

these facts help to visualize portraits of all participants of this event, the main part of whom consisted of one family of Drozd. In reminiscences about famous poet of 1960s Volodymyr Pidpaly many authors paid attention to his clothing as a part of portrait characteristics. As far as the future poet was serving in the marine forces the memoir writers tell about his love to sailor's striped vest, wide trousers, pea jacket. Strange costume of the teacher Nimchynov, who just came back from Europe, was stamped on Iu. Sheveliov's memory better than the content of his lectures; that's why Nimchynov's costume plays the character-making role in memoir text: with his love to exotic appearance the hero of reminiscences stayed "grey personality" inside.

In Vas. Shevchuk's biographical novels in the portrait characteristics of Taras Shevchenko, Ivan Franko, Ostap Veresay their clothing always grab attention; it's usually simple – Shevchenko has that kind of clothing worn by poor artist of that time, Franko has an embroidered skirt, Veresay has modern European suit during his public speeches in front of refined public.

Costume has the similar functions as an element of portrait of real historical person in documentary literary works of foreign writers N. Berberova, A. Voznesensky, Ie. Ievtushenko, Ie. Iendzhyievych, M. Nervly; the author of this article analyzes their texts to make a comparison.

Scientific novelty of the work consists in the fact that for the first time in the Ukrainian literature studies the researcher studied particularities of representation of costume as of element of portrait-making in texts of documentary literature (in memoirs and fiction biography), and interpreted their specificity in different genres.

Conclusion. Costume is a people's clothes which is typical for some nation which lives in some historical epoch. From the old times it reflected person's social role, age, profession, sex, the place of living, nation. Costume is an important part of hero's portrait characteristics in fiction and non-fiction literature. Often a reader only due to garb can find out about hero's place in society, his age, occupation, the place of his origin. In documentary work writers often use real characters' costumes description as a visual element of their portrait characteristics, moreover, in memoir works reflection of such portrait characteristic element as costume seems to be more objective than in biographical texts. This is connected first of all with such genre as dairy. Because in such text the time distance between the event and its description is minimal dairy author reflects hero's costume literally at once, not from his memory after many years as this is going on in other genres of memoir literature. In biographical novels and narratives author has much more possibilities for representation of real character's garb than writer of memoir work can have. Studying thoroughly life way of his hero, author of fiction biography uses much more actively invention, fancy, and artistic fantasy. In this case it's important to make his suit corresponding to general logic of character development of real historical person. In this case author-biographer is standing closer to the fiction author than to the documentary writer.

The article is a part of thesis dedicated to the particularities of portrait creation in documentary literature.

Keywords: documentary literature, memoirs, biography, genre, dairy, portrait, costume, visual element, time distance, real character.

Одержано редакцією 9.09.2015
Прийнято до публікації 22.12.2015

УДК 821.161.2.09

СКОРИНА Людмила Вікторівна,
кандидат філологічних наук, доцент кафедри
української літератури та компаративістики
Черкаського національного університету
імені Богдана Хмельницького
e-mail: skoryna@ukr.net

СПЕЦИФІКА ФУНКЦІОНУВАННЯ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНИХ ЗАГОЛОВКІВ В УКРАЇНСЬКОМУ ПИСЬМЕНСТВІ 1920-х РОКІВ

У статті проаналізовані особливості функціонування інтертекстуальних заголовків в українській прозі й драматургії 20-х років ХХ століття. Об'єктом дослідження стали твори Б. Антоненка-Давидовича, Остапа Вишні, І. Дніпровського, М. Йогансена, Г. Косинки, М. Куліша, Я. Мамонтова, Л. Старицької-Черняхівської, М. Хвильового. У процесі аналізу була здійснена спроба

сформувати класифікацію інтертекстуальних заголовків. До першої групи пропонується віднести заголовки, що співвідносяться з назвою прототексту; до другої – ті, в яких згадується певний важливий компонент тексту-донора; третя група об'єднує заголовки, що наслідують певну номінативну «модель», тобто апелюють до культурної традиції; четверта група – це заголовки-інтертекстемі, що переадресовують реципієнта до певної жанрової моделі. Із 42 інтертекстуальних заголовків, виявлених на цьому етапі дослідження, 3 мають біблійне походження, 2 – фольклорне, 8 репрезентують українську літературу, 4 – зарубіжну, 1 – російську. З'ясовано, що інтертекстуальні заголовки виконують ті ж функції, що й звичайні, але центральними є дві функції – діалогізуюча /комунікативна/ й ігрова.

Ключові слова: інтертекстуальність, паратекстуальність, інтертекстема, заголовок, цитата, епіграф, алюзія, прототекст, метатекст, типологія, функція, проза, драматургія, українське письменство 1920-х років.

Постановка проблеми. Заголовок є важливим складником художнього твору. Це перший знак тексту, який формує його передрозуміння, є першим кроком до інтерпретації. Порівняно з іншими структурними елементами, заголовок – це привілейована, винесена назовні частина художнього цілого, що, як слушно підкреслює В.Тюпа, «концентрує енергію сутності твору» [1]. За влучним спостереженням М.Челецької, «заголовок є одиницею найвищого рівня, що стягує в себе практично увесь текст і навіть більше: всю позатекстову дійсність. Йому властиві свої закони організації простору, часу й ритму; як “згорнутий” образ, що стає символом під час читання, заголовок є чимось більшим, аніж простий розпізнавальний знак структури, він пов'язує між собою різні сфери й виміри життя та мистецтва. Назва твору є умовним орієнтиром, який відмежовує ритми повсякдення від ритмів духовного світу митця» [2]. А.Ламзіна пропонує поділяти заголовки на чотири типи: 1) ті, що репрезентують головну тему / проблему твору, дають читачеві загальне уявлення про коло відображених життєвих явищ; 2) ті, що задають сюжетну перспективу твору (їх умовно поділяють на дві групи: ті, які представляють увесь сюжетний ряд – фабульні, й ті, які вказують на найважливіший з огляду на розвиток дії момент – кульмінаційні); 3) заголовки-антропоніми; 4) заголовки, що позначають час і місце дії. У межах кожної із вказаних груп існують конструкції з ускладненою семантикою: символічні, метафоричні, алюзійні, цитатні заголовки тощо [3]. Предметом нашого дослідження стали інтертекстуальні заголовки, які дозволяють встановити «діалог» метатексту з іншими літературними творами, що виступають у ролі прототекстів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Теоретичні аспекти функціонування інтертекстуальних заголовків неодноразово ставали предметом зацікавлення літературознавців. Так, Н.Фатеева в контексті дослідження паратекстуальних елементів твору веде мову про цитатні заголовки. Авторка нотує: «У своїх зовнішніх проявах заголовки постає як метатекст по відношенню до тексту, у внутрішніх – як субтекст єдиного цілого тексту. Тому, коли заголовок виступає як цитата в “чужому” тексті (найчастіше виділена лапками), вона являє собою інтертекст, відкритий до різних тлумачень. Як і будь-яка цитата, назва може бути чи не бути атрибутованою, але ступінь упізнаваності атрибутованого заголовку завжди вищий, аніж просто цитати, оскільки він виокремлений із вихідного тексту графічно. Письменник у готовому вигляді запозичує чужі заголовні формули, що конденсують художній потенціал тексту, який за ними стоїть, і накладає на них новий образний сенс» [4, с.31]. На думку І.Арнольд, «початок діалогу з іншими представниками семіосфери, чи гомосфери (термін Д.С. Лихачова), може розпочатися вже із заголовку і в цьому випадку на нього припадає велике ідейне й символічне навантаження» [5, с.379]. Цитатні заголовки відрізняються від звичної моделі і являють собою фрагменти речень. Порушення норми й фрагментарність мобілізують на активне декодування й інтерпретацію. Читачеві доводиться відновлювати цитату з пам'яті. Цитатні заголовки, твердить дослідниця, зустрічаються частіше, аніж це може здаватися на перший погляд. Але цитата легко може залишитися непоміченою. Аби цього не сталося, потрібно уважно читати текст. У деяких випадках відповідну підказку письменник може дати читачеві в епіграфі чи в коментарях. І.Арнольд пропонує звертати особливу увагу на співвідношення цитатного заголовку й епіграфу. Адже, взяті з різних галузей семіосфери, вони доповнюють один одного.

Н.Кузьміна, слідом за Е. Джанджаковою, розрізняє заголовки, поетична значимість яких передбачається заздалегідь: вони включають до свого складу слова й словосполучення, котрі самі по собі (незалежно від контексту) наділяються значним культурним потенціалом – це власні ймення міфологічних, історичних і літературних персонажів, слова, що позначають явища природи, пори року тощо. Помічаючи такі «кодові слова» в заголовку, читач налаштовується на сприймання тексту не як ізольованого феномену, а у зв'язку з іншими текстами, що зринають асоціативно. У підсумку виникає ефект прихованої цитації, навіть якщо самі асоціації нечіткі [6, с.138]. Аби проілюструвати теоретичні міркування, дослідниця апелює до російської поезії «срібного віку» й згадує поезії «Вірші до Блока», «Ахматовій», «П.Антокольському», «Маяковському», «Діалог Гамлета з совістю», «Офелія – Гамлету», «Вірші до Пушкіна», «Поет і цар» М.Цветаєвої; «Пам'яті Демона», «Шекспір», «Маргарита», «Мефістофель», «Борису Пільняку», «Анні Ахматовій», «Марині Цветаєвій», «Брюсову», «Бальзак», «Варіації», «Зимовий ранок», «Смерть поета» Б.Пастернака тощо. Як слушно вказує дослідниця, подібні заголовки несуть прогностичну інформацію про можливу присутність у тексті цитат. Окремо Н.Кузьміна розрізняє заголовки-цитати й відзначає: «Думається, що існують “сильні заголовки”, подібні до сильних текстів, імпліцитна енергія яких є сконденсованою енергією всього прототексту – це “колосальна енергія туго згорнутої пружини”. Такими в поезії є “Станси”, “Дума”, “Пам'ятник”, “Смерть поета”, “Зимовий ранок” тощо» [6, с.141].

Окремі міркування про специфіку заголовків-інтертекстем знаходимо і в монографії М.Шаповал. Дослідниця вказує, що «заголовок та епіграф, які розміщуються на початку художнього тексту в сильній позиції, передують його формуванню, є виразниками його концепції, за допомогою цих елементів автор вибудовує передрозуміння художнього твору. Заголовок та епіграф можуть співвідноситися між собою (епіграф дає розширене пояснення заголовка або, навпаки, посилює його енігматичність), а також співвідноситися з текстом» [7, с.112]. Докладніше на з'ясуванні проблеми науковець не зупинялася, адже «автор драми зорієнтований переважно на сценічне дійство, що детерміноване законами лінійного розгортання театрального тексту, зважає на певну відстороненість паратексту від самого “тіла” п'єси. Назва вистави, зазначена на афіші, буде відділена від названого процесом приготування глядача, увага якого неодноразово розсіється побутовими перешкодами у приміщенні театру» [7, с.113]. Серед паратекстуальних стилістичних форм в українській драматургії ХХ ст. М.Шаповал виокремлює провокативні або енігматичні інтертекстуальні заголовки, покликани інтригувати потенційного реципієнта, як-от: «Хулій Хурина» М. Куліша, «Марко в пеклі» І. Кочерги, «Дон-Кіхот із Еттенгайму» Я. Галана, «Троянда з Єрихону» Ю. Липи, «Спокуси несвятого Антона» І. Костецького, «Фараони» О. Коломійця, «Двадцять такий-то з'їзд нашої партії» В. Діброви, «Павлік Морозов» Л. Подерев'янського, «Химерна Мессаліна» Н. Нежданой тощо [7, с.113].

Наведені міркування (як і рефлексії інших дослідників, на яких ми не маємо змоги докладніше зупинитися з огляду на формат статті) – це лише окремі «причинки до теми», актуальним напрямком дослідження залишається формування цілісної концепції побутування інтертекстуальних заголовків. Безпосереднім об'єктом наукових студій у цій статті є українське письменство 1920-х років. Специфіка паратекстуальних елементів у прозі й драматургії вказаного періоду досліджувалася спорадично. Найповніше на сьогодні проінтерпретована специфіка інтертекстуальних заголовків у прозі М. Хвильового: у монографії Ю.Безхутрого, статтях Т.Бондаревої, Н.Козиревої, Н.Корженка, О.Муслієнко, С.Чернюк та ін. йшлося про новели «Лілюлі», «Кіт у чоботях», «Шляхетне гніздо», оповідання «Ревізор» (однак окремі міркування науковців потребують уточнення й коригування). У деяких статтях про комедію М.Куліша «Хулій Хурина» також можна відшукати принагідні рефлексії про специфіку заголовку; те ж стосується драм Л.Старицької-Черняхівської і Я.Мамонтова. Однак цього недостатньо для системного розв'язання проблеми. Творчість окремих авторів (Б.Антоненка-Давидовича, І.Дніпровського, М.Івченка, О.Досвітнього та ін.) ще не привертала увагу дослідників інтертекстуальності. Сказане дозволяє вести мову про **актуальність і певну наукову новизну** цього дослідження.

