

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

ФІЛОЛОГІЧНИЙ ФАКУЛЬТЕТ  
КАФЕДРА УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

**КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА МАГІСТРА**

**на тему ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ РОМАНУ**

**М. КІДРУКА «ДЕ НЕМАЄ БОГА»**

Виконала: студентка магістратури, групи 8.0358-2-з/у,  
спеціальності 035 "Філологія"

освітні програми «Українська мова та література»

спеціалізації 035.01 «Українська мова та література»

\_\_\_\_\_ К. Ю. Соловйова

Керівник доцент, к. філол. н. \_\_\_\_\_ Л. О. Костецька

Рецензент доцент, к. філол. н. \_\_\_\_\_ Ю.Р. Курилова

Запоріжжя

2020

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

Факультет : філологічний

Кафедра : української літератури

Рівень вищої освіти: магістр

Спеціальність: 035 "Філологія"

Освітня програма: "Українська мова та література"

Спеціалізація: 035.01 "Українська мова та література"

ЗАТВЕРДЖУЮ

Завідувач кафедри української  
літератури

\_\_\_\_\_ доцент Н. В. Горбач

" \_\_\_\_ " \_\_\_\_\_ 2018 р.

**ЗАВДАННЯ**

на кваліфікаційну роботу магістра

СОЛОВЙОВІЙ КАТЕРИНІ ЮРІЇВНІ

1. Тема роботи: Інтертекстуальність роману М.Кідрука «Де немає Бога», керівник проекту Костецька Любов Олександрівна, к. філол. н., доцент затверджені наказом ЗНУ від " 24 " травня 2019 р. № 782-с
2. Строк подання студентом роботи: 10.12.2019 р.
3. Вихідні дані до роботи: Роман М. Кідрука «Де немає Бога».  
Літературознавчі праці Т. Динниченко, Т. Д'якової, Т. Саяїної, П. Торона, Т. Фасолі, Н. Фатєєвої, Ю. Лотмана, С. Філоненко, В. Хорольського, С. Шарифової та інших.
4. Перелік питань, що їх належить розробити:
  1. Інтертекстуальні обрії художнього твору.
  2. Інтертекстуальні компоненти у романі М.Кідрука «Де немає Бога».
  3. Релігійна тематика та питання віри як інтертекстуальна парадигма.

4. Інтертекстуальний простір гри.

5. Фактографічні компоненти твору як інтертексти.

5. Перелік графічного матеріалу \_\_\_\_\_

6. Консультанти розділів роботи, із зазначенням розділів, що їх стосуються

Розділ	Прізвище, ініціали та посада консультанта	Підпис, дата	
		Завдання видав	Завдання прийняв
<i>Вступ</i>	<i>Костецька Л. О., доцент</i>	<i>04.10.2018</i>	<i>04.10.2018</i>
<i>Розділ 1</i>	<i>Костецька Л. О., доцент</i>	<i>08.01.2019</i>	<i>08.01.2019</i>
<i>Розділ 2</i>	<i>Костецька Л. О., доцент</i>	<i>22.03.2019</i>	<i>22.03.2019</i>
<i>Висновки</i>	<i>Костецька Л. О., доцент</i>	<i>21.10.2019</i>	<i>21.10.2019</i>

7. Дата видачі завдання: *01.10.2018*

### КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

№ з/п	Назва етапів дипломної роботи	Строк виконання етапів роботи	Примітки
1.	Пошук наукових джерел з теми дослідження, їх вивчення та аналіз; укладання бібліографії	жовтень 2018 року	виконано
2.	Добір фактичного матеріалу	листопад – грудень 2018 року	виконано
3.	Написання вступу	січень 2019 року	виконано
4.	Написання першого розділу	лютий – березень 2019 року	виконано
5.	Написання другого розділу	Квітень – травень 2019 року	виконано
6.	Формулювання висновків	червень 2019 року	виконано
7.	Оформлення роботи, одержання відгуку та рецензії	листопад 2019 року	виконано
8.	Захист	січень 2020 року	виконано

Студент \_\_\_\_\_ К. Ю. Соловійова

Керівник \_\_\_\_\_ Л. О. Костецька

**Нормоконтроль пройдено.**

Нормоконтролер \_\_\_\_\_ О. А. Проценко

## РЕФЕРАТ

Кваліфікаційна робота магістра «Інтертекстуальність роману М. Кідрука «Де немає Бога» містить 80 сторінок. Для виконання роботи опрацьовано 53 наукових джерела.

**Мета дослідження** полягає в спробі системного дослідження інтертекстуальності роману М. Кідрука «Де немає Бога» (2018).

У ході написання роботи виконані такі **завдання**:

- представлено характеристику інтертекстуальності як системи інтегрованості в художній твір різних текстових структур;
- розглянуто архітекстуальність роману та простежено основні зв'язки тексту із іншими видами таких жанрових утворень і виявлено специфіку роману М. Кідрука;
- окреслено засоби творення інтертексту в реалізації теми релігії та віри в Бога;
- визначено інтертекстуальний простір гри;
- проаналізовано фактографічну основу як інтертекстуальну складову роману М.Кідрука.

**Об'єкт дослідження:** роман М. Кідрука «Де немає Бога» (2018).

**Предмет дослідження:** інтертекстуальність твору авіаційного технотрилеру, інтертекстуальна жанрова парадигма та тематичні структури.

**Методи дослідження.** У роботі використано теоретично-критичний, структурно-семіотичний, історико-генетичний, типологічний, історико-порівняльний методи наукового вивчення явищ художньої літератури.

**Наукова новизна роботи** полягає у тому, що було зроблено спробу здійснити системне дослідження інтертекстуальності в романі М. Кідрука «Де немає Бога». З цією метою було проаналізовано поняття інтертекстуальності, розгляд якого виявив, що це поняття співвідноситься із встановленням та творенням зв'язків між текстами, має значну кількість класифікацій, крім популярної в українському науковому просторі класифікації Ж. Женет. Остання набула поширення через популяризаторську діяльність українських науковців, які визнавали її найбільш вдалою. Аналіз також виявив, що заявлений автором авіаційний технотрилер виходить за межі цієї жанрової матриці, а сама подія авіакатастрофи є лише фоном, на якому виділяються людські долі вцілілих. Аналіз тематичних рівнів твору з точки зору інтертекстуальності виявив, що увага автора до наукових текстів, що завжди була візитівкою письменника, також перемежується із фактами актуальної дійсності.

**Сфера застосування роботи** полягає в тому, що її матеріали можуть бути використані під час вивчення курсу «Сучасна українська література», спецкурсів із проблем сучасної масової літератури, а також під час написання курсових та дипломних робіт.

**Ключові слова:** АВІАЦІЙНИЙ ТРИЛЕР, АЛЮЗИЯ, АРХІТЕКСТУАЛЬНІСТЬ, ГРА, ДЕТЕКТИВ, ЖАНР, ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ, МЕТАТЕКСТУАЛЬНІСТЬ, ПЕРИТЕКСТУАЛЬНІСТЬ, ПСИХОТРИЛЕР, РОМАН, СИСТЕМА ОБРАЗІВ, СОЦІАЛЬНА ПАМ'ЯТЬ. ТЕХНОТРИЛЕР, ФАКТОГРАФІЧНА ОСНОВА.

## ABSTRACT

Master's thesis "The Intertextuality of the M. Kidruk's Novel" "Where is No God" contains 80 pages. To carry out the work 53 scientific sources were analyzed.

The purpose of the study is to attempt a systematic study of the intertextuality of M. Kidrouk's novel "Where is No God" (2018).

During the writing of the work the following tasks were performed:

- the characteristic of intertextuality as a system of integration into a work of art of different textual structures is presented;
- the architecture of the novel is examined and the main links of the text with other types of such genre formations are traced and the specifics of M. Kidruk's novel are revealed;
- means of creating intertext in realization of the theme of religion and belief in God are outlined;
- defined the intertextual space of the game;
- factual basis is analyzed as an intertextual component of M. Kidruk's novel.

**Object of Study:** M. Kidrouk's novel "Where is No God" (2018).

**Subject of research:** intertextuality of the work of aviation techno thriller, intertextual genre paradigm and thematic structures.

**Research methods:** theoretical, critical, structural-semiotic, historical-genetic, typological, historical-comparative methods of scientific study of the phenomena of fiction are used in the work.

**The scientific novelty of the work** is that an attempt was made to carry out a systematic study of intertextuality in M. Kidruk's novel "Where is No God". To this end, the concept of intertextuality was analyzed, and its consideration revealed that this concept correlates with establishing and creating links between texts, has a considerable number of classifications, in addition to the popular in the Ukrainian scientific space of the classification of Gerard Janet. The latter became widespread because of the popularizing activities of Ukrainian scholars who recognized it as the most successful. The analysis also found that the aviation techno-thriller claimed by the author goes beyond this genre matrix, and the event of the plane crash is just a background against which the human fates of the survivors stand out. An analysis of the thematic levels of the work in terms of intertextuality revealed that the author's attention to scientific texts, which has always been a business card of the writer, is also interspersed with facts of actual reality.

The scope of the work is that its materials can be used in studying the course "Contemporary Ukrainian Literature", special courses on problems of modern mass literature, as well as in writing coursework and diploma papers.

**Keywords:** AVIATION THRILLER, ALLUSION, ARCHITECTURALITY, GAME, DETECTIVE, GENRE, INTERTEXTUALITY, METATEXTUALITY, PERITEXTUALITY, PSYCHOTRILLER, NOVEL, IMAGE SYSTEM, SOCIAL MEMORY, TECHNO THRILLER, FACTOGRAPHICAL BASIS.

## ЗМІСТ

ВСТУП.....	7
РОЗДІЛ 1. ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІ ОБРІЇ ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ.....	11
1.1 Інтертекстуальність художнього твору.....	11
1.2 Архітекстуальність роману М. Кідрука «Де немає Бога».....	21
РОЗДІЛ 2. ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІ КОМПОНЕНТИ У РОМАНІ М. КІДРУКА «ДЕ НЕМАЄ БОГА».....	41
2.1 Релігійна тематика та питання віри як інтертекстуальна парадигма...41	
2.2 Інтертекстуальний простір гри.....	53
2.3 Фактографічні компоненти твору як інтертексти.....	61
ВИСНОВКИ.....	70
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	75

## ВСТУП

**Актуальність теми дослідження.** Сучасний читач потребує динамічних сюжетів і захоплюючих історій, не достатньо мати цікаву історію, вона має бути інтелектуально насиченою, проте зрозумілою, має бути емоційною, але не переобтяженою пафосними елементами. М. Кідрук є майстром такого тексту, він створює свої романи із використанням інформації про новітні технології, заслужено вважається популяризатором науки. Його презентації завжди захопливі, а буктрейлери якісні та інтригуючі. Пропонуючи якісний масовий продукт, письменник вдало просуває наукові ідеї та досліджує українську сучасність. У романі «Де немає Бога», котрий увійшов до короткого списку «Книга року ВВС – 2018», М. Кідрук пропонує читачеві авторське бачення проблеми АТО та реакції українського суспільства на нього, проблеми українських заробітчан у Росії та порушення там прав людей. Сам письменник підтверджує ту думку, що його авіаційний технотрилер зовсім не про авіакатастрофу, а про людину і її становлення, її моральне обличчя і духовний вибір.

Твори М. Кідрука мають зв'язок із науковими, історичними, актуальними текстами, які він використовує щоразу, надаючи читачеві нові факти, ідеї, відкриваючи нові горизонти для пізнання. Інтертекстуальність романів М. Кідрука виявляється як у використанні існуючих текстів, так і використанні мотивів, жарових матриць. Його твори також можна назвати гібридними, оскільки вони поєднують крім власне тексту, фото, схеми, музику та інше, а також постають у системі як авторських художніх творів та журналістських матеріалів, презентацій у багатьох містах України. Автор прагне успішної вдалої комунікації із читачем і досягає цього. Це підтверджують численні звіти в різних мас-медіа Т. Грішина [9], М. Король [15], М. Примич [23], а також критичні публікації А. Любка [16], Т. Фасоля [29] та ін. Інтертекстуальна природа творів М. Кідрука потребує осмислення, адже численні теоретичні дослідження проблем інтертекстуальності дають відповіді на її природу,

класифікації, форми тощо. Йдеться як про українські дослідження (О. Бровко [4], О. Дзера [41], Т. Саяпіна [24], С. Філоненко [32] та ін.), так і іншомовний науковий дискурс (С. Аванг [39], А. Франз [43], Л. Хатчеон [45], Дж. Масон [46], С.А. Міренаят [47], Л. Мостденські [48], Е. Стенглер [52] та ін.). Інтертекстуальна парадигма дозволяє окреслити межі художньої інтеграції, авторську концепцію сучасної дійсності.

Жанрова матриця технотрилеру, використана автором, також була предметом досліджень, переважно зарубіжних авторів: Е. Стенглер [52], А. Франзе [43] та ін. У цих працях було визначено риси жанру технотрилеру, основні його складові, а також аналізувалися твори окремих письменників, наприклад, М. Крайтона. Жанр технотрилеру розглядається як підвид трилеру, а в інших працях як форма, котра заслуговує власної окремої жанрової ідентифікації. Основний акцент зроблено на тому, що в основі твору – розгляд технології, яка спрацювала за альтернативним, не прогнозованим (або прогнозованим) сценарієм і є своєрідним попередженням людству бути соціально відповідальними. Український літературознавчий дискурс приділяє мало уваги жанру технотрилеру через те, що в українській літературі він тільки починає з'являтися як художнє явище в творах М. Кідрука. Зокрема, можемо говорити про його технотрилер «Бот» (2012), психотрилер «Твердиня» (2013), авіаційні технотрилери, які розпочинає роман «Жорстоке небо» (2015), а продовжує твір «Де немає Бога» (2018).

Вихід творів М. Кідрука в жанрі трилеру (один психотрилер та два технотрилери) супроводжувався хорошою підготовчою роботою письменника, який здійснив грамотну промоцію своїх книжок, представляючи читачеві цікаві й захоплюючі факти із них. Він проводив зустрічі, презентації, було розміщено відповідні рекламні матеріали в мережі інтернет, наприклад, буктрейлери в Youtube, публікації і реклама в соціальних мережах. Звичайно, це вплинуло і на комерційний успіх творів письменника. Значна кількість рецензій в інтернет-виданнях («Друг читача», «Буквоїд», «Gazeta.ua», «ЛітАкцент» та ін.) та в блогосфері свідчить про те, що вони стали помітним явищем на українському



книжковому ринку, ряд літературних форумів також обговорювали ці твори і демонструють інтерес читача до літературної продукції такого типу, творів М. Кідрука зокрема. Твір «Де немає Бога» виходить за межі авіаційної теми і пропонує ширшу у порівнянні з іншими творами автора палітру українського життя, а інтертекстуальні компоненти роману потребують осмислення як у системі художньої палітри автора, так і в контексті сучасних викликів суспільства до мистецтва, це й зумовило актуальність нашого дослідження.

**Мета роботи** полягає в спробі системного дослідження інтертекстуальності роману М. Кідрука «Де немає Бога» (2018).

Реалізація поставленої мети передбачає виконання таких **завдань**:

- дати характеристику інтертекстуальності як системи інтегрованості в художній твір різних текстових структур;
- розглянути архітекстуальність роману та простежити основні зв'язки тексту із іншими видами таких жанрових утворень і виявити специфіку роману М. Кідрука;
- окреслити засоби творення інтертексту в реалізації теми релігії та віри в Бога;
- визначити інтертекстуальний простір гри;
- проаналізувати фактографічну основу як інтертекстуальну складову роману М. Кідрука.

**Об'єкт дослідження:** роман М. Кідрука «Де немає Бога» (2018).

**Предмет дослідження:** інтертекстуальність твору авіаційного технотрилеру, інтертекстуальна жанрова парадигма та тематичні структури.

**Методи дослідження.** У роботі використано теоретично-критичний, структурно-семіотичний, історико-генетичний, типологічний, історико-порівняльний методи наукового вивчення явищ художньої літератури.

**Наукова новизна роботи** полягає у тому, що було зроблено спробу здійснити системне дослідження інтертекстуальності в романі М. Кідрука «Де немає Бога». З цією метою було проаналізовано поняття інтертекстуальності, розгляд якого виявив, що це поняття співвідноситься із встановленням та

творенням зв'язків між текстами, має значну кількість класифікацій, крім популярної в українському науковому просторі класифікації Ж. Женет. Остання набула поширення через популяризаторську діяльність українських науковців, які визнавали її найбільш вдалою. Аналіз також виявив, що заявлений автором авіаційний технотрилер виходить за межі цієї жанрової матриці, а сама подія авіакатастрофи є лише фоном, на якому виділяються людські долі вцілілих. Аналіз тематичних рівнів твору з точки зору інтертекстуальності виявив, що увага автора до наукових текстів, що завжди була візитівкою письменника, також перемишується із фактами актуальної дійсності.

**Практичне значення** одержаних результатів у тому, що вони можуть бути використані під час вивчення курсу «Сучасна українська література», спецкурсів із проблем сучасної масової літератури, а також під час написання курсових та дипломних робіт.

**Структура роботи.** Кваліфікаційна робота магістра складається зі вступу, двох розділів, висновків (5 сторінок), списку використаних джерел (53 найменування, поданих на 6 сторінках).

## Розділ 1

### ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІ ОБРІЇ ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ

#### 1.1. Інтертекстуальність художнього твору

Сучасний період розвитку людства констатує зростання інформації за кожні 18 місяців удвічі, отже, перенасиченість текстами призводить **як** до негативних наслідків для людини **як** інформаційна перевтома, так і нові можливості для творчості, які дозволяють здійснювати інтелектуальну гру розгадування текстів та доповнювати твори одного виду мистецтва іншими. Все це вкладається в рамки нового уявлення про світ, а саме гібридності. Гібридними стають художні твори – поєднують текст, фото, малюнки, музику тощо. Для пояснення такої гібридності в літературознавстві використовується поняття інтертекстуальності.

Поняття інтертекстуальності в науковому дискурсі не нове. Значна кількість досліджень відбувалась ще в ХХ столітті, зокрема, Фердинанд де Соссюр та Ю. Кристева вважаються авторами цієї культурної та літературної теорії. Інтертекстуальність бачиться як зв'язок між текстами та інтерпретація, яка залежить від взаємодії текстів та читача, тому часто інтертекстуальність реалізується у вигляді мозаїки текстів. Мозаїка постає як метафори інтертекстуальності. Англомовні дослідження пояснюють інтертекстуальність як «взаємозалежний спосіб співвіднесення текстів один з одним (а також культурою в цілому) для створення значення» [42]. Автор довідкової статті «Словника граматичних і риторичних термінів» Р. Норквіст наводить два типи інтертекстуальності:

Інтерактивність – полягає у цитуванні, повторях певних уривків, неоголошені джерела та впливи, традиції і тексти мас-медіа;

Припущення – неявні сліди текстів [50]. Отже, читання одного тексту через інший, інтерпретація первинного тексту стає одним із напрямків інтертекстуальності. Як вказує українська дослідниця О. Дзера, інтертекстуальність у філософському сенсі виявляється як: «1) здатність будь-

якого тексту генерувати почуття завдяки наявності чи присутності в ньому інших текстів; 2) зміщення авторитетного права на справжнє розуміння тексту від автора до читача; 3) розпізнавання внутрішньої нестабільності тексту і відповідно, можливість численних тлумачень» [41]. Англomовний дискурс пропонує саме такі тлумачення інтертекстуальності, він також виводить на передній план досліджень висловлювання В. Ірвіна, який вказав, що це поняття має стільки ж трактувань, скільки й дослідників.

Дослідження інтертексту та загальні зауваження англomовних авторів часто сходяться в кількох позиціях, які чітко озвучують Ф. Нольте та П. Жордаан:

« - Текст відноситься не тільки до письмових текстів чи літературних творів, а й до інших знакових структур, таких як природа і природні явища, фільми, музика, картини, люди, культурні артефакти і соціальні коди.

- Так званого основного визначення інтертекстуальності не існує.
- Інтертекстуальність тягне за собою більше, ніж коли один текст усно цитує інший текст. Він також охоплює посилання на інші тексти, твори образотворчого мистецтва, основні ідеології, теології та міфології.
- Читачі не завжди мають знання текстів, на які посилаються в текстах, які вони читають» [49]. Автори роблять такі висновки на основі різних наукових досліджень, здійснюючи огляд наукової літератури.

В англomовній словниковій статті «Інтертекстуальність» вказується також на три типи інтертекстуальних відносин:

- обов'язкові розуміння конкретного контексту;
- необов'язкові (факультативні) – зв'язок з декількома текстами або його зовсім нема;
- випадкові – письменник не має наміру створювати інтертекстуальний зв'язок, проте читач на основі власного досвіду такий зв'язок встановлює [42].

Також популярною в англomовному дискурсі є теорія Д. Беккета, за якою інтертекстуальність є не встановленням зв'язків між текстами, а його

творенням. Структура ж інтертекстуальності також може мати свої особливості. Так, Дж. Фіске пропонує поділити інтертекстуальність за структурою на два види: горизонтальна (наприклад, коли посилаються в друкованих текстах на друковані тексти) і вертикальна (наприклад, коли в книжках посилаються на фільми, музику та ін.), а Н. Ферклоф розрізняє явну (такі компоненти як пародія, іронія) та конститутивну (структура, форма, жанр та ін.) інтертекстуальність.

Англомовний дискурс також схильний розрізняти такі терміни як алюзія та інтертекстуальність, не змішуючи ці поняття і не включаючи їх в одне, так само як і плагіат, який аж ніяк не близький до інтертекстуальності. Плагіат є неетичним, а отже, ганебним явищем для розвинених країн, відповідно його цінність як художнього засобу тут мало ймовірна.

Теорії інтертекстуальності різняться авторськими підходами до існування тексту в тексті. С. Авунг наводить дві найбільш популярні теорії:

- теорія наслідування (посилання на реальність, що існувала раніше);
- теорія цитування (своєрідна агресивна участь у читанні попередніх творів, які включаються у власний) [39].

Як бачимо, в українській літературознавчій традиції акценти у розумінні інтертекстуальності дещо інші й стосуються в першу чергу тих інтерпретацій, які були зроблені авторами, знайомими із першоджерелами, а також їхнім вибором джерел. Скажімо, українська літературознавча традиція активно використовує класифікацію Ж. Женнет, яка в англомовній науковій літературі хоч і відома, проте набагато менше популярна.

Однією з ознак інтертекстуальності є порушення лінійності, інтертекстуальність робить текст більш насиченим, дає читачеві можливість емоційної насолоди від впізнавання інших текстів та захопливої гри перемикання на інші тексти, інтерпретації актуального тексту завдяки вже відомого або умовно відомого, але пов'язаного із актуальним.

Українські науковці, наслідуючи спроби російських авторів, заглиблюються у класифікації інтертекстуальності. Іноді ці підходи є цілком

конструктивними, зокрема досить повно розглянуто поняття інтертекстуальності в працях таких авторів: Ю. Безхутрий, Н. Беляєва, Л. Біловус, Т. Остапчук, Т. Саяпіна, М. Ткачук та ін. Так, на основі вже існуючих визначень інтертекстуальності Т. Саяпіна звертає увагу на аспект зануреності цього поняття в культурний простір: «Інтертекстуальність – термін на означення різноманітних відношень з іншими текстами літератури й – ширше – культури сучасної йому, попередньої або наступної епохи. Поняття інтертекстуальності характеризує художній текст як інтегроване в культурний досвід людства явище, продукт безупинної інтеріоризації цього досвіду» [24, с. 62]. Вона звертає увагу на взаємооберненість процесу творення та розшифрування інтертексту. Дослідниця підкреслює, що автор і читач рухаються з різних позицій до тексту, тому включає в себе кодування з боку автора та декодування, котре здійснює читач.

Автори також часто зауважують міжтекстову взаємодію, яка є основою явища інтертекстуальності. Так, О. Бровко пропонує класифікацію видів міжтекстової взаємодії (або транстекстуальності): «Під інтертекстуальністю переважно мають на увазі перегук твору з літературною традицією, мистецькими формами, жанровими умовностями, стильовими кодами, дискурсами, коли відбувається демонстративне відтворення, наслідування, оголення, перетворення чи руйнування усталених поетичних норм. Інтертекстуальність є аспектом структурної самоорганізації твору й означає залучення контексту літературної традиції до тексту через стилізацію, пародію, травестію, парафразу, цитату, колаж, алюзійні згадки чи натяки тощо» [4, с. 147]. Дослідниця розходить із англійською традицією у розумінні видів інтертекстуальності, включаючи в її види і алюзію, яку англійські автори відокремлюють як самостійне явище, котре має свої стійкі властивості. Разом з тим вона пропонує досить цікаві варіанти інтертекстуальних структурних компонентів, зокрема топос. Отже, вона виділяє такі основні компоненти:

- алюзія (ми вже коментували неоднозначність явища у співвідношенні із явищем інтертекстуальності);

- топос (складається із повторюваних тем та тематичних елементів, хоча цей термін призводить до плутанини із структурами хронотопу);
- ремінісценція (відсилка до іншого тексту);
- пастиш (стилізація у формі пародії);
- пародія (гіперболічний, комічний образ, імітація);
- гіпертекст (система текстів, відсилка до іншого тексту);
- палімпсест (багатозначне висловлювання) [4, с. 148-149].

Щодо типологій та класифікацій інтертекстуальності, то в українських авторів найбільш відомою залишається типологія Ж. Женет. Відомо, що в англomовному дискурсі виділяється ряд критичних зауважень до неї, проте, спочатку ми розглянемо як український літературознавчий дискурс її оцінює. Дослідниця Т. Саяпіна проаналізувала типології Ж. Женет, Н. Корабльової, Н. Фатєєвої, П. Торопа та інших дослідників і відзначила, що «на наш погляд, найбільш релевантними на терені українського літературознавства є типології П. Торопа й Н. Фатєєвої» [24, с. 64]. На думку авторки, вони є найбільш цитованими, тому в українському та російському науковому просторі «прижились».

Типологія Ж. Женет, на яку посилається більшість українських авторів, пропонує п'ять основних різновидів:

- власне інтертекстуальність (цитати, алюзії, плагіат та ін.);
- паратекстуальність (текст-заголовок, епіграф, післяслово);
- метатекстуальність (коментар до тексту або посилання на нього);
- гіпертекстуальність (висміювання чи пародіювання претексту);
- архітекстуальність (жанровий зв'язок текстів) [44].

В англomовному дискурсі також поряд із цією класифікацією наводять класифікацію Н. Піга-Гроса, зокрема, бразильський дослідник Л. Мосдзенский вказує, що автор «ділить міжтекстові відносини на два типи: відносини спільної присутності між двома або більше текстами і відносини походження одного або декількох текстів з первинного тексту» [48]. Відповідно першу групу складають:

- цитування (вставлений текст);
- посилання (аналог цитати, але без самого вставленого тексту);
- алюзія (текст, що може бути відновлений за вказівками автора, які читач повинен розуміти);
- плагіат (основний текст без посилання на першоджерело).

До другої групи віднесено:

- пародію (перетворення структури і теми тексту з ефектами карнавалу і грайливості);
- бурлескний трансвестизм (для української традиції більш відомий термін травестія);
- стилізація (імітація стилю з використанням тієї ж форми, що і імітований текст) [48].

Л. Мосдзенский також пропонує третю подібну класифікацію І.Коха, який виділяє явну і неявну інтертекстуальність з посиланням або без посилання на джерело.

Всі ці класифікації мають однакові критичні зауваження, зокрема Л. Мосдзенский, проаналізувавши доходять таких висновків:

- вони прагнуть «дискретизувати» інтертекстуальність, групуючи її в категорії, які, мабуть, складаються з окремих, постійних і чітко визначених одиниць;
- в наших повсякденних дискурсивних практиках ми не сприймаємо тексти, якщо б вони були інтертекстуально розділені й згруповані в дві – на перший погляд – антагоністичні категорії. Навпаки, ми сприймаємо їх так, якби вони були в континуумі, в якому всі ці можливості виникнення інтертекстуальності можуть відбуватися одночасно;
- відсутність більш послідовних і узгоджених критеріїв для групування кожного типу інтертекстуальності в одній і тій же категорії [48].

Автор також говорить, що в сучасному світі більше використовується стилізація, проте тексти можуть взаємодіяти між собою, непрозора, як змішана



інтертекстуальність, коли тексти поєднують більш складно, менш розділено на загальні категорії.

Російське літературознавство бере за основу праці М. Бахтіна, на які спирається французька літературознавка Ю. Кристева. Ці праці дають авторам працювати із першоджерелом, яке надихнуло французьку авторку. Так, П. Тороп пропонує розглядати інтертекст як примикання метатексту до прототексту, тому його класифікація покликана пояснювати структуру приєднання текстів:

- імітуюче примикання (плагіат, переклад, цитата);
- селективне (пародія, пастиш);
- редукуюче примикання (коментарі, резюме, анотація);
- компліментарне примикання (зауваження, післямова) [27].

Дослідниця Н. Фатеева, найбільш цитована в російськомовному дискурсі авторка, котра бере за основу класифікацію Ж. Женетт та пропонує інтелектуально оброблену її варіацію, що не змінює, а лише пояснює складові класифікації французького автора:

1. Власне інтертекстуальність: цитати з атрибуцією; цитати без атрибуції; алюзія з атрибуцією; алюзія без атрибуції; центонні тексти.
2. Паратекстуальність: цитати-заголовки; епіграфи.
3. Метатекстуальність: інтертекст-переказ; варіації на тему претексту; дописування «чужого» тексту; мовна гра з претекстом.
4. Гіпертекстуальність: пародія.
5. Архітекстуальність.
6. Інші моделі інтертекстуальності: інтертекст як троп або стилістична фігура; інтермедіальні тропи та стилістичні фігури; звуко-складовий та морфемний рівні інтертексту; запозичення прийому» [30, с. 16-17]. Ці спроби розтлумачити інтертекстуальність покликані з'ясувати природу і механізм дії цього явища.

Турецький автор М. Зенгін слушно зауважує, що «інтертекстуальність пропонує діапазон зв'язків між текстом та іншим текстами, що виникають у

різноманітних формах як пряма цитата, цитування, натяк, ехо, посилання, імітація, колаж, пародія, пастиш, літературні умовності, структурний паралелізм і всілякі джерела, що свідомо експлуатуються чи несвідомо відображені. Тим самим роблячи інтертекст перетвореннями або відтвореннями попередніх текстів» [51, с. 300]. Отже, головним є виявлення діапазону зв'язків, які можуть бути залученими у кодуванні та декодуванні.

Невизначеність у підходах до поняття інтертекстуальності визначає також і проблеми ідентифікації її форм, так, Л. Меркотан зауважує, що «питання класифікації засобів реалізації категорії інтертекстуальності залишається дискусійним, оскільки ще й досі не визначено єдиних критеріїв щодо класифікації форм вираження інтертекстуальності. Аналіз наукових розвідок свідчить, що до засобів вираження інтертекстуальності, які найчастіше виділяють науковці, належать: ремінісценція, алюзія, цитата, проте в мовознавчій літературі ці поняття тлумачаться по-різному, а деколи навіть ототожнюються» [18, с. 362]. Це змушує визначитися із тими категоріями, які необхідні для нашого дослідження. Для тлумачення обрано поняття паратекстуальності, метатекстуальності, архітекстуальності, гіпертекстуальності.

Паратекстуальність надає можливість творення нових моделей читання, вона підкреслює залученість читача в процес читання, котре посилене іншими текстами, такими як назва, обкладинка, посилання, словник, передмови, післямови та ін. Паратекстуальність дає можливість створювати ігровий простір для автора, пропонувати читачеві додаткові опції читання та отримання естетичної насолоди від процесу. Художні твори можуть включати елементи документальності, ґрунтуватися на справжніх подіях, проте вони переходять до статусу нових інтелектуальних проєктів, завданням яких є художньо-естетичне опрацювання проблеми. Дослідниця історичних романів Л. Хутчеон вказує, що «Якою б не була паратекстуальна форма – зноска, епіграф, заголовок – наміром є створити простір для інтертекстів історії всередині текстів художньої літератури. Історики, те, що я назвала «інтертексти», зазвичай називають

документами» [45, с. 306]. Отже, до паратекстуальності можна віднести і апелювання до документів, які мають стосунок до зображених подій.

Паратекстуальність може мати певні різновиди. Виділяють два різновиди:

- перитекстуальність – безпосередньо пов'язаний з текстом або приєднаний до нього. Як вказують автори С. Міренаят, Е. Суфастаї, «перитекстуальність складається з назви, заголовка розділу, передмови, епіграфа та приміток, які знаходяться «поруч» з текстом і є частиною його значення» [47, с. 535];
- епітекстуальність – текст поза книгою, але такий, що стосується її, наприклад, анонси, критичні огляди, інтерв'ю автора та публікації про нього.

Метатекстуальність передбачає пояснення, інтерпретацію, критику тексту. Посилання на текст може бути явним або неявним, проте йдеться саме про інтерпретацію тексту, його тлумачення у випадках біблійних текстів.

Архітекстуальність передбачає жанровий зв'язок текстів, належність конкретного тексту до групи подібних. Тут текст постає як «частина» жанру, виявляє зв'язок із видами жанру, він включений в певну архітектуру і дає установку для читацьких очікувань. Твір може виявляти традиції, що стосуються цього жанру, та мати новаторські риси, що випадають із системи. Як зазначають С. Міренаят, Е. Суфастаї, «Так само, як висловлювання є актуальною реалізацією (умовно-дострокове слово) коду мови (langue), аналогічно будь-який літературний текст походить із традиції тексту» [47, с. 536].

Гіпертекстуальність становить переробку первинного тексту, його модифікацію, яка може включати пародію, продовження, переклад. Співвідношення між первинним та вторинним текстами полягає в тому, що вторинний текст (гіпертекст) може бути самодостатнім інтелектуальним проектом, а первинний текст (гіпотекст) стає основою, на яку накладаються нові його варіанти, це може відбуватись шляхом монтажу. Гіпертекст може актуалізувати гіпотекст.

Дослідниця модерністської французької прози Т. Динниченко пропонує власний варіант типології інтертекстуальних елементів:

1. Інтертекстові форми інтертекстуальності: цитата; алюзія; референція; ремінісценція; топос; традиційні сюжети, мотиви, образи; нехудожні компоненти в художньому тексті.

2. Претекстові форми інтертекстуальності: заголовок; авторська жанрова дефініція; присвята; епіграф.

3. Транстекстові форми інтертекстуальності: запозичення прийому; стилізація; пародія [10, с. 67]. Цей підхід пропонує інший шлях поділу одиниць відмінний від популярної теорії Ж. Женет. Ймовірно він заснований на традиції французького літературознавства.

Самі текстові включення можуть становити не лише текст, часто це візуальні компоненти і, навіть, слухові. Йдеться про передачу або включення в текст об'єктів інших видів мистецтв. Дослідник С. Авунг розглядає два поширені в літературі, кіно та інших популярних медіа види інтертекстуальності:

- екфразис (словесне представлення візуальних об'єктів: скульптур, картин та ін.);
- іконотекст (зображення в тексті) [39].

Така класифікація також важлива під час аналізу сучасних творів, оскільки вона пропонує врахування важливих елементів текстів, яке не є образами, а власне передачею об'єктів іншої природи.

Взаємодія тексту із актуальними текстами сучасності є визначальною для художньої творчості, адже художній твір створюється для сучасників, які перебувають у приблизно однаковому культурно-соціальному просторі й готові розшифрувати створені письменником меседжі, ідентифікувавши інші тексти та ідеї.

## 1.2. Архітекстуальність роману М. Кідрука «Де немає Бога»

Архітекстуальність твору виявляється у його приналежності до жанрової групи. Риси жанрової структури виявляють їхню подібність та відмінність і дають можливість виокремлювати групи художніх творів. Роман М. Кідрука «Де немає Бога» виявляє ряд ознак, які у співставленні з іншими творами простежують їхні зв'язки. Якими саме є ці зв'язки і механізми авторського кодування дозволяє нам виявити біографічний та типологічний методи, які ми використали надалі.

Масова література пропонує сучасному читачеві часто високоякісний продукт, який давно позбавився стереотипного сприйняття чогось невдалого, антимистецтва. Українська література також засвоює правила якісного масового продукту і готова до конкуренції на світовому ринку. Це засвідчили комерційно успішні масові видання. Дослідниця масової літератури С. Філоненко пропонує поділяти таку літературну творчість на два типи, цікаво, що її класифікація ґрунтується на гендерному принципі: «Адреналінові» жанри створені на основі пригодницьких, які «лоскочуть нерви» (бойовики, вестерни, трилери). Такі твори пишуть чоловіки про чоловіків і для чоловіків. Тут постає образ ідеального чоловіка, в основі твору – герой і його місія. В українській літературі цей напрямок представляють Василь Шкляр і його «Елементал», Андрій Кокотюха з романами «Темна вода», «Живий звук» та «Легенда про безголового» тощо. Натомість, «ендорфінові» жанри характерні для романтичних мелодрам і сентиментальних історій. Ці романи функціонують як машина бажань. Тут змальовується образ жінки та ідеального чоловіка, але вже з погляду жінки. В українській літературі цей напрямок представлений у творах сестер Демських та Сімони Вілар. Також до «жіночої» літератури можна віднести твори Лесі Романчук «Не залишай», «Містичний вальс» Наталки Шевченко, «Не думай про червоне» Світлани Пиркало та «Учора нема ніде» Марії Матіос» [32]. До списку чоловічих творів української масової літератури слід долучити твори М. Кідрука із його сюжетами, що можуть бути віднесені до

наукової фантастики і трилера. Його художні твори починаються виходити з 2011 року у видавництві Книжковий клуб «Клуб сімейного дозвілля» (2011 – «Навіжені в Мексиці», «Навіжені в Перу»; 2012 – «Бот: Атакамська криза»; 2013 – «Твердиня»; 2014 – «Жорстоке небо»; 2015 – «Бот: Гуаякільський парадокс»; 2016 – «Зазирни у мої сни»; 2017 – «Не озирайся і мовчи»; 2018 – «Де немає Бога»).

Перший технотрилер про авіацію «Жорстоке небо» за задумом письменника мав започаткувати серію книжок. Про ці плани письменник повідомляв у інтерв'ю до виходу цієї книжки: «На сьогодні «Жорстоке небо» – найбільш продаваний мій роман. Якщо взяти до уваги, що не пройшло й року з часу його появи, він є успішнішим навіть за «Бот». Я про те, що з часом я поволі переходитиму від історій, в яких, образно кажучи, мізки стікають по стінах, до більш серйозної прози. Я вже казав: я пишу в першу чергу те, що подобається читати мені самому. Якщо ми з вами на одній хвилі, якщо вам до вподоби така сама література – чудово!» [17] Технотрилер став тим жанром, який дозволив авторові реалізувати власний потенціал не лише письменника, але й спеціаліста з технічних наук. Власне його план реалізується і ми вже бачимо це на прикладі другого твору серії «Де немає Бога» і М. Кідрук обіцяє не зупинятись.

Інтерес до гострих складних сюжетів констатують видавництва, які відстежують тенденції у виборі читача, так, в огляді на сайті Буквоїд за 12.07.2018 відзначається: «Особливим попитом у читача користуються іронічні та інтелектуальні детективи. Цікавість до цієї категорії зросла після роману «Код да Вінчі» Дена Брауна. Відчувши цей попит, ми у видавництві «Віват» обираємо для нашого читача романи з заплутаним сюжетом та глибоким змістом. Іноді це ще невідомі автори для українців, але відзначені у світі. У минулому році ми видали українською роман найвідомішого французького детективіста Мішеля Бюсі «Літак без неї». А також вказано, що видавництво видало твір автора серіалу «Фарго» Ноа Гоулі «За мить до падіння» [37]. Як бачимо авіаційна тема посідає досить високі сходинки рейтингів художніх

творів, це можна пояснити збільшенням інтересу читачів до технотематики та стосунків людини і технологій, а також вразливості людини в цих стосунках. Крім того автори на тлі авіаційної пригоди пропонують розвиток вічних людських проблем. Роман М. Кідрука «Де немає Бога» в цій системі сучасного осягнення світу крізь призму техногенних загроз створює власний варіант національного світу із актуальними проблемами та кризами сучасності, котрі мають запаралеленість із вічними темами:

- любов і віра;
- батьки і діти;
- невтручання і активна дія та багато інших.

Новий роман М. Кідрука «Де немає Бога» пропонує наступний рівень осягнення проблеми авіакатастроф автором. Як вказує в рецензії В. Поліненко «Авіакатастрофа – наднадійна рамка для технотрилера. Потрібну атмосферу страху і трепету створює сама обстановка, що в терміналі, що на борту. В небі у людей до земних тривог додається ще й страх польоту, а якщо в процесі від машини відвалюється значна частина, час молитися. Письменник відмінно обіграє цю обставину: формально на висоті в кілька тисяч метрів людина найближче до Бога. Але не знаходячи його, змушена покладатися лише на власні ресурси, роблячи при цьому несподівані відкриття і про себе, і про вищі сили» [22]. Жанр технотрилера пропонує розкриття багатьох інших тем, які може несподівано поєднати ця рамка.

Технотрилер є різновидом жанру трилера, тому, щоб з'ясувати основні його риси, слід розглянути поняття трилера. Класиком трилера в світовій літературі вважається Джеймс Патерсон, рекордсмен Книги Гінеса за чисельністю бестселерів, написаних одним автором (їх 76). Його твори 10 разів ставали основою для написання кіносценаріїв.

Трилер як жанр дуже близький до кінематографу, основним його завданням, за свідченням класика жанру, є вміння лоскотати нерви, він породжує сильні емоції, які можуть бути відтворені у кіно. Крім того, критик Д. Кер називає трилер переважно американським жанром через безпосередність

і силу впливу. Жанр трилера через його «молодість» не має чітких меж, крім того його риси можуть бути присутніми в інших жанрових формах.

В інтерв'ю для видання «The big thrill» на питання про структуру своїх романів, зокрема наявність двох компонентів (історія та пам'ятні герої і злодії), Дж. Патерсон вказує: «Я не думаю, що є один набір у структурі, але історія дійсно потребує структури. Це важливо, бо в кожному творі мають бути своєрідні «гачки» для людей. Я також намагаюся опустити ті частини, які люди пропускають зазвичай. Що стосується розробки персонажів, які запам'ятовуються, я думаю, що це одна з жорстких речей, але в кінцевому підсумку дуже важлива річ, – це голос вниз. Якщо голоси цих персонажів перетворити на цікаві людям, то читачі зможуть підключитися. У мене є багато співчуття до людей, і це може бути корисним для оповідача» [43]. Ці «секрети» насправді виявляються дуже простими, проте для їх відтворення треба мати хист до історій, що захоплюють.

Відомо також, що рекордсмен трилера, є автором творів для дітей, які також набули великої популярності серед підлітків, навіть його сторінка у Фейсбуці також оформлена банером «Мисливців за скарбами», розрахованого на підліткову аудиторію. Бути цікавим, непередбачуваним є основним завданням автора трилерів.

Ще одним популярним автором творів у жанрі трилера є Том Кленсі, який змінив обличчя традиційного шпигунського роману, опублікувавши в 1982 році трилер часів холодної війни «Червоний жовтень», що набув популярності і як літературний твір, і як кінематографічний, а згодом, вже у наш час (2013) як відеогра. Вважається, що письменник визначив еру не тільки трилерів, але й поп-культури в цілому, адже він озвучив ті страхи, які мало американське суспільство від початку холодної війни.

Проблема постає в розмежуванні жанрів детективу і трилера. Проте історія походження цього жанру є складною, він співвідноситься з кінематографічним жанром, який зароджується у 1960-х роках та походить від фільмів А. Хічкока та Ф. Ланга, що експериментували із керуванням емоціями глядачів. В



англомовній версії «Вікіпедії» словникова стаття значно більша за обсягом і пропонує інформацію про основні дані цього жанру. Окремо пропонується історія трилера в літературі та в кіно. Початок його ведеться від стародавніх творів, розповідей про Гільгамеша, «Одіссеї» Гомера і Махабхарате, в яких використовували подібні до сучасних трилерів методи розповіді, а Червону Шапочку (1697) пропонують розглядати як ранній приклад «психо-сталкер оповідання», так само і казку «Тисяча і одна ніч» кваліфікують як детективний роман, що може вважатися архетипом детективного жанру. «Граф Монте-Крісто» (1844) є трилером помсти, а «першим сучасним трилером» називають «Загадку пісків» (1903). Погоджуючись із «витоками» жанру ми вважаємо, що сучасний трилер має свої піджанри, які сформувались відповідно до сучасних знань про світ. Загальною класифікацією можна вважати такий поділ: психологічні трилери, детективи-трилери, еротичні трилери і таємниці-трилери, хоча жанрові форми за тематичною ознакою можуть бути більш розгалуженими.

Природа таких літературних явищ як трилер розглядається сучасними дослідниками культури та літератури, пов'язуючи особливості розвитку літературних жанрів із особливостями постмодерного сприйняття дійсності.

Література жанру технотрилера належить до так званої масової літератури, завданням якої є, за визначенням О. Забужко, страшити і смішити. Масовий канон утверджує літературу релаксу, але водночас вона отримує нові параметри свого побутування. Ці параметри окреслює В. Пестерев:

- збільшення потоку інформації і універсалізації знання;
- тотальна комп'ютеризація;
- зміна свідомості у зв'язку із новим етапом розвитку;
- глобалізація та мультикультуризм, посилення національно-культурної та

індивідуальної ідентичності [21, с. 157]. Тому й інтерес до світу, що змінюється, виявляється в осмисленні технічного прогресу, винаходів людини, її роботи із самоідентифікаціями та свідомістю.

М. Кідрук може бути названий піонером в освоєнні жанру технотрилера, оскільки він першим в українській літературі запропонував цей формат, залучивши новий архітекстуальний контекст. Проблему теоретичної невизначеності жанру трилера відзначає критика, яка виокремила нове явище в літературі із виходом твору «Бот» М. Кідрука. Отже, це спонукало українських критиків звернутися до самого терміна і осмислити його як новий перспективний жанр, зокрема Т. Фасоля у виданні «ЛітАкцент» зазначає: «Термін прийшов зі США, де в гуманітаристиці панує поняттєвий хаос, що додатково заплутує пошуки. Російська критика (В. Мясніков, С. Чупринін) зосередилася на соціальному технотрилері – гібридному жанрі, що поєднує гострий сюжет і документальну розповідь про функціонування певної сфери, переважно професійної. Простіше кажучи – гостросюжетний виробничий роман, тексти на кшталт романів Артура Хейлі та його російських послідовників від Сергія Каледіна та Іллі Штемлера до Юлії Латиніної. Американська традиція, зокрема, Надір Ельгефнаві, зосереджується на жанрі військового технотрилера, дуже популярного на Заході у 1980-ті з легкої руки Тома Кленсі та Майкла Крайтона. На них і орієнтувався Максим Кідрук, про що він невтомно повторює у книзі й під час презентацій. Часто технотрилер пов'язують із кіберпанком – тематико-стилістичною течією наукової фантастики, де герой-маргінал бореться з технологічними небезпеками в антиутопічному світі. Проте основа технотрилера – напівдокументальність, а стилістика кіберпанку для нього – лише один із варіантів» [29]. Варто простежити як зауваження критика накладаються на теоретичні розробки в галузі сучасної жанрології. Така напівдокументальність характерна і для роману «Жорстоке небо», де автор здійснює описи реально існуючого аеропорту, проте не в тій місцевості, як зазначено в художньому творі, окреслює технічні можливості літака, якого насправді не було. Всі ці деталі по-різному сприймає читач, на сайтах із обговорення твору, наприклад LiveLab (<https://www.livelib.ru/book/1000987437/reviews>) представлено протилежні думки – від перенасиченості твору деталями до гармонійності поєднання

технічних характеристик із метою тексту. Роман «Де немає Бога» пропонує другий в серії твір про авіакатастрофи, розвиваючи саме в цьому тематичному вимірі жанрову матрицю.

Разом з тим становлення жанру технотрилера пов'язане із екологічною проблематикою та відповідальністю людини за свої вчинки. Дослідники творчості М. Крайтона, одного із фундаторів жанру технотрилера, відзначають магістральний напрямок його творів – увага до ролі людини і суспільства в світі, гуманістичне мислення, соціальні проблеми науки і техніки [53]. Ці ідеї він реалізує не лише в жанрі технотрилера, а й белетристиці. В творах цього жанру на перший план виходить соціальна проблема, породжена новітньою технологією. Відповідальність людини за свою діяльність стає магістральною в літературі ХХ століття, проте форма подачі цієї проблематики еволюціонує. Соціально-психологічний роман реалізму ХІХ століття виконував свою функцію утвердження проблематики відповідальності людини за продукти індустріалізації, проте структура світу значно змінилась і читач ХХ століття вимагав нового типу комунікації автора і читача, що сприяло новітнім розробкам і пошукам художніх форм, які утворювали потрібний сучасному читачеві продукт.

У літературознавстві здійснено ряд спроб окреслити цей жанр, зокрема, визначення жанру трилера подає літературознавча енциклопедія: «бойовик (роман, п'єса, кінострічка) із напруженим сюжетом, стрімким розвитком дії, поширений у масовій літературі, започаткований оповіданнями Е. А. По, романами «Жінка в білому» 1860, «Місячний камінь» 1868, В. Коллінз. Виокремлюють сенсаційний, фантастичний, містичний, батальний різновиди трилера» [11, с. 134]. Російська дослідниця Т. Дьякова визначає трилер як жанру літератури та кіно, «спрямований викликати у глядача або читача відчуття тривожного очікування, хвилювання або страху» [13, с. 35]. Різновиди жанру трилера ми знайшли в мережі інтернет, що зроблена за англійською версією словникової статті «Вікіпедії»: трилер (thriller), юридичний трилер (thriller legal), медичний трилер (thriller medical), технотрилер (thriller techno),

політичний трилер (thriller political), романтичний трилер (thriller romantic), еротичний трилер (thriller erotic), як піджанр романтичного, психологічний трилер (thriller psychological), пригодницький трилер (adventure thriller), поліцейський трилер (thriller cop), кримінальний трилер (thriller crime), історичний трилер (thriller historical), військовий трилер (military thriller), трилер таємниці (mystery thriller), фентезійний трилер (fantasy thriller) (<http://detectivethriller.wordpress.com/category>). Т. Дякова пропонує розрізняти жанр трилера за тематикою і нарахує 18 форм: авіаційний, комедійний, трилер-заговор, катастрофа, екотрилер, шпійонський, трилер-дослідження, юридичний, медичний, про найманців, містичний, політичний, психологічний, релігійний, романтичний, трилер-виживання, технотрилер, мисливців за скарбами [13]. С. Філоненко досліджує жанри масової літератури на українському ґрунті й знаходить такі форми: «адреналінові», «емоційні», «інтелектуальні» та «ландшафтні» жанри (бойовик, авантюрно-детективні, «круті» детективи, ретро-детективи та історичні детективи), а також кримінальні романи, трилер-катастрофа, потиличні трилери, медичний та психологічний трилери, горори, феміністичний неонуар, жіночі детективи, мелодрами, сентиментальний кітч [33]. Технотрилер у своїй основі має технологію, яка починає працювати за непрогнозованим сценарієм. Це стає основою сюжету роману, який створює художню реальність.

У літературознавчий обіг потрапляє також термін авіаційний трилер, який бере за основу авіаційну пригоду. Як вказує Т. Дякова, твори «концентруються на польотах і на протистоянні розуму людини силі бурі, або диверсії, і постійно на абсолютній гравітації. Наприклад, «Летючий легіон» Дж. А. Ін-Гленда і «Політ «Фенікса» Е. Третора» [13]. Цей жанр характерний для літератури та кіно, тому часто має досить розмиті межі. Дослідниця О. Федорченко наводить класифікацію 32 різновидів кінотрилерів: 1) шпигунський трилер; 2) політичний трилер; 3) кримінальний трилер; 4) судовий трилер; 5) юридичний трилер; 6) військовий трилер; 7) трилер-змова; 8) медичний трилер; 9) пригодницький трилер; 10) трилер про мисливців за скарбами; 11) авіаційний

трилер; 12) технотрилер; 13) екотрилер; 14) трилер про надприродні явища; 15) трилер-катастрофа; 17) історичний трилер; 18) комедійний трилер; 19) романтичний трилер; 20) еротичний трилер; 21) трилер про виживання в тяжких умовах, на безлюдному острові; 22) трилер про серійного вбивцю; 23) психологічний трилер; 24) трилер-жахи; 25) «жінка під загрозою»; 26) науково-фантастичний трилер; 27) вестерн-трилер; 28) екшн-трилер; 29) саспенс-трилер; 30) сюрреалістичний трилер; 31) нуар-трилер; 16) релігійний трилер; 32) трилер-перегони [31]. Дослідниця також відзначає, що в кінотворах жанри постають у комбінаціях суміжних жанрів, наприклад, «Ілюзія польоту» (2005, США, трилер, драма), «Повітряний маршал» (2014, Велика Британія, Франція, США, Канада, детектив, трилер, бойовик), «Екіпаж» (2012, США, трилер, драма). Якщо ж подивитись на літературу, то тематика польотів також може обіграватися у таких жанрах: детективу, наприклад, Мішель Бюсі «Літак без неї», Ноа Гоулі «За мить до падіння»; любовних романах (Чарльз Мартін «Між нами гори»).

Яким чином відбувається перехід однієї форми в іншу або симбіоз ознак дає відповідь англомовний сайт «The script lab» (<http://thescriptlab.com/screenplay/genre/thriller>). Жанр трилера постає субжанром, в якому присутні елементи драми та містерії, а напруга зберігається через загрозу розуму, а не психічну загрозу. Головні герої в психологічних трилерах повинні покладатися на свої розумові ресурси, щоб вирішити ситуацію. Через їх природу, багато психологічних трилерів переходять у жанр жаху.

Отже, основою є форма роману, на яку накладаються різноманітні компоненти. Жанрова форма роману є синтетичною, бо передбачає об'єднання декількох жанрових різновидів. Досліджуючи змішання наукового та літературного текстів О. Шарифова відзначає два типи такого змішання:

«а) вплив розвитку наукової думки на фабулу і сюжет художнього твору;

б) створення роману з використанням композиційної архітектури наукових жанрів» [36, с. 221]. Авторка говорить про такі жанрові різновиди як роман

мандри, педагогічний роман, фантастичний роман, роман-дослідження, науковий роман. Науковий роман може корелюватися такими жанрами як утопія та антиутопія. Разом з тим констатовано виникнення багатьох нових жанрових різновидів, появі яких сприяла науково-технічна революція.

Зображення певної технології вимагає застосування наукових даних, що передбачає залучення наукової термінології з конкретної галузі, що потребуватиме її пояснення і коментування, відповідно рисою жанру є наукова складова оповіді. Разом з тим аналітична частина має бути художньо опрацьованою і вимагає від автора комунікативних стратегій поєднання наукового дискурсу із художнім.

Літературна творчість часто ідентифікується на рівні оповідних архетипів, найпоширеніші з них називає М. Бакунін, виходячи з аналізу досліджень Н. Фрайя, Дж. Кавелті:

- пригоди,
- любовну історію,
- таємницю,
- мелодраму,
- чужі істоти і стани.

На цьому ж ґрунтуються основні жанрові формули:

1. Пригоди потребують героя, наділеного етично важливою місією і долає перешкоди, які виникають через вчинки недоброчливців. Цей тип характерний для всіх культур.

2. Формула додання перешкод (соціальних та психологічних) заради кохання. Сюжет розрахований переважно на жіночу аудиторію.

3. Таємниця потребує розгадки і призводить до отримання героєм певної винагороди. Сюжет характерний для детективів, а також присутній як частина інших сюжетів.

4. Мелодрама здійснює осмислення світового порядку, його справедливості/несправедливості, правильної/неправильної поведінки. Світ насильства отримує за заслуги за моральним принципом.

5. Жахливі історії по істот або стани, що є чужими людині і людській цивілізації. Це історії про руйнування викликані певними монстрами [1].

Архетипні форми оповіді по-різному комбінуються у романах М. Кідрука. Так, «Жорстоке небо» поєднує в собі пригоди, таємницю, побіжно використано любовну історію. В романі «Де немає Бога» постають окремі історії персонажів, що переживають власні драми і кризові періоди в житті на тлі світових подій.

Важливим елементом авіаційної теми є розуміння і великі обсяги знання авіаційної технології, які можуть бути або використані у творі або потрібні письменникові для розуміння особливостей теми. Збільшення обсягів і якості наукової інформації також пов'язано із стрімким розвитком наукових технологій у сучасному світі. Російський дослідник В. Хорольський наводить вражаючі цифри зростання інформаційної сфери людства: «Прискорення розповсюдження духовно-культурної інформації призвело до того, що в останні десятиліття обсяг наукових знань подвоївся в середньому в інтервалі від 5-6 до 10 років. Зараз подвоєння обсягу інформації в точних науках відбувається раз на 2-3 роки» [35, с. 108]. Комп'ютерні технології поєднали світ, якщо Е. Тофлер говорив про «глобальне село», поєднане телемережами, то на сьогодні ми маємо нове соціопросторове утворення як глобальна мережа інтернет. Цікавість медіа до науково-технічного прогресу виявляється не лише в наявності журналістських матеріалів. Сьогодні до медіа віднесено і книжкову продукцію різного змісту, в тому числі літературну продукцію.

Сучасний світ зазнає трансформацій і перебуває в періоди активних перетворень, які фіксує наука, відзначаючи появу нових станів, явищ, процесів, що раніше не зустрічалися. Таким прикладом може бути явище квантового стрибка, що має змінити обличчя планети. Цей період відзначений також активною увагою до наукової тематики в художньому просторі, адже освоєння нових явищ неможливе без їх художнього осмислення. Візитівкою письменника є вживання значної кількості специфічної наукової термінології, увага до деталей.

Особливої уваги науковий текст набуває в творах авіаційної тематики, коли виникає потреба пояснити авіаційну пригоду. Цей виклик М. Кідрук приймає достойно. Ще в романі «Жорстоке небо» він демонструє високий рівень володіння науковою термінологією та розумінням авіаційних процесів. А. Любка в рецензії на твір відзначає: «Трилер Макса Кідрука зовсім не типовий для української літератури. Навіть приємно, що щось таке сучасне й високотехнологічне можна написати українською мовою. До того ж сам Макс постає перед нами представником нового типу українського письменника. Він так добре вивчає тему, про яку пише, що закрадається сумнів: чи не вчився, бува, автор в авіаційному університеті? Саме реалістичність кожної сцени і фільмова манера письма – коли погляд не оминає жодної деталі, жодного руху – створюють атмосферу напруги, переживання. Під час перегляду фільму жахів можна заплющити очі, під час читання книжки-трилера такої розкоші, на щастя, не передбачено» [16]. Дійсно, М. Кідрук має відповідний рівень наукової підготовки (навчання в Королівському технологічному інституті у Стокгольмі) і добре розуміється у напрямку технічних наук. Він дуже чіткий і скрупульозний в описах тих пошкоджень, яких зазнають машини і через які стаються трагічні ситуації в авіаційній галузі.

Письменник присвячує розгляду обставин отримання пошкоджень літаком, який в романі зазнає аварії, а також наступного розвитку подій, коли пошкодження не було виявлено, 15 сторінок. Цю інформацію він подає на початку твору, розкриваючи події отримання пробоїни літаком та наступних дій із його ремонту, а також вказано на причину майбутньої аварії: «По суті, інженер Чжи вчинив правильно – різниця в діаметрах була нікчемною, крім того, отвори під заклепкове з'єднання завжди роблять дещо більшими за діаметр заклепки, оскільки під час заклепувань стержень «товстішає» і заповнює зазор, – якби не одне але... Частина заклепок виявилася бракованою» [14, с. 16-17]. Автор продовжує тримати читача в напрузі, пояснюючи чому ці проблеми могли не вплинути суттєво на стан літака: «Простіше кажучи літак мав би здійснювати не більше як один рейс на день. Цілком нормальний режим



роботи для далекомагістрального лайнера. Проте склалося інакше» [14, с.18]. Перевантаження літака призвело до фатальних пошкоджень, які також не були виявленні при наступній перевірці.

Для М. Кідрука є важливим бути не лише точним в інтерпретації наукових та технічних фактів, але надавати повну інформацію, тому крім самого роману маємо його паратекстуальні компоненти. Письменник в «Післямові автора» відзначає, що сам факт авіакатастрофи він запозичив із реального випадку, проте змінив місце подій. Власне сама історія, яка мала скласти сюжет була взята із катастрофи рейсу 901 новозеландської компанії 1977 року, коли екскурсійний літак на Антарктиду через погіршення погодних умов упав та розбився. Але сюжет не складався, бо важко було поєднати Антарктиду та Україну, тоді на очі письменнику натрапила книжка Дж. Кракауера «Еверест». Це наштовхнуло на думку, що літак мав би впасти в горах. Слід було обрати гору і автор пояснює свій вибір: «Чому саме Гашербрум? Обираючи місце, я керувався трьома важливими принципами. Перший – висота гір повинна сягати понад шість тисяч метрів, бо це робить місце катастрофи недосяжним для більшості типів вертольотів. Другий – поблизу місця катастрофи літака не має бути туристичних центрів і прокладених маршрутів. І третє – понад горами мусять регулярно курсувати міжнародні рейси» [14, с. 461]. Якщо сама катастрофа є змодельованою, то основні елементи для цієї моделі він бере з трьох реальних випадків.

Перший згаданий ним випадок є авіакатастрофа японських авіаліній, про яку можна знайти інформацію в популярних медіа. У публікації «Найстрашніші авіакатастрофи у світі» вказано: «Рейс № 123 Японських авіаліній»:

«П'ятсот двадцять чоловік стали жертвами події у 1985-му році катастрофи Боїнга – 747, що належить Японським авіалініям. Він повинен був здійснити політ з Токіо до Осаки. Після дванадцяти хвилин польоту дали про себе знати технічні неполадки.

Після того, як у Боїнгу відірвався кіль, команда тридцять дві хвилини продовжувала вести літак, намагаючись стабілізувати стан авіалайнера. Тим не

менш, він вийшов з-під контролю і вривався в гірський хребет. Відомо, що чотирьом пасажиром вдалося вижити» [19]. Інші два випадки можна вважати більш вдалим, коли постраждало менше людей або приземлення було вдалим:

«Boeing 737», рейс 243 «Алоха Ерлайнс», 28 квітня 1988-го – у повітрі над Гавайським архіпелагом відбулася вибухова розгерметизація, внаслідок якої з обшивки вирвало величезний шматок; пілотам вдалося посадити літак в аеропорту Кахулуї на острові Мауї;

DC-10, рейс 232 «Юнатед Ейрлайнс», 19 червня 1989-го – за годину після вильоту з Чикаго у тридвигунового «McDonnell Douglas DC-10» тріснув і розлетівся на друзки диск вентилятора хвостового двигуна, осколки пошкодили гідравлічні трубопроводи, через що лайнер став некерованим; застосовуючи тільки тягу двигунів, пілоти змогли здійснити аварійну посадку в аеропорті «Сіу-Сіті» – із двохсот дев'яносто шести осіб, які перебували на борту, загинуло сто одинадцять» [14, с. 462]. Автор вказує точні дані, які стали основою його історії. Цей інтертекстуальний перегук подій становить основу жанрової матриці «Де немає Бога», оскільки з самого початку твору задано параметри авіаційного трилера.

Отже, перший тематичний рівень роману складає матриця авіаційного трилера, на яку можуть накладатися інші жанрові особливості. Таке накладання в кінематографі, як ми вже зазначали, пропонує перелік усіх жанрових напрямків кінотвору. Так само можна проводити дослідження і художніх творів, адже, як правило, вони також не існують в чистих жанрових формах.

Пошук архітекстуальних перегуків у творчості М. Кідрука, зокрема його авіаційної тематики можна простежити вже у його першому авіаційному романі «Жорстоке небо». Ці перегуки простежує редакція видання «Сьогодні» у публікації «Залишитись в живих: три цікаві книжки про авіакатастрофи», створюючи єдиний архітекстуальний контекст. Ця єдність базується на факті катастрофи як визначального пункту історії персонажів, далі їхні життєвий вибір і розвиток подій розходиться за різними лініями. Отже, автори об'єднують такі твори: «За мить до падіння» Ноа Гоулі, «Гора між нами»

Чарльз Мартін, «Жорстоке небо» Макс Кідрук. Події у творі Ноа Гоулі розгортаються як детективні, адже після падіння літака доводиться з'ясувати, хто був винен у цій трагедії і чи не була вона вбивством. Твір Чарльза Мартіна розповідає про боротьбу зі сніговою стихією, в якій гине літак, ця боротьба продовжується для головних героїв, які чудом лишилися живими. Роман М. Кідрука розповідає про авіакатастрофу на злітній смузї під час снігового бурану, з'ясування обставин трагедії зближує цей сюжет із детективом.

Твір М. Кідрука «Де немає Бога» також належить до цієї жанрової групи, виявляючи архітекстуальний зв'язок із авіаційним трилером. Сам письменник окреслює межі роману досить широко: «Цей роман – це суміш класичного техно без домішок фантастики із сучасним кримінальним романом. І в цьому жанрі він не є поганим, це хороша історія, гарно написана» [9]. Говорячи ж про новий роман тематики авіаційних катастроф М. Кідрук уточнює свій інтерес до аспектів цієї теми: «Ось ця деталізація, про яку ми говорили раніше, – це є наслідок техно. У цьому романі я більше писав про фізіологію людини, політику, американський футбол. Багато хто після цього роману поставив жирний хрест, мовляв, «Кідрук уже не той». Але я не відмовляюся від фантастики. Ба більше, через рік, я уже натякаю, що буде початок великого циклу і цей цикл міститиме все те, що, я вважаю, я вмію найкраще. І техноскладова, і фантастична, і гостросюжетна, зокрема й психологізм» [9]. Тут слід звернути увагу на інтерес автора до психології персонажів, взагалі до психології людини, зокрема такої, що потрапила в кризову ситуацію і змушена боротися за своє фізичне виживання.

Отже, авіаційний трилер є лише каркасом, на який автор накладає долі людей, що залишились живими у цій трагедії. Як вказує М. Примич, «Роман не про авіакатастрофу. «Де немає Бога» – це спроба збагнути, чи є щось всередині нас, що втримує від перетворення на звірів у місті, де немає Бога. Авіакатастрофа – це всього лише своєрідний каркас. Є шестеро людей, в кожного з яких своя історія. В них Кідрук вкладає все те, що його найбільше вразило протягом останніх п'яти років» [23]. Автор також подає метакоментар

в «Післямові», пояснюючи появу своїх персонажів: «Чимало інших епізодів засновані на реальних подіях: історія Єгорового батька про невдале сходження на пік Перемоги, історія сестри Дюка Апшоу, історія Турід Моргенштерн, історія Артема Янголя (щонайменше півтора десятка українців сьогодні ув'язнено в тюрмах Таїланду), частково навіть історія Брендона Бартонна (спортивна її частина), хоча про Брендона й американський футбол трохи згодом» [14, с. 462]. На своїх презентаціях автор пояснює виникнення тих чи інших персонажів та їх доль. Кожна із цих життєвих історій базована на реальних фактах, вона розкриває певний рівень жанрової ідентифікації роману як роману пригод, виживання.

Як історія виживання роман пропонує реальну історію невдалого сходження в горах експедиції батька Єгора Парамонова, а також художню історію виживання двох постраждалих із шести вцілілих у авіакатастрофі.

Одним з тих, хто лишається живим у цій історії, є Дюк Апшоу. Письменник пояснює, чому він створює образ священника: «У написання історії про кардинала Дюка лягли в основу події, пов'язані з реальною особистістю – кардиналом Бернардом Френсіс Лоу, який протягом 20-ти років очолював Бостонську єпархію. Задумка про створення цієї частини роману в Макса Кідрука з'явилася після перегляду фільму «У центрі уваги». Він створений на реальних подіях і розповідає про групу журналістів з редакції газети «The Boston Globe», які викрили цілу низку священників-педофілів у Бостонській єпархії. Вони виявили тисячі фактів сексуальної наруги з боку священників над неповнолітніми. Проте роман «Де немає Бога» не про це, а про дещо інше. Після перегляду фільму ця історія дуже вразила Кідрука, і він ніяк не міг зрозуміти, про що думав кардинал Бернард Френсіс Лоу. У суді прокурори довели 552 факти сексуальної наруги з боку священників, щонайменше про 134 із них він знав і нічого з цим не робив, а найгірше те, що коли спалахнув скандал, Бернард Лоу склав свої повноваження і втік до Рима» [23]. Церква, яка має бути оплотом моральності, демонструє протилежні дії і вчинки, на це звертає увагу письменник. Ці явища не можуть бути замовчуваними.

Іншим важливим персонажем є політик, який заради своєї перемоги в боротьбі за посаду також зважується на аморальний вчинок: «До написання частини про політика Олівера Моргенштерна Макса Кідрука наштовхнуло вірусне відео, яке він переглянув. Цей сюжет про кошеня, яке, очевидно, звідкись випало і лежало на дорозі. Машини, які проїжджали мимо, не звертали на це ніякої уваги і ледь його не збили. Проте один чоловік все ж таки вийшов і підібрав кошеня. Після перегляду цього відео Макс подумав, що воно може бути постановочним. Тоді він почав роздумувати над тим, хто його зняв і з якою метою. І ось цей не зовсім прямий ланцюжок привів його до політики і на те, на що здатні політики, щоб виграти у виборах» [23].

Анна Янголь потрапляє на цей літак, бо поспішає врятувати свого сина від біди. Це випадок із українцем також має правдиву основу: «Написання історії про українку Анну Янголь почалося після того, як Макс Кідрук 4 роки тому прочитав статтю «Наші в пеклі». Це стаття про українців, які зараз перебувають у пеклі. Пекло – це одна з країн, про яку ви дізнаєтесь, прочитавши роман. Головне питання, яке визначає цю героїню, – чому наш світ не такий, яким ми хочемо його бачити?» [23]. Автор розповідає в романі про долю сина Анни, який потрапляє в пастку, перевозячи наркотики в Таїланд. Він описує його життя і те, як він приймає рішення взяти участь у наркотрафіку. Його доля заробітчанина в країні-агресорі увиразнюється на фоні долі батька, який пам'ятаючи загибель свого друга та його матері, йде мститися за них на війну.

Всі ці персонажі скомпоновані автором так, що створюють своєрідну систему, яка задається його основним задумом – увагою до психології людини, дій людини в екстремальних умовах. Кожен з них намагається вижити в складних умовах гір, вони знають, що можуть не пережити цього, проте сподіваються і кожен з них продумує своє життя, згадує важливі моменти, які склали мозаїку їх долі.

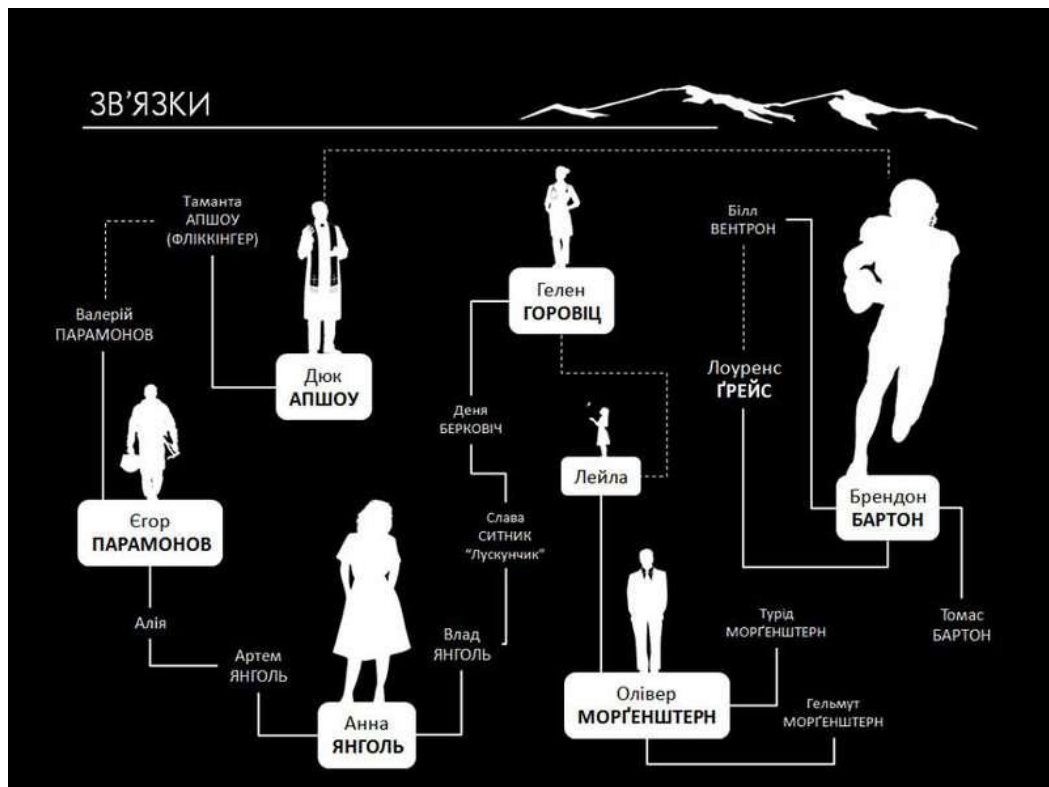
Психотрилер в англійській словниковій статті «Вікіпедії» відзначає наявність психологічного та емоційного конфлікту, в першу чергу, а не фізичного. Персонажі виявляються втягнутими в небезпечний конфлікт або

ситуації, які вони не готові вирішити. Персонажі не відзначаються фізичною силою, покладаючись на свої розумові здібності, борються із грізним суперником або борються за рівновагу у власній свідомості. Час від часу вони вирішують певні загадки. Також завданням головних героїв є увести в оману ворогів або зруйнувати психологічний стан опонента. Кожен з персонажів згадує ті події, які вивели їх за межі гуманності, моралі, чесності, вони були змушені, приймаючи певні обставини, здійснювати ганебні вчинки. Це своєрідна сповідь, яка нагадує звіт перед собою, коли перед лицем смерті людині відкривається нагода досягнути те, що раніше було незрозумілим і неприступним.

Психологічна складова твору виявляється в розкритті особистих історій персонажів та їхніх зв'язків, які є явними або підсвідомими. Автор коментує розстановку персонажів у романі, підкреслюючи той факт, що його завданням не було створення позитивних чи негативних героїв, це люди із своїми історіями і проблемами, але головним є показ тих явищ, які існують у сучасному суспільстві: «Так само з росіянином. Він не є важливим персонажем. Він ретранслятор, підводка до двох історій: до Анни Янголь (*героїня-українка*, - К.С.) і до Дюка Апшоу (*герой-кардинал*, - К.С.). Щодо Дюка Апшоу, то це важливо через історію батька Парамонова, це, власне, вона спричинила спалах божевілля. А щодо Анни, то я через їхні діалоги показую, якою є нинішня Росія. Те, що росіяни збили малайзійський літак і вони це розуміють. Він не ставиться нормально до України, але розуміє, що вони його збили. Показую, який у них стан справ з правами людини. Розказую реальну історію, коли кадірівці закатували людей. Ми ж говоримо не про Середньовіччя, а про реальний час! Рік тому в нібито цивілізованій країні, яка є членом ООН, Радбезу тощо, в одному з регіонів місцева влада просто вбила понад 30 чоловіків нетрадиційної сексуальної орієнтації. Тобто ось чому він тут. Його історія сама собою неважлива» [23]. Всі герої мають певні зв'язки одне з одним і ця їхня тісна причетність одне до одного визначає важливість кожного із учасників оповіді. Всі вони ніби вперше зустрічаються в залі очікувань перед

літаком, проте, як виявляється згодом, їхні долі мають химерні перетини, такі звичні для людського суспільства, що й не завжди одразу повіриш, що таке можливо.

Для покращеного сприйняття цих зв'язків письменник на презентаціях використовує власноруч розроблену схему, вона також наведена в інтерв'ю із Т. Грішиною. Ця схема дозволяє уявити всі ті намічені письменником переходи від персонажа до персонажа і становить метатекстуальний компонент, а також візуалізацію тексту та його складових:



Психотрилер передбачає різного роду жахливі сцени. Такі жахливі сцени розгортаються під час сходження Єгорового батька на пік Перемоги. Цю історію, відому йому з дитинства він переказує усім, хто лишився уцілілим під час авіакатастрофи на той час. Розріджене повітря та холод змінюють свідомість людини, так Лоуренс Грейс через набряк диска зорового нерва бачить себе на стадіоні й під час марень перебуває у стані триумфу, тому він втрачає контроль над собою і робить крок у прірву, вірячи в те, що він знаходиться на стадіоні в оточенні софїтів.

Найбільша жахаюча сцена – божевілля Дюка Апшоу, коли він в стані марення намагається вбити дівчинку Лейлу: «Із напівмарення Анну висмикнув нестямний крик. Кілька секунд вона підсліпувато мружилася, проте Лейла не припиняла кричати, і зрештою, сфокусувавшись, Анна побачила Апшоу, який, тримаючи в одній руці аварійну сокирку, іншою намагався за волосся відтягти іранку від кам'яної стіни. Аннине серце миттю вихлюпнуло в тіло порцію наелектризованої крові» [14, с. 427]. Анна намагається порятувати дівчинку, сама падає в провалля і втрачає шанс залишитись живою, разом з нею втрачає шанс на життя її син, який отримав довічне ув'язнення за перевезення наркотиків.

Автор тримає читача в постійній напрузі, адже всі, хто вцілів мали шанс на порятунок, проте місцем падіння стали гори, де сильний холод і розріджене повітря зменшують ці шанси. Отже, завдання автора відтворити психологію людини в екстремальних умовах, показати як діє екстремальна ситуація на фізичні та психічні зміни в людині до втрати гуманності й зміщення моральних орієнтирів.

Жанрову матрицю роману М. Кідрука «Де немає Бога» можна визначити як авіаційний трилер із рисами детективу та психотрилера. Саме таке традиційне для кіномистецтва «розмивання» жанру дозволяє більш точно вказати на ті очікування читацької аудиторії, які стануть маркером для обрання твору, а також більш точно встановити його архітекстуальні зв'язки.



## Розділ 2

### ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІ КОМПОНЕНТИ У РОМАНІ М. КІДРУКА «ДЕ НЕМАЄ БОГА»

#### 2.1. Релігійна тематика та питання віри як інтертекстуальна парадигма

Візитівкою М. Кідрука є вертикальна інтертекстуальність (за Дж. Фіске), коли в художньому творі використовуються твори інших видів мистецтва. У письменника це музика, яку він до своїх творів подає окремим списком «Перелік музичних творів, рекомендованих до прослуховування під час прочитання», але не тільки цей вид інтертекстуальних компонентів можна зустріти в його творах. Назва самого роману «Де немає Бога» має також музичне походження, яке письменник розкриває під час презентації, про котру пише М. Примич, «наприкінці своєї презентації Макс Кідрук згадує людину, яка є дуже важливою для нього. Це відомий американський рок-музикант Честер Беннінгтон, який скоїв самогубство влітку минулого року. Саме слова з його пісні стали епіграфом до роману «Де немає Бога» [23]. Цей паратекстуальний компонент утворює певне ядро значень: гора в закинутому Богом місці чи люди, яким Бог дає випробування, проте життя буде подаровано не найкращим з них, а довільно за теорією випадковості. За цією теорією існують випадкові події, появу яких неможливо передбачити, тобто не можна сказати виникнуть вони чи ні в процесі випробування.

Метафорична назва дає можливість читачеві самостійно визначити, що саме мав на увазі письменник, але він також у метакоментарі пропонує власне бачення того, в що вірить людина, і що її робить кращою. І це явлення, на його думку реалізовано в двох випадках: «Перший – коли Брендон Бартон після надзвичайно важливого матчу, перемоги у Суперболі, стоячи у скерованих навколо софітах в оточенні журналістів помічає, що мікрофон під його губами і його слова чує весь стадіон. І в цей момент він тягнеться пальцем до неба і

звертається до свого померлого батька: «Тату, я тебе пам'ятаю, я тебе також дуже люблю».

А другий момент – це лист Томаса Бартона до свого сина. Значно молодший Брендон читає лист від свого батька. І він розмірковує про смерть і вважає, що смерть – це просто «кляц» і темрява. Я, як той батько, переконаний, що всі фізичні процеси, те, що ми називаємо особистістю, дуже жорстко закорінені на фізіології мозку. І коли фізіологічні процеси в мозку припиняються, то зникає особистість. Просто «бам» – і тебе не існує» [23]. Письменник вказує, що наша гуманність, прагнення до кращого базуються не лише на релігійних принципах, а часто й зовсім не на них. Моральність людини залежить від її внутрішнього цензу і прагнення протистояти труднощам і проходити випробування.

Автор дає відповідь на те, де немає Бога. І таким місцем він бачить релігійні установи. Про це він говорить у змалюванні відбуття Апшоу до Ватикану: «Він повертався до міст із величними церквами та височенними будівлями зі скла, міст, усіяних різноколірними вогнями та просякнених огидною темрявою, міст таких прекрасних і таких брудних водночас... Повертався туди, де давно немає Бога. Розказувати про те, що таке Бог» [14, с. 459]. Так завершується твір М. Кідрука і до таких висновків приводить автор свого читача. Дім Бога давно не в церквах. Де саме його шукати можна знайти в метакоментарях письменника, його інтерв'ю, зокрема, Т. Грішиній: «Його назву потрібно розуміти метафорично. Це метафоричне позначення місць, де зникають підбірки з релігійних догм, соціальних норм, де людина проявляє своє ество. Але є два важливі моменти у цьому романі, які виявляють його сукупність, моє ставлення до релігії і те, як я вважаю, має ставитися до релігії скептик та раціоналіст» [23]. Автор також пояснює свою позицію щодо релігії та розуміння слова атеїст: «Я уникаю слова атеїст, бо воно має доволі агресивну конотацію. Атеїст – це для мене людина, яка злобно спить. Ти не можеш злобно спати. Атеїст – це людина, яка витрачає купу зусиль на боротьбу з тим, у що вона не вірить, і це тупо. Я схиляюся до визначення скептик та раціоналіст. Це

означає, що мені важко поєднати віру у Всемогутнього Творця з тим, що нам говорить про реальність в оточенні експериментами квантова теорія, теорія відносності та еволюції. Але це не означає, що релігія є поганою. Я такого не казав, не кажу і не маю права казати. Тому що вона дозволяє іншим людям ставати найкращою особистістю з можливих. І про це мій роман» [23]. Отже, релігійний дискурс у романі отримує кілька важливих переосмислень. Так, письменник використав сюжет про насильство пасторів щодо малолітніх парафіян, але він не зупиняється лише на цьому епізоді сучасної церкви.

Ми можемо виділити такі тематичні рівні:

- віра в Бога як екзистенційний вибір та свобода віросповідання;
- Біблійний текст та його інтерпретації;
- Церква, її місце і роль в сучасному світі;
- поведінка представників церкви і пов'язані з цим скандали та громадське занепокоєння в суспільстві;
- віра в Бога як моральний імператив.

Важливим для презентації теми віри і релігії постає образ Анни Янголь, яка свого часу була дуже близькою до отримання наукового ступеня з фізики, проте, як виявилось, життєві обставини стали на перепоні цих планів. У дитинстві вона жила із батьками та бабусею, яка намагалася її заохотити до віри і таємно від батька водила в церкву. В уста бабусі письменник вкладає слова із Святого писання, зокрема вислів, який вона інтерпретує відповідно до життєвої ситуації: «Тому що в Біблії написано: це гріх, а заплата за гріх – смерть!» [14, с. 373]. Цей вислів має авторську зноску (метакоментар), в якому передано точне висловлювання: «Бо заплата за гріх – смерть, а дар Божий – вічне життя в Христі Ісусі, Господі нашім!» [14, с. 373]. Одинадцятирічна Анна бажала мати відповіді про Бога, які можуть виникнути в дитини такого віку і бабуся запропонувала піти в церкву, проте відповіді вона там не отримала, натомість: «майже нічого не бачила, не розуміла нічого з того, що чула, і невдовзі нудотно-солодкаві запахи, гугняві співи, надмірна скутість і зосередженість людей довкола їй набридли. Анна, хоч і змучилася, все ж

достояла службу до кінця, а потім, плетучись за бабусею додому, осмислювала побачене та зрештою зробила висновок, що для того, аби краще розуміти Бога, потрібно мати велике терпіння та міцні ноги» [14, с. 377]. Такий іронічний коментар передає почуття дитини, яка вперше потрапила на дорослий захід і не могла зрозуміти всього. Проте батько не дає можливості дівчинці прилучитися до віри, сам проводить з нею релігійні заняття. Він пояснює їй недостатньо зрозуміло як для малої дитини, навіть її допитливість не дозволяє їй зрозуміти того, що хотів сказати батько.

Батько дає завдання прочитати уривок із Святого писання і пропонує обговорити про що він: «Вона ледве продерлася крізь недоладний, важко складений, майже неперетравний текст, нічого, певна річ, не второпавши, після чого батько, як міг, пояснив їй, що таке Ханаан і хто такі хананеї, та попросив перечитати вірші» [14, с. 379]. Автор пропонує вірші у перекладі І. Огієнко, про що він вказує у коментарях на полях (метакоментар).

Дівчинка перечитує складний текст про знищення цілого народу і батько із запалом пояснив, що вона має зрозуміти: «вони захопили їхню землю, змили їх із лиця землі, і що це геноцид, чистий геноцид, будь-яка цивілізована людина має визнати це геноцидом, і що геноцид залишається геноцидом, навіть якщо його чинять за велінням Бога» [14, с. 378-379]. Дівчинка погоджується, проте не розуміє певних понять. Такі складні тексти дуже важко даються дітям. І хоч вони дійсно пропонують дуже сумнівні з точки зору моралі історії, але їх варто пропонувати дорослим, для дітей розвиток критичного мислення на основі Біблії є невдалим.

Найбільшим враженням від перечитування Біблії з батьком стає історія випробування Авраама, коли Бог звелів принести у жертву сина. Батько намагався навчити її на прикладах з Біблії критичного мислення, тому дає їй настанову: «Трясця, думай головою! Ось чого це має навчити! Не сприймай на віру те, що твоя бабця намагається втовкмачити у твою голову!» [14, с. 380]. Історія про те, що батько готовий вбити свого сина тільки тому, що йому ввижається голос Бога, має божевільний вигляд в сучасному світі. Якщо думати

з точки зору сучасних реалій, то ця історію про маячню. Батько саме це намагається пояснити Анні.

Однак, коли помирає бабуся, батько дотримується усіх канонів, це дивує дівчину: «Навіщо це все, якщо Бога немає? Хіба їй не однаково? – Його губи смикнулися, й Анна покvapливо додала: – Можна просто віддати їй шану. Навіщо ця вистава з купою чужих людей...» [14, с. 381-382]. Її критичне мислення не розуміє вчинка батька, який не зекономив у скрутний період, коли не виплачували зарплати на таких ритуалах і пояснив: «це ж не про Бога.

Вітер кинув пасмо волосся Анні в обличчя.

- А про що тоді?
- Про повагу до того, ким ми є» [14, с. 382].

Це складний філософський парадоксальний висновок стає їй цілком зрозумілим, коли вона помирає, впавши в прірву під час фатальної сутички із Апшоу, що втратив розум. Вона знаходить поруч із собою загиблого Лоуренса і втрачаючи рештки власного життя робить спробу його поховати, прикривши снігом: «Спалювала рештки свого життя, щоб поховати Лоуренса, бо нарешті зрозуміла те, що почула від батька чверть століття тому: це не про Бога – це про повагу до того, ким ми є» [14, с. 434]. А ми є людьми і наші вчинки мають бути людяними. Втрата людської подоби – це наслідок стресової ситуації, проте ми повинні прагнути не відходити від свого людського ества і до останнього залишатись людьми. Цей гуманістичний висновок цілком співзвучний християнській доктрині, проте віра у Бога чи вищі сили не дорівнює відданості певній релігії. Про це говорить М. Кідрук у своїх творах і паратекстуальних елементах (якими є його презентації, інтерв'ю та інші публікації у медіа).

Письменник також порушує важливу тему пам'яті. Поняття соціальної пам'яті використовується в науковому дискурсі поряд із поняттям ідентичності, історична пам'ять дає кожному народу надію на життя, тільки маючи минуле і усвідомлюючи хто ми і ким є, нація має надію на майбутнє. Ця ідея вкладена у роздуми Анни Янголь: «Пам'ять. Ось що важливіше за життя. Завдяки пам'яті ми змінимо Всесвіт. Завдяки пам'яті життя накопичить достатньо знань, аби

колонізувати інші планети, вирушити до сусідніх зірок і зрештою створити щось значуще у масштабах Всесвіту. Щось таке, що стане помітним за мільйони світлових років» [14, с. 434]. Як вказує О. Біличенко, «соціальна пам'ять виступає обов'язковою умовою існування суспільства і базується на кумуляції, збереженні і трансляції соціально-значущої інформації» [3, с. 248]. Людство існує доки пам'ятає свої досягнення і може передати свій досвід нащадкам. І найбільша цінність людини – її гуманістична складова.

Письменник відчутно продовжує ланцюг роздумів про те, хто ми є, від ідеї нашого внутрішнього цензу – «ким ми є» і нашої пам'яті, яка формує нас, адже ми сьогодні є результатом всього того, що сталося з нами в минулому. Радісні й приємні спогади про власну родину і маленького сина, відчуття щастя, яке вона отримала під час спільного відпочинку, залишається найважливішим у її житті, тим, що вона пронесла через усе життя: «Відтоді минуло десять років, у її тілі не залишилося жодної клітини з тих, що були в ній того літа, коли вглядалася в нічне небо та прислухалася до шурхоту хвиль у Криму, але вона пам'ятала... пам'ятала все до найменших дрібниць» [14, с. 434]. Наші спогади нас пов'язують із реальністю і нашим досвідом, саме досвід формує уявлення про світ, тому Анна до кінця прагне бути людиною, навіть після тих подій, коли вона намагалася врятувати сина і взяла гроші, які збирали гуртом на оснащення для військових у АТО: «Анна знайшла в собі сили сісти. Повернулася до Лоуренса. Він помер, він уже наче як камінь, але він *не* камінь. Вона сама помирала – Анна це розуміла, – та попри це вирішила віддати хлопцеві останню шану: поховати, як люди ховають мертвих людей» [14, с. 434]. Завершення земного шляху відбулося несподівано, місце, в яке вона потрапила, продемонструвало ким вона насправді була.

Згадки про Бога час від час виринають у обговореннях персонажів. Кожен з них так чи інакше звертається до Бога. Хтось із віри, а хтось із страху перед смертю. Цю амплітуду почуттів автор фіксує через конкретні образи та конкретні реакції.

Дюк Апшоу в цих розмовах, незважаючи на свій високий сан, не виглядає переконливим. Коли мова заходить про молитву, то росіянин Єгор промовляє як рефрен, що поєднується із назвою твору: «росіянин задер голову й упер погляд у темне небо. – Там нема нікого, хто би слухав» [14, с. 362]. Апшоу говорить у відповідь стандартну фразу про силу молитви: «Молитви діють, навіть якщо ви не вірите, що вас хтось слухає. І часом вони зігрівають краще за вогнище. Ви просто мусите спробувати» [14, с. 362]. Звертання Єгора до Бога нагадує спробу домовитися, щоб отримати собі шанс на життя. Він добре пам'ятав, яке жахливе життя мав його батько-каліка, що не міг за собою доглядати, проте інстинкти беруть своє і прагнення вижити отримує гору над усвідомленням складної ситуації. Це приводить його до молитви, яку він здатний висловити: «Парамонов затремтів і почав одчайдушно торгуватися з тим, у кого ніколи раніше не вірив.

*(збережи мені пальці – я більше не торкатимуся заміжніх жінок)*

*(витягни мене звідси – я повернуся і доглядатиму батька)*

*(гаразд, забирай долоні – лише не дай померти)»* [14, с. 383]. Проте Єгору не вдалося вимолити життя у Бога, Парамонов нападає на Анну, яка зізналась йому, що має гроші й пропонувала розпалити ними вогнище. Анну захищає Гелен, вбиваючи Парамонова.

Цю бійку незрушно споглядає Апшоу. Письменник наводить цей випадок, котрий є алюзією його поведінки у церковних приходах, коли він спостерігав злочини священників, але не втручався, щоб не зашкодити іміджу церкви та не завдавати собі клопоту. Більше того, після смерті Парамонова у Апшоу починається божевілля, спричинене розповіддю пілота про історію виживання в горах батька-альпініста. Священик пропонує Анні використати смерть пілота як у розповідях його батька:

«- Ми можемо розрізати його черево й розтопити трохи снігу» [14, с. 388].

І хоч Анна бурхливо заперечує таку можливість, його мозок починає хворобливо працювати і згодом у нього з'являється примарлива ідея вбити дівчинку, за яку заступається Анна і гине. Цікаво, що дівчинку Лейлу Апшоу

зустрічає до посадки і говорить з нею. Але ця зустріч характеризує священика як людину зачерствілу: «На світло-сірі очі, які ще мить тому приязно всміхалися, лягла тінь порожнечі» [14, с. 76]. Письменник робить акцент на його очах, так, коли він отримує бурхливе заперечення Анни нагріти в тілі вбитого Парамонова трохи води, його очі мають вигляд як у ящірки.

Апшоу все життя сповідує принцип невтручання, який він виробив, коли в його дім заповзла гримуча змія. Священик лежав непорушно в ліжку, поки змія сама не покинула приміщення. Так же він вчинив і після того, як дізнався про негідну поведінку деяких священиків. Тактика замовчування працювала певний час, але сенаторка Сандерс зрушила справу з мертвої точки: «Сенаторка мала одну особливість, що справила разючий вплив на подальші події: на відміну від більшості свої колег із Республіканської партії пан Сандерс була атеїсткою» [14, с. 72]. Щоб вберегти церкву від розорення Апшоу як одного із свідків було викликано до Ватикану, а там відряджено до Китаю, який не мав офіційної католицької церкви.

Апшоу намагається розкрити мету Бога, хоча його віра в нього безперечна, він також прагне зрозуміти мету: «добре розуміючи, що релігія заснована на вірі, а не на знаннях, Апшоу все ж привчив себе не лише вірити, а й повсякчас шукати підтверження тому, що там, нагорі, є щось, що нас веде. І що в усього є мета. Тож... якою була мета Господа, коли Він вирішив подарувати життя Єгоровому батькові?» [14, с. 421]. Також він відчував присутність Бога свої долі, але не розумів усіх його задумів.

Шлях Апшоу до церкви був відзначений знаком. Його знайомство із мандрівним проповідником-шарлатаном справило на малого враження і він запропонував усім друзям похрестити їх, на це погодилася лише його сестра, а наступного дня шкільний автобус потрапив у аварію, в якій вижила лише вона. Так доля хлопця була визначена, це був для нього знак, проте його мучили інші питання: «Навіщо Господь спершу врятував її, а потім дав змогу прожити ганебне життя та померти ще більш ганебною смертю?» [14, с. 421]. Сестра Апшоу Таммі разом з чоловіком вдерлася на день народження восьмирічного



Брендона Бартона, вигукувала расистські ідеї і погрози життю людей, за що вони були засуджені відбувати покарання в тюрмі на довгі терміни. Брендон Бартон є одним із героїв роману, гравець у футбол про якого письменник розповідає, приділяючи увагу його незвичайному становленню як спортсмена і людини.

Все ж Апшоу знаходить відповідь на те, чому Господь урятував Таммі: «Господь урятував Таммі, щоби він, Апшоу, увірував, прийшов до Нього і, ставши на праведний шлях, до кінця своїх днів жив у святості» [14, с. 424]. Проте ця система давала збій з цією аварією: «Бог пожертвував його сестрою... заради чого? Щоби він, Апшоу, зрештою замерз у горах Пакистану? Так було задумано? Від початку? Але це якась дурня, і хоч не йому про це судити, але Бог не може бути таким... таким... непослідовним. І байдужим. Господь не міг пожертвувати Таммі просто так, повинно бути щось іще, щось попереду, що надасть усьому сенс» [14, с. 424]. Ці його роздуми також мучать на горі після аварії, а перед тим, коли він божеволіє, він відчуває страх смерті й письменник фіксує його думки жити за будь-яких обставин і виникнення божевілля: «Глибоко під сонячним склепінням зажеврив вогонь. Бог не відступився від нього. Він показує шлях. Апшоу підвівся. Кров відринула від обличчя, зморшки стали наче тріщини. Потрібно вціліти, хай чого це вартуватиме, бо лише тоді все матиме сенс: і смерть його сестри, і життя Єгорового батька» [14, с. 426]. І йдучи із наміром вбити дівчинку, він читає молитву: «Боже, очисти мене грішного, бо я ніколи нічого доброго не вчинив перед Тобою, але Ти визволи мене від усього злого, і нехай буде в мені воля Твоя, щоб неосудно я відкрив уста мої грішні і славив святе ім'я Твоє...» [14, с. 426]. Апшоу стає монстром під впливом фізичних дій (впливу розрідженого повітря і холоду), але його віра в Бога не зупиняє його, а лише пояснює власну егоїстичну позицію.

Всі ці елементи образу Апшоу підтверджують, що релігія та сучасна католицька церква зокрема дуже далекі від християнських настанов, вона сповнена несправедливості та навіть злочинів у ставленні до людей і ніяк не створює довіри щодо самої ідеї віри в Бога.

Письменник використовує епіграфи, створюючи паратекстуальний контекст. Вони відкривають читачеві те, що автор бачить орієнтиром в цій історії і на що він фокусує свою увагу. Всі вони присвячені проблемі пошуку людиною Бога та сенсу життя.

Першу частину роману відкриває два епіграфи, один із Жозе Сарамаго «Євангеліє від Ісуса Христа», а інші із пісні «Ще одне світло» (2018) від Linkin Park. Ці епіграфи відкривають тему Бога та його присутності в нашому житті, а також цінності кожного життя. Роздуми про місце знаходження Бога в нашому світі презентує твір Жозе Сарамаго, відомого португальського письменника-атеїста, якого за твір «Євангеліє від Ісуса Христа» було піддано цензурі Португальською владою та критиковано католицькою церквою. В цьому творі Ісус постає звичайною людиною зі своїми особливостями, а вся історія розпочинається із вбивства немовлят у Вифліємі. Письменник цитує такі рядки:

«- Що ж, не затримуйся, втікай швидше, й нехай Господь тобі допоможе. Небезпека на людину чатує там, де немає Господа.

- Ти не маєш віри, чоловіче, Господь присутній у будь-якому місці.
- Це так, але Він не завжди нас помічає...» [14, с. 6].

Ці слова відкривають розпач людини, яка потрапляє у скрутне становище. Письменник обирає таке місце для своїх героїв, яке, здається, закинута Богом, адже все, що відбувається із людиною в горах, є випробуванням.

До розділу «Гора» письменник також бере епіграф з цього твору: «о мій Боже, подивись на людину, яку Ти створив, і слава Тобі, адже проклинати Тебе забороняє Закон» [14, с. 211]. Людина зазнає певних змін під впливом холоду та розрідженого повітря, недосконалість людини особливо відчутна в таких умовах.

І третій епіграф із твору цього автора подається до епілогу роману: «Точність визначень – це ілюзія, адже мова людей далека від досконалості, і справа не в тім, що нам бракує слів для того, щоб виразити любов, справа в тому, що слів вистачає, а любові нема» [14, с. 454]. Цей епіграф презентує

пошук любові в людському житті, адже найбільшу любов, за християнськими догмами, має отримати Бог. Автор пропонує читачеві роздуми про ілюзію в житті людини, часто людина женеться за примарним, неіснуючим. Ілюзія також може бути реальною, коли людина зазнає змінених станів.

Американська група Linkin Park у 2017 році випустила альбом «Ще один вогник» з однойменною піснею. Він був записаний перед смертю вокаліста Честера Бенінгтона, який також є автором слів, що склали назву твору. За епіграф письменник бере фразу «Кого хвилює, якщо згасне ще один вогник / У небі, де мільйон зірок?» [14, с. 6]. Ці слова покликані задуматися про цінність кожного людського життя. І для героїв роману цінність життя стає мірилом їх власної моральної вартості.

Розділ «Літак» відкриває також два епіграфи. Перший з них уривок з книжки Джуліан Барнз «Рівні життя». Британський автор після втрати дружини пише цю збірку, розмірковуючи про любов і втрати. Письменник залучає до роману його слова про Бога: «Спочатку літали птахи, і птахів створив Бог. Літали янголи, і янголів створив Бог. Чоловіки й жінки мали довгі ноги та порожні хребти, і такими Бог їх створив із якоїсь причини. Втручатися в політ означало втручатися в Божі справи» [14, с. 103]. Британський автор у формі есеїв, у яких поєднано документалістику та авторське бачення, пропонує класичні мотиви. Це було близьким М. Кідрукові, тому він пропонує своєму читачеві інтелектуальну гру в розгадування авторських ребусів.

Другий епіграф «Не чую ніякого хору, довкола самі брехуни, / Чи є десь іще інше місце, може, десь там вище? (Deuse, пісня «Світ у вогні», 2017), належить американському реперу. Ці слова асоціюються із пошуками Бога, якого немає.

До розділу «Гора», крім вже згаданого епіграфу із Жозе Сарамаго, викристано ще два: Роберта Шеклі «Народжений заново» та Девіда Мітчелла «Сон № 9». Перший є американським класиком фантастичної літератури. Письменник запозичує у нього діалог про існування Бога та його могутність: «- Бог ніколи так би не вчинив, – відповів Греліч. – Ну, якби Він існував.

- Бог існує.
- І на яких підставах Він учинив би те, що, по-твоєму, вчинив із нами?
- Йому не потрібні підстави. Він не залежить від власних рішень. Він може робити все, що захоче, з ким завгодно і коли завгодно» [14, с. 211].

Думки американського фантаста про Бога дають можливість письменникові долучити читача до роздумів про могутність Бога та його роль в житті людини.

Інший уривок із Девіда Мітчелла, фантастичні алюзії якого мають багатьох прихильників, його творчість оцінюється високо читацькою аудиторією, тому посилення на цього автора є певним апелюванням до авторитету, якому можна довіряти в цій темі: «Так багато зірок. Навіщо вони?» [14, с. 211]. Цей текст є алюзією і до людського життя, що бачиться як безліч зірок, це і реальність, з якою зустрілися герої роману, наблизившись в горах до зірок. Цей ряд асоціацій можна продовжувати і безкінечно вести роздуми про вічні теми цінності людського життя, що є найважливішим у житті людини.

Християнський дискурс М. Кідрука далекий від сліпої віри, яку пропонує релігія, що не ставить під сумнів багатьох речей. Віра не повинна заступатися у людині легковірністю, саме про це говорить письменник. Проте віра – це широкий культурний пласт, який потребує також поваги і розуміння, але в кожній людині має бути вибір, чи вірити в Бога і приймати канони однієї з релігій, чи мати моральний внутрішній ценз у собі й приймати Всесвіт як одухотворений простір. Роман не дає відповідей, він розповідає історії людей, як їхній досвід реалізується в цих важливих моральних константах.

Введення в оману – одна з важливих проблем, від яких застерігає християнство, проте саме брехня, облуда і омана, які супроводжують дії церкви, що замовчувала злочини її представників, стала точкою відліку на перевірку життєздатності й сучасності церкви як інституції. Які саме потреби повинна задовольняти церква: давати надії, пропонувати вічні цінності любові й гуманізму? І чи має церква ресурси і здатність реалізувати ці важливі речі, які

поклало на неї суспільство завжди? Чи можуть вони відповідати викликам сучасності? Такий перелік питань може поставити собі вдумливий читач. Сам письменник наполягає на тому, що він не заперечує віру і у творі пропонує долі людей, які по-різному проходять свій шлях до віри.

## 2.2. Інтертекстуальний простір гри.

Сам письменник в інтерв'ю та на презентаціях зізнається, що він є прихильником американського футболу, який є недостатньо популярним в Україні: «Я палкий прихильник цього виду спорту вже понад 10 років. Неділями я живу цим, переглядаючи матч за матчем» [9]. Тут треба звернути увагу на сам факт гри. Для письменника ігровий простір важливий своїми характеристиками:

- соціалізація людини, робота в колективі і формування відчуття колективу та спілкування в соціумі;
- соціальна пам'ять і творення соціальних ідей та змістів;
- формування соціально-культурних інститутів релігії, мистецтва, освіти, літератури, науки та ін.;
- гра є вільною і передбачає винагороду (матеріальна чи моральна);
- наявність ігрового простору, його обмеженість і окресленість;
- формує гармонію, свободу, силу, винахідливість, чесну гру, протистоїть псевдогрі [7].

Пропонують розглядати такі види ігор:

- гра-маскарад (передбачає приховування справжніх намірів і може вдаватись до маніпуляцій та управління людьми);
- гра-ілюзія (творення та участь у житті віртуальних світів, що реалізується в літературній творчості, комп'ютерних іграх та ін.);
- гра-розгадка (її метою є пізнання, розкриття прихованого – подій, людей та ін);

- гра-змагання (двостороння гра з метою перемоги і досягнення переваги) [7].

Гра є соціальною активністю, а також, як вказує Т. Гранчак, «Гра – специфічна соціально-комунікаційна практика, однією з функцій якої є формування в суб'єкта потрібних для нього та соціуму соціальних навичок і вмінь» [8, с. 93]. Сучасний інтерес до гри як до форми комунікації зумовлене можливостями управління знаннями через гру, формування відповідного ігрового простору або середовища поширення знань. Літературу можна вважати таким способом поширення знань. Цю інноваційну думку підтримує М. Кідрук, який повсякчас вдосконалює свою комунікацію із читачами, розгалужуючи ігровий простір своїх творів такими інтертекстуальними компонентами:

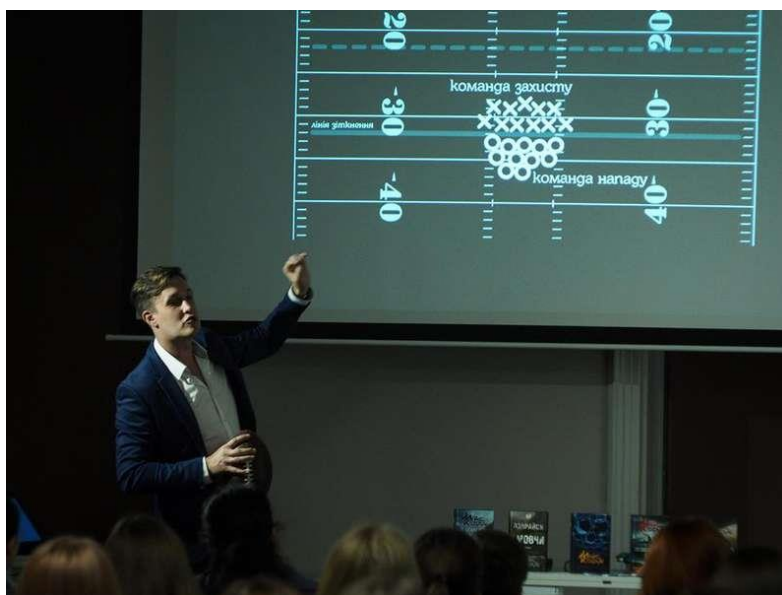
- музичні композиції, які пропонується прослуховувати під час читання;
- схеми, малюнки, які допомагають уявити описані в романі явища, події, розташування головних персонажів тощо;
- метатексти, в яких автор пояснює певні явища, наукові та інші факти.

Як зазначають соціологи спорту, зокрема, А. Батюк, «необхідно також наголосити, що фізична культура та спорт відіграють не лише важливу відтворювальну функцію, а й формують певні соціальні та культурні норми, які, у свою чергу, впливають на загальну культуру суспільства, що свідчить про системний характер цих процесів» [2, с. 15]. Спорт є сферою діяльності, яка налагоджує соціальні контакти, є частиною масової культури, він також передбачає різні види практик, у тому числі індивідуальні. Саме через індивідуальну практику письменник реалізує історію успіху Брендона Бартона.

Американський футбол має свою філософію, адже це не лише чудернацький вигляд гравців, розграфлене поле і схожа на регбі система гри. Як вказує М. Шило, президент клубу американського футболу в Україні, він має свою філософію: «американський футбол – це родина. Тут потрібно думати один за одного. Думати – це його філософія. В жодному американському виді спорту від гравців не вимагають тестів на IQ. Фактично, це живі шахи» [5].

Саме цим він може приваблювати поціновувачів спорту, а також може бути цікавим в Україні. Також президент клубу відзначає, що «американський футбол формує ідеального чоловіка. Сильного, розумного, відповідального, здатного приймати швидкі та правильні рішення. Саме такі чоловіки сьогодні потрібні Україні» [5]. Інтерес письменника до американського футболу зумовлений його інтересом до інтелектуальних ігор, наукової інформації, тих активностей, в яких цінується точність, злагодженість команди, вміння прораховувати і виграти за допомогою думки, реакції.

Також М. Шило дуже просто пояснює правила американського футболу: «Насправді ж правила американського футболу простими словами можна пояснити так: команда, яка володіє м'ячем, повинна за 4 спроби пройти 10 ярдів (метрів) або за допомогою пасів, або бігом. А команда, що захищається, заважає їм пройти цю відстань. Вона може або відібрати м'яч, або зупинити гравця з м'ячем. Коли м'яч потрапляє в залікову зону, команда отримує 6 очок (тачдаун). Все. Все просто, як у законодавстві США. Кілька основних законів, все решта поправки» [5]. Для правильного розуміння цієї гри М. Кідрук вводить розділ «Американський футбол», на своїх презентаціях він теж використовує свої матеріали з книжки, пояснюючи читачам принципи гри. Фото із інтерв'ю Т. Грішиною демонструє наведений у романі малюнок 1. Шиккування гравців на 32-ярдовій лінії перед початком розіграшу в американському футболі кінця XIX – початку XX століть [9]:



Письменник у характеристиках гри підтверджує слова М. Шило, які ми наводимо вище як думку експерта: «В Україні про американський футбол мало хто знає, а ті, хто щось десь чув, майже напевно плутають його з більш примітивним «бий-біжи» регбі. Насправді американський футбол є напрочуд видовищним, інтелектуальним та офіційно найскладнішим командним видом спорту у світі. Це підтверджує Книга рекордів Гіннеса (повне зібрання правил гри ледве вкладається у тристаторінкову книгу), а більшість термінів дуже непросто перекласти й адаптувати будь-якою мовою» [14, с. 468]. Теорія гри є складною, вона вимагає інтелектуальних зусиль не лише від гравців, але й від глядачів. Для глядача споглядання гри є естетичною насолодою, а перемога команди, за яку вболіваєш, також моральне задоволення.

В історії гри були різні періоди, коли вона була дуже небезпечною, а тому потрапляла під небезпеку заборони, але зрештою було змінено правила. Ця зміна правил сприяла спеціалізації гравців, зокрема поява не лише спритних і дебелих гравців, але й тих, хто мав швидку реакцію і міг примати рішення: «Квотербеку потрібен час на ухвалення рішення. Частина гравців нападу, які раніше тупо кидалися на захист, почала формувати довкола нього захисний «конверт», бар'єр, що дає змогу квотербеку вичікувати, поки не звільниться з-під опіки якийсь із ресиверів, а тоді віддати йому пас» [14, с. 471]. Гра стала поєднувати в собі масивність та інтелектуальність, всі ці зміни сприяли також



трансформації філософії гри: «Нудний і кривавий футбол початку ХХ століття несподівано трансформувався в живі шахи» [14, с. 472]. Цей перехід є важливим елементом становлення цього виду спорту як інтелектуального яскравого видовища.

Письменник використовує необов'язкові інтертекстуальні відносини, зображаючи гру та пояснюючи її в додатках на відміну від біблійно-християнського тексту, який має обов'язкові інтертекстуальні зв'язки із текстом, важливим елементом розуміння суті твору. Американський футбол як гра реалізується в таких функціях у творі, які ми можемо виділити на основі наших спостережень про структурну особливість із посиланням на англomовну словникову статтю «Інтертекстуальність» (обов'язкові, необов'язкові або факультативні та випадкові зв'язки):

- інформація про футбольну гру з метою популяризації цього виду спорту в Україні;
- підкреслення інтелектуальної складової американського футболу та відтворення образів персонажів-гравців американського футболу;
- власне зв'язок гри та її особливостей із гравцями футбольної команди, яких представлено в романі.

Гра має не лише високу інтелектуальну складову, але й рівні можливості для учасників, коли тобі треба включити тільки власні сили і бекграунд (походження, виховання, умови життя) не важливий: «ви отримаєте спортивну лігу, де не існує грандів, де кожен має шанс на чемпіонство, де важать не гроші, а тактична вишколеність і моральне налаштування команд перед кожним матчем» [14, с. 474]. Саме такі характеристики формують цей вид спорту ідеальним для демонстрації морального зростання людини, її екзистенційного вибору, який робить Брендон Бартон.

Письменник також пропонує читачеві альтернативний текст для розуміння правил гри та її особливостей, роблячи відсилку до відеоматеріалів: «Я розумію, як важко новачкові не заплутатися в усіх цих корнерах, ресиверах, схемах і шикуннях. Хороші новини: американський футбол напрочуд

наочний вид спорту. Просто перегляньте прототип описаного розіграшу на *YouTube* – фінальний розіграш 49-го Супербоулу, – і все миттю стане на свої місця» [14, с. 475]. Отже, тут залучено ще один вид інтертекстуальності – вертикальна, коли в романі згадуються відеоматеріали і робиться на них посилання та коментар.

В авіакатастрофу потрапляє Лоуренс Грейс, один із гравців в американський футбол, який відчуває свою вину у програвшій команді, за яку дісталось Рону Метьюзу, котрий був координатором нападу. Грейс летить відвідати собачі бої, негуманний вид розваги, заборонений у США. Він захоплюється собачими боями і щоб скинути стрес кидає всі справи і потрапляє на цей літак. Сам по собі Лоуренс Грейс письменникові не цікавий, він по життю належить до тих, кому пощастило – білий, успішний батько, легко потрапляє в команду з американського футболу. Невдача у грі приводить його на цей літак і письменник подає його роздуми, адже у кожного з персонажів цей період життя складається не найкраще: «Щоразу коли передивлявся відеозапис, Лоуренс прикипав очима до вільної смуги завширшки два метри між ним і лайнменами «Ренегатів» і уявляв, як усе склалося б, якби замість завалюватися назад, до залікової зони, він зробив крок уперед. Не думав про тачдаун, а просто ступив крок назустріч м'ячеві... Він прийняв би пас. Хтозна чи заніс би м'яча за лінію – імовірно, Бартон повалив би його за дюйм від залікової зони, – та абсолютно точно впіймав би! І найважливіше – у його команди залишалося б аж три спроби, щоб цей дюйм пройти...» [14, с. 339]. Ці спогади про невдалу гру, яка змінила хід його життя і кар'єри, хай не помітно для інших, але він знав, що був винен у програвшій. Під впливом розрідженого повітря і розвитку набряку диску зорового нерву Лоуренс останні хвилини свого життя проживає із потребою виправити помилку, тому він бачить себе на гральному полі й м'яч, який він повинен зловити, щоб усе виправити.

Ця історія дозволяє зробити перехід до долі Брендона Бартона, з яким також дуже несподівано пов'язаний і Апшоу, сестра котрого отримала термін ув'язнення за расистський напад, скоєний разом із чоловіком стосовно родини

темношкірих американців, вдершись на день народження Брендона Бартона і погрожуючи розправою учасникам свята.

Опис роздумів та тактики тренера Венрона, який шукає нового корнербека, підкреслює його високу професійність. Він переглядає гру, в якій бере участь Брендон Бартон і розпочинає бійку. Дії Брендона до бійки цілком професійні, проте бійка розпочинається після того як Гамільтон щось говорить Брендону. Венрон потребує зрозуміти, що тоді сталося і телефонує його тренеру Джошу Деніелсу. Джош розповідає про те, як Брендон потрапив у команду, прийшовши до тренера і розповівши йому свою історію: «виклав історію про ... е-е... про свого батька. Абсолютно немислиму, на перший погляд, історію, і я... розумієш, я досі не знаю, чи то була правда, але пригадую, що подумав, якщо це таки правда, то пацан більше ніколи в житті не торкатиметься наркотиків. І ще він гратиме. Гратиме так, наче від цього залежить його життя... Я дав йому шанс» [14, с. 347]. Отже, Брендон отримав шанс і використовував його в честь пам'яті батька, проте болючі образи він не витримав. Другий шанс йому дає тренер Білл Вентрон і перед виходом на поле він нагадує Брендону, заради чого той кожного разу виходить на поле:

«- Не існує такої речі, як зовнішній тиск. Це все у твоїй голові. – Тренер постукав по шоломі. – Розумієш?»

Брендон автоматично кивнув:

- Так, сер.
- Думай не про те, як хочеш зіграти, це просто довбана гра з м'ячем. Думай про щось поза нею, про те, заради чого ти це робиш» [14, с. 351].

Письменник також акцентує увагу на професійності тренера Білла Вентрона і його рисі, що робить великим тренером. Це він актуалізує у розмові із Джошем Деніелсом, який телефонує Вентрону, щоб повідомити, що швидкість Брендона у грі була близька до світового рекорду з бігу і ставить запитання – як тренеру вдалось отримати такий результат від гравця: «Що ти з ним зробив, Білле?!

Тренер Вентрон довго мовчав перед тим, як відповісти:

- Це моя робота...

У цьому й полягала різниця між ним і Даніелсом. У цьому й крилася причина чому Джош Деніелс не зміг досягти успіху в НФЛ: за номерами на спинах і забралами на шоломах він не бачив реальних людей» [14, с. 358]. Отже, ця історія з грою стає фоном, на якому він демонструє важливі для людини речі: вибір, відповідальність перед пам'яттю. Це ті важливі чинники, які роблять людину справжньою.

Шлях Брендона Бартона для М. Кідрука є надзвичайно важливим, він пояснює в одній із презентацій книжки: «Кожна з цих 6 розповідей, яка складає роман, так чи так обігрує стосунки батьків і дітей: на що готові батьки, щоб врятувати свого пропашого сина. Чим готовий пожертвувати син, аби, попри власне бажання й волю, відповідати очікуванням батька» [15]. Тут важливо звернути увагу на той факт, що книжка має присвяту батькам. Це письменник також коментує: «Хто з вас уже читав роман, розгортав його, той бачив присвяту. Це перша і на сьогодні єдина книга з присвятою, це присвята моїм батькам, і це друга причина, з якої цей роман є для мене важливим» [15]. Часто письменник згадує стосунки батьків і дітей і ця історія Брендона Бартона не єдина в романі, кожна із історій – про стосунки батьків і дітей більшою чи меншою мірою.

Історія гравця Брендона Бартона важлива драматичною історією батьківського вчинку, який мав стати для хлопця нагадуванням і стимулом. В листі до сина він пише, пояснюючи свій вчинок: «я так хотів, щоб ти зрозумів – я тебе люблю і дуже хочу, щоб ти став корнербеком в НФЛ. Припускаю, якийсь час ти почуватимешся зрадженим, але якщо любиш мене, ти підеш іншим шляхом... і пам'ятатимеш мене... і пам'ять про мене буде тим, що примусить тебе ставати кращим» [14, с. 454]. Брендон Бартон стає прикладом перетворення людини, коли вона здатна стати кращою.

Гра, опис гри та коментарі письменника становлять перитекстуальність як різновид паратекстуальності. Її тлумачення, історія, авторські оцінки містяться

в додатках, а опис гри та дії персонажів постає в романі. Письменник йде у романі від гри-змагання до гри-розгадки, формуючи у читача розуміння не лише гри (яка проходить фоном), але й розуміння факторів, які можуть вплинути на людину, а вже її вибір дає напрямок чи зможемо ми стати кращими.

### **2.3. Фактографічні компоненти твору як інтертексти.**

М. Кідрук вважається популяризатором науки і він це підтверджує творами, наприклад, остання його книжка «Доки світло не згасне назавжди» є інтерактивною, проте в кожному творі письменник пропонує науковий дискурс. Аналізований роман містить чіткий опис літака та його ушкоджень, як вони були отримані й як це вплинуло на його руйнування під час польоту. Разом з тим, автор пропонує кілька фактів, які взято із реального життя і вони становлять фактографічну основу твору. Важливим є український контекст, адже М. Кідрук, незважаючи на універсальність його творів і заточеність на міжкультурний рівень (герої є представниками різних країн, соціальних верств, професійних груп), коли твір може бути зрозумілий світовому читачу, включає в усіх творах українську дійсність. І якщо в попередніх творах вони були епізодичними, наприклад, окремі персонажі були українцями, то в романі «Де немає Бога» автор створює замальовки української дійсності, зокрема такі:

- заробітчанство та історія ув'язнення сина Анни Янголь;
- АТО;
- збитий проросійськими бойовиками малазійський боїнг.

Образ Влада Янголя розкриває складну ситуацію в Україні, яка перебуває у стані гібридної війни з Росією. Поняття гібридної війни визначає колектив посібника «Гібридна війна і журналістика» – В. О. Жадько, О. І. Клименко, П. П. Куляс, О. Т. Марків, Ю. С. Полтавець, О. І. Харитоненко, О. В. Харчук, С. В. Шевчук. Автори вказують, що гібридність «визначається як поєднання різноманітних форм воєнно-політичного, економічного, інформаційного,

культурного, освітнього і, нарешті, збройного нападу на країну, яку визначено для агресії» [6, с. 13]. Таку війну не визнає частина населення, яка перебуває під впливом інформаційної складової війни, зокрема, перебуває в системі ціннісних координат країни-агресора. Такі люди не визнають війни з Росією, захоплюються Путіним і включені в цінності «руського миру». Їхні дії можуть бути агресивними або прихованими. Такий образ виведено і в романі, коли Влад повертається у відпустку з АТО і сідає в маршрутку, щоб доїхати додому. Письменник відтворює типовий діалог:

«- У мене посвідчення.

Рот шофера смикнувся:

- *Посвідчення кого?*

- Уч... учасника війни.

Власна фраза здалася Владові цілковито недолугою, проте він сказав саме «учасник війни», а не «учасник бойових дій», бо так було на одне слово менше.

- *Какой войны? С Наполеоном?* – Водій втягнув повітря з таким звуком, ніби хотів харкнути. – *У нас что, война в стране?»* [14, с. 110].

Цей типовий діалог ілюструє такі системні настрої частини населення України, які слід розглядати як наслідок впливу радянщини та новітніх інформаційних технологій країни-агресора. Для розуміння ситуації варто навести результати опитування, які проводилися із метою виявлення ставлення українців до подій на Сході. Як зазначено на сторінці науково-дослідного центру «Соціоплюс» від 31 березня 2015 року, «Станом на зараз 45% українців підтримують проведення антитерористичної операції на сході України, 44% виступають проти, ще 11% вагалися з відповіддю чи відмовилися відповідати», – повідомив співробітник соціологічного інституту Антон Грушецький» [25]. Отже, умовно лише половина населення України вважає війну на сході війною, тому подібні історії про негативне ставлення до учасників АТО не новина і в українських медіа воно неодноразово фіксувалося.

Дональд Туск, виступаючи із промовою у Верховні Раді України 1 лютого 2019 року, відзначив: «Ідеологічні засади війни розроблено поза Україною, їх

основою стала концепція так званого «русского мира», сформована в Росії ще в минулому столітті. Повний контроль і фінансове забезпечення діяльності квазідержавних утворень «ДНР» і «ЛНР» здійснюється РФ через ФСБ РФ та ГРУ ГШ ЗС РФ. У бойових діях на Сході України усі 5 років війни бере участь контингент військовослужбовців Збройних сил РФ. У таких умовах тези «внутрішнього конфлікту» чи «громадянської війни» є хибним і маніпулятивним продуктом російської пропаганди» [12]. Письменник ілюструє як пропагандистська машина діє в Україні і робить він це не лише на прикладі образу водія маршрутки.

У родині Янголів також склалася ситуація, коли батько в АТО, мати активно займається волонтерською діяльністю, активно збирає гроші для потреб військових, а син працює в Росії. Таку ситуацію важко назвати типовою, проте вона є цілком реалістичною.

Дані про заробітчанство в Росії наведено у публікації О. Фоменка «Заробітчанство в окупанта» від 19 лютого 2018 року. Так, він подає цифри статистики: 26 % українських заробітчан їдуть в Росію, в Польщу – 39 %, Чехію – 20 %. Крім того, «за даними правозахисників, вже кількасот українців потрапили до російських тюрем, бо стали жертвами кримінальної схеми. Наприклад, влаштовуючись на роботу до служб доставки товарів, українці, самі того не знаючи, ставали наркокур'єрами, після чого потрапляли на гачок російських силовиків» [34]. Артем Янголь постає таким заробітчанином і він не бачить у своєму вчинку моральної несумісності, маючи своє пояснення ситуації: «Це цікаво. Постійно в дорозі, багато нового бачиш. Місто дуже гарне. Ну й, основне, платять добре. Не кажучи про чайові. Іноді за одну поїздку чайових можна вигребти більше, ніж тут, у Рівному, заробити за місяць» [14, с. 114-115]. Отже, апелюючи до матеріальних вигід, Артем пояснює свою поведінку.

Ставлення до війни у частини населення України корелює із сталим виразом «не моя війна», письменник також використовує цей концепт: «я б ніколи не пішов, ма. Це не моя війна. Я взагалі не розумію, чому повинен нею

перейматися. Я приїхав, щоб вас побачити, щоб відпочити, але я... чому я постійно мушу думати про цю довбану війну? Так, я живу в Москві, мені подобається місто, мені страшено подобається, що воно ніколи не спить, мені подобаються люди, з якими працюю. Чому я маю почуватися через це винним? Вони нормальні, це не монстри, вони не п'ють кров немовлят. Більшості взагалі начхати на те, що тут, у нас, твориться» [14, с. 117]. Артем говорить про свою молодість і бажання мати дівчину, заробляти і витратити гроші.

Влад розуміє свою важливість на фронті, він відповідальний не лише перед другом, через якого він і пішов на війну, але перед тими побратимами, які вже загинули, перебуваючи разом із ним: «Влад наблизив знімок і став роздивлятися знайомі обличчя. З тих, хто стояв обабіч нього, двох уже не було серед живих: двадцятидворічного Гната Калитко на прізвисько Кріт ще в лютому після тижневого запою забрали до лікарні в Запоріжжі, де він за день помер від панкреонекрозу, а Слава Ситник, якого всі називали Лускунчиком, загинув менше ніж місяць тому» [14, с. 119]. Влад згадує Ситника, який був мовчазним як він, тому вони зійшлися, проте він не знав причин, які привели Ситника на війну. Ця згадка обставин загибелі Ситника є містком до висновку, який пропонує письменник: «Влад Янголь сів на ліжку. У грудях застрягло щось нестерпно гостре. Може, Лускунчик не встиг нічого зробити за час, що провів на передовій, але ніхто – чорт забирай, ніхто! – не має права говорити, що він загинув даремно» [14, с. 121]. Влад відчуває бажання вигнати сина з дому, але Анна зупиняє його і не дає зробити цей крок.

Письменник виводить лінію Влада Янголя, в якій виявляє важливі моменти української дійсності. Він робить це з двох позицій. Почуттів і оцінок Влада, а також бачення цієї ситуації її дружиною. Анна розповідає Парамонову, чому її чоловік вирішив піти на війну. Його давній приятель Руслан загинув на війні, це була не загибель від кулі, Руслан помер від катувань: «Тіло знайшли в одному з моргів представники «Червоного хреста». Хтось казав, наче хлопцю розпороли живіт і відрізали вуха, проте я не знаю, чи це правда, тіло, крім матері, ніхто не бачив» [14, с. 253]. Проте на цьому історія для матері Руслана



не закінчилася, їй почали телефонувати бойовики: «після двох тижнів таких дзвінків матір Руслана повісилася. Тоді все й почалося. У день її смерті Влад прийшов додому і... – голос зірвався. – Він в Інтернеті відшукав статистику й цілий вечір товкмачив мені, що жінки не вішаються, ну, тобто вішаються, але рідко ... [...] уяви, як вона почувалася, уяви, до якого стану її довели...» [14, с. 253]. Саме цей випадок став вирішальним для Влада. Анна припускає, якби цього не сталося і він не пішов на війну, то можливо не дозволив би Артему кинути навчання і поїхати на заробітки. Цей епізод із розповіддю відбувається в другій частині роману і діалог Анни з Парамоновим розставляє на місця усі елементи їхньої сімейної драми.

Сам Артем стає у М. Кідрука носієм важливої теми українців, ув'язнених за межами України. Цей факт привернув увагу письменника і він занурився в ці історії, тому пропонує власну версію потрапляння в тюрму за кордоном. На сайті «24 каналу» є публікація від 8 лютого 2016 року «Як українці потрапляють у найстрашніші в'язниці світу» оприлюднена інформація про кількість українців, ув'язнених у Таїланді: «Близько 20 українців отримали величезні – до 50 років – строки ув'язнення в Таїланді. При цьому 10-15% з них не винні у тому, у чому їх звинуватили. В'язниці країни вважаються одними з найжахливіших у світі. Про це у інтерв'ю Cultprostir розповіли родичі та друзі ув'язнених. Найчастіше за ґрати потрапляють українці, які були вплетані в Таїланді у справи з ввезенням наркотиків або в шахрайство з банківськими картами. Наркотики у речі українських громадян підкладають зловмисники, які втерлися в їхню довіру і попросили доставити вантаж – наприклад, ювелірні вироби – з Бразилії до Таїланду» [38]. Ця проблема не є масовою, але українські правозахисники б'ють на сполох, адже наші громадяни потрапляють у нелюдські умови перебування і відчують на собі погане ставлення до них.

Як Артем потрапляє до рук наркоторгівців автор описує в трьох епізодах. Перший із епізодів – це зустріч із Алією, яка проявляє до нього свій інтерес. Паралель Алія і Парамонов, яка постає як випадкова також поглиблюється. Алія – дівчина, яка за певну плату виконує потрібні її замовникам дії, так, вона

зваблює Артема і наштовхує на думку про те, що для їхнього спільного життя він повинен мати гроші, але таких грошей звичайний кур'єр мати не може.

Другий епізод – зустріч Артема із своїми господарями-роботодавцями, які виявляють до нього лояльність і запрошують разом провести вечір. Йому пропонують перевезти вантаж за плату місячного заробітку, а після повернення ця сума подвоїться. Артем відмовляється, адже йому говорять, що це будуть наркотики, проте переконують не лише у безпечності акції, але натискають на його слабе місце, яке вони самі ж і створили: «Ти ж розумний пацан. Ти вже от півроку в Москві, тобі не набридло розвозити одяг і піци? – Його голос мінився оксамитом. – Подумай про Алію» [14, с. 291]. Артем відчуває, що Алія з'явилася в його житті не випадково, але його переконують в тому, що це шанс для фінансового зростання і успіху.

Третій епізод – переліт Артема до місця призначення і арешт. Далі письменник подає опис розмови Артема із матір'ю: «Він у Бангкоці, в одній із тайських в'язниць, поліцейські забрали в нього документи й утримують разом із сотнею інших ув'язнених у схожому на спортивну залу приміщенні. В'язні переважно тайці, ніхто не знає англійської, в камері нестерпно душно та повно кусючих жуків. Наглядачі виділили йому біля жолоба з нечистотами пів квадратного метра, він не може лягти, а щойно, дорогою до телефону, співкамерники побили його й забрали всі гроші. Артем розридався – гірко, якимось зовсім по-дитячому, – і почав благати матір допомогти» [14, с. 407]. Письменник не подає цю ситуацію як таку, де персонаж є повністю невинним, він свідомо вчиняв цей злочин, проте він зробив так, бо був також ошуканим, а це сталося, бо він довіряв людям, з якими не можна мати справ. Цей висновок М. Кідрук підводить до всіх заробітчачан в Росії, адже всі вони можуть потрапити під тиск російських правоохоронних органів і їхній захист в країні-агресорі є ускладненим. Росія має не лише статус агресора, але й країни, яка регулярно порушує права власних громадян. Такий випадок письменник також наводить.

Парамонов розповідає історію свого друга з Чечні, вона ілюструє ситуацію із недотриманням прав людей у Чечні: «Сестра зрештою набрала мене

наступного дня і пошепки зізналася, що Заур – гей, і його загребли правоохоронні органи... Мені досі не віриться. – Парамонов поводив головою з боку в бік і напружився, ніби спогади заважали йому дихати. – Ти уявляєш? Чувака кинули до в'язниці лише тому, що він нетрадиційної орієнтації» [14, с. 256]. Отже, цей випадок ілюструє те, що Росія є країною, де права людини нехтуються, де людей катують і вбивають за приналежність до ЛГБТ-спільноти. Ця ситуація триває і досі, так, на сайті центру прав людини ZMINA від 14 січня 2019 року була публікація про стан із недотримання прав людей в регіоні: «Наразі російські ЛГБТ-активісти повідомили, що з кінця грудня минулого року в регіоні незаконно затримали щонайменше 40 чоловіків і жінок, причому двоє чоловіків померли від катувань. Затримують ЛГБТ-людей правоохоронці: в них відбирають документи, погрожують фальсифікацією кримінальних справ проти них і їхніх родичів, змушують підписувати чисті бланки протоколів допитів» [28]. Письменник включає у свій твір реальні факти з життя не лише з метою урізноманітнити теми і увиразнити героїв, але й формує широкий контекст сучасного світу. Він робить це із глибоким зануренням України в цей контекст і це є новим для творчості М. Кідрука.

Історія збитого боїнгу проходить через лінію росіянина Єгора Парамонова. Він пілот, проте боїться літати як пасажир. Письменник пояснює обставини появи страху. Спочатку він констатує час появи страху: «з осені 2015-го щоразу перед тим, як ступити на борт пасажиром, добряче закладав за комір» [14, с. 53]. Така поведінка була пов'язана із особистою втратою, яка спровокувала страх. Він мав зв'язок із росіянкою, яка мала голландське громадянство, бо вийшла туди заміж. Українська історія вплітається в їхні стосунки: «У грудні в Києві розпочалися масові протести, і Парамонов посварився із Зоєю, бо вона захищала українців. Востаннє вони побачилися у квітні 2014-го. У червні 2014-го востаннє списалися. Зоя повідомила, що за кілька тижнів летить разом із чоловіком на відпочинок до Південно-Східної Азії» [14, с. 58]. Після їхньої останньої розмови минуло чотири роки, але Парамонов у деталях пам'ятає ті

події, письменник відтворює почуття чоловіка, коли він здогадується про те, що сталося: «Парамонов напрочуд чітко пам'ятав 17 липня 2014-го: уранці він повернувся з нічного рейсу з Дубая, потім відсипався до третьої, а прокинувшись, без особливого зацікавлення гортав новини про події на сході України. Близько шостої вечора за московським часом просто на його очах у спільноті «Сводки от Игоря Стрелкова» у «ВКонтакте» з'явилося повідомлення про збитий бойовиками український Ан-26. Єгор колись літав на Ан-24, базовій моделі для військового Ан-26, а тому, природно, зацікавився» [14, с. 58-59]. Письменник також наводить російськомовний текст із спільноти у соцмережах, підкреслюючи документальність цього повідомлення, створюючи ефект реальності часу, відтворення усіх обставин події. Як саме відбувалось усвідомлення скоєного злочину проросійськими бойовиками та їх російськими кураторами.

Сьогодні ми вже маємо офіційну версію тих подій, які оприлюднено в мас-медіа. Так, Радіо Свобода від 3 вересня 2019 року опублікувало інформацію про розслідування, в якій зазначено: «перше з них, технічне, Рада розслідувань у справах безпеки Нідерландів, встановила, що літак був збитий ракетою зенітно-ракетного комплексу «Бук», запущеною із підконтрольної на той час російським гібридним силам території Донбасу. Друге, кримінальне розслідування міжнародної Спільної слідчої групи, також дійшло висновку: пускова установка ЗРК «Бук», ракетою з якої збили літак рейсу МН 17, належала 53-й зенітній ракетній бригаді зі складу Збройних сил Росії і була доставлена з Росії на окуповану частину Донбасу, звідти здійснила пуск ракети, а після збиття нею авіалайнера повернута назад до Росії.

У світі вже не раз закликали Росію визнати свою відповідальність за збиття літака. Росія постійно заперечує всі результати розслідування» » [26].

У художній реальності твору Парамонов починає розуміти, що сталося, проте він не переймається злочином Росії, він відчуває лише особистий біль – загибелі коханої жінки.

Письменник наводить рядки сайту малайзійської авіакомпанії, якою летіла Зоя, де Парамонов знаходить підтвердження своїм підозрам. У списку загиблих значиться подружжя Рідевальд Зої і Бруно. Він перевіряє цю інформацію у менеджерки персоналу авіакомпанії. Художній прийом сну, який бачить Парамонов, є містком між загибеллю Зої та катастрофою, яка спричинить смерть самого Парамонova: «Химерні сновидіння, на яких немов бур'ян на родючому ґрунті, проросла аерофобія, настигли його за місяць після катастрофи рейсу МН 17. Спершу Парамонову наснилося, як він проводить Зою та її чоловіка на літак до Куала-Лумпура. Щоночі впродовж тижня пілот бачив цей сон майже без змін» [14, с. 61]. Згодом сон не лише повторюється, але обростає новими подіями: «Кожної наступної ночі сон наче поглиблювався. Через три ночі Єгор і Бруно пройшли перевірку безпеки. Ще через ніч потрапили до терміналу. За тиждень проминули дьюті-фрі магазини... вступили до зали очікування... стали в чергу перед гейтом...» [14, с. 63]. Містика, незвичайні або непояснювані події і факти є візитівкою творів письменника. Він використовує їх для створення психологічної атмосфери, загадковості й динаміки. Для М. Кідрука характерні такі містичні елементи, він активно ними користувався в психотрилері «Твердиня». Тут він також звертається до цього художнього прийому для увиразнення лінії Парамонova.

Отже, М. Кідрук розробляє обрані теми, використовуючи реальні факти, яким надає нового звучання в історіях конкретних людей. Такі історії становлять своєрідний зріз українського суспільства, презентують авторський досвід.

## ВИСНОВКИ

Сучасна художня дійсність формується в контексті тенденцій глобалізації плюралізму та відносності людського знання. В таких умовах технотрилер стає форою художнього освоєння світу, пропонуючи авторський досвід розуміння реалій дійсності, який читач може зіставляти із власним, дізнаватись нові факти і пояснювати собі нові явища і переосмислювати старі проблеми людства та передбачати нові. Інтертекстуальність виявляється на різних рівнях: вертикальних (різні форми освоєння дійсності: текст, фото, схеми, музика та ін.) та горизонтальних (інші художні тести, наукові тексти, актуальні тексти мас-медіа та ін.).

Інтертекстуальність в науковій літературі розглядається як мозаїчна система, в основу якої покладено діалогічність мовлення. Вона передбачає наявність у структурі тексту інших видів тексту. Осмислення видів інтертекстів спричинило появу значної кількості типологій і класифікацій, серед яких ми виділили такі:

- два типи інтертекстуальності за Р. Норквістом: інтерактивність та припущення;
- три типи інтертекстуальних відносин: обов'язкові, необов'язкові й випадкові;
- структурні типології: Дж. Фіске виділяє горизонтальну (наприклад, коли посилаються в друкованих текстах на друковані тексти) і вертикальну (наприклад, коли в книжках посилаються на фільми, музику та ін.), Н. Ферклоф розрізняє явну (такі компоненти як пародія, іронія) та конститутивну (структура, форма, жанр та ін.) інтертекстуальність;
- типологія Ж. Женет: власне інтертекстуальність; паратекстуальність; метатекстуальність; гіпертекстуальність; архітекстуальність;
- класифікація інтертекстуальності О. Бровко: алюзія, топос, ремінісценція, пастиш, пародія, гіпертекст, палімпсест;

- класифікація Н. Піга-Гроса: відносини спільної присутності (цитування, посилання, алюзія, плагіат), відносини походження (пародія, бурлескний трансвестизм, стилізація);

- класифікація П. Торопа: імітуюче примикання (плагіат, переклад, цитата); селективне (пародія, пастиш); редукуюче примикання (коментарі, резюме, анотація); компліментарне примикання;

- класифікація Т. Динниченко: 1. Інтертекстові форми інтертекстуальності: цитата; алюзія; референція; ремінісценція; топос; традиційні сюжети, мотиви, образи; нехудожні компоненти в художньому тексті. 2. Претекстові форми інтертекстуальності: заголовок; авторська жанрова дефініція; присвята; епіграф. 3. Транстекстові форми інтертекстуальності: запозичення прийому; стилізація; пародія.

Найбільш популярною в українському літературознавстві є класифікація Ж. Женет, тому вона була обрана нами як основна в дослідженні, проте ми брали до уваги інші види класифікацій.

Архітектуральність виявляється на рівні жанрової подібності, встановлено, що автор, маючи намір створити серію авіаційних технотрилерів, реалізував уже два таких проекти – романи «Жорстоке небо» та «Де немає Бога». В сучасній світовій літературі відчувається значний інтерес до авіаційної тематики, яка постає як фон для розвