

## **ІНТЕРТЕКСТ. КОМПАРАТИВІСТИЧНИЙ ДИСКУРС**

УДК 821.161.2Шев1/7.08

*Ніна Козачук*

### **ІНТЕРТЕСТУАЛЬНІСТЬ ЯК ОЗНАКА СТИЛЮ ВАЛЕРІЯ ШЕВЧУКА**

*Розглядається інтертекстуальність як своєрідна ознака творчості Валерія Шевчука. Найчастіше автор використовує інтерпретацію біблійних легенд, опосередковані ремінісценції – пародії, алюзії, перифрази. Вдаючись до інтертекстуальності, письменник вимагає ерудованого читача, здатного розпізнати вкраплення „чужих” текстів, які майстерно завуальовані, приховані.*

**Ключові слова:** *інтертекстуальність, алюзія, ремінісценція, перифраза.*

Однією із важливих проблем сучасного літературознавства є інтертекстуальність (від франц. *Intertextualite* – міжтекстовість), або міжтекстові співвідношення літературних творів. Вона полягає у відтворенні у тексті окремих мотивів інших творів через цитування, алюзії, ремінісценції, пародіювання чи у наслідуванні чужих стильових властивостей і норм (окремих письменників, літературних шкіл і напрямків). Уперше термін „інтертекстуальність” було використано й обґрунтовано Ю. Кристевою у 1969 році. Проблемі інтертекстуальності присвячено чимало праць. Зокрема, З. Мітосек зазначає: „інтертекстуальність – це не поверхова проблема, вона є ключем до аналізу актуальної літературної практики” [7, с. 343]. Дослідниця наводить приклади трактування інтертексту Ю. Кристевою, Ж. Женеттом, М. Ріффатером і доходить висновку: „Тож для інтертекстуалістів має вагу тотожність і відмінність, семантика нового підпорядковує собі старий сенс, оволодіння є освоєнням і виграє те, що нове: а все ж ті, що чують в новому відлуння старого, не можуть заткнути вуха: поліфонія домагається вияснення, звуки повинні бути заново гармонізовані в читанні” [7, с. 352]. Л. Біловус досліджує класифікації інтертексту та виділяє два аспекти інтертекстуальності: читацький (дослідницький) та авторський, а також типи інтертекстуальних відношень (текстуальні, контекстуальні, метатекстуальні) [3, с. 28-29]. Проблеми інтертекстуальності на прикладі творчості окремих авторів розглядаються у статтях В. Просалової, О. Деркачової. Нині це явище набуває особливої популярності не лише в літературі, а й у музиці, культурології. Можна погодитися з думкою Б. Сюті, що „текст існує не сам по собі, а за рахунок багатьох інших текстів-попередників” [9, с. 13]. Тому зрозуміти сучасний текст можна тільки будучи обізнаним із певним колом інших творів.

Міжтекстовими співвідношеннями літературних творів вирізняються зразки інтелектуальної прози. Це не лише риса інтелектуальної прози, адже характерним є використання інтертекстуальності у творах пізнього модернізму та постмодернізму, але в кожному окремому випадку використовуються свої форми літературної інтертекстуальності. Скажімо, в українській імпресіоністичній прозі (зокрема, М. Коцюбинського, Г. Григоренка, Г. Косинки та ін.) вдаються до пародіювання та іронічного обігрування попередників; у постмодерній прозі, за визначенням Р. Барта, „кожний текст є інтертекстом, інші тексти присутні в ньому на різних рівнях у більш чи менш пізнаваних формах. Кожний текст являє собою нову тканину, зіткану зі старих цитат” [2, с. 127], тобто можна відзначити особливе захоплення, а інколи і зловживання інтертекстуальністю. В інтелектуальній прозі присутня досить помірна кількість різних видів інтертекстуальності, насамперед алюзій, ремінісценцій, парафраз, цитат, що виявляють передусім діалог між текстами різних культур. Завданням цього дослідження є показ особливостей використання інтертекстуальності у творах Валерія Шевчука, оскільки саме ця риса його творчості найчастіше підкреслюється дослідниками (Г. Грабович, О. Гриценко, Г. Насминчук). Іноді прототекстів може бути настільки багато, що це дає підстави О. Гриценку порівнювати твори Вал. Шевчука з „клаптиковими ковдрами”, коли „із шматочків, уламків, фрагментів створювати щось нове й цілісне” [5, с. 128]. У літературі цей принцип передбачає введення вже відомих героїв, сюжетних ліній, стильових прийомів. На цю ж рису звертає увагу Г. Насминчук, зазначаючи, що письменник „використав мозаїчну техніку виконання твору, пам’ятаючи, що мозаїка – не лише орнаментальна композиція, але й елемент середньовічного художнього мислення, в якому, наче в справжньому храмовому живописі, в одному загальному малюнку дрібніші елементи мають відповідне прочитання” [7, с. 15].