Виокремлення невіршених раніше частин проблеми: необхідно систематизувати наявні літературознавчі рефлексії про інтертекстуальні заголовки в українській літературі 20-х рр. ХХ ст., уточнити окремі міркування, доповнити новою інформацією, а головне – сформувавши цілісну картину, з'ясувати механізми функціонування заголовків-інтертекстом, уточнити їх типологію й функції.

Мета статті – проаналізувати специфіку функціонування інтертекстуальних заголовків в українській прозі й драматургії 20-х років ХХ ст.

Виклад основного матеріалу. У процесі дослідження української прози й драматургії 1920-х років нами була здійснена спроба класифікувати інтертекстуальні заголовки (ІЗ). Зважаючи на те, який елемент прототексту актуалізується в назві тексту-реципієнта, пропонується розрізняти чотири типи ІЗ.

До першої групи зараховуємо ІЗ, що співвідносяться з назвою прототексту. Залежно від ступеня трансформацій прототекстового заголовку розрізняємо:

- ІЗ, які повністю дублюють назву прототексту,
- ІЗ, що містять частину назви прототексту,
- ІЗ, у яких автор певним чином змінює назву прототексту, у результаті чого вона набуває нових семантичних відтінків.

До другої групи належать ІЗ, в яких згадується певний важливий компонент тексту-донора, наприклад, ім'я персонажа, важливий змістовий концепт, деталь, фабульна ситуація, цитата з прототексту тощо. Третя група об'єднує ІЗ, що наслідують не назву конкретного прототексту, а певну модель творення заголовкових комплексів, тобто апелюють до культурної традиції, «пам'яті літератури». Четверта група – це ІЗ, що переадресовують реципієнта до певної жанрової моделі (Ж. Женетт позначає цей різновид міжтекстових зв'язків терміном архітекстуальність).

Докладніше проаналізуємо кожну із вказаних груп. До першої підгрупи першої групи належать *заголовки, що повністю дублюють назву прототексту*. Найпростішим прикладом цього явища може бути оповідання **Бориса Антоненка-Давидовича «Сова і орел»**. Його заголовок переадресовує читача до однойменної народної казки [8]; зміст твору являє собою розширений переказ казкової фабули (тобто мова йде про такий різновид інтертекстуальності як парафраз). Порівняння тексту-реципієнта з прототекстом дозволяє з'ясувати ступінь і характер авторських втручань у фольклорне першоджерело. Так, у казці діють лише два персонажі – Сова й Орел. Текст вибудований навколо двох діалогів, описові структури й коментарі відсутні. На початку Сова прохає голодного Орла не зачіпати її пташенят, а в кінці нарікає, що він поїв її дітей. Орел у відповідь заявляє: «То треба було не казати, що твої діти найкращі». Ця репліка репрезентує ідею казки. Б. Антоненко-Давидович, узявши за основу фольклорну фабулу, вдається до її творчої переробки, зокрема формує цілісний художній світ (розширює коло персонажів, увиразнює їх характеристики), змінює структуру твору (наводить розлогу експозицію, суттєво розширює діалог Сови з Орлом), неодноразово вдається до уточнюючих коментарів і оцінок [9, с.191]. Стиль викладу в казці простий, позбавлений декоративності, пишномовності, багатослів'я, натомість Б. Антоненко-Давидович вдається до стилізації, наслідуючи то казкову традицію («Одного разу вилетіла сова ввечері...»), то героїчний епос (помітне авторське бажання надати текстові ритмічності, наспівності, застосування внутрішніх рим, інверсії, специфічний пафос, як-от у прикінцевій репліці Орла: «Не такий я, сово, щоб орлине своє слово ламати! – гордо відповів орел. – Ти ж сама казала, що твої діти – найкращі. Я й обминав кращих, а взяв щонайгірших. *Тож не годиться тобі, небого, жаль на мене мати, на мос орлине слово нарікати!*» [9, с.192]). В аналізованому тексті заголовок-інтертекстема виконує роль «дороговказу», переадресовуючи читача до знайомого прототексту, встановлюючи з ним генетичні зв'язки.

У ситуації з парафразою зв'язок між двома текстами («донором»/прототекстом і «реципієнтом»/метатекстом) є прямим, очевидним, однак це радше виняток, а не правило. Здебільшого інтертекстуальні заголовки виконують роль підказки, спонукаючи читачів до розплутування складної системи авторських асоціацій і натяків, як, наприклад, у новелі **Миколи**

Хвильового «Лілюлі». На першому етапі інтерпретації заголовок провокує аналогії з однойменною п'єсою Ромена Роллана («Liluli», 1919), що трактується як гострий памфлет, спрямований проти війни й соціальної брехні у всіх її формах і виявах. Можна припустити, що зацікавлення українського прозаїка цим «фарсом» (авторський жанровий маркер) зумовлене двома факторами – злободенністю й гостротою порушених у ньому проблем, а також тим резонансом, який цей текст здобув у постреволюційному суспільстві. Ю.Безхутрий із цього приводу зазначає: «Ролланівська “Лілюлі” користувалася значною популярністю в перші роки після жовтневого перевороту, була широко відома в різних читацьких і глядацьких верствах; існували також численні її переробки відповідно до потреб часу, в тому числі й пародійні. Усе це давало підстави Хвильовому розраховувати на те, що *багато алюзій, наявних у тексті його оповідання, будуть зрозумілими для певної категорії читачів*» [10, с.355] (курсив мій – Л.С.).

Найчастіше літературознавці фіксують аналогії в образній системі творів: Льоля – Лілюлі, Альоша – Полішинель тощо. Перша асоціативна пара видається найочевиднішою. Подібність помітна вже на рівні літературно-художньої антропонімії: ім'я головної героїні ролланівського фарсу виникло внаслідок звукової гри (Liluli – illusion), до подібної гри вдається і М.Хвильовий, добираючи ім'я Льоля. Портретні характеристики також схожі: Лілюлі – «*маленька, тоненька, білява: у неї великі блакитні очі, наївні й лукаві, стрункі руки підлітка, усміхнений рот, який відкриває в посмішці дрібні зуби, музичний голос, тембр якого бере за душу*» [11]; Льоля – «*з волоссям різдвяних ляльок і з тендітним біло-рожевим обличчям. Обличчя нагадує серпанкову фату – під вінець*» [12, с.358-359] (тут і далі в цитатах курсив мій – Л.С.). Лілюлі-ілюзія в Р.Роллана «не ходить, а ковзає – здається, що вона *ширяє* у повітрі» [11] – про Льолю французенка Фур'є каже, що вона – «тендітна дівчинка, яка *літає*, як метелик» [12, с.369]. Вбрання Лілюлі – «сукня фантазі в дусі Боттічеллі, сіро-блакитного кольору, на голові гірлянда із зеленого й золотого листя» [11]. Про одяг Льоля автор читачів не інформує, у новелі зафіксована лише одна характеристична деталь – «Льоля, хоч і сама прала панталони, але без білих, як сніг, панталонів ходити не могла, і без мережива на панталонах» [12, с.361]. У постреволюційну добу складно уявити героїню в елегантній сукні «а la Боттічеллі», однак її естетичне ставлення до одягу дозволяє припускати, що в іншій ситуації вона могла би мати вишукане вбрання. З тексту новели відомо, що Льоля готується до постановки пародії на ролланівський фарс; з великою вірогідністю можна припустити, що в цій виставі на неї були покладені функції не лише режисера, а й виконавиці головної ролі – Лілюлі. Як бачимо, на зовнішньому рівні аналогії Лілюлі – Льоля очевидні. Однак Ю.Безхутрий на цьому не зупиняється й намагається окреслити глибше коло асоціацій: «Льоля, як і Лілюлі, *теж символ ілюзії й ілюзорності, “несправжності”, бо живе в якомусь мерехтливому, нетутешньому світі з роялем і туалетним столиком, заставленим туалетними приборами, парфумами й художніми фігурками*» [10, с.375]. Думається, не варто так однозначно стверджувати, що Льоля є «символом ілюзії й ілюзорності». Цілком очевидно, що ці персонажі виконують у творах різні функції: Лілюлі навіює ілюзії, керує життям людей; натомість Льоля живе у світі ілюзій, тобто сама стає жертвою Лілюлі, подібно до більшості персонажів ролланівського «фарсу».

Горбун Альоша (брат Льоля) також зовні подібний до Полішинеля. Порівняймо: Полішинель – «*некрасивий, горбатий, клишоногий і конопатий, але чесний*» [11]; Альоша – «*горбун*», «*некрасивий карлик, євнух, без рослини й пом'ятій*» [12, с.360]. Персонаж ролланівського «фарсу», відповідно до авторського задуму, символізує «рятівний сміх», це «вільний розум, який дивиться на трагедію епохи і сміється над нею» [11]. Альоша у Хвильового також намагається бунтувати проти ілюзій і абсурду, вдаючись до грубої витівки на новорічній вечірці. Однак, уже на рівні портретних характеристик помічаємо різочку відмінності цих образів. У Полішинеля – «*худе обличчя з кривою ухмилкою, як місяць у першій чверті*», *очі, як гудзики*, – «*блискучі, круглі, як у ворони*», «*веселий норів*» [11]. Альошині очі видають не веселуна, а страдника, вони «*нагадують Голгофу, коли йшов легендарний Христос на Голгофу*» [12, с.360]. Якщо Полішинель намагається боротися з Ілюзією силою сміху, то Альоша, бунтуючи й усвідомлюючи абсурдність свого бунту, протиставляє одній ілюзії іншу – світ, витворений його уявою.

Голова пролеткульту товариш Пупишкін (батько «чотирьох ребяцьонков», який у літературі «широ стоїть на посту» [12, с.365]) подібний до Жана Ланьо, про якого Р.Роллан пише, що «це маленький сорокарічний буржуа, який завжди вагається між минулим і майбутнім, дратується через дрібниці, малим задовольняється, а найбільше любить спокій, і хоча життя змушує його весь час рухатися вперед, він рухається якомога повільніше, намагаючись залишатися у хвості. Це *типовий середнячок*, який повсюди рие собі нірку, не любить змінюватися, про прогрес відгукується з недовірою і насмішкою, все ж тягнеться за ним, але здалеку і, фактично, нічого від цього не втрачає» [11]. Пупишкін – такий же середнячок-міщанин, який «повсюди рие собі нірку», а коли розуміє, що не вдасться відсидітися осторонь революційних подій, стає їх учасником, аби потім заявляти: «Ми захищали Петроград», – й отримувати відповідні «дивіденди».

Порівнюючи твори французького й українського письменників, можна також згадати окремі схожі топоси, як-от: **яр** (у Роллана «сцена поділена на дві частини вузьким *яр*ом, який іде від переднього плану вглибину» [11] – у Хвильового «експрес перелітає *яри*, могили, похмурі перевали, і чути далекий надзвичайний гул» [12, с.357]), **міст** (у Роллана «через яр перекинутий хиткий *місток*» [11] – у Хвильового «за Тайгайським *мостом*, де починається робітничий поселок: – реальні результати капебеу» [12, с.357]), а також **дорога, місяць** тощо. У фарсі французького драматурга юнаки й дівчата мріють про «землю обіцяну» («Сьогодні над вечір! Уже! І ми побачимо за стіною гір сяюче безбереге видноколо й *країни ті, що маряться вві сні*, – сад Гесперид, і Атлантиду, і Ханаан!» [11]) – так само у новелі М.Хвильового перед внутрішнім зором оповідача зринає «така химерна фантастика, що провалитись у безодню, захлинутись, умерти» [12, с.364]. У п'єсі Р.Роллана той, хто обрав Ілюзію, має єдине призначення: «*Страждати, помирати* – це ваша доля» [11]. Товариша Огре у новелі М.Хвильового турбує питання «в чому полягає краса й радість *земної муки?*» [12, с.378]. У фарсі «Лілюлі» є гротескна сцена, коли сходяться два натовпи фанатиків; перший скандує: «Святий Юліан, святий Граціан, /.../ святий Іасон, святий Франкмасон. – Еволюція, Революція, Традиція, Поліція, – святе Розп'яття і Непорочне зачаття, – святий Закон, святий Трон, – свята Сім'я, святе Я, – святе Євангеліє від Говорили архангела, – святий Фірс і святий Фарс» [11] – другий відповідає: «Санкт Лютер унд Блюхер, – Кернер унд Шопенгауер, – Бебель, Геббель, Гегель, Геккель, – святий Мах і святий Вермахт, – святий Кант, святий Крупп, Krieg und Kultur, Hochwrdige hochachtbar hoch Organisation, – святе Євангеліє від Бісмарка й Маркса» [11]. Своєрідною аналогією до цієї сцени є фрагмент із новели М.Хвильового, коли новорічну процесію комольців біля собору зупиняє бабуся й починає дорікати молодикам безбожництвом. Кожен із опонентів має свою ілюзію, свою ієрархію «божків»-кумирів, які стали для них центром світобудови.

Для з'ясування системних зв'язків фарсу Р.Роллана й новели М.Хвильового недостатньо виявити аналогії на рівні образної системи чи композиції, значно важливіші перегуки в царині проблематики, ідейного змісту. У коментарях до своєї п'єси Р.Роллан зазначає: «Я показую в “Лілюлі” *Республіку Ілюзій*» [11]. Абсурдність світу, яким керує Лілюлі, уособлюють Озброєний Мир; Життя в образі велетня без голови; сліпий Розум; безмозкий Амур; Свобода, яка тримає в руках батіг; Рівність, яка садовими ножицями урівнює всіх; Братерство-людоїд; Господь бог із запасом різних мундирів. Новела М.Хвильового – це не тільки «твір про митця в суспільстві» [13, с.26], її філософський сенс значно глибший: передовсім це твір про Ілюзію. Її персонажі живуть у світі ілюзій, симулякрів: з одного боку, велика, інспірована партією імітація побудови нового (соціалістичного) суспільства; з другого, окремі персонажі творять власний ілюзорний світ – вимріюють іншу країну, де «золоті австралійські розсипи, і, може, далекий Індійський океан, і, можливо, – нарешті! – невідомий південний бігун» [12, с.363]. Абсурд, химерність, ілюзорність пронизують усі рівні художнього світу М.Хвильового. Як своєрідний лейтмотив лунає згадка про Гоголя: «Дивно: під Новий Рік весна. Це так геніально, мов *замріяні фантазії геніального Гоголя*» [12, с.361]. Календарна реформа ніби зруйнувала якусь містичну загату й, порушивши природний часоплин, викликала низку природних і суспільних катаклізмів. Тому замість снігу – чвира й калюжі, замість святого настрою – «туберкульозний город (90%

сухотних) занидів у журі» [12, с.358]. Декораціями новорічних святкувань є червоні вітрини магазинів, червоні прапори, портрети героїв революції і партійних вождів. З цього приводу оповідач зауважує: «Звичайно, справа зовсім не в рисунках. *Безперечно, ілюзія прекрасна річ, але – на жаль, не завше*» [12, с.363]. Замість колядок і щедрівок комольці співають революційних пісень, а пролеткультівський поет на новорічній вечірці декламує: «О, красний прекрасний цвет! Рабочій, рабства больше нет! Вперьод, вперьод! Время не ждот. Так, і вздыхая, і вздыхая, на панелі ізмизганих уліц струїться *Первое мая*» [12, с.374] (курсив мій – Л.С.). Найбільш абсурдно виглядають у новелі творці «нової літератури» – очільники місцевого пролеткульту: «*Один бувший половий тульського трактуру, один бувший-небувший швейцар* (відкіля – в анкеті не записано)» [12, с.359]. Враження ілюзорності, несправжності всього, що відбувається, доповнюють у новелі кілька показових деталей: назва міста – Сонгород, фігурка Дон-Кіхота, яку вручають товаришу Пупишкіну, а особливо – химерна сусідка товариша Огре й Льолі – мадам Фур'є. У цьому антропонімі помітна алюзія на французького соціаліста-утопіста Франсуа Марі Шарля Фур'є. Стрижневою у його філософському вченні була ідея соціальної гармонії, можливої лише в суспільстві, побудованому на засадах справедливості, рівності і взаємної любові. Такою ж утопісткою є і мадам Фур'є, яка «*всіх любить, всі для неї друзі: і нарком, і провокатор – це логіка її любови*» [12, с.367].

Усе вище зазначене – це лише перший етап інтерпретації. Увагу прискіпливого дослідника обов'язково має привернути той факт, що М.Хвильовий бере назву новели в лапки. Для порівняння: в інших ситуаціях застосування інтертекстуальних заголовків («Кіт у чоботях», «Ревізор») такого графічного маркера в тексті немає. Отже автор навмисне прагне акцентувати увагу читачів на заголовку. У тексті новели постійно підкреслюється, що члени пролеткульту збираються ставити не фарс Р.Роллана, а пародію: «Сьогодні дебют: *пародія на “Лілюлі”*» [12, с.358], «Льоля надзвичайно наелектризована: як вона поставить *пародію на “Лілюлі”*» [12, с.359] (згадка про пародію лунає в тексті дванадцять разів, один раз згадана «мадам Фур'є і “Лілюлі”», а також поема «Лі-лю-лі»). І лише один раз у новелі вказано, що насправді мова йде не про фарс Р.Роллана і не про пародію безпосередньо на нього, а про пародіювання театральної постановки ролланівської п'єси, саме вона стала тим «текстом-інтерпретантою» (М.Ріффатер), що дозволяє адекватно витлумачити художню концепцію твору: «Товариш Огре, звичайно, буде збирати хроніку до одинадцятої, а потім піде в клуб пролеткульту, що на Садовій, 30. Це ж там Льоля буде стрічати Новий Рік по новому стилю в “стилі” уесесер. Це ж там вона буде ставити *пародію не на Ромена Роллана, а на постановку “Лі-лю-лі”, н'еси Ромена Роллана*» [12, с.362].

«Для тодішнього українця, – нотує Н.Козирева, – все було зрозумілим, оскільки в перші пореволюційні роки в країні набула значного поширення сатирична п'єса Р.Роллана “Лілюлі” (1918 р.), численні переробки якої в стилі пролеткультівського “нового ладу” були, м'яко кажучи, вульгаризацією, а насправді – спотворенням латентних ідей європейськості, що їх презентує відомий письменник» [14, с.151]. Чию постановку збирається пародіювати Льоля Огре? У тексті міститься авторська підказка – М.Хвильовий згадує про Б.Глаголіна (і хоч безпосередньо там йдеться не про «Лілюлі», а про «Собаку садовника» [12, с.362], однак це непринципово). Борис Глаголін був однією з найяскравіших постатей українського театального авангарду. З 1922 р. він працював у Харкові в Державній опері й театрі «Муссурі»; у 1924 р. виступив на сцені Першого державного театру для дітей, упродовж 1924-26 рр. був режисером Харківського театру ім. І. Франка. За свідченням театрознавців, протягом 1922 р. у театрі «Муссурі» Б.Глаголін представив харківській публіці виставу «Лілюлі», уперше вона була показана 4 листопада в приміщенні цирку. Глядацькі враження узагальнив критик Петроній: «Шуміли, говорили, готувалися, очікували якогось проблиску в затхлому театральному житті Харкова. “Лілюлі” повинна була принести хоча б *ілюзію* нового театру. Її мета – відповідати тим настроям, які охоплюють нас у дні Жовтня. Глаголін надав “Лілюлі” форми місцями *циркової*, місцями кінематографічної, технічно недосконалої. Форма ця виявилася всередині порожньою. Глядач пішов з театру в здивуванні, з почуттям незадоволення» [Цит. за: 15, с.215] (курсив мій – Л.С.).

Перипетії, пов'язані з рецепцією глаголінської постановки, докладніше відображає у своїй статті О.Муслієнко [16], дозволимо собі повторити деякі факти. Отже, 14 листопада 1922 р. в Громадській бібліотеці відбувся диспут, на якому з доповідями виступили Б.Глаголін, В.Рожицин та ін. Режисер прагнув пояснити, що використані в спектаклі циркові форми є способом активізації глядача, однак його виправдання виглядали не дуже переконливо. «Навіть хитромудрі викрутаси Мейерхольда, які вилетіли *Наркомросу в копієчку* й спантеличили глядачів, не породили такого вітійства й не спричинили такого галасу, як харківська постановка Глаголіна, – твердить його опонент. – Тема диспуту була, фактично, шпулькою, на яку намотали великий клубок міркувань про що завгодно, тільки не про “Лілюлі”. [...] Потрібен, як бачите, художній терор, який би волею-неволею змусив глядачів діяти разом з актором. Якщо артистка падає з чотирисаженої висоти в оркестр і немає запобіжної сітки, а є ризик зламати собі шию, то публіка, жахнувшись, здійсмає руки і, хоче вона чи не хоче, а на зло собі цим своїм підняттям рук і жахом буде брати участь у дії. Саме так ілюстрував прийоми художнього терору Глаголін і дійшов до давньоримського цирку, де мученики були мимовільними акторами й посправжньому вмирили. Глаголін не жартував, а серйозно обґрунтовував свою теорію акторського ризику й серйозно доводив, що це і є пролетарський театр» [цит. за: 16, с.282]. Не жартував і В.Рожицин, який переконував аудиторію, що «справжнє пролетарське мистецтво конструктивістичне, просякнуте машинізмом, а тому *пролетарському поету личить опікувати* пігулки “АРА”, *папіроси Держстабактресту*, дійниці Держмолока, але не природу» [цит. за: 16, с.282]. Фраза про «хитромудрі викрутаси Мейерхольда, які вилетіли *Наркомросу в копієчку*», й згадка про давньоримський цирк корелюють із реплікою оповідача у новелі М.Хвильового: «Так що *на постановку мільярди*, а *колізей без плебеїв*» [16, с.362]. Невідомо достеменно, чи був письменник присутній на цьому диспуті, однак перегуки із наведеними виступами очевидні. Змальовуючи новорічні урочистості на тютюновій фабриці, М.Хвильовий навмисне звертає увагу читачів на деталі інтер'єру – «піраміди (стояли для краси) з *рекламою* – “*Папіроси тов. Петровскій*” і з *рекламою* – “Осінні скрипки”» [12, с.370], іронічно обігруючи пропозицію В.Рожицина. У новелі немає інформації про те, що саме з глаголінської авангардної вистави пародіювалося, якою була Льолина постановка, напевне, це зумовлене тим, що письменник орієнтувався на тогочасного читача, який мав достатньо інформації й легко міг проінтерпретувати авторські алюзії.

У новелах «Лілюлі» й «**Кіт у чоботях**» ігрова функція інтертекстуальності виявляється в тому, що автор, добираючи заголовки, зашифровує зв'язок із прототекстом, вибудовуючи складну систему асоціативних зв'язків, крім того виявляється, що він мав на увазі не сам прототекст, а його творчу інтерпретацію засобами іншого різновиду мистецтва. Так, спровокований заголовком читач сподівається знайти у новелі «Кіт у чоботях» асоціативні перегуки з відомим твором Шарля Перро, але вже на початку виявляється, що письменник мав на увазі не його, а ілюстрацію, тобто візуальний образ, закорінений у дитячих враженнях і спогадах: «Це тип: “кіт у чоботях”. Знаєте *малюнки за дитинства*: “кіт у чоботях”? Він дуже *комічний*. Але він *теплій і близький*, як неньчина рука з синьою жилкою, як прозорий вечір у червінцях осени» [12, с.155]. З окремих деталей реципієнт вибудовує комічний образ маленької жінки-«жучка» («Ну, ще *зріст*. Ясно: “кіт у чоботях”») у військовому однострої й «величезних чоботах не на ногу» («І нарешті – чоботи. Ну, тут ясно: подивіться на малюнок, той, що за дитинства» [12, с.156]). На думку Ю.Безхутрого, «назва “Кіт у чоботях” є прямою цитатою з широко відомої казки Шарля Перро, яка входить до дитячої класики. Конотативне значення заголовка пов'язане з *емоціями теплоти, приємності, захищеності, симпатіями, які викликає згадка про цього казкового персонажа*. Тим більше, що через кілька рядків такий зв'язок відверто декларується» [10, с.127-128]. Однак, у процесі розгортання фабули перше враження про Гапку-«Кота-в-чоботях», спричинене аналогіями з казковим персонажем, поволі змінюється, набуває інших конотацій. С.Чернюк нотує: «Зведення і без того припущеної жінки (Гапка) до смішної тварини, якій оповідач намагається проспівати “гімн” (лірика так насичується іронією, що через гротеск майже переростає в бурлеск), уже є досить нищівною для людської

сутності, але навіть така метаморфоза є неостаточною, а стягується до двократного “окомашнення” – до “сіренького мурала революції” і “товариша Жучка”» [17, с.309]. Образ Кота-в-чоботях поступово втрачає характеристики «комічний»/«теплій»/«близький». Під час війни товариш Жучок ще могла здаватися турботливою / зворушливою у ставленні до солдатів, однак після неї героїня стала вимогливо-деспотичним, суворим («очі драконом») секретарем парт'ячейки. Шлях від кухарки до секретаря супроводжується лише зовнішніми змінами статусу героїні – ніяких посутніх внутрішніх зрушень не було. Зворушливий «кіт у чоботях» від початку був – «“паходной Ленін...” І, треба щиро сказати, друге видання Леніна – “Паходной Ленін” – таке ж іноді було *суворе й жасне*» [12, с.162] (курсив мій – Л.С.). Ця характеристика затушовує враження, сформоване завдяки інтертекстуальному заголовку.

Назва оповідання **М.Хвильового «Ревізор»** провокує в компетентного читача асоціації з однойменною комедією М.Гоголя. Однак, чи означає це, що ми маємо справу саме з інтертекстуальним заголовком, а не з простим збігом? Головний герой цього твору – ревізор, отже письменник міг просто застосувати поширену номінативну модель – заголовок-антропонім (який може містити інформацію не лише про ім'я, прізвище, прізвисько персонажа, а й про його професію, національність, родинний чи суспільний статус тощо). У цьому випадку слід враховувати, що гоголівський «Ревізор» є хрестоматійним («ядерним») текстом, отже автор мав передбачити, що читач неминуче сприйматиме назву твору як «цитату». О.Муслієнко констатує: «Інтенсивна увага до комедії Миколи Гоголя “Ревізор” у 20-30-х роках ХХ сторіччя дійсно була схожа на “епідемію сюжетів”. І хоча перші, досить традиційні, вистави відбувались у межах компанії “збереження радянською владою спадку минулого”, дуже швидко сталися зухвалі за своєю формою та смислом театральні експерименти, які знаменували формування нової художньої риторики /.../ Кожна вистава ставала революційним перекодуванням театральної естетики та свідомості глядача, супроводжувалась полемікою, дискусіями. Один і той самий текст, змінюючи акценти, набував нових значень, породжував діалог у мистецтві» [18]. У такій культурній ситуації, стверджує дослідниця, М.Хвильовий «пропонує читачеві власну “імпровізацію на тему Гоголя”» [18]. Художня концепція, проблематика творів М.Гоголя й М.Хвильового різні (викриття самодурства й тупості провінційного начальства – у першого, адюльтер – у другого). Окрім заголовку, в оповіданні «м'ятежного романтика» немає прямих «слідів» «чужого слова» (цитат чи іменних алюзій із гоголівської п'єси), можна вести мову хіба що про ремінісценції, які фіксують згадки «про окремі елементи творів художньої літератури, історичних та культурних подій, імена видатних осіб за допомогою настільки трансформованих конструкцій, що виявлення не лише предикації, а й самого претексту часто стає ускладненим» [7, с.110]. Докладніший аналіз-інтерпретація засвідчує, що спільним для обох досліджуваних творів є топос провінційного містечка, протиставлення його столиці (Петербургу – в Гоголя, Харкову – у Хвильового), про яку мріють провінціали (Городничий і його дружина Анна Андріївна – в драмі, Леся – в оповіданні). Прийнявши Хлестакова за ревізора із столиці, персонажі гоголівської комедії всіляко намагаються йому догоджати – так само репортер Бродський догоджає Топченкові. В окремих ситуаціях це призводить до самоприниження, персонажі втрачають людську гідність. У Гоголя Хлестаков по черзі упадає за дружиною й донькою Городничого – у Хвильового Топченко залицяється до Лесі. Принципово важливим для розуміння обох творів є мотив омани – і Хлестаков, і Топченко виявляються не тими, за кого їх вважають інші персонажі. У Гоголя Хлестаков не є ревізором, це амплуа йому приписують поміщики Добчинський і Бобчинський, а за ними й інші мешканці провінційного містечка. Леся сприймає Топченка як прогресивного розумного чоловіка, інтелектуально й морально вищого за Бродського; жінка проектує на постать ревізора власне ідеалізоване уявлення про харків'ян як людей «особливих, небуденних».

На думку О.Муслієнко, «якщо сприймати Топченка як alter ego Хлестакова, то “товаришеві з центру” відповідає й цілком пасує репутація “вдаваної псевдотворчості, позбавленої онтологічної санкції у хаосі текучої, перемінної, але внутрішньо статичної і мертвої матерії”» [18]. Однак, аналогія Хлестаков – Топченко, на моя думку, не зовсім доречна. Ці персонажі репрезентують різні літературно-психологічні типи. У Гоголя

Хлестаков – «*трохи придуркуватий*», «*без царя в голові*» («пустоголовий»), гоноровитий, схильний до марнотратства, пияцтва й картярства. Топченка назвати «пустоголовим» не можна – автор постійно підкреслює, що ревізор міг на будь-яку тему говорити розумно і з неабияким знанням справи. Цією інтелектуальністю, а ще – позірною незалежністю він і привернув увагу Лесі. Однак вищість Топченка нівелюється в одну мить, коли замість провінціалів поруч опиняється його «бурбон» (начальник). У цій ситуації ревізор поводить себе так само запобігливо й улесливо. З огляду на це Топченко більше подібний не до Хлестакова, а до Городничого (він жорсткий і свавільний у ставленні до підлеглих, але одразу ж змінюється, коли мова йде про столичного чиновника, який може зіпсувати його кар'єру або ж, навпаки, допомогти піднятися на вищий щабель суспільної ієрархії.) Фінал обох творів – викриття ошуканців. В аналізованому оповіданні застосування заголовку, що може сприйматися як інтертекстема, є елементом гри. Нечіткість прямих аналогій із прототекстом змушує читача до інтелектуальної співпраці з автором. На думку Н.Семенової, «встановлення факту запозичення /.../ може дати філологу (тут можна говорити про читача взагалі – *Л.С.*) почуття задоволення – відшукування цитати чи алюзії здатне викликати почуття естетичної насолоди й захоплення. Чи це не те ж «задоволення від тексту», за Роланом Бартом, яке в цьому випадку переходить у задоволення для читача “самостійно розгадати загадку”? Зроблена вже величезна “чорнова работа”, адже пошук алюзії – “це різновид детективної пристрасі”» [19].

Цікавий матеріал для літературознавчих рефлексій дає новела **Григорія Косинки** «**Фавст**». Заголовок твору безальтернативно асоціюється з поемою Й.В.Гете і її головним героєм. У контексті первинного застосування за антропонімом літературного персонажа закріплюються певні конотації, які актуалізуються щоразу, коли читач або письменник до нього повертається. Такий різновид інтертекстуальності дослідники називають номінативною алюзією. На думку Н. Семенової, єдина її функція – відсилання до іншого тексту [19]. В окремих ситуаціях може йтися не про один текст, а про кілька (якщо навколо антропонімого заголовку сформувалася певна рецептивна парадигма, репрезентована цілою низкою різножанрових літературних чи нелітературних творів). Згадка про Фауста в оповіданні Г.Косинки пов'язана з образом головного героя – Прокопа Конюшини. Вказана аналогія має кілька рівнів текстового мотивування. Перший – найочевидніший, прямо зазначений оповідачем, це ототожнення Конюшини з Фаустом з огляду на їхню зовнішню подібність. Прізвисько Фавст вигадав для головного героя російський офіцер Кленцов, адже випущений із в'язничної «секретки» Конюшина «з обличчя був сивий, схожий на Фавста, що його звали бачити у виставах оперових театрів» [20, с. 80]. Таким чином тут йдеться не про прямий зв'язок із прототекстом Гете, а про інтерпретанту (інсценізації поеми оперетковими театрами). На перший погляд, це прізвисько зовсім не личить Конюшині, ба більше – становить різкий контраст до його скутої поведінки й простакуватого мовлення «до примітиву простого», «махлюватого селяка» із стомленими очима, який (нібито) нічого не знав про Гете. Співкамерникам здається, що Конюшина – звичайний селянин, здатний лиш за плугом ходити. Однак окремі деталі натякають на те, що подільський Фавст – «не такий уже звичайний собі дядюшка з далекого Поділля» [20, с.86], а значно складніша натура.

Другий рівень текстового мотивування зумовлений аналогією, яку автор актуалізує в репліці головного героя: «Той дурень даремне *Фавста* згадував і *легенди* – я живий ще, хоч моя історія варта теж *легенди*» [20, с.90]. Перипетії його долі оприявнюються через окремі натяки, скупі згадки про дитинство, потім – про повстання. Тривале перебування в «секретці», суворість в'язничного персоналу, абсолютна переконаність Конюшини в тому, що вирок буде максимально суворим (адже інкримінований йому «злочин» є дуже серйозним), цілковито руйнують маску «махляватого селяка». Фавст із Поділля виявляється людиною освіченою, свідомою власної ролі в українській історії: «Каже мені Однорогов: “Ты, Конюшина, *трудового* *присхожденія*, ты – бедняк, ты получил образование, ты, наконец, не Грицько или Омелько какой-то.. Но почему, почему, из каких побуждений ты примкнул к *преступному обществу самостийников*? Почему принял участие в *восстании*?” Конюшина відповів: – Ая... Пішов, не можна не йти. Бо коли підпалити хату Грицькові та Омелькові, то вони лише тоді за вила і

гідність свою згадають, ая... мені ж, самі казали, людині свідомій, треба *свідомо і прямо у вічі ворогові дивитися...*» [20, с.91]. Отже, на цьому рівні відбувається порівняння Фауста – як персонажа легенди й Конюшини – як борця, життя якого також варте глорифікації у фольклорі.

Рядки з тексту: «Далі вирівнявся і цитував собі з якогось філософа: “панувати над рабами, обернути кожного на автомат – такий здебільшого, намір у деспотів”» [20, с.91], – ще більше поглиблюють розуміння образу, дозволяючи перейти до третього рівня інтерпретації – ототожнення Фавста-Конюшини із типом т.зв. «фаустівської людини». Цей тип набуває значного поширення в українському письменстві 1920-х років. Як слушно зауважила Л.Кавун, «особливо активно реконструюється у прозі ваплітян західноєвропейська фавстівська парадигма, що акцентує заперечення “старого”, фіксує процес сумнівів, пошук нового. Українських “м’ятежних геніїв” цікавить передовсім ідея буття як становлення. Не випадково вони приділяють увагу шпенглерівському трактуванню Фауста Гете, природа якого характеризує онтологічний статус того, що породжує динаміку безмежного простору. Твори українських письменників визріли за іншого часу, на іншому національному ґрунті, тому міфологема фавстівської людини у художньому дискурсі “олімпійців” мала парадигмальний характер, тобто відображала глибини людського характеру, головну спрямованість духовного життя, а також етапи становлення нової цивілізації» [21, с.279]. Порівнюючи Конюшину з гетевським Фаустом, дослідниця підкреслює: «Як і європейський Фауст, Косинчин герой стає на шлях пошуку істини-правди, воліє жити ідеалом свободи, бо тільки вона є гарантом повної самореалізації кожної особистості та людства, а тим самим – повної гармонії світобудови» [22, с.81]. Отже, заголовок новели Г.Косинки не лише унаочнює аналогії з прототекстом і текстом-інтерпретантою, а й підказує той філософський код, що допоможе глибше збагнути авторську концепцію людини й світу.

Добираючи заголовок, письменник розраховує на компетентність читача, який повинен не лише розпізнати знак «чужого тексту», а й адекватно його проінтерпретувати. Однак, якщо прототекст не є широковідомим, упізнавання може й не відбутися. У такому випадку автор змушений прокоментувати назву – або у вигляді публіцистичного відступу-коментаря, або інтегрувавши пояснення в репліку одного з персонажів. Необхідність застосування цього прийому зростає, коли мова йде про заголовок, який у свідомості читачів може асоціюватися з кількома різними прототекстами, як, наприклад, в оповіданні **Івана Дніпровського «Анабазис»** (1929). Із давньогрецької анабазис – це військовий похід із низини в гори, від морського узбережжя вглиб країни; у сучасному розумінні – тривалий похід військ по ворожій території. Назву «Анабазис» мають два видатних твори класичної давнини. Перший – Ксенофонтів «Анабазис Кіра», який описує історію невдалого походу Кіра Молодшого проти його брата, перського царя Артаксеркса II, і відступ на батьківщину після битви при Кунаксі (401 до Р.Х.) 10000 грецьких найманців, які брали участь у цій війні. Другий – Арріанів «Анабазис Олександра», в якому йдеться про походи Олександра Великого. Компетентний читач може розширити перелік потенційних прототекстів, додавши до нього ще три твори: «Будейовицький анабазис Швейка» (1922) Ярослава Гашека, поему Сен-Жон Перса «Анабазис» (1924), а також останній роман із «Легіонерської пенталогії» Рудольфа Медека «Анабазис» (1927). Аби скерувати рецептивну активність читачів у необхідному напрямку, письменник не лише пропонує свій варіант розкодування заголовку, а й прямо вказує на прототекст: «Яваш, скориставшись з того, що Хамут поставив на нього лице, потиснув його за п’ять: – Ви можете мене розуміти без слова? – І, не діждавшись ні звуку, ні руху, закінчив екзальтованим шепотом: – Ви родились для великих масштабів... Знаєте ви, як це назвати? Це великий всеросійський анабазис, тобто з грецької мови: відступ. Це коли перський цар Артаксеркс воював проти брата свого Дарія, і були в нього на службі десять тисяч греків... що після нещасливої битви при Кунаксі... Словом, все це описано у Ксенофонта... Тут зв’язок, контраст, аналогія...» [23, с.260-261] (курсив мій – Л.С.).

Аналогія між творами Ксенофонта й І.Дніпровського, які відділяє дуже велика часова дистанція, простежується передовсім завдяки тому, що в обох випадках мова йде про війну і відступ. Відомо, що в битві при Кунаксі був убитий царевич Кір, тож запрошені ним грецькі

найманці раптово залишилися посеред чужої країни, без підтримки, без жодної конкретної мети. Не зважаючи на перемогу греків над військом царя Артаксеркса II, армія Кіра розпалася, еллінам вдалося повернутися додому ціною великих зусиль і жертв. Французький філософ Алан Бадью визначає три характерні прикмети руху, що зветься «анабазис»: «а) Ксенофонт описує руйнування порядку, який надавав сенс колективному перебуванню греків у лоні Персії. Після Кунакси греки раптово втратили будь-які підстави перебувати там, де вони є. Тепер вони – лише чужоземці у ворожій країні. Кореневим для анабазису є своєрідний принцип загубленості. б) Греки можуть розраховувати тільки на самих себе, на свою волю й дисципліну. До цього часу вони перебували там, слухаючи чужу волю й отримуючи винагороду за свою службу – і раптом вони виявляють, що повинні самі приймати рішення й вирішувати свою долю. в) Греки отримують щось нове – це імператив. Похід через Персію до моря не запозичує з минулого шлях у готовому вигляді й не відповідає завчасно вибраному напрямку. Він також не може бути простим поверненням, оскільки дорогу доводиться обирати, не знаючи, чи вона справді веде назад. Тоді анабазис – це мандрівка-винайдення шляху, котрий може стати поверненням – але поверненням, що не існувало як шлях-повернення до цього блукання» [24, с.5-6]. Концепт анабазису як «повернення» оприявнюється і в оповіданні українського прозаїка. Персонажі його твору також опиняються на території іншої держави сам-на-сам зі своєю долею. Після того, як почалася революція й цар зрікся престолу, вояки російської армії (як і греки свого часу) втратили сенс перебування на фронтах Першої світової війни. Невдала спроба «революціонізувати» німців змушує їх чимшвидше залишити окопи й вирушити до залізничної станції. У фіналі дивізія під проводом Андрія Хамута від'їздить додому, аби, як заявляє один із персонажів, воювати на «внутрішніх фронтах» – за землю й волю проти буржуазії. Завдяки заголовку відступ з фронтів Першої світової в оповіданні І.Дніпровського набуває статусу історичної події, а не буденного казусу.

