

## ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ ЯК АВТОРСЬКА СТРАТЕГІЯ: PRO ET CONTRA

*Віра Просалова*

(Україна)

*У статті інтертекстуальність розглянуто як свідомо обрану авторську стратегію, що дає змогу літератору актуалізувати художні тексти інших письменників із метою виявлення ерудиції, діалогу чи полеміки з попередниками. У смислового аспекті міжетекстова взаємодія дає можливість авторові збагатити потенціал твору завдяки залученню “чужого” слова, досягти поліфонії.*

*Інтертекстуальність як важливий чинник авторської стратегії виявлено в романі Юрія Андруховича “Московіада”, збірці оповідань “Кобзар 2000” братів Дмитра та Віталія Капранових, які свідомо акцентували зв'язок із творами попередників.*

*Ключові слова: “чуже” слово, інтертекстуальність, інтертекст, діалог.*

## INTERTEXTUALITY AS THE AUTHOR'S STRATEGY: PRO ET CONTRA

*Vira Prosalova*

*Intertextuality is considered from the viewpoint of the author as an important factor in the writer's strategy, which allows the writer to actualize the artistic texts of other writers in order to identify erudition, dialogue or controversy with precursors. In textuality aspect, intertextual interaction enables the author to enrich the composition potential due to the use of “foreign” word, to achieve polyphony.*

*The author's strategy of intertextuality has been found in the novel of Jurij Andruchovyč “The Moscoviad”, a collection of stories “Kobzar 2000” by brothers Dmytro and Vitalij Kapranov, who consciously emphasized the connection with the works of precursors.*

*Keywords: “foreign” word, intertextuality, intertext, dialogue.*

“У всіх книгах говориться про інші книги,  
всяка історія переказує історію вже розказану”  
Умберто Еко

Спостереження Умберто Еко відображає стратегію постмодерністського письма, у якому інтертекстуальність стає загальнокомпозиційним принципом побудови творів. Автор перетворюється тепер на скриптора, який переповідає про те, що сталося,

коментує та компілює чужі тексти. Своєрідність літературного твору губиться в інкорпорованих елементах, уже відомих образах і сюжетних колізіях, цитатах без лапок. Це змусило Ролана Барта висунути ідею про “смерть” автора, підтриману зарубіжними вченими, проте в українському літературознавстві залишаються міцними антропоцентричні тенденції.

Інтертекстуальність дає можливість письменнику відреагувати на твори попередників і сучасників, ініціювати полілог із приводу актуальних питань, висловити своє бачення творчих надбань людства, апелюючи до артефактів різних культур і епох. Її можна розглядати як із боку автора, так і читача, який має збагнути приховані смисли, зрозуміти авторські інтенції.

Розмежування авторської й читацької інтертекстуальності дає змогу виявити, з одного боку, можливості, які вона відкриває перед авторами-творцями, а з другого, як читач у процесі сприймання тексту розпізнає чи, навпаки, не розпізнає міжтекстові зв'язки, наблизиться за рівнем інтертекстуальної компетенції до його автора чи сприйме твір без міжтекстових покликань. Враховуємо і свідоме приховування літераторами інтертекстуальних зв'язків, отой постійний “страх впливу” (anxiety of influence), як характеризував це явище американський учений Гарольд Блум (Блум 1998). У художній літературі він виявляє антагоністичну природу, бо автори, на його думку, вступають у боротьбу з попередниками, здійснюючи “помилкове читання” (misreading) внаслідок страху впливу. Творчий процес у його інтерпретації – це ретельне приховування “чужих” слідів, викликане бажанням бути оригінальним, самоутвердитися за рахунок віднайдення вразливих місць в інших авторів.

Подолання впливу (за Гарольдом Блумом) має такі форми: “клінамен” він розглядає ним як поетичне перечитування, недонесення смислу твору; “тессера” – як прочитання, що супроводжується доповненням першоджерела та його антиетичним прочитанням; “кеносис” тлумачиться як крок до розриву з попередником, “аскесис” – як наслідок самоочищення, “апофрадес” – як спосіб передачі авторських прав попередника фіктивному наступнику; “даймонізація” відображає реакцію пізнішого автора на возвеличення попередника, його спробу піддати сумніву унікальність чужого твору. Отже, авторська стратегія інтертекстуальності набуває різних модифікацій: перечитування, доповнення, ревізії чи повного заперечення попередника. Заперечуючи здобутки інших, автор прагне здаватися оригінальним, виявити свій потенціал – нерідко шляхом акцентування недоречностей в іншого.

