півдні України, згадка імені Н. Григор'єва;
- «Рекреації» Ю. Андруховича: на рівні називання двох головних персонажів (Марта та Орест) і схожості сюжетів;
- «Польові дослідження українського сексу» О. Забужко: на рівні подібності містифікація щодо зникнення оригінального тексту та згадки назви роману в жарті одного з героїв (Сєви);
- «Апокрифи степу» Р. Мельника: на рівні номінації одного з розділів назвою збірки С. Мельника;
- «Кокаїнеточка» О. Вергинського: наспівування цієї пісні одним із персонажів;
- Також на рівні прямого цитування в епіграфах до розділів маємо інтертекстуальні зв'язки з Л. Славіним, В. Сосюрою, Ю. Островершенко, Dereche Mode та з відозвою більшовиків літом 1919 року.

Підсумовуючи, можна сказати, що автор свідомо використав у своєму романі таку кількість «чужих» текстів, які, безперечно, стали структурними

елементами цього роману. Отож, можемо говорити про наявність у «Танжері» інтертекстуальних зав'язків.

ЛІТЕРАТУРА

1. Андрусів С. Сучасне українське літературознавство: тексти і контексти // Слово і час, 2004, № 5.
2. Андрухович Ю. Рекреації. Харків: Фабула, 2017, 240 с.
3. Астаф'єв О. Інтертекстуальність як літературна стратегія. Київ: Дивослово, 2000, № 2, С. 5–7.
4. Будний В., Ільницький М. Порівняльне літературознавство. Навчальний посібник. Київ: Києво-Могилянська академія, 2008, 430 с.
5. Бербенець Л. Постмодерністський пастиш як спосіб побудови та форма існування творів мистецтва та критичного тексту. Вісник Львівського університету. Серія філологічна. 2008, Вип. 44, ч. 2, С. 327–338.
6. Бахтін М. Проблема тексту у лінгвістиці, філології та інших гуманітарних науках. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. Львів: Літопис, 2002, С. 416–422.
7. Бабелюк О. Новизна постмодерністського текстотворення крізь призму постмодерністської поетики. Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки. Серія: Філологічні науки. 2012, № 24 (249), С. 5–8.
8. Барт Р. Від твору до тексту / Р. Барт // Слово. Знак. Дискурс. Львів: Літопис, 2001, С. 491–496.
9. Барт Р. Текстуальний аналіз «Вальдемара» Е. По / Р. Барт // Слово. Знак. Дискурс. Львів: Літопис, 2001, С. 496–521.
10. Бігун Б. Постмодерністський образ світу (на матеріалі західноєвропейських і американських романів ХХ століття). – Дис. канд. філол. наук, Київ, 1999, 76 с.
11. Болецький В. Лови на постмодерністів // Критика, 2001, № 7-8.
12. Бондар-Терещенко І. Апорія постмодерну // Слово і час, 1999, № 3.
13. Васильєв Є., Галич О., Назарець В. Теорія літератури: підручник/за наук. ред. О. Галича. 2-ге вид., стереотип. Київ: Либідь, 2005, С. 124 – 138.

14. Віват Г. Лірика дисидентів в інтертекстуальному полі множинності. Одеса: ВМВ, 2010, 368 с.
15. Віват Г. Концепція множинності інтертекстуального дискурсу у творчості поетів-дисидентів (І.Калинець, М.Руденко, І.Світличний, В.Стус): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філол. наук : 10.01.01 / Київ. нац. ун-т ім. Т.Шевченка. Київ, 2011, 38 с.
16. Волков А., Ігнатенко М. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. Чернівці: Золоті литаври, 2001, 636 с.
17. Гребенюк Т. Художня культура українського постмодернізму (на матеріалі сучасної прози). Навчальний посібник з курсу «Культурологія», Запоріжжя, 2007, 136 с.
18. Гребенюк Т. Категорія гри в літературному творі: постмодерна парадигма // Актуальні проблеми сучасної філології, 2004, С. 34-36.
19. Гундорова Т. Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. Київ: Літопис, 1997, 226 с.
20. Гундорова Т. Література і письмо або Місце нового в українській літературі. Київ: Світовид, 1997, 45 с.
21. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн. Київ: Критика, 2005.
22. Гринишина І., Марченко Т. Інтертекстуальність та її роль в аналізі літературного твору. Київ: Критика, 2007.
23. Дзик Р. Концепт інтертекстуальності в інтерпретації французьких постструктуралістів: від Р. Барта до Ж. Жанетта. Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Літературознавство. Луцьк: Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2012. № 13 (238). С. 23–27.
24. Денисова Т. Феномен постмодернізму: контури і орієнтири. // Слово і час, 1995, № 2.

25. Дерріда Ж. Позичії. Бесіди з Анрі Ронсом, Юлією Крістевою, Жаном-Луї Удбіном, Гі Скарпетта / пер. з франц. А.Ситника, ред. В Недашковський, упорядк. К. Сігова. Київ: Дух і літера, 1994, 158 с.