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

До другої підгрупи відносимо *назви метатекстів, що відтворюють частину заголовку прототексту*. В українській літературі доби Бароко поширеними були розгорнуті заголовки, що містили різноманітну інформацію про текст. Для прикладу можна згадати назву драми невідомого автора про події Визвольної війни під проводом Б.Хмельницького – «Милість Божія, Україну от неудобносимих обид лядських чрез Богдана Зіновія Хмельницького, преславного войск запорозьких гетьмана, свободившая, і дарованними ему над ляхами побідами возвеличившая, на незабвенную толиких его щедрот память репрезентованная в школах кievських 1728 літа». Створивши на основі цього прототексту власну історичну драму, **Людмила Старицька-Черняхівська** скоротила її заголовок до двох слів – «**Милість Божа**» (між іншим, подібний заголовок має й автобіографічна книга Джона Баньяна – «Милість Божа, що зійшла на головного грішника», однак жодного зв'язку між цими творами немає). Міжтекстові зв'язки п'єси Л.Старицької [26] з давньою драмою охоплюють усі рівні художньої структури – в аналізованому творі учні Києво-Могилянської колегії розігрують перед гетьманом і представниками козацької старшини драматичне дійство про національно-визвольну війну 1648-1654 рр. Серед виконавців авторка згадує й гіпотетичного автора п'єси – ієромонаха Теофана Трофимовича. Такий різновид інтертекстуальності Ю.Лотман назвав «текстом у тексті» [див. докл.: 25, с.586], у нашому випадку мова йде про «драму в драмі». М.Сулима так характеризує структуру твору: «У п'єсі Л.Старицької-Черняхівської дія відбувається на сцені, але відбувається вона ще й за кулісами, а також у залі. Якщо у вертепі дія розгорталася на двох сценах, на сцені верхнього і нижнього поверхів, то у п'єсі дія відбувається на трьох сценах водночас, тобто маємо ніби триплощинну структуру вистави» [27, с.590]. Якщо порівняти аналізований твір із прототекстом, то можна виявити три моделі авторського втручання в першоджерело: 1) *скорочення* (оскільки в драмі не лише дублюється першотекст, а й розгортаються власні фабульні лінії, які вимагають певного драматичного «часу» й «простору», Л.Старицька-Черняхівська скорочує окремі діалоги й

монологи, намагається уникати барокової пишномовності й багатослів'я, прагне сконденсувати ідейний сенс прототексту, не порушуючи його цілісності); 2) *зміни в структурі*, покликани наблизити твір до вимог драматургії нового часу (у прототексті відсутні ремарки-вказівки на особливості зовнішності дійових осіб, їх поведінку, інтер'єр, Л.Старицька частково усуває ці недоліки, посилює сценічність прототексту, розширює арсенал характеротворчих засобів і прийомів), 3) подекуди авторка вдається до *редагування прототексту*, «українізує» окремі лексеми, але в цілому помітне прагнення зберегти мовний колорит зображеної епохи, органічно переплітаючи книжну українську мову XVII - XVIII ст. з російською (в репліках офіцерів-росіян), латинською, польською (в інтермедіях) тощо. Отже, в цьому випадку усічений заголовок вказує на прототекст – твір давньої української драматургії, який став органічною частиною метатексту Л.Старицької-Черняхівської.

Третя підгрупа включає *заголовки, в яких автор певним чином змінює назву прототексту, у результаті чого вона набуває нових семантичних відтінків*. Найперше в цьому контексті пригадується п'єса **Миколи Куліша «Хулій Хурина»**, заголовок якої актуалізує в пам'яті читача згадку про роман Іллі Еренбурга. Гра з іменами (Хулію Хуреніто / Хулій Хурина) стала у творі українського драматурга стимулом до розгортання фабули (пошуків місця поховання вигаданого «Учителя»), наочно продемонструвавши невігластво золотопупівських обивателів і партійних керівників, які ненавмисне спотворили ім'я Еренбургівського персонажа. Демонструючи процес пошуків «сакральної могили», М.Куліш включає в рецептивне поле ще одну деталь – згадку про реальне занедбане поховання («Старий трухлявий хрест і напис олівцем: Хе-у, дві букви... Решту, мабуть, дощами змито... [28, с.280]»), яка посилює сатиричний пафос за рахунок контрасту – сакральності фіктивного місця поховання «Учителя» й непристойного напису, залишеного кимось із обивателів. Додатковим стимулом, який спричинив звернення М.Куліша до роману І.Еренбурга, може бути популярність цього тексту в середині 1920 рр. З-поміж факторів, що визначають частотність цитування творів (індекс інтертекстуальності), Є.Квашніна називає «масовість і загальну відомість, маркованість у часі чи подієво, когнітивність, чи знаковість» [29, с.29]. Н.Кузьміна твердить, що джерелом інтертекстом найчастіше стає текст, що має високий енергетичний потенціал: «Рецепція тексту, його потрібність збільшує енергію, яка стає більш інтенсивною, ніж дисипуючі фактори. Сильні тексти постійно віддають енергію читачам, але постійно отримують енергію від читачів, багаторазово підсилену внаслідок резонансу» [6, с.44]. Роман І.Еренбурга «Надзвичайні походеньки Хулію Хуреніто і його учнів» [30] уперше був виданий у Берліні в 1922 р., наступного року – надрукований 15-тисячним накладом у Росії, потому двічі перевидавався. Його поява привернула увагу провідних російських літературних критиків (Г. Лелевича, В'яч. Полонського, В. Шкловського, А. Воронського, А. Лежнєва, Н. Терещенка та ін.), оцінки варіювалися від захоплення глибиною філософських прозріннь до цілковитого засудження за потурання смакам масового читача. Подібний резонанс сприяв тому, що роман І.Еренбурга (принаймні короткочасно) потрапив до категорії енергетично сильних текстів, які Ю.Караулов називає прецедентними.

Не покладаючись на ерудованість читачів, їх здатність самостійно виявити прототекст, у 13 яві першої дії М.Куліш згадує справжнє ім'я літературного персонажа й прізвище його творця. Отже розпізнавання інтертекстами максимально спрощується. Від'їжджаючи з провінційного містечка, пройдисвіт Сосновський ніби випадково запитує:

«Сосновський. Кажуть, у вас тут поховано *Хулію Хуреніто*?

Божий. Це... це... хто?

Сосновський. Хіба не знаєте? *Еренбургів* герої!.. *Учитель!*...

Божий. Ага!.. Так!.. Здається, поховано. Так... так... Ми ще на президії це питання обговорювали, гадали пам'ятника невеличкого поставити» [28, с.266].

Радянський чиновник Божий неспроможний розпізнати іронічну гру Сосновського, тому й стає жертвою містифікації. Промовистий антропонім натякає, що він – «божа людина» (наївний, довірливий, як дитина, невіглас). У містечку знайшовся лише один чоловік, який читав роман Еренбурга, – редактор місцевої газети. Саме він у фіналі виявляє

містифікацію. Так ім'я Хуліо Хуреніто зринає втретє. Літературний антропонім є тим семантичним «згустком», що за принципом метонімії цілісно репрезентує прототекст. Це дозволило М.Кулішеві суттєво збільшити «енергетичний потенціал» власної комедії, поглибити її проблеми пласти за рахунок роману Іллі Еренбурга.

Окремо варто згадати заголовки пародійних і гумористичних творів, що містять трансформовану назву прототексту. Аби забезпечити їх упізнаваність, письменник зберігає найвагомійший концептуальний елемент заголовку першоджерела. Наприклад, у циклі **Остапа Вишні** «Літературні шаржі» є низка пародій на твори сучасників, при цьому назва новели М.Хвильового «Синій листопад» перетворюється на «**Синю трясовину**»; «Троекутний бій» Гр.Косинки став «**Однокутним боєм**»; а драма Я.Мамонтова «Колнарвіз» («Коли народ визволяється») репрезентована під заголовком «**Коли народ уже визволивсь**». Також у назві усмішки «**До тих, що поза Україною суші**» відлунує частина заголовку Шевченкового послання «І мертвим, і живим...».

До наступної групи відносимо *інтертекстуальні заголовки, що актуалізують певний важливий компонент тексту-донора* (це може бути ім'я літературного персонажа чи міфологічного героя, важливий змістовий концепт, мотив, фабульна ситуація чи художня деталь, цитата тощо). Принципово важливим для дефініювання таких заголовків є те, що вказані компоненти не дублюють назву прототексту, а запозичуються безпосередньо з його «художньої тканини». Заголовок драми **Якова Мамонтова «Веселий Хам»** (1921) пов'язаний із біблійною легендою про Ноя і трьох його синів. Так само називається й поема головного героя п'єси – молодого поета Валерія. Під його пером біблійна фабула набуває нових конотацій. Валерій вважає Хама сміливим, відважним юнаком, який поводитьсь абсолютно природно й щиро. Інші сини, побачивши п'яного батька, теж хотіли засміятися, але один був аскетом, а другий – філістером, тому вони не виявили власних емоцій. Лише у вчинку Хама відбилася повнота життя й незалежність від громадської думки. «Трьома синами Ноя, на мій погляд, символізуються три основних сили людського життя, – твердить поет. – Хам – це мистецький, або гедоністичний початок у нашому житті, другий син – початок моральний, або аскетичний, а третій – діловий, або побутовий, чи там філістерський, як хочете» [31, с.42]. Як слушно вказує О.Беляєва, «введення авторської інтерпретації притчі надає драматичній дії ознак епічності, тим більше, що уся дія є своєрідною ілюстрацією-коментарем до притчі. Образ веселого Хама Валерій зробив своїм кумиром, проголосив себе його нащадком, прагнучи утвердити незалежне від суспільства мистецтво. Індивідуалізм Валерія, інтерпретований у його роз'ясненні притчі і у творі, протистоїть соціальним позиціям інших, що як натовп виявляють залежність від соціальних відносин, моралі, загальноприйнятої ідеології» [32, с.300-301].

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

Порівняно рідко інтертекстуальний заголовок супроводжується іншим паратекстуальним елементом – епіграфом. Можливі дві авторські стратегії поєднання заголовку-інтертекстеми й

епіграфу. Найпростіший варіант – обидві інтертекстеми репрезентують один текст. Наприклад, у статті **Юліана Шпола «Перші хоробрі»** є епіграф із поезії Вас. Еллана: «Ми – тільки перші хоробрі, Мільйон підпирає нас». Таким чином мотто прямо вказує на прототекст, підштовхує читача до правильної інтерпретації заголовку, уточнює предмет «розмови». У переважній більшості випадків заголовки та епіграф репрезентують різні тексти. Так, аллюзивний заголовок нарису **Б.Антоненка-Давидовича «Воскресіння Шельменка»** переадресовує до водевілів Г.Квітки-Основ'яненка. Святкування 150-ліття класика в 1928 р. викликало в автора прикре роздратування, для нього Квітка «назавжди залишиться бридким, як автор славнозвісного “Шельменка-денщика”» [33, с.394]. Пояснюючи свою позицію, Б.Антоненко пише: «“Шельменко-денщик” – це не тільки зовсім непридатна для нашого дня поганенька комедійна п'єса, ні, – це ціла концепція лакузи-хакла, це програма малоросіяництва, що не обмежилась Квітчиною добою, а пройшла з розгорнутими трьохкольоровими прапорами в далекі наступні десятиліття, це – апофеоз тих прагнень, що спарували під двоголовим орлом малоросійську іділію з темною російською реакційною ніччю» [33, с.394]. Зважаючи на таке авторське надзавдання, доволі дивно й парадоксально виглядає епіграф до статті – пушкінські рядки «Тиха українская ночь, Прозрачно небо, звезды блещут...» Г.Квітка й О.Пушкін – здавалося б, що спільного може бути у творчості цих абсолютно несхожих письменників, які репрезентуються різні літературні напрямки. Однак під час читання статті ця парадоксальність «знімається». Б.Антоненка-Давидовича дратує не так Квітчин «вічний хахол» Шельменко, як Шельменкіяда – себто «апологія вихолощеного малоросіяництва» у творах російських «пролетарських» письменників. Стаття містить цікаві імагологічні узагальнення, а Пушкін у ній потрібний для порівняння. Публіцист запитує: «Чому О.Пушкін, що з нього ми умисно взяли епіграф до цієї статті, писав “украинская ночь”, а “не хохлацкая” чи “малороссийская”? /.../ Невже в “камер-юнкера” Пушкіна було більше розуміння й більше політичного такту, не кажучи вже за інші сентиментальні речі, до сплюндрованої, закріпаченої України, тодішньої здичавілої кошари великоросійського ухаря-купця, аніж у пролетарського письменника Гладкова до УСРР?.. “Странно, но верно”... – як кажуть росіяни» [33,с.402]. Отже заголовок і епіграф містять відсилання до двох різних прототекстів, однаково важливих для розуміння авторських інтенцій. Подібний художній ефект може виникати також у випадку, коли різнорідними виявляються не заголовок та епіграф, а заголовок і присвята. Так, назва новели **М.Хвильового «Лілюлі»** переадресовує до тексту французького драматурга (й, одночасно, до тексту-інтерпретанти – постановки Б.Глаголіна), а присвячена вона Павлові Тичині.