Розмежування авторської й читацької інтертекстуальності мотивоване відмінністю в компетенціях і функціях креативної та рецептивної свідомостей, часовою дистанцією між творенням тексту і його рецепцією, потенційною множинністю читацьких інтерпретацій, на які впливали індивідуальні особливості, життєвий досвід реципієнтів тощо. “Принципова можливість множинних трактувань свідчить про відкритий, динамічний, розвивальний характер сприйняття тексту і залежить не від адресанта і повідомлення – незмінних ланок комунікативного акту

передачі-прийому художньої інформації, а й від адресата – його єдиного перемінного чинника, тобто від особистості читача і соціуму, до якого він належить” (Кухаренко 1988, 77-78). Як свідома настанова авторів інтертекстуальність сприяє стиранню меж між процесом творення і рефлексії, тобто між письмом і читанням.

Матеріалом для спостережень у статті обрано художні тексти постмодерністів, які свідомо реалізують принцип гри, що сприймається ними як вияв творчої свободи. Для постмодернізму, на думку Марка Павлишина, характерні іронія, “підкреслення нестабільності й умовности всіх значень: як у творах, так і в житті – ігри, цитування, пародії, суміші з попередніх творів, визнання штучности зробленого” (Павлишин 1997, 214).

Обсяг і вибір залученого до аналізу художнього матеріалу зумовлені: по-перше, форматом цієї статті, другої з циклу наукових праць про інтертекстуальність як авторську стратегію у творах письменників межі ХХ–ХХІ століть; по-друге, експліцитною реалізацією авторами постмодерністського принципу інтертекстуальної гри; по-третє, необхідністю врахування діахронного зрізу для окреслення генези та інтертексту аналізованих творів; по-чверте, потребою використання для виявлення численних міжетекстових зв’язків різножанрового емпіричного матеріалу: легенд, переказів, віршів, поем, оповідань, повістей, романів, драм тощо. У віршах у зв’язку з їх щільністю інтертекстуальність виявляється особливо яскраво, тому вони також мають братися до уваги.

У статті зосередимо увагу на інтертекстуальності як свідомо обраній стратегії текстотворення у творах Юрія Андруховича (“Московіада”), Віталія та Дмитра Капранових (“Кобзар 2000”), які будувалися на обігруванні відомих сюжетів, образів, прийомів. Для згаданих письменників відгукнутися на твори своїх попередників – це виявити своє бачення проблем, здійснити перепрочитання чужих творів, надати їм сучасного звучання, піддати сумніву значущість доробку інших, розкрити іронічне ставлення до усталених у суспільстві канонів.

У романі “Московіада” Юрій Андрухович вдається до перелічування цілого корпусу текстів, починаючи від “Іліади” та “Одісеї” Гомера, “Енеїди” Вергілія – до творів російських літераторів (“Енеїди” Миколи Осипова, “Росіади” Михайла Хераскова, “Гавриліади” Олександра Пушкіна, “Подорожі з Петербурга у Москву” Олександра Радіщева, “Москва – Петушки” Венедикта Єрофєєва), польських (“Малий апокаліпсис” Тадеуша Конвіцького, “Порнографія” Вітольда Гомбровича), ірландських (“Улісс” Джеймса Джойса), французьких (“П’яний корабель” Артюра Рембо, “Життя деінде” Мілана Кундери), англійських (“1984” Джорджа Орвелла), українських (Валер’яна Поліщука, Освальда Бургардта, Михайля Семенка, Василя Герасим’юка, згадуваного в романі Андруховича) письменників. І навіть цей перелік не претендує на повноту.

Оксана Забужко, порівнюючи перекладений Юрієм Андруховичем роман “Малий апокаліпсис” Тадеуша Конвіцького та роман “Московіада”,

назвала цей, за авторським визначенням, “роман жахів” перекладом “другого порядку” (Забужко 2006, 316) і спровокувала тим самим дискусію про нього. Андрій Ребрик (Ребрик 2007, 16) розкрив у творі ознаки орвеллівської концепції імперії, Тамара Гундорова (Гундорова 1993) зосередила увагу на причинах втрати героєм національної ідентичності, Роксана Харчук (Харчук 2008, 136) – на парадоксальності як характерній рисі стилю, Пер-Арне Будін відзначив, що імперія зображена в романі “мовою одного з колонізованих народів – українською” (Будін 2007, 63).