26. Дорош С. Письменник Йван Козленко: одеська ідентичність – це міф. <https://www.bbc.com/ukrainian/features-41805334>

27. Еко У. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів. Львів: Літопис, 2004, 382 с.

28. Енциклопедія постмодернізму / За ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора; Пер. з англ. В.Шовкун. Київ: Вид-во С. Павличко «Основи», 2003, 288 с.

29. Гловінський М. Інтертекстуальність. Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина ХХ – початок ХХІ століття / упоряд. Б.Бакули, пер. з польськ. С.Яковенка. Київ: Києво-Могилянська академія, 2008, С.284–309.

30. Ігнат'єва С. Інтертекстуальне поле українського щоденникового дискурсу. Київ: Рідний край, 2012, № 2, С. 87-92.

31. Ізбенко М. Рецепція теорії інтертекстуальності в українському літературознавстві. Літературознавчі обрії: праці молодих учених. Київ, 2005, Вип. 8, С. 29–34.

32. Історія української літератури ХХ століття: навчальний посібник для філологічних факультетів вузів: у 2 кн./Ю. І. Ковалів, В. П. Агєєва, інш.; за ред. В. Г. Дончик. Київ: Либідь, 1993, 784 с.

31. Історія української літератури: кінець ХІХ—поч. ХХІ ст. У 2 кн.: підруч./за ред. проф. О. Д. Гнідан. Київ: Либідь, 2005. Кн. 1. 624 с.

33. Жадан С. Ворошиловград. Харків: Фоліо, 2010, 442 с.

34. Жадан С. Деш мод. Харків: Фоліо, 2004, 240 с.

35. Забужко О. Польові дослідження з українського сексу. Київ: Комора, 2015, 120 с.

36. Калитенко Т. Де Одеса, а де Танжер? Новий роман Йвана Козленка
<https://archive.chytomo.com/uncategorized/de-odesa-a-de-tanzher-novij-roman-ivana-kozlenka>
37. Козленко Й. «Потрібно зрозуміти, чи все це було не дарма»
<https://theukrainians.org/ivan-kozlenko/>
38. Козленко Й. Танжер. Київ: Комора, 2017, 256 с.
39. Кравченко Т. Постмодернізм – це принципово не модернізм // Слово і час, 1999, № 3.
40. Крістева Ю. Stabat mater / Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття, Львів, 1996, 98 с.
41. Ліотар Ж. Що є істина? // «Ї» : Незалежний культурологічний часопис. 2003. <https://www.ji.lviv.ua/n30texts/liotar.htm>
42. Літературознавча енциклопедія: у 2 т./авт.-уклад. Ю. Ковалів. Київ: Академія, 2007. Т.2: М. 622 с.
43. Літературознавчий словник-довідник/за ред. Р. Гром'яка, Ю. Коваліва, В. Теремка. 2-е вид., випр. й доп. Київ: Академія, 2007, 752 с.
44. Лотман Ю. Текст у тексті. Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М.Зубрицької. Львів: Літопис, 1996, С. 428–441.
45. Матеріали до історії українського кіно (1991—2011)//Газета «Культура і життя», журнал «Українська культура» про кіномистецтво України: бібліогр. покажч./М-во культури України, Нац. парлам. б-ка України; авт.-упоряд. Н. Тертичка; наук. ред. В. Кононенко. Київ, 2015, 232 с.
46. Мельник Р. Апокрифи степу. Львів: Видавництво Старого Лева, 2016, 144 с.
47. Мірошниченко В. Літакцент: Капітан Очевидність, або Про український постмодернізм:
<https://web.archive.org/web/20171004191300/http://litakcent.com/2016/06/08/kapitan-ochevydnist-abo-pro-ukrajinskyj-literaturnyj-postmodernizm/>

48. Монолатій І. Одеса як мнемонічний символ
<https://zbruc.eu/node/83033>

49. Нич Р. Світ тексту: постструктуралізм і літературознавство / пер. з польської О. Галети. Львів: Літопис, 2007, 316 с.

50. Нич Р. Пародія і пастиш: 3 історії художніх понять у літературній свідомості ХХ століття. Світ тексту: Постструктуралізм і літературознавство / Пер. з польськ. Олена Галета. Львів: Літопис, 2007, С. 178-305.

51. Нич Р. Літературологія. Погляд на історію сучасної теоретико-літературної думки в Польщі. Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина ХХ – початок ХХІ ст. / упоряд. Б. Бакули; за заг. ред. В.Моренця; пер. з польськ. С.Яковенка. Київ: Києво-Могилянська академія, 2008. С.12–37.

52. Нудьга Г. Пародія в українській літературі. Київ: АН УРСР, 1961. 175 с.

53. Нямцу А. Поетична творчість як інтертекст. Слово і час. 2006, № 6, С. 91–94.

54. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі, Київ: Либідь, 1997, 491 с.

55. Павлюк І. Криза постмодернізму: що далі?
<https://www.ji.lviv.ua/n30texts/liotar.htm>

56. Поліщук Я. Альтернативна історія літератури – постмодерна парадигма//Слово і час, 2002, № 1.

57. ПОСТМОДЕРНІЗМ В ІСТОРИЧНІЙ НАУЦІ
http://www.history.org.ua/?termin=Postmodernizm_istorychnij

58. Прокопець М. Інтертекстуальність та алюзія: особливості прояву та виявлення (на матеріалі англomовного комерційного рекламного дискурсу)
 РОЗДІЛ III. Етнолінгвістика. Лінгвокультурологія. Крос-культурна комунікація. Взаємодія мов. 6, 2012

59. Просалова В. Інтертекстуальне поле і контекст. Слово і час. 2005. № 12, С. 30.
60. Просалова В. Ідеї інтертекстуальності у порівняльних літературознавчих студіях. Київ, 2009, С. 147–154.
61. Просалова В. Інтертекстуальний підхід і його застосування у літературній компаративістиці. Філологічні семінари: Теорія літератури у вищій школі. Київ: Київський університет, 2008, Вип. 11. С. 43–50.
62. Просалова В. Інтертекстуальний аналіз: pro et contra. Філологічні семінари: практика і теорія. Київ, 2004, Вип. 7, С. 54–60.
63. Просалова В. Інтермедіальні аспекти новітньої української літератури. Донецьк – Вінниця, 2015, 154 с.
64. Просалова В. Інтертекстуальний аналіз: теорія і практика. Навчальний посібник. Вінниця, 2019, 206 с.
65. Рисак О. Мелодії і барви слова. Проблеми синтезу мистецтв в українській літературі кінця ХІХ – поч. ХХ ст. Луцьк: Надтир'я, 1996, 98 с.
66. Семків Р. Посмодернізм та іронія (типологізація нетипового) // Слово і час, 2000, № 6.
67. Сірик Л. Інтертекстуальність у структурі поетичних творів як вираз міжкультурної комунікації (на прикладі поезії київських неокласиків). http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mik_2011_14_7_19
68. Скорина Л. «Гомін і відгомін»: дискурс інтертекстуальності в українській літературі 1920-х років. Монографія. Черкаси: Брама-Україна, 2019, 704 с.
69. Старовойт І. Український постмодернізм у критичному та художньому дискурсах кінця ХХ століття. – Дис... канд. філол. наук, Львів, 2001.
70. Торчинська Н. Чуже мовлення як інтертекстуальний елемент (на прикладах епіграфів до творів української літератури). Актуальні проблеми філології та перекладознавства. 2014, №7, С.169–174.

71. Ткаченко А. Мистецтво слова: вступ до літературознавства: підручник для студентів гуманітарних спеціальностей вищих навчальних закладів. 2-е вид., випр. і доповн. Київ: Київський університет, 2003, С. 137—165.
72. Цимбал Я. Футуристи на кінофабриці: література і кіно в «новій генерації». Літературознавчі обрії. Праці молодих учених. 2014, Вип. 20, С. 197—203.
73. Черненко О. Постмодернізм: український аспект // Всесвіт, 1998, № 8-9.
74. Шаповал М. Інтертекстуальність: історія, теорія, поетика : навч. посібник / Мар'яна Шаповал. Київ: Київський університет, 2013, 167 с.
75. Яновський Ю. Майстер корабля. Київ: Віхола, 2023, 321 с.
76. Яновський Ю. Чотири шаблі. Харків: Фоліо, 2014, 232 с.
77. Allen G. Intertextuality. London and New York, 2000, 244 p.
78. Intertextuality : Theories and Practices / ed. by M. Worton, J. Still. Manchester ; New York, Manchester UP, 1990, 280 p.
79. Kasperski E. Związki literackie, intertekstualność i literatura powszechna. Literatura i różnorodność. Kresy i pogranicza / pod red. E. Kasperskiego i E. Czaplejewicza. Warszawa, 1996, S. 91–105.
80. Lachmann R. Concepts of Intertextuality. Issues in Slavic Literary and Cultural Theory. Bochum, Universitätsverlag Dr. Norbert Brockmeyer, 1989, P. 391-400.
81. Nycz R. Intertekstualność i jej zakresy : teksty, gatunki, światy. Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej. 1990. № 81/2, S. 95-116.
82. Riffaterre M. Intertextuality vs. Hypertextuality. New Literary History. 1994. № 25 (4), P. 779–788.

83. Riffaterre M. Semiotyka intertekstualna : interpretant. Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej. 1988, № 79 / 1. P. 297-314.

84. Smirnov I. Die Generierung des Intertextes. Elemente der intertextuellen Analyse belegt an Beispielen aus dem Werk von B. L. Pasternak. Wien, 1985.

85. Stewart S. Nonsense. Aspects of intertextuality in folklore and literature. London: The John Hopkins Press Ltd., 1989, 228 p.

86. William S. Burroughs. Interzone. London: Penguin, 2009, 194 p.