Третя група об'єднує *заголовки, що наслідують не назву конкретного прототексту, а модель творення «заголовкових формул»*, тобто апелюють до певної культурної традиції, «пам'яті літератури». Прикладом цього явища є назви романів **Майка Йогансена**. Найперше заслуговує на увагу книжка **«Пригоди Мак-Лейстона, Гаррі Руперта та інших»**, яка вважається першим вітчизняним пригодницьким романом. Через концепт «пригода» заголовок роману М.Йогансена корелює з цілою низкою творів, написаних у різний час у різних країнах, як-то: «Пригоди барона де Фенеста» (1617-1630) Теодора Агріппи д'Обін'є; «Пригоди Телемака» (1695) Франсуа Фенелона; «Життя, незвичайні й дивовижні пригоди Робінзона Крузо...» (1719) Данієля Дефо; «Історія пригод Джозефа Ендрюса і його друга Ейбрахама Адамса» (1742) Генрі Філдінга; «Пригоди Найджела» (1822) Вальтера Скотта; «Дивовижна пригода Ганса Пфааля» (1835) Едгара Аллана По; «Пригоди Олівера Твіста» (1837–1839) Чарльза Діккенса; «Пригоди Лідерика» (1841) й «Пригоди Джона Девіса» (1840) Олександра Дюма (батька); «Мандри й пригоди капітана Гаттераса» (1866), «Дивовижні пригоди дядечка Антифера» (1894), «Незвичайні пригоди експедиції Барсака» (1905) Жуля Верна; «Пригоди Михея Кларка» (1888) й «Пригоди Шерлока Холмса» (1891) Артура Конан Дойла; «Пригоди Кара бен Немзі в Африці» (1892) Карла Фрідріха Мая; «Пригоди Філіпа в його мандрах по світу» Вільяма Теккерея; «Пригоди Тома Соєра» (1876) й «Пригоди Гекльберрі Фінна» (1884) Марка Твена тощо. Цей перелік можна продовжувати далі, адже заголовкова формула «Пригоди А(+В) (+С)» (де А, В – антропоніми персонажів, а С вказує на місцевість) є надзвичайно поширеною в художній літературі. Аби увиразнити зв'язок зі світовою пригодницькою белетристикою, письменник вдається до літературної містифікації й ховається за маскою Віллі Вецеліуса. Ерудит може пригадати, що таке ж прізвисько має один з

епізодичних персонажів роману Жорж Санд «Консуело», однак це непринципово. Прозаїку йшлося про те, що захопливе пригодницьке читиво у свідомості пересічного читача асоціюється передовсім із зарубіжною літературою – тому й ім'я вигаданого автора мало звучати незвично.

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

Заголовкова формула «Мандрівка А(A1+A2) до В (B1+B2)» (де А – ймення персонажа/персонажів, а В – назва місцевості, до якої він їде), також має давню літературну традицію. До прикладу тут можна згадати романи «Мандрівки Персілеса й Сіхізмунди» Мігеля де Сервантеса Сааведра, «Мандри Франца Штернбальда» Людвіга Тіка, «Мандри до деяких віддалених країн світу в чотирьох частинах: Твір Лемюеля Гулівера, спочатку хірурга, а потім капітана кількох кораблів» Джонатана Свіфта, «Мандрівка пана Перрішона» Ежена Марена Лабіша тощо. При цьому концепт «мандрівка» в назві може застосовуватися: 1) як маркер гостросюжетного художнього твору (це надзвичайно продуктивний сюжетний прийом, адже подорож, як правило, супроводжується різноманітними пригодами, несподіванками, небезпеками), 2) для позначення тексту, в якому зафіксовані краєвиди, звичаї тієї місцевості, яку відвідав мандрівник, його особисті враження й переживання (як, наприклад, у «Сентиментальній подорожі Францією та Італією» Лоренса Стерна). Назва роману М.Йогансена **«Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альчести у Слобожанську Швейцарію»** вписує його в контекст вказаної літературної традиції. «Подорож...» українського белетриста утворилася внаслідок поєднання двох різнопланових текстів – однойменного твору, надрукованого в «Літературному ярмарку» (1928. – № 1), та прологу, що мав власний заголовок «Неймовірні авантури дона Хосе Перейра в Херсонському степу» (1929. – № 8). У 1932 р. у книзі, виданій харківським видавництвом «Рух», автор доповнив «Подорож...» третьою частиною – оповідками про слюсаря Шарабана.

Зважаючи на композиційну неоднорідність, у творі М.Йогансена розрізняються щонайменше три жанрові коди: 1) подорожі у двох її різновидах – як пригодницького тексту про дона Хосе Перейру й «сентиментальної мандрівки» доктора Леонардо, 2) фантастики, точніше «химерного роману» (прикметами якого є «прийом одивнення або, за М.Йогансеном, “поновлення”, підпорядкований мистецькій трансформації буденного і банального на художнє, значиме, де акцентується несподіваний, евристичний, новаторський підхід до зображуваного /.../ Аналогічне навантаження припадає на елементи фантазмагорії, гротеск, казкові мотиви, сновидіння, важливим компонентом яких виступає алегорія, нерідко архетип» [34]) й пародії (на думку Н.Віннікової, «мотив дороги взятий українським письменником від традиційного жанру лицарських романів» [35, с.30]). Згадка в заголовку про прекрасну Альчесту, яка має стати коханкою доктора Леонардо, натякає на зв'язок із традицією любовного роману (сюжетно це репрезентовано через мотив «любовного багатокутника»: Альчеста – доктор Леонардо – дон Хосе Перейра – студент Орест Перебийніс). А в історії Данька Перерви, степовика й члена степового райвиконкому, можна розпізнати штампи т.зв. «пролетарської літератури». Звісно,

домінантними у творі є прийоми й сюжетні «ходи» роману-мандрівки, на це вказує не лише заголовок, а й епіграф із Горация: «Небо, а не душа змінюється, коли за море *мандруюси*». Однак, як і переважна більшість модерністів, М.Йогансен не наслідує літературну традицію, а грається з нею. Так, розшифровуючи англomовну передмову, автор зізнається, що головним героєм його твору є не доктор Леонардо чи дон Хосе Перейра, а ландшафт (що дає критикам підстави називати цей твір то «флорофаунним» романом, то «ландшафтним оповіданням» [див., напр.: 34]). Водночас, «Подорож ученого доктора Леонардо...», за слушним висновком Я.Цимбал, це також «роман про роман, де автор навмисне оголює прийоми, вголос розмірковує про особливості стилю, фабули твору, ділиться з читачем секретами (найчастіше фальшивими). Художній твір як факт історії літератури ставав джерелом інформації про неї саму» [36].

Доволі поширеною у світовому письменстві є також заголовкова формула «Життя А» (де А – це антропонім персонажа або вказівка на його професію, соціальний статус чи інші прикмети), в окремих випадках ця модель може розширюватися за рахунок уточнюючих чи увиразнюючих епітетів. Приклади: «Злощасний мандрівник, або Життя Джека Уїлтона» Т. Неша; «Історія життя пройдисвіта Паблоса, прикладу бродяг і дзеркала шахраїв» Франсіско де Кеведо; анонімне «Життя Ласарільо з Тормеса, його знегоди й пригоди»; «Життя Гусмана де Альфараче» Матео Алемана; «Життя Маркоса де Обрегона» Вісенте Гомеса Мартінеса-Еспінеля; «Життя і смерть містера Бедмена» Джона Баньяна; «Дуже страхіливе життя великого Гаргантюа, батька Пантагрюеля» Франсуа Рабле; «Життя й незвичайні та дивовижні пригоди Робінзона Крузо», «Життя, пригоди й піратство знаменитого капітана Синглтона» Данієля Дефо; «Життя Джонатана Уайльда Великого» Генрі Філдінга; «Життя й думки Трістрама Шенді, джентльмена» Лоренса Стерна; «Життя Девіда Копперфілда, розказане ним самим» Чарльза Дікенса тощо. Жанрово це різнопланові тексти: до цієї групи належать і традиційні біографічні романи, в яких органічно поєднується белетристична й документальна складові (доволі популярними свого часу були твори Р.Роллана «Життя Бетховена», «Життя Мікеланджело», «Життя Толстого», «Життя Рамакрішні», «Життя Вівекананди»), і власне художні твори, в яких розгортання «життєвого тексту» вкладається в рамці традиційного хронікального сюжету тощо. До цієї літературної традиції примикає й «Життя Гая Сергійовича Шайби» (1931) Майка Йогансена, однак у цій ситуації йдеться не про «наслідування» чи «стилізацію», а про пародіювання певних літературних прийомів і штампів. В аналізованому оповіданні іронічно обігрується «життєвий текст» пролетарського письменства 1920-х років. Стараннями «партійних міфотворців» біографії партійних вождів перетворювалися на лубкові канонічні «життя» – взірці для наслідування простими смертними. Популярним художнім штампом стали розповіді про долю «людини з народу» – звичайного селянина чи робітника, який проходить складний шлях ідейного самоусвідомлення, класової боротьби, стає переконаним комуністом. Авторська іронія помітна вже у заголовку: жанровий маркер «життя» й урочистий давньоримський антропонім Гай виразно контрастують із прізвищем Шайба. П'ять розділів оповідання – це п'ять фрагментів «життя» більшовика, п'ять іронічно окреслених етапів його особистісного становлення й змушнення: 1 – інформація про батька – борця із соціальною несправедливістю, який став жертвою царизму (згадка про батьків святого – обов'язковий штамп будь-якого життя, у тому числі «пролетарського»), 2 – зародження «класової свідомості» (конфлікт із Кронем набуває сакрального статусу: «У цей день Гай Сергійович Шайба уперше встановив, що дрібний капітал безсилий боротися з великим капіталом» [37, с.195], комічно виглядає промова головного героя перед сутичкою: «Товариші, – сказав Гай Сергійович Шайба. – Для чого боротися економічно. Все одно його карбованці з'їдять мою копійку. Спробуємо боротися інакше. Пролетарі всіх країн, єднайтеся» [37, с.196]), 3 – дитяча сутичка переростає в ідейне протистояння, вороги намагаються знищити героя, 4 – збройна боротьба з ворогами, герой здобуває перемогу над ними, 5 – герой і в мирному житті бореться за побудову нового суспільства.

Протягом століть сформувалися різні моделі найменування літературних творів. Так, у добу Бароко популярними були ануючі заголовки, що репрезентували найважливіші перипетії сюжету. Подібні назви виконували рекламну функцію, обіцяючи читачеві можливість насолодитися незвичайними пригодами головних героїв. Чи не найпоказовіше

тому підтвердження – роман Данієля Дефо «Печалі й радощі Молль Флендерс, народженої в Ньюгейтській в'язниці, різноманітне життя якої становить шістдесят років, не рахуючи дитинства, яка дванадцять років була повією, п'ять разів дружиною (з них один раз – власному брату), дванадцять років крала, вісім років провела в засланні у Вірджинії, нарешті розбагатіла, жила чесно й померла, розкаявшись». У подібних заголовках може міститися інформація не лише про сюжет, а й про інші важливі для автора факти. До цієї ж традиції тяжіє й назва твору **В.Підмогильного «Повість без назви**, до того ж цілковито неймовірна, вигадана від початку до кінця автором, щоб показати сутичку деяких принципів, важливих для нашого дня і майбутнього». Ще два цікавих приклади подибуємо в доробку М.Хвильового. Перший – **«Оповідання про Степана Трохимовича**, мало не оповідання про те, як в кінці 1929 року Степана Трохимовича стривожив селянин Кліщ і як нарешті стривожений Степан Трохимович придбав собі помічника». Прикметно, що кожен підрозділ цього твору починається з короткого переказу того, про що в ньому йдеться, наприклад: **«I. Полустанок**. З робітничого поїзда виходить і Степан Трохимович. Осіння степова елегія. Степана Трохимовича зустрічає ідилічний жучок». Або **«II. Зустріч з Явдохою Гарасимівною**. Коротенька розмова. Старий коваль вважає себе за революціонера. Явдоха Гарасимівна інформує чоловіка, що заходив Кліщ. Степан Трохимович думає про Кліща» (подібний прийом застосовує і М.Йогансен у романі «Пригоди Мак-Лейстона, Гаррі Руперта та інших»). Другий приклад – заголовок памфлету М.Хвильового **«Остап Вишня в “світлі” “лівої” балабайки**, або «Детермінація ідеології» лицаря панфутуристичної “морфології” надзвичайно балакучого (да обезсмертим і його ім'я) Ол. Полторацького, що з переляку (бувають і такі речі!) написав “монографію”, але що ніяк не хоче прислухатись до голосу Кузьми Пруткова, себто до того афоризму із “Плодов раздумья”, що приблизно так звучить: “если у тебя есть фонтан – заткни его, дай отдохнуть и фонтану”. (Моя розмова з тов. Європенком-Європацьким)». Подібні заголовки – це приклад авторської гри зі словом і культурною традицією, так само, як і назва комедії Юліана Шпола **«Катіна любов або будівельна пропаганда**, що нагадує про поширену в класицизмі традицію подвійних (дискриптивних) заголовків (наприклад, у Ж.Б.Мольєра – «Сганарель, або Удаваний роконосець», «Дон Гарсія Наваррський, або Ревнивий принц», «Тартюф, або Обманщик», «Дон Жуан, або Кам'яний бенкет», «Сицилієць, або Любов-живописець» тощо).

Четверта група – це **заголовки-інтертекстеми, що переадресовують реципієнта до певної жанрової моделі** (Ж. Женетт позначає цей різновид міжтекстових зв'язків терміном архітекстуальність – це найабстрактніший тип, що охоплює реляції між текстом і його жанрово-видовою надструктурою). Порівняно рідко зустрічаються архітекстуальні однослівні заголовки, що містять жанрові маркери (напр., «Легенда», «Елегія» М.Хвильового). Аби уникнути плутанини, письменники здебільшого додають до них уточнюючі епітети, як-от: **«Оповідання без моралі»** Г.Косинки, **«Повість без назви»** В.Підмогильного, **«Вступна новела»**, **«Мисливські оповідання добродія Степчука»**, **«Оповідання про Степана Трохимовича»**, **«Оповідання Ганки»** О.Хвильового тощо.

Висновки. З-поміж усього розмаїття «імен» художніх творів заголовки-інтертекстеми становлять порівняно нечисленну групу. У процесі аналізу української прози й драматургії 1920-х років з'ясувалося, що значна частина письменників віддає перевагу або ж оригінальним назвам, або ж тим, семантика яких настільки «стерлася» внаслідок частого застосування, що не має чіткішої співвіднесеності з якимось одним прототекстом. Найчастіше інтертекстуальні заголовки подибуємо в доробку М.Хвильового (11 інтертекстем) й Остапа Вишні (6 інтретекстем). Окремі цікаві приклади таких назв знайдені в книжках Б.Антоненка-Давидовича, Г.Косинки, І.Дніпровського, Л.Старицької-Черняхівської, Я.Мамонтова, О.Слісаренка. Усього на цьому етапі дослідження було виявлено 42 інтертекстуальних заголовки, із них: 3 мають біблійне походження, 2 – фольклорне, 8 репрезентують українську літературу (драма «Милість Божа», М.Гоголь, Г.Квітка-Основ'яненко, Т.Шевченко, В.Еллан, М.Хвильовий, Г.Косинка, Я.Мамонтов), 4 – зарубіжну (Ксенофонт, Ш.Перро, Й.В.Гете, Р.Роллан), 1 – російську (І.Еренбург). Окремо вирізняються заголовки, що переадресовують до музичних претекстів («Патетична соната» М.Куліша, «Dies irae» та «Ave, Maria»

Я.Мамонтова), а також пов'язані не з конкретним літературним першоджерелом, а з певною літературною традицією, «пам'яттю культури», жанровими моделями тощо.

У процесі аналізу була здійснена спроба сформулювати класифікацію інтертекстуальних заголовків. До першої групи пропонується віднести заголовки, що повністю або частково дублюють назву прототексту; до другої – ті, в яких згадується певний важливий компонент тексту-донора; третя група об'єднує заголовки, що наслідують певну номінативну «модель», тобто апелюють до культурної традиції; четверта група – це заголовки-інтертекстеми, що переадресовують реципієнта до певної жанрової моделі. Інтертекстуальні заголовки виконують всі ті ж функції, що й звичайні (номінативну, делімітативну, інформативну, рекламно-експресивну, функцію прогнозування й орієнтування тощо), однак центральними в цьому функціональному комплексі є дві функції – діалогізуюча /комунікативна/ й ігрова. «Чуже слово» в заголовку переадресовує реципієнта до іншого тексту за додатковою інформацією, стає формою вираження власних думок. Водночас, інтертекстуальний заголовок є формою гри, до якої письменник намагається залучити реципієнта. Особливо помітно це у творчості Миколи Хвильового. Як слушно зауважила Р.Мовчан, «постійно пам'ятаючи гасло свого літературного вчителя М.Зерова “До джерел!”», у художній практиці він використовує його по-своєму – на рівні інтертекстуальної гри, що посідає в його творах велике (або основне місце). Настільки велике, що свідчить про використання інтертекстуальності у модерністській прозі 1920-х років як одну з її типологічних ознак. Адже чимало текстів митця чи їх окремих фрагментів, що самі є інтертекстуальними, стають основою для нових інтертекстів – як власних, так і чужих» [38, с.278]. У наведеному дослідницькому переліку й є заголовки, що можуть зацікавити дослідників інтертекстуальності, як-то: «Я (Романтика)» М.Хвильового – «Я (Епопея)» А.Белого, «Арабески» М.Хвильового – «Арабески» М.Гоголя, А.Белого, «Елегія» М.Хвильового – «Елегія» І.Дніпровського тощо.

У цій статті вказані окремі підходи до вивчення інтертекстуальних заголовків, досліджуване явище потребує подальших студій, у тому числі – із залученням ширшого кола авторів; на окрему предметну розмову заслуговує специфіка інтертекстуальних заголовків у ліриці й ліро-епосі 1920-х, а також проблема розпізнавання інтертекстуальних заголовків. Це стане предметом наших подальших наукових студій.

Список використаної літератури

1. Тюпа В. Произведение и его имя [Електронна версія] // Литературный текст : Проблемы и методы исследования / Аспекты теоретической поэтики: К 60-летию Н.Д. Тмарченко : Сб. науч. трудов. – М.; Тверь, 2000. – Вып. VI. – С.9-18. – Режим доступа : http://www.gumfak.ru/teoriya_liter.shtml.
2. Челецька М. Заголовок у поезії Івана Франка з погляду рецептивної поетики [Електронна версія] / М.Челецька // Вісник Львівського університету. – Серія «Філол». – Вип. 33.– Ч. 1.– Львів, 2004. – С. 214-222. – Режим доступа : <http://i-kar-100.narod.ru/referatu/001/002/27.html>.
3. Ламзина А.В. Заглавие // Введение в литературоведение. Литературное произведение : Основные понятия и термины : [учеб. пособие] / Л.В. Чернец, В.Е. Хализев, С.Н. Бройтман и др.; под ред. Л.В. Чернец. – М. : Высшая школа, ИЦ «Академия», 1999. – С. 94-106.
4. Фатеева Н. Типология интертекстуальных элементов и связей в художественной речи / Н.Фатеева // Известия РАН : Серия литературы и языка. – 1998. – Т.57. – № 5. – С. 25-38.
5. Арнольд И.В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность : [сборник статей] / Науч. ред. П.Е.Бухаркин. – СПб : Изд-во С.-Петербур. ун-та, 1999.– 444с.
6. Кузьмина Н. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка / Н.Кузьмина. Изд. 4-е, стереотипное. – М. : КомКнига, 2007. – 272 с
7. Шаповал М. Интертекст у світлі рампи: міжтекстові та міжсуб'єктні реляції української драми: [монографія] / Мар'яна Шаповал. – К. : Автограф, 2009. – 352 с.
8. Казки про тварин (Українська народна творчість). – К. : Наук. думка, 1976. – 575 с.
9. Антоненко-Давидович Б. Твори : У 2 т. – К. : Дніпро, 1991. – Т.1 : Оповідання; Повісті; Літературний репортаж / Борис Антоненко-Давидович; Упоряд.: Я. Тимошенко, Б. Тимошенко. – 747 с.
10. Безхутрий Ю. Хвильовий : проблеми інтерпретації / Юрій Безхутрий. – Х. : Фоліо, 2003. – 495 с.
11. Роллан Р. Лиліули [Електронна версія] / Р.Роллан. – Режим доступа : http://royallib.com/book/rollan_roman/lilyuli.html.
12. Хвильовий М. Твори : у 2 т. Т. 1 : Поезія. Оповідання. Новели. Повісті / Микола Хвильовий; [упоряд. М.Г. Жулинського, П. І. Майдаченка; передм. М. Г.Жулинського]. – К. : Дніпро, 1990. – 650 с.

13. Бондарева Т. Інтертекст у структурі оповідання «Лілюлі» М. Хвильового [Електронна версія] / Т.Бондарева // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна № 1078 Серія «Філологія». Вип. 68. – 2013. – С.22-27. – Режим доступу : http://www-philology.univer.kharkov.ua/nauka/e_books/visn_13_1078.pdf.
14. Козирева Н. Сміхова культура в інтелектуальній прозі М. Хвильового [Електронна версія] / Н.В. Козирева // Вісник Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди. Філософія. – 2015. – Вип. 44. – С. 148-157. – Режим доступу : http://nbuv.gov.ua/j-pdf/VKhnpu_filos_2015_44_17.pdf.
15. Фільова Т.В. Театральна діяльність Б. Глаголіна в Харкові : авангардні пошуки 1917–1926 рр. [Електронна версія] / Т. В. Фільова // Культура України. – 2013. – Вип. 40. – С. 209-217. – Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/j-pdf/Ku_2013_40_28.pdf.
16. Муслієнко О. Идеология «світ-театр» у семіосфері абсурду Миколи Хвильового («Лілюлі») [Текст] / Олена Муслієнко // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. – Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2008. – Вип. 44, Ч. 1. – С. 281-290.
17. Чернюк С. Топос комахи в українській літературі 20-30-х років як соціально-антропологічне дзеркало // Сучасні літературознавчі студії. Топос тварини як антропологічне дзеркало. [Зб. наук. праць]. – Вип.8. / гол. ред. В.І.Фесенко. – К. : Вид. центр КНЛУ, 2011. – С.306-315.
18. Муслієнко О. Хвильовий «Ревізор» : назва як код інтерпретації [Електронна версія] / Олена Муслієнко // Вісник Харківського національного університету ім. В.Н. Каразіна. – Харків : Видавництво ХНУ ім. В.Н. Каразіна, №1078; Серія: Філологія. Вип.68. – 2013. – С.40-45. – Режим доступу : http://www-philology.univer.kharkov.ua/nauka/e_books/visn_13_1078.pdf.
19. Семенова Н.В. Цитата в художественной прозе (На материале произведений В. Набокова) : Монография. – Тверь: Твер.гос.ун-т, 2002. – 200 с.
20. Косинка Г. Фавст із Поділля / Григорій Косинка, ред. і передм. Б.Кравцева. – Нью-Йорк : Дніпро, 1955. – 96 с.
21. Кавун Л. «М'ятежні» романтики вітаїзму : проза ВАПЛІТЕ: [моногр.] / Лідія Кавун. – Черкаси : Брама-Україна, 2006. – 328 с.
22. Кавун Л. Трагедія Й.В. Гете «Фауст» і новела Г.Косинки «Фавст» : компаративний аналіз / Л.Кавун // Українська література в контексті світової : теоретичний, історичний і методичний аспекти. Матеріали наук.-практ. конференції. 24-25 вересня 1998 р. – Черкаси : Відлуння, 1998. – С.79-83.
23. Дніпровський І. Яблуневий полон. Вибрані твори / І.Дніпровський. – К. : Дніпро, 1985. – 359 с.
24. Бадью А. Анабасис (Век VIII) [Електронна версія] / Ален Бадью, пер. с фр. М.Титовой и Н.Азаровой. – Режим доступа: <http://lettera.org/text/43>.
25. 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.
26. Старицька-Черняхівська Л. Драматичні твори. Проза. Поезія. Мемуари / Вст. ст., упорядк. Ю.М.Хорунжого. – К. : Наукова думка, 2000. – 848 с.
27. Сулима М. Українська драматургія XVII-XVIII ст. – К.: ПЦ „Фоліант”, ВД „Стилос”, 2005. – 368 с.
28. Куліш М. Твори : В 2 т. / М.Куліш. – К. : Дніпро, 1990. – Т.1 [Упоряд., підгот. текстів, комент. Л.С.Танюка]. – 506 с.
29. Інтертекст в художественном и публицистическом дискурсе: Сборник докладов международн. науч. конференции (Магнитогорск, 12-14 ноября 2003 года) / Ред.-сост. С.Г.Шулежкова. – Магнитогорск : Изд-во МаГУ, 2003. – 701 с.
30. Эренбург И. Необычайные похождения Хулио Хуренито и его учеников [Електронна версія] / Илья Эренбург. – М. : Юрид. лит., 1990. – 191 с. – Режим доступу : <http://lib.ru/PROZA/ERENBURG/hulio.txt>.
31. Мамонтов Я. Веселый Хам / Я.Мамонтов. – Харків : Рух, 1926. – 58 с.
32. Беляева О. Поэтика ранньої драматургії Я. Мамонтова у контексті еволюції «нової драми» від натуралізму до символізму [Електронний документ] / Олександра Беляєва // Историко-літературний журнал. – 07/2007. – №14. – С.292-304. – Режим доступу: <http://www.readera.org/article/poetyeka-rannoye-dramaturhiye-jamamontova-u-10118012.html>.
33. Антоненко-Давидович Б. Твори: В 2 т. – К.: Наук. думка, 1999. – Т. 2: Сибірські новели. Оповідання. Публіцистика. Спогади. Листування / Упорядкув. та прим. Л. С. Бойка. – 656 с.
34. Боярчук О.М. Експериментальна проза 20-их років ХХ століття : жанрово-стильові модифікації (В.Домонтович, А.Любченко, М.Йогансен) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філолог. наук: спец. 10.01.01 «Українська література» / О.М.Боярчук. – К., 2003. – 19 с.
35. Віннікова Н. Пародія Майка Йогансена на лицарський роман / Н. М. Віннікова // Вісник Запорізького національного університету. – 2010. – ч. 2. – С. 28–32.
36. Цимбал Я. Творчість Майка Йогансена в контексті українського авангарду 20 - 30-х років : Автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.01 / Ярина Цимбал ; НАН України. Ін-т л-ри ім. Т.Г. Шевченка. – К., 2003. – 20 с.
37. Йогансен М. Вибрані твори / Майк Йогансен; упоряд. і вст. ст. Р. Мельниківа. – 2-ге вид., доповнене. – К. : Смолоскип, 2009. – 768 с.
38. Мовчан Р. Український модернізм 1920-х : портрет в історичному інтер'єрі: [монографія] / Р.В.Мовчан. – К. : ВД «Стилос», 2008. – 544 с.