У романі “Московіада” зображено, як у гуртожитку Літературного інституту в Москві мешкають представники різних національностей з усіх кінців Радянського Союзу: тут і Вася Мочалкін з Якутії, і новеліст Єрмолайчик із Білорусі, і Вольдемар із Даугавпілса, і покійний байкар Паша Байстрюк із Сахаліна, і Худайдурдієв з Туркменії, і драматург Арнольд Горобець, і письменник і культуролог Ваня Каїн, поети Єживікін, Сероштанов, Палкін та Голіцин. Москва зображується центром імперії: “Це місто тисячі та одної катівні. Високий форпост Сходу перед завоюванням Заходу. Останнє місто Азії, від п’яних кошмарів якого панічно втікали знекровлені та германізовані монархи. Місто сифілісу та хуліганів, улюблена казка озброєних голодранців. [...] Це місто втрат” (Андрухович 2000, 57). Зауважимо, що антиімперський пафос пронизує чимало творів українських і зарубіжних письменників: поему “Сон” Тараса Шевченка, вже згадувану “Подорож з Петербурга у Москву” Олександра Радіщева, романи “Тихий американець” Грема Гріна, “1984” Джорджа Орвелла, “Москва – Петушки” Венедикта Єрофєєва. І це лише незначна часточка антиімперського художнього дискурсу.

Зображенням перебування студента Літературного інституту Отто фон Ф. у Москві та його суботніх мандрів, що розпочалися з гуртожитка радянського типу, розташованого поблизу Останкінської вежі, у напрямку до пивбару на вулицю Фонвізіна, а потім у підземелля, актуалізується мотив подорожі, що має давню традицію і змушує згадувати низку подібних: подорож Енея, Орфея, Христа, Данте. Проте мандри українського поета мають іншу мету, адже він не намагається когось порятувати, як, скажімо, Орфей Еврідіку, а сам потребує допомоги. Подорож у підземелля подається, щоб показати новітнє пекло, найнижчими колами якого виявляється московський метрополітен із каналізацією та величезними щурами. Пекло подається крізь оптику українського поета, який після несподіваного врятування коханкою рішуче змінює вектор руху, вирішивши будь-якою ціною повернутися до Києва. “Бо я сьогодні не втікаю, а повертаюся. Злий, порожній, до того ж із кулею в черепі. На дідька мене комусь треба? Теж не знаю. Знаю лишень, що тепер майже всі ми такі. І залишається нам найпереконливіша з надій, заповідана славними предками: якось то воно буде. Головне – дожити до завтра. Дотягнути до станції Київ. І не злетіти к бісовій матері з цієї полиці, на якій завершую свою невдалу довколавітню подорож” (Андрухович 2000, 268).

Помічену в поемі Віктора Неборака “Реставрація” реалізацію проекту “літературної метрополітизації Києва” (Павлишин 1997, 233) знаходимо в романі “Московіада”. Повернення героя до Києва стає, по суті, спробою надання місту літературної географії, подібної до Парижа Віктора Гюго, Лондона Чарлза Діккенса, Петербурга Федора Достоевського. За аналогією до них – Києва Юрія Андруховича та Віктора Неборака.

Образ українського письменника Отто фон Ф. виявляється в романі десакралізованим: він не має стійких моральних переконань, в умовах метрополії втрачає власну ідентичність, піддається спокусам легкого життя, зловживає алкоголем, що призводить до галюцинацій, легковажить стосунками з незнайомими жінками, іронізує з приводу інших мешканців гуртожитку. Хоч персонаж і картає себе за власну бездіяльність, проте не може її подолати, тому реалізує себе насамперед у палких промовах (“Тому я за повне й остаточне відокремлення України від Росії! Хай живе непорушна дружба між українським та російським народами! Повірте мені, що між двома цими фразами немає жодної суперечності. Я бажаю великому російському народові щастя і процвітання!”), спілкуванні з пияками різних національностей.

Перебування наратора в літературному оточенні, знайомство з багатьма творчими людьми створює сприятливі умови для введення в роман фрагментів чужих творів (“За что, Прибалтика, скажи, // Святую Русь ты ненавидишь? // Замри, Эстонь! Литва, дрожи!” Миколи Палкіна, вірша слідчого КДБ Сашка), центонів (“– Ти залишив слова, слова, слова?// – Я залишив слова, слова, слова!// – Тебе всього не знищить нам цілком?// – Всього мене цілком не знищить вам!// – Ти в серці маєш те, що не вмирає?// – Я в серці маю те, що не вмирає!”), скомпонованих зі слів Вільяма Шекспіра (“Гамлет”), Олександра Пушкіна (“Пам’ятник”), Лесі Українки (“Лісова пісня”).

Герої роману “Московіада” нерідко постають багатоликими, як, скажімо, Ваня Каїн (“Іван Новаковський, на прізвисько Новокаїн, інша версія Ваня Каїн, гнаний і уполісджений (себто у послід перемінений) літератор, видавець”). Різні імена героя створюють простір для асоціативного сприйняття, актуалізації певної грані його Я в кожній конкретній ситуації.

Юрій Андрухович подає в романі різні можливі версії опису одного й того самого явища чи людини (“Дві жінки, дві квітки з глибинних провінцій Великороса. Дві поетеси, чи то пак поетки, ні, перепрошую, два поети, бо зараз у їхньому середовищі престижно повторювати слідом за Цветаєвою-Ахматовою (Горенко?), що слово «поет» не має жіночого роду...”), вдається до імітації чужого стилю, цитування та перефразування чужих висловлювань, цитат без лапок (“Мертвим те все до одного місця. Мертвим не болить. Мертві бджоли не гудуть”). У романі багато відсилань – компліментарних, іронічних чи пародійних – до чужих творів, що у своїй сукупності становлять текстову множинність, такий собі палімпсест, крізь

верхній шар якого проступають фрагменти та коди кількох попередніх, перемішаних і переплетених у тканині роману.

Маркером інтертекстуальності нерідко служить назва твору. Так, скажімо, брати Віталій та Дмитро Капранови дали збірці своїх оповідань претензійну назву “Кобзар 2000”, таким чином відсилаючи читача, з одного боку, до творів Тараса Шевченка, а з другого – акцентуючи на теперішньому часі дії в них. Як і в ранніх творах попередника, у “Кобзарі 2000” зображуються паранормальні явища і надприродні здібності людей. У художньому світі творів уживаються сучасні технічні здобутки (метро, мобільні телефони) і, наприклад, русалки і мавки, які зводять зі світу чоловіків, упирі, що п’ють людську кров, вовкулаки, що мають вовчу подобу і жахають людей, привиди та інші потойбічні істоти.

“Кобзар 2000” цікавий не лише експліцитно вираженою взаємодією з творами Тараса Шевченка, а й співпрацею братів Капранових. “Творча співпраця двох, а то й більше авторів – це теж форма інтертекстуальності, що має взаємодоповнювальний характер, породжуючи спільний текст чи тексти” (Просалова 2010, 34). У цій статті зосередимо увагу на експліцитних формах взаємодії з “Кобзарем” Шевченка, що дають багатий матеріал для спостережень.

У збірці “Кобзар 2000” виділено дві частини: м’яку, ніжну, розраховану на жінок названо “Soft”, а міцну, жорстку, орієнтовану на чоловіків – “Hard”. Відповідно до задуму, в першій частині, яку автори називають ще “дамським романом”, жінки постають пристрасними, сповненими сильних почуттів і демонічними водночас, у другій – домінують образи мужніх чоловіків-воїнів, як, наприклад, в оповіданнях “Гайдамака”, “Варнак”, “Причина”. Герой останнього твору не випадково хизується і своїм зовнішнім виглядом (схожий на французького артиста Алена Делона), і статурою, і статками, але насамперед самодостатністю. Захищаючи дівчину, харизматичний персонаж виявляє не лише силу, а і кмітливість, справжню турботу про красуню, яка була своєрідним збудником, подразником для вияву сили:

“ – Розумієш, у чім справа, козаче. У твоєї дівчини дуже сильне біополе, ну просто напрочуд сильне.

– Та ну?

– Ось тобі й ну. Я такого поля в житті не бачив.

– Сильніше за ваше?

– Безумовно.

Я ще раз озирнувся з-поза ширми. Ось вона яка, квіточка куцурубська.

– Так-от, Андрію, поле в неї дивовижне, але дике, розумієш?

– Як?

– Ну, неприборкане, – Аполідор суворо дивився на мене. – Тобі не здалося, що сьогодні було забагато пригод?

Забагато, ну він сказав. Цих пригод, як я зараз їх згадав, було б забагато і для місяця нормального життя” (Брати Капранови 2010, Hard). Отже, в

чоловічій версії “Кобзаря 2000” домінують образи сильних чоловіків, здатних відстояти свою гідність, захистити жінок.

Маркерами інтертекстуальності слугують і назви оповідань у “Кобзарі 2000”: упізнаються такі твори Шевченка, як “Тополя”, “Перебендя”, “Петрусь”, “Сон”, “Кавказ”, “Причинна”, “Русалка”, “Відьма”, “Катерина”, “Розрита могила”, “Княжна”, “Варнак”, “Якби ви знали, паничі” та багато інших. Збереженням чи незначною трансформацією назви джерела (“Тарасикова ніч” замість поеми “Тарасова ніч”, “Княжич” замість повісті “Княгиня” чи поеми “Княжна”, “Катеринка” замість поеми “Катерина”, “Великий лох” замість поеми “Великий льох”, “Причина” замість балади “Причинна”, “Гайдамака” замість поеми “Гайдамаки”, “Наймит” замість поеми чи повісті “Наймичка”) автори акцентували зв’язок своїх творів із попередніми, однак пафос і тональність їхніх оповідок переважно інші: якщо Тарас Шевченко в поемі й однойменній повісті “Варнак” зображував розбійника, який шкодував про скоєне, то автори вивели злочинця, який не відчував докорів сумління, заробляючи за рахунок нелегального продажу в сексуальне рабство жінок. “Вляпався я з цією Марічкою, хай би згоріла, – думав новітній варнак. – А все любов. Кохання-кохання, з вечора до рання, сука. Зась мені було в рідне місто їхать, та й на неї задивляться. Я ж два місяці як приморожений ходив попід вікна, заглядав, наче піонер. А тоді як настогидла – що було мені робити, скажіть? Ну, здав я її Магомету. А що – одружуватись, скажете?” (Брати Капранови 2010, Hard). Розмовні інтонації, ненормативна лексика характеризують персонажа, його завищену самооцінку, відверте лицемірство, адже він, незважаючи на причетність до торгівлі людьми, вважає себе “сонячною”, світлою людиною.

Злочинець не лише не розкаюється у скоєному, як герой повісті Шевченка, а й вважає свій вчинок цілком виправданим, адже дівчина встигла набриднути йому і він, продавши її іноземцю, якому (до того ж!) заборгував, таким чином відразу вбив двох зайців: і її спекався, і віддав частину боргу. Лише одного не врахував злодій – можливості помсти, хай і з боку потойбічних сил.

“Розбійницька” тематика, образ розбійника зокрема, мають багато варіацій, адже розроблялися ще в Біблії, переказах про опришків і гайдамаків, билинах (“Ілля Муромець і Соловей-розбійник”), повісті Геліодора (“Ефіопіка”), романах Вальтера Скотта (“Айвенго”), Віктора гюго (“Собор Паризької богоматері”), Роберта Луїса Стівенсона (“Острів скарбів”), Християна Вульпіуса (“Рінальдо Рінальдіні”), Олександра Пушкіна (“Брати-розбійники”, “Капітанська дочка”, “Дубровський”), драмах Фрідріха Шиллера (“Розбійники”, “Вільгельм Телль”), поемах Джорджа-Гордона Байрона (“Корсар”), Івана Козлова (“Чернець”), Миколи Некрасова (“Кому на Русі жити добре”) та багатьох інших творах. Уже у творчості Шевченка образ розбійника представлений кількома модифікаціями, з-поміж яких виділяються: по-перше, вимушений, тобто

зумовлений обставинами; по-друге, шляхетний, бо награвоване роздає убогим; і, по-третє, розбійник, готовий спокутувати свою провину.