Насамперед помітна інтертекстуальність у назвах творів Вал. Шевчука. У романі „Дзигар одвічний” автор вдається до стилізації, беручи епіграфами до кожної частини слова І. Величковського, наприклад до першої частини: „Мине дитинство, мине отроцтво, мине юність, мине зрілість”. Назви розділів також є стилізацією: „Хвилини для всіх спільні”, „Хвилини плиткі”, „Три хвилини лихі”. Виразні міжтекстові співвідношення літературних творів часто спостерігаємо у творчості сучасного письменника-інтелектуала Вал. Шевчука.

Так, у назві роману „Юнаки з вогненної печі” використано натяк на біблійну легенду про трьох юнаків, які не хотіли поклонитися ідолу і були засуджені царем Навуходоносором до спалення у вавилонській печі, але Бог не дав їм згоріти (книга пророка Даниїла, III). Так само, як і в легенді, автор змальовує трьох житомирських юнаків: героя-оповідача та його друзів – Славка та Артура, але, на відміну від легенди, вводить у їхню спілку ще й подругу Ларису. Вона на рівні із хлопцями проходить усі вогненні випробування царя Навуходоносора, в образі якого втілюється тоталітарний режим, що розправлявся з неслухняними

людьми, які мали власну думку, і робив з них стандартний „радянський народ”. Показано в романі й піч, адже головний герой, якого через вільнодумство вигнали зі школи, стає „кочегаром-інтелектуалом”. Саме біля печі, в кочегарці, найчастіше і збиралися друзі. Ще один натяк на цю легенду використовує письменник у рядках: „*Вогонь у печі справді гуготів. Сердито, натхненно і задоволено. Вогонь для біблійних юнаків*” [17, с. 44].

Інтерпретацію цієї біблійної легенди бачимо пізніше в тексті роману, переданої через роздуми головного героя: „*Чи ж упаду я, поклонюся золотому ідолові, якого поставив ще цар Навуходоносор? Бо той, хто не впаде і не поклониться, тієї ж хвили буде вкинений до середини палахкотючої, огненної печі*” [17, с. 148].

У назві іншого твору Вал. Шевчука „Зачинені двері нашого „я” також спостерігаємо алюзію – прозору паралель із назвами творів Г. Сковороди „Вступні двері до християнської добронравності” (мається на увазі філософське осмислення образу дверей як символу входу в щось) і книги „Симфонія, названа Асхань, про пізнання самого себе”. Можна стверджувати також, що символи зачинених дверей і порогу між свідомістю та підсвідомим запозичені із психоаналізу З. Фрейда.

Цікавим явищем є використання опосередкованої ремінісценції, коли до тексту вводиться назва твору (як власного, так і іншого автора), що вже не виділяється в тесті, як-от: „Чари ночі” О. Олеся („*І вже не було квітів навколо нас, не було чарів ночі...*” [17, с. 18]), „Мідний вершник” О. Пушкіна („...я бачив *Мідного Вершника*, який мчав на мене, щоб розтоптати, мізерного і малого...” [17, с. 33]), „Коник-стрибунець” Л. Глібова („*Отже, ти коник-стрибунець?*” [17, с. 61]), „Передчуття радості” В. Яворівського („*Життя – це передчуття радості*” [12, № 9-10, с. 11]), „Життя – це сон” П. Кальдерона („*Життя минуле – сон, і те, що від нього залишається, – ніби уривки привида*” [12, № 9-10, с. 4]) (виділено нами. – Н.К.).

Вал. Шевчук своєрідно використовує явище ремінісценції-пародії, коли у свій твір уводить дещо видозмінені назви творів інших авторів, що надає розповіді особливого колориту, а іноді – гумористичного забарвлення. Наприклад, „Тіні забутих предків М. Коцюбинського „...Вони, *тіні* ще *незабутих предків*, заходили в кімнату, випрозорювалися, а побачивши завмерлу на фосфоризуючій стіні групу, йшли (коли це були діти, бігли), щоб зайняти своє місце” [14, с. 113], пізніше цей образ стане одним із центральних у романі „Тіні зникомі”. Назва оповідання 2У бур’янах” С. Васильченка: „Коли відбувалася ця розмова, у *бур’янах* сиділо щось мале у тубетесці з великими сірими очима” [14, с. 64] (виділено нами. – Н.К.). Явище підтекстової ремінісценції, що походить від назви відомої повісті М. Коцюбинського „Fata morgana”, бачимо в таких рядках: „*Тож там, за столом, йому на мить здалося, що цей приїзд до тіточок фатаморганний*” [15, с. 101]; подібно автор використовує й назву оповідання О. Стороженка, написаного за „народною усмішкою”: „...він бучі вчинити не захотів, бо

*це така баба, що їй чорт чоботи на махових вилах подає...*" [16, с. 91] (виділено нами. – Н.К.).

Досить часто Вал. Шевчук вживає художньо-стилістичний прийом алюзії, щоб пов'язати українську літературу зі світовою. Так, у повісті „Сім тітоньок великого музиканта” вживається відсилання до образу Дон-Жуана – героя старовинної іспанської легенди – людини, що все життя проводить у любовних пригодах. Письменник натякає лише на авторів, але не називає самі твори, даючи змогу читачеві самому визначити їх назви:

- *Про нього даже писав Александр Сергеевич Пушкин, от! [Драма „Каменный гость”, 1839, прим. авт.]*

- *А українських письменників не знаєш! – гримнув дядько Максим. – Леся Українка ще ліпше написала про Дон-Жуана! [Драма „Камінний господар”, 1912. – Н.К.] А Спиридон Черкасенко? ” [15, с. 114]. [Історична драма “Еспанський кабальєро Дон Хуан і Розіта”, 1931. – Н.К.]*

У романі „Юнаки з вогненної печі” знову бачимо образ блудного сина: *„Там був мій батьківський дім, і я вже ні про що більше не гадав, як блудний син, котрий повертається додому”* [17, с. 170]. У шкірі біблійного персонажа Іони (Книга пророка Іони) бачить себе уві сні герой мікророману Вал. Шевчука „Зачинені двері нашого „я”, що також є алюзією: *„Я розплющився. Був я Іона в череві кита і здивовано роззирався: чи народжусь я у світ удруге?”* [12, № 9-10, с. 15]. Своєрідний сучасний підхід автора до біблійних образів Каїна й Авеля як символів одвічної боротьби добра і зла змальовує автор за допомогою парафрази: *„...вічності, яка не є тілом, тільки духом, що пронизує людське єство і підіймає його над мурашником, де колотиться у вічній боротьбі добра і зла – вічне змагання Каїна з Авелем. Одне мене тільки печалило: Авель мертвий, а Каїн живий. Каїн пустив у землю коріння, а Авель живий тільки духом. Каїн сильний – це він розбиває молотом надмогильні пам'ятники і обсопує нас мацаками, щоб знеславити нас і перемогти, щоб спалити нас у печі, як біблійних юнаків, а Авель нас із того вогню хоче врятувати, адже він дух, а не тіло”* [17, с. 107-108]. В іншому випадку ці біблійні образи використовуються в алюзії: *„І я вразився раптом, бо обличчя в чоловіка не було, був то все той-таки місяць із темною печаткою на виду: печаткою Каїна з піднятим на вилах Авелем – вічним символом пристрастей нашого світу”* [17, с. 49].

До філософського розуміння страждання, моральних та фізичних мук, подвижництва спричиняє вживання переносного значення вислову „Шлях на Голготу”, що походить з євангельської оповіді про розп'яття Ісуса Христа, що також є прикладом біблійної стилізації: *„Кожного з нас приречено бути розп'ятим. Тож життя наше – шлях на Голготу, хоч не кожен це усвідомлює. А це значить, що життя наше – шлях назустріч смерті, але не смерть наше розп'яття, розп'яття наше – це життя, яке збагнути до кінця не дано”* [17, с. 91].

Вислів „голос волаючого у пустелі” (Ісаїя, 40, 3; Матфея, 3, 3) є прикладом фразеологічної біблійної стилізації й може розглядатися як

даремний заклик, а також самотній, не підтриманий ніким виступ: „*І мій зір раптом дістав здатність до особливого бачення, і я побачив, що ніч наша в пустелі; що навколо нас ні душі, лише гуляє холодний безплідний вітер, і що звук, який я видав, розбиваючи лобом чавунну стіну, – це і є голос волаючого в пустелі*” [17, с. 299] або „*Гірше, коли замість жалю в душі поселяється і починає ширитися пустеля. Тоді єдине, на що ми здатні, – це крик волаючого в тій пустелі*” [17, с. 187-188]. Парафразою однієї з десяти заповідей (точніше – четвертої), які, за біблійною легендою, отримав записаними на кам'яних скрижалях Мойсей від Бога на горі Синай (Ісход, 24, 12), є слова Вал. Шевчука: „*Я, наприклад, не міг шанувати свого батька, бо він покинув нас із матір'ю...*” [12, №5-6, с. 15].

Прикладом алюзії є використання образу Дон-Кіхота (героя роману М. Сервантеса де Сааведра) для означення способу життя одного з героїв роману „Юнаки з вогненної печі”: „*Тільки тепер я зрозумів, чому Іван Маркіянович назвав мого батька дон-кіхотом – батько викладав свої погляди і йому* [17, с. 178]” або „*Класти свою голову за Артура було б усе ж донкіхотством – це, очевидно, й дурний зрозуміє* [17, с. 241]”.

Як алюзію слід розглядати образ Чайльд Гарольда (героя поеми Дж. Байрона „Паломництво Чайльд Гарольда”), тобто людини, яка гостро відчуває порожнечу й нікчемність вищого світу, до якого належить. Так, у мікроромані „Зачинені двері нашого „я” читаємо: „*Я зробився відлюдний, наче Чайльд Гарольд...*” [12, № 5-6, с. 21], або в романі „Юнаки з вогненної печі”: „*Якийсь дивний сьогодні, – мовив Славко. – Ніби Чайльд Гарольд*” [17, с. 80].

У цьому ж творі автор використовує ще одну алюзію, в якій прочитується образ Нарциса – самозакоханого юнака, героя грецької міфології: „*Коли іде повз вітрини, – продовжила Лариса, ніби не помітила мого єхидного жесту, – то зазирає в них, аби на себе помилуватись. А коли бачить дзеркало, завмирає біля нього й не може відійти*” [17, с. 76].