References

1. Тура, V. (2000). The Work and Its Title. *Literaturnyyiye tekst. Problemy i metody issledovaniya (The literary text. The problems and methods of research)*, VI, 9-18 (in Russ.)

2. Chelets'ka, M. (2004). The Title in the Poetry of Ivan Franko in the Light of the Receptive Poetics. *Visnyk L'vivskoho universytetu. seriya "Filologiya" (The Journal of Lviv University. series «Philology»)*, 33, 1, 214-222 (in Ukr.)
3. Lamzina, A. (1999). *The Title. The introduction to literary criticism*. Moscow: Vysshaya shkola (in Russ.)
4. Fateeva, N. (1998). The Typology of Intertextual Components and Connections in the Language of Fiction. *Izvestiya RAN. Seriya literatury i yazyka (Izvestiya RAN. Series of literature and language)*, 57, 5, 25-38 (in Russ.)
5. Arnol'd, I. (1999). *Semantics. Style. Intertextuality*. Saint-Petersburg: Izdatel'stvo St.-Pb. universiteta (in Russ.)
6. Kuzmina, N. (2007). *Intertext and Its Function in the Process of Evolution of Poetic Language*. Moscow : KomKniga (in Russ.)
7. Shapoval, M. (2009). *Intertext under Theater Lights: Intertextual and Intersubjective Relations in Ukrainian Drama*. Kyiv: Autograph (in Ukr.)
8. *Tales about Animals* (1976). Kyiv: Naukova dumka (in Ukr.)
9. Antonenko-Davydovych, B. (1991). *Works. Vol. 1*. Kyiv: Dnipro (in Ukr.)
10. Bezkhutryi, Yu. (2003). *Khvylovy's: problems in interpretation*. Kharkiv: Folio (in Ukr.)
11. Rolland, R. *Liluli*. Retrieved from http://royallib.com/book/rollan_romen/lilyuli.html. (in Russ.)
12. Khvylovyj, M. (1990). *Works. Vol. 1*. Kyiv: Dnipro (in Ukr.)
13. Bondareva, T. (2013). Intertext in the Structure of the M. Khvylovy's story "Liljuli". *Visnyk Kharkivskogo natsional'nogo universytetu imeni V.N.Karazina. seriya "Filolohiya" (The Journal of V.N. Karazin Kharkiv National University. series «Philology»)*, № 1078, 68, 22-27 (in Ukr.)
14. Kozyreva, N. (2015). The Culture of Laughter in Mykola Khvylovy's Intellectual Prose. *Visnyk Kharkivskogo natsional'nogo pedahohichnoho Universytetu imeni H.S.Skovorody. Filosofiya (The Journal of H.S.Skovoroda Kharkiv National Pedagogic University. Philosophy)*, 44, 148-157 (in Ukr.)
15. Fil'ova, T. (2013). B. Glagolin's Work in Theatre: Avant-garde Experiments of 1917–1926. *Kul'tura Ukrainy (Culture of Ukraine)*, 40, 209-217 (in Ukr.)
16. Musliyenko, O. (2008). The Ideologeme “world – theatre” in Mykola Khvylovy's Semiosphere of Absurd (“Liljuli”). *Visnyk L'vivskoho universytetu. Seriya "Filolohiya" (The Journal of Lviv University. series «Philology»)*, 44, 1, 281-290 (in Ukr.)
17. Cherniuk, S. (2011). The Topos of an Insect in the Ukrainian Literature in the 1920-30s as a Socio-Anthropological Mirror. *Suchasni literaturoznavchi studiyi (Modern study of literature)*, 8, 306-315 (in Ukr.)
18. Musliyenko, O. (2013). M.Khvylovy's «Inspector»: The Title as the Code of Interpretation *Visnyk Kharkivskogo natsional'nogo universytetu imeni V.N.Karazina. seriya "Filolohiya" (The Journal of V.N. Karazin Kharkiv National University. series «Philology»)*, № 1078, 68, 40-45 (in Ukr.)
19. Semenova, N. (2002). *The Quote in Prose Fiction (On the Material of V.Nabokov's Works)*. Tver' (in Russ.)
20. Kosynka, G. (1955). *Faust from Podillia*. New York: Dnipro (in Ukr.)
21. Kavun, L. (2006). *Rebellious Romantics of Vitalism: The Prose of the VAPLITE*. Cherkasy: Brama-Ukraine (in Ukr.)
22. Kavun, L. (1998). J.W. Goethe's Tragedy Faust and H.Kosynka's Story Faust. *Ukrayins'ka literatura v konteksti svitovoyi : teoretychnyy, istorychnyy i metodychnyy aspekty (Ukrainian literature in the context of world : theoretical, historical and methodical aspects)*, 79-83 (in Ukr.)
23. Dniprovs'kyi, I. (1985). *Apple-Blossom Captivity. Selected Works*. Kyiv: Dnipro (in Ukr.)
24. Badiou, A. *Anabasis (Siecle VIII)*. Retrieved from <http://lettera.org/text/43>. (in Russ.)
25. Lotman, Y. (1996). Text within the Text. *Word, Sign, Discourse. An Anthology of World Literary-Critical Thought XX cm*. L'viv : Litopys, 428-441 (in Ukr.)
26. Starytska-Cherniakhivska, L. (2000). *Dramatic Works. Prose. Poetry. Memoirs*. Kyiv: Naukova dumka (in Ukr.)
27. Sulyma, M. (2005). *Ukrainian Drama of the 17th and 18th Centuries*. Kyiv: Foliant (in Ukr.)
28. Kulish, M. (1990). *Works. Vol. 1*. Kyiv: Dnipro (in Ukr.)
29. *Intertext in the Discourse of Fiction and Essay* (2003). Magnitogorsk: Izdatel'stvo MaGU (in Russ.)
30. Erenburg, I. (1990). *The Extraordinary Adventures of Khulio Khurenito and His Disciples*. Moscow: Juridicheskaya literatura. (in Russ.)
31. Mamontov, Ya. (1926). *A Jolly Brute*. Kharkiv : Rukh (in Ukr.)
32. Bieliaieva, O. (2007). The Poetics of Ya. Mamontov's Early Drama Works in the Context of “New Drama” Evolution from Naturalism to Symbolism. *Istoryko-literaturnyy zhurnal (Historical and literary magazine)*, 14, 292-304 (in Ukr.)
33. Antonenko-Davydovych, B. (1999). *Works. Vol. 2*. Kyiv: Naukova dumka (in Ukr.)
34. Boyarchuk, O. (2003). *The Experimental Prose of the 1920s: Genre and Stylistic Modifications (V.Domontovych, A.Lyubchenko, M.Iohansen)*. Kyiv (in Ukr.)
35. Vinnikova, N. (2010). Mike Iohansen's Parody of Chivalry Romance. *Visnyk Zaporiz'koho natsional'noho universytetu (The Journal of Zaporizhzhya National University)*, 2, 28-32 (in Ukr.)
36. Tsymbal, Ya. (2003). *Creative Works by Mike Iohansen in the Context of Ukrainian Avant-guard of the 1920s-1930s*. Kyiv (in Ukr.)
37. Iohansen, M. (2009). *Selected Works*. Kyiv: Smoloskyp (in Ukr.)
38. Movchan, R. (2008). *Ukrainian Modernism of the 1920s: A Portrait in Historical Context*. Kyiv: Stylos (in Ukr.)

Skoryna Liudmyla Viktorivna

Bohdan Khmelnytsky National University at Cherkasy,

the docent of the Department of Ukrainian Literature and comparative studies

e-mail: skoryna@ukr.net

SPECIFICITY OF INTERTEXTUAL TITLES FUNCTIONING IN UKRAINIAN AUTHORSHIP OF 1920 S

Abstract. Introduction. *The title is an important component of fiction. This is the first sign of the text, which forms its understanding, it's the first step to interpretation. This article deals with the specific variety - intertextual titles that allow to establish a "dialogue" of metatext with other literary works.*

Purpose. *Purpose of the article is to analyze the specific of functioning of intertextual titles in Ukrainian prose and drama of 20s years of the twentieth century.*

Originality. *For today the Ukrainian literary studies has only some arguments about the specifics of intertextual titles in Ukrainian prose and drama of specified period, current research direction is the formation of a holistic concept of their existence. This allows to talk about relevance and a scientific novelty of this research. It means that it's necessary to systematize the existing literary reflection, to clarify certain arguments, to add new information, and the most important thing is to find mechanisms of titles-intertextemes, to specify their typology and functions through the formation of a complete picture.*

Results. *Among all the variety of "names" of fiction, titles-intertextemes make a relatively small group. In the process of analysis of Ukrainian prose and drama of 1920s (the works of B.Antonenko-Davydovych, Ostap Vyshnia, I.Dniprovskiy, V.Petrov, O.Dosvitnii, M.Yohansen, M.Ivchenko, H.Kosynka, M.Kulish, Ia.Mamontov, V.Pidmohylnyi, Ie.Pluzhnyk, O.Slisarenko, L.Starytska-Cherniakhivska, M.Khvyliovyi, Iu.Shpola, Iu.Ianovskiy was taken into consideration) it turned out that the majority of writers don't resort to intertextual titles, preferring either original names, or those, semantics of which was so "worn off" because of the frequent use, that there is no clearer correlation with certain prototext.*

More often we can find intertextual titles in the works of M.Khvyliovyi (11) and Ostap Vyshnia (6). Certain interesting examples of such titles were found in the books of B.Antonenko-Davydovych, H.Kosynka, I.Dniprovskiy, L.Starytska-Cherniakhivska, Ia.Mamontov, O.Slisarenko. Totally at this stage of research were found 42 intertextual titles, 3 of which are of Biblical origin, 2 of which are of folk origin, 8 titles represent Ukrainian literature (from antiquity to the early twentieth century: an unknown author of the drama "Grace of God", M.Hohol, H.Kvitka-Osnovianenko, T.Shevchenko, V.Ellan, M.Khvyliovyi, H.Kosynka, Ia.Mamontov), 4 titles represent foreign literature (Xenophon, Ch.Perrault, J.W.Goethe, R.Rolland), 1 – Russian literature (I.Erenburh). The titles, which are redirected to musical prototext, stood out separately ("Pathetique Sonata" by M.Kulish, «Dies irae» and «Ave, Maria» by Ia.Mamontov) and associated not with a specific literary source, but with a certain literary tradition, "cultural memory" genre models, etc.

In the process of analysis there was an attempt to create classification of intertextual titles. Quotation titles, which fully or partially duplicate the name of prototext, is offered to include to the first group; allusional titles, where some important component of the supplier text is mentioned, should be included to the second group; the third group combines the titles that take over a certain nominative "pattern", that is, appeal to cultural tradition; the fourth group are titles-intertextemes, that redirect recipients to a specific genre model.

Intertextual titles execute all the same functions as usual titles (nominative, delimitative, informative, advertising-expressive, function of prediction and orientation, etc.), but there are two central functions in this functional complex. They are - dialogized / communicative / and play."Foreign word" in the title redirects the recipient to another text for additional information and becomes the form of expression of writer's own thoughts, the way of multiplying the semantic perspective of the word. At the same time, intertextual title is a game in which the writer tries to involve the recipient. It is especially noticeable in the works of Khvyliovyi.

Conclusion. *This article shows individual approaches to the study of intertextual titles. Phenomenon under analysis requires further examination, including the involvement of a wider range of authors. Specificity of intertextual titles in the lyric poetry and lyric-epic genre of 1920s. deserves for a separate subject conversation. This will be the subject of our further research study.*

Key words: *intertextuality, paratextuality, intertexteme, title, quote, epigraph, allusion, prototext, metatext, typology, function, prose, drama, Ukrainian authorship of 1920s.*

*Одержано редакцією 20.10.2015
Прийнято до публікації 22.12.2015*