Уже в поемі та повісті “Варнак” помітна відмінність в інтерпретації цього образу: “переосмислення первісного сюжету поеми у напрямку поглиблення християнських мотивів щирого каяття, спокутування гріхів стало певною мірою закономірним наслідком свідомих художніх пошуків Шевченка” (Боронь 2017, 76). Розбійник, який розкаюється і ладний спокутувати свою провину, зображений у пізнішій за часом написання повісті Шевченка “Варнак”, що підтверджує нові акценти в інтерпретації цього персонажа.

Зберігаючи назву першотвору – “Розрита могила”, брати Капранови відтворили ідейний задум джерела, показавши жакливе покарання за розкопану могилу, що була свідком давньої слави. Залучена в текст розповідь діда про те, як зникло ціле село Тимошівка, слугує підтвердженням необхідності шанобливого ставлення до минулого. Таким чином, обґрунтовується актуальність слів Тараса Шевченка: “Начетверо розкопана, // Розрита могила. // Чого вони там шукали? // Що там схоронили // Старі батьки? Ех, якби-то, // Якби-то найшли те, що там схоронили, // Не плакали б діти, мати не журилась” (Шевченко 2003, 252–253). Образ могили набуває узагальненого значення: символу України, її слави і безслав'я водночас.

Автори “Кобзаря 2000” свідомо подають інтеріоризовані елементи в сильній позиції. Так, наприклад, оповідання “Тарасикова ніч” починається звертанням до потенційного читача (“Панове, чи знаєте ви українську ніч? Ні, ви не знаєте української ночі”). Інтертекстуальне покликання має важливе значення у формуванні смислу твору, асоціативного за своєю природою. В одних читачів воно викликає асоціації зі словами з поеми Олександра Пушкіна “Полтава” (“Тиха украинская ночь”), в інших – із цитатою з повісті Миколи Гоголя “Майська ніч, або Утоплениця” (“Чи знаєте ви // українську ніч? // Ні, / ви не знаєте української ночі!”) чи з “Чарами ночі” Олександра Олеса, у дітей – з названим словами класика російської літератури оповіданням Віктора Драгунського “Тиха украинская ночь”, у знавців живопису – з картиною Архипа Куїнджі “Українська ніч”. І це лише побіжний перелік можливих версій сприйняття відомих слів, що неодноразово варіювалися. Асоціативний спектр сприйняття залежить від інтертекстуальної компетенції реципієнта, його смаків і відзначається певною непередбачуваністю, безперервністю і безкінечністю виникнення нових смислів.

Зіставлення з творами Шевченка потребує врахування наявності в його доробку однойменних поем і повістей, що були предметом спеціальних студій: Івана Франка, Федора Ващука, Лариси Кодацької, Олександра Бороня та інших учених. Автоінтертекстуальність давала можливість Шевченкові урізноманітнювати художні версії ліро-епічних та епічних творів, позбуватися одновимірності образів, удосконалювати форми викладу.

Інколи автори “Кобзаря 2000” вдаються до фіктивних відсилань, як, скажімо, в оповіданнях “Дівочії ночі”, “Тарасикова ніч”, “Тополя”, “Перебендя”, що, на перший погляд, не мають прямого зв’язку з однойменними творами Шевченка. Оповідання “Перебендя”, наприклад, одержало назву не від поеми Шевченка, що має широке інтертекстуальне поле і відсилає до численних творів про конфлікт митця з суспільним оточенням, а від назви яхти. Прийом гри з претекстами дає змогу братам Капрановим розширювати інтертекстуальне поле своїх текстів.

Внесені до назв оповідань зміни підтверджують відхід від першоджерела, осмислення іншого життєвого матеріалу. В оповіданні “Княжич”, скажімо, йдеться про нащадка князя, над яким завис меч відплати за прабабусю. Зміною роду іменника – з жіночого (“Княжна”) на чоловічий (“Княжич”) – акцентується відмінна від першоджерела персонажна сфера – маскулінна. Невипадково цей твір потрапив до чоловічої версії, адже дійовими особами в ньому постають сильні чоловіки: засліплений жадобою помсти юнак та його потенційна жертва, наділена романтичними ознаками. “Я простягнувся серед Варшави, на площі під реставрованим цегляним муром Старого М'яста. Квітень піддавав жару, і сніг на темній міській бруківці перетворився на великі калюжі. От саме в таку калюжу я, ослизнувшись, гепнувся всією вагою свого вгодованого тіла. Аж бризки полетіли” (Брати Капранови 2010, Hard), – починає оповідь головний герой, анонімний нащадок князя, який навіть не знає про своє знатне походження, бо розв’язує життєві проблеми. У “Княгині” Тарас Шевченко стилізував виклад під народну оповідь, тому брати-співавтори зберегли цю наративну форму, щоб передати суб’єктивну оцінку подій.

В інтерпретації жінок, які в Тараса Шевченка поставали скривдженими, брати Капранови відходять від першоджерела. Зокрема, героїня “Відьми” – на відміну від свого пасивного прототипу в Шевченка – в новітній версії розгадала суть свого залицяльника і помстилася йому за смерть своєї подруги – далеко не першої жертви його сексуальних домагань (Подібний акт помсти за сексуальну наругу зображував і Шевченко). Героїня “Русалки”, зражена невдячним бізнесменом, якому вона допомогла заробити гроші, вишивши брендову русалку, не лишилася в боргу і помстилася зрадникам: “А у місті з’явилася пошесть. Здоровезних дужих чоловіків почали знаходити вдома мертвими, посинілими, і обличчя їхні кривила жажлива мертва посмішка” (Капранови 2004, 7).

Замість хрестоматійної страдниці Катерини з однойменної Шевченкової поеми брати в оповіданні “Катеринка” зобразили тип модерної жінки, яка змогла завдяки подарованому родичами з Канади пристрою не лише вистежити невірного чоловіка, а й помститися його коханці. Побиті вікна підтверджують свідомо здійснену відплату за кривду, проте й мстивій дружині дісталася від чоловіка, який зрозумів її хитрощі й відреагував подібним чином. Відкритий фінал твору (за Умберто Еко) змушує читача уявити наслідки помсти, замислитися над

причинами подружньої невірності. Отже, сильними, рішучими і твердими можуть бути і жінки, здатні захистити себе і своїх дітей.

У багатьох оповіданнях “Кобзаря 2000” спостерігається осучаснення життєвого матеріалу, нерідко акцентоване трансформацією назви твору. В оповіданні “Тарасикова ніч” зменшувально-пестливою формою імені підкреслюється не стільки вік героя, як його фізична слабкість. Зіставлення оповідання з поемою “Тарасова ніч”, написаною Шевченком про перемогу козаків над військом польського гетьмана Конецпольського, підтверджує відмінність і подійної основи творів, і пафосу, і системи персонажів, адже попередник уславлював гетьмана нереєстрових запорозьких козаків Тараса Трясила за здобуту над ворогом перемогу, а брати Капранови показали персонажа в зовсім негероїчний час у побутовій обстановці, що підтверджувала не його фізичну силу, а, навпаки, безпорадність.

Оповідання “Великий лох” викликає асоціації не з Шевченковим “Великим льохом”, а з обдуреною людиною, жертвою обману, якою почергово виявляється то випадковий пасажир, а потім і сам майстер, тобто “шпільовий”, який заробив грою в карти чималі гроші, проте через надмірне захоплення і довірливість поплатився за це своїм життям. Федір Іванович Мірошник, якого за віртуозну гру і тонкі пальці називали “Шаляпінім”, дотримувався певних правил, які, на його думку, мали бути обов’язковими для всіх. Гра була для нього мистецтвом, тому він годинами міг розповідати про різні курйозні випадки зі своїх успіхів і невдач, ініціював створення книжки, переконував, що гравці в карти врятували навіть Богдана Хмельницького, вчасно попередивши його про небезпеку. Версії сюжетних колізій для майбутнього твору, запропоновані ним журналістці, підпорядковані розвінчанням усталених цінностей, що характерне для постмодерної творчої практики. Поліваріантність прочитання ще не написаного твору підтверджує, що в оповіданнях братів Капранових стирається межа між процесом творення і читання.

Наративна техніка в “Кобзарі 2000” подібна до Шевченкової і дає змогу передати суб’єктивну оцінку подій і людей. Експліцитно виявлена інтертекстуальність, зокрема на рівні заголовкового комплексу, системи персонажів, підтверджує спроби ревізії попередника, осучаснення тем і проблематики творів.