Інтертекстуальне порівняння духу мислячої людини з міфічним безсмертним птахом Феніксом, що спалював себе на вогнищі й знову молодим відроджувався, є також прикладом алюзії: „*А може, він [дух] і спалахував у цих рядках, як та ж таки птиця Фенікс*” [17, с. 153].

Вал. Шевчук вдається й до вживання парафрази, тобто переказу своїми словами старогрецьких міфів про народження Афродіти й Афін Паллади в таких уривках: „*І мені здалося, що та хмара – піна, яку збила, народжуючись, якась сучасна Афродіта* [12, №9-10, с. 35]”, „*Той чоловік [грецький бог Зевс. – Н.К.] народжував зі своєї голови жінку, найчудовішу в світі й наймудрішу. Голова його розкололася, як розколюється гора-вулкан і звідти виступила чудова золотокоса і золототіла істота, струснула пишним волоссям і засміялася*” [12, №9-10, с. 15].

Натяк на вміння Юлія Цезаря робити одночасно кілька справ маємо в такій алюзії: „*При розмові вони [Люда і Ніна. – Н.К.] в'язали і*

дивилися телевізора – отакі дві спадкоємниці Юлія Цезаря” [17, с. 135]. В іншій алюзії мається на увазі заява старогрецького фізика і математика Архімеда (287-212 рр. до н.е.): „Дайте мені місце, де я міг би стати (точку опори), і я зрушу землю” [6, с. 275], бачимо у таких рядках: „Треба вражень, нового простору, нових облич. Знайти, зреїш, точку опори і не для того, щоб перевертати. Як хотів Архімед, світ, а для того, щоб утриматися на пустельному полі землі, яка почала так швидко обертатися, що вже вислизає мені з-під ніг” [17, с. 95].

Ще одну перифразу вживає Вал. Шевчук при передачі думок Г. Сковороди, викладених у байці „Годинникові колеса”. Така інтертекстуальність дає змогу автору пояснити проблеми протистояння сильних і слабких, індивідуума і колективу: „Абсурд життя в тому, що суспільство, як Сковородинські Колеса годинникового механізму, хоче, щоб ми рухалися в один бік і однаково, бо вважає, що так твориться лад, але насправді годинника розладнує, бо вища гармонія – у відсутності її. “Щось” одного іншому “ніщо”, і навпаки [17, с. 81]”.

В іншому епізоді бачимо алюзію на цю ж байку Г. Сковороди: “Тут уже має рацію мій батько, і не має рації той, котрий хоче (за байкою Сковороди), щоб усі годинникові колеса, тобто суспільної машини гоїдалися в один бік, одні колеса мусять хитатися в той, а інші у зворотній бік, бо що стає із суспільством, де всіх примушують хитатися в один бік, ми вже знаємо: воно деградує!” [17, с. 198].

Приклад центону, поезії „Хоч спочатку гріх вабливий...” Г. Сковороди маємо у випадку: „Через це я вважаю, що всі початки стосунків з жінками прекрасні. Як це там у Г. Сковороди: „Хоч спочатку гріх вабливий, йде по квітах спершу вам...”; „Отож ми у той вечір справді „йшли по квітах”, а не по землі...” [17, с. 18]. Алюзією є використання автором відомого вислову Г. Сковороди „ключ розуміння”, вжитого з гумористичним забарвленням: „І саме слово „каша” й стало для неї ключем розуміння...” [16, с. 140-141].

Аналогічне інтертекстуальне явище використовує Вал. Шевчук, вживаючи рядки з поезії „Забута тінь” Лесі Українки: „Знову сів на стільця, заплющився і йому явився з темені, як у вірші Лесі Українки (прочитав його випадково і уразився), „суворий Дант, вигнанець флорентійський”, той, що знайшов свої пісні „в містичнім темнім лісі серед хаосу дивовижних мариц”. Станіслав так виразно побачив його, з суворим орлиним профілем, з міцно стиснутими вустами, – один із тих, хто не належав собі, а лишень тому „хаосу дивовижних мариц”, щоб із хаосу витворити „квітки барвисті, вічні” свого мистецтва [15, с. 63]” (виділено нами. – Н.К.).

Ще один приклад центону маємо у випадку введення цитати із сатиричного вірша В. Самійленка „На печі (Українська патріотична дума)” [9, с. 130-131]: „Типова філософія української печі. Пам’ятаєте, в Самійленка: Кожна піч українська – фортеця міцна, там на чатах лежать патріоти!” [17, с. 65].

Алюзію, яка є натяком на літературні твори, автора яких не названо, вважаємо перелік поетичних збірок Б.-І. Антонича: „*Пішов, віддавши надобраніч, а я обережно торкнувся книжечок: „Книга лева”, „Зелена Євангелія”, „Три перстені” – самі назви виглядали екзотично*” [17, с. 103] або *“Раптом відчуваю, що я ще дуже молодий і дуже зелений – тільки починаю свою „Зелену Євангелію чи Книгу Лева”* [17, с. 107]. Розгорнуту цитатну мову використовує Вал. Шевчук [17, с. 104], коли говорить про поета Б.-І. Антонича, вживаючи його власні слова – цитати із трьох поезій („*Вишні*”, „*Автопортрет*”, „*До істот зеленої зорі*”): *„Там ішов по білій стежині дивний поет із екзотичним прізвиськом Антонич, що був колись хрущем на тих вишнях, що їх осіпував Шевченко* [17, с. 230], *дівчак із сонцем у кишені* [17, с. 14], *звіря сумне і кучеряве*” [17, с. 144] (виділено нами. – Н.К.).

Алюзію, натяк на героя „Інтермеццо” М. Коцюбинського бачимо у мікроромані „Зачинені двері нашого „я” Вал. Шевчука: *„Коли б я мав дачу чи порожній дім у селі, коли б я мав змогу блукати, як герой „Інтермеццо” Михайла Коцюбинського, „по полях, лугах...”, я б, здається, міг прийти до тями*” [12, № 9-10, с. 34]. Подібне явище алюзії зустрічаємо при згадці твору Ш. де Костера „Легенда про Уленшпігеля”, герой якого носить на грудях мішечок із попелом батька: *„Вона пирхнула і пішла в парадне, а я знову відчув осінь, яка застукала мені в серце, як попіл Клааса*” [17, с. 30], або в іншому творі: *„...І я починаю викладати ту чи іншу історію на папір тільки після того, як застукає вона мені в душу, як попіл Клааса в „Тілі Уленшпігелі”, – така вже вдача моя*” [14, с. 82]. Інколи автор використовує тільки назву літературного твору, оскільки вважає загальновідомим її автора – М. Гоголя, що теж є прикладом алюзії: *2Тут-таки лежала єдина книжечка, яка була в Дикуні, що звалася „Вечори на хуторі біля Диканьки*” [14, с. 63].

Особливо багато явищ інтертекстуальності можна простежити в романі Вал. Шевчука „Дзигар одвічний”. Образ Малого має кілька прообразів – Малого із твору „Малий і Карлсон, що живе на даху” А. Ліндгрена (ніхто на нього не звертає уваги), малого Тараса Шевченка, що йде шукати краю світу („*Малому ж було увіч тісно у хаті – його манив безмежний простір за вікнами, в якому було так любо пропадати*” [11, с. 79]), а також Маленького принца. Так, дивна дружба Малого із Собакою нагадує взаємини Маленького принца з Лисом і усвідомлення відповідальності за тих, кого приручили.

Інтертекстуальність стає однією з провідних рис у творчості Вал. Шевчука, котрий відчуває еволюцію читацької публіки. Ми погоджуємося з думкою Г. Грабовича, що завдяки інтертекстуальності автор створює „метакоментар, що, з одного боку, враховує найновіші писання, а з другого (більш чи менш свідомо), попереджає та відхиляє критичне ставлення, що власне є наслідком тієї еволюції” [4, с. 281]. Причому слід зазначити, що інтертекстуальність Вал. Шевчука менш помітна, потрібно добре осмислити матеріал, щоб віднайти вплив інших текстів. Такі міжтекстові співвідношення збагачують семантичне й

естетичне сприйняття тексту, єднають його із художньою спадщиною попередніх поколінь.

1. *Антонич Б.-І.* Три перстені. Зелена Євангелія: Поезії / Пер. З. Левицького. – Львів: Каменяр, 1994. – 271 с.
2. *Барт Р.* Избранные работы. Семиотика. Поэтика / Пер. с фр. Г. Косикова и др.; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. Косикова. – М.: Прогресс, 1989. – 615 с.
3. *Біловус Л.* Теорія інтертекстуальності: Становлення понять, тлумачення термінів, систематика / Терн. пед. ун-т ім. Володимира Гнатюка. – Т.: Видавець Стародубець, 2003. – 36 с.
4. *Грабович Г.* Тексти і маски. – К.: Критика, 2005. – 312 с.
5. *Гриценко О.* Про деякі властивості клаптикових ковдр // Київ. – 1987. – № 5. – С. 128-131.
6. *Коваль А.* Крилаті вислови в українській літературній мові / А. Коваль, В. Коптілов. – К.: Вища шк., 1975. – 336 с.
7. *Мітосек З.* Теорії літературних досліджень / Переклав з польської В. Гуменюк, наук. ред. В. Іванюк. – Сімферополь: Таврія, 2005. – 408 с.
8. *Насминчук Г.* Нравственно-философские искания современного украинского романа и проблема фольклоризма (Р. Федорив, Вал. Шевчук): Автореф. дис. ... канд. філол. наук / КГУ ім. Т.Г. Шевченко. – К., 1989. – 23 с.
9. *Самійленко В.* Поетичні твори. Прозові твори. Драматичні твори: Переспіви та переклади. Статті та спогади / Вступ. ст., упоряд. і прим. М.Г. Чернописьского. – К.: Наук. думка, 1990. – 608 с.
10. *Сюта Б.* Інтертекстуальність та проблеми стилю і форми в українській музиці постмодернізму // Студії мистецтвознавчі. – К.: Вид-во ІМФЕ, 2003. – Ч. 2: Театр, музика, кіно. – С. 13-19.
11. *Шевчук В.* Дзигар одвічний: Роман. – К.: Молодь, 1990. – 264 с.
12. *Шевчук В.* Зачинені двері нашого „я”. Історії зі сну: Мікророман // Дніпро. – 1996. – № 5-6. – С. 4-43. – № 9-10. – С. 5-40.
13. *Шевчук В.* Камінна луна: Повісті. – К.: Молодь, 1987. – 216 с.
14. *Шевчук В.* Компанія з пивниці // Дніпро. – 1997. – № 1-2. – С. 63-90.
15. *Шевчук В.* Сім тітоньок великого музиканта: Повість // Березіль. – 1996. – № 1-2. – С. 30–170.
16. *Шевчук В.* Срібне молоко: Роман. – Л.: Кальварія; К.: Книжник, 2002. – 192 с.
17. *Шевчук В.* Юнаки з вогненної печі. Записки стандартного чоловіка: Роман. – К.: Укр. письм., 1999. – 303 с.

### Summary

The focus of the study is intertextuality as the feature of Valerij Shevchuk's creative work.

Biblical legends interpreted by the author and indirect reminiscences – parody, allusion, periphrasis are the devices the author uses most often. Resorting to intertextuality requires an erudite reader who is able to recognize inclusions of the cited texts skillfully disguised and hidden.

**Key words:** intertextuality, allusion, reminiscence, periphrase.