У цій статті на матеріалі роману Юрія Андруховича “Московіада” та збірки оповідань Віталія та Дмитра Капранових “Кобзар 2000” визначено характерні ознаки авторської стратегії інтертекстуальності. У романі “Московіада” вона реалізується в нашаруванні різних фрагментів, кодів, алюзій, ремінісценцій на стерті чи напівстерті попередні тексти: “Енеїди” Вергілія, Миколи Осипова, Івана Котляревського, “Божественної комедії” Данте, романів “Москва – Петушки” Венедикта Єрофєєва, “Малий апокаліпсис” Тадеуша Конвіцького та багатьох інших.

Інтертекстуальність “Кобзаря 2000” виявляється в актуалізації відомих творів Шевченка (“Тополя”, “Перебендя”, “Петрусь”, “Сон”, “Кавказ”, “Русалка”, “Відьма”, “Розрита могила”, “Варнак”, “Якби ви знали, паничі”)

із метою привернення читацької уваги до своїх однойменних, у спробі перепрочитання й осучаснення творчих надбань класика української літератури. Як авторська стратегія текстотворення вона дала можливість втягувати в інтертекстуальне поле значний масив текстів, адже Тарас Шевченко теж вступав у діалог із попередниками, полемізував із ними, творив різні версії того самого образу. Авторська стратегія братів Капранових мала на меті перечитування, доповнення новими колізіями, осучаснення творів Кобзаря.

Перспектива подальших студій із проблем інтертекстуальності полягає у залученні ширшого корпусу текстів, що дасть змогу виявити цікаві наслідки “страху впливу” і спроб його подолання іншими письменниками-постмодерністами. Спеціальної уваги, крім того, потребує розгляд інтертекстуальності з позиції читача, для нього вона з урахуванням множинності й амбівалентності рецепції виявиться безкінечним, до того ж незавершеним процесом смислотворення.

Андрухович, Ю. (2000). *Московіада*. Лілея-НВ. Івано-Франківськ.

Блум, Х. (1998). *Страх впливля. Карта перечитывания*. Издательство Уральского университета. Екатеринбург.

Боронь, О. (2017). *Спадицина Кобзаря Дармогряя: джерела, типологія та інтертекст Шевченкових повістей*. Критика. Київ.

Брати Капранови (2010). *Кобзар 2000*. Hard. Електронний ресурс, режим доступу: <https://www.e-reading.club/book.php?book=100278> [20.08.2018].

Брати Капранови (2010). *Кобзар 2000*. Soft. Електронний ресурс, режим доступу: <http://booksonline.com.ua/view.php?book=28486> [21.08.2018].

Будін, П. (2007). *Кінець імперії: роман Юрія Андруховича “Московіада”*. Слово і час. 5. С. 62–65.

Гундорова, Т. (1993). *Постмодерністська фікція Андруховича з постколоніальним знаком питання*. Сучасність. 9. С. 79–83.

Забужко, О. (2006). *Польська “культура” і ми, або Малий апокаліпсис Московіади*. У кн.: *Хроніки від Фортінбраса*. Вибрана есеїстика. Факт. Київ. С. 308–318.

Капранови, В. (2004). *Кобзар 2000*. Джерела, Київ.

Кухаренко, В. (1988). *Інтерпретація текста*. Просвещение. Москва.

Павлишин, М. (1997). *Козаки в Ямайці: постколоніальні риси в сучасній українській культурі*. У кн.: *Канон та іконостас*. Час. Київ. С. 223–236.

Павлишин, М. (1997). *Українська культура з погляду постмодернізму*. У кн.: *Канон та іконостас*. Час. Київ. С. 213–222.

Просалова, В., Бердник О. (2010). *Інтертекстуальність художнього тексту: текстотвірний і рецептивний аспекти*. монографія. Норд-Прес. Донецьк.

Рєбрик, А. (2007). *Орвеллівська концепція імперії в романі Ю.Андруховича “Московіада”*. Екзиль. 2. С. 11–18.

Харчук, Р.Б. (2008). *Сучасна українська проза: Постмодерний період*. ВЦ “Академія”. Київ.

Шевченко, Т. (2003). *Розрита могила*. У кн.: *Зібрання творів: у 6 т.*. Наукова думка. Київ. Т.1. С. 252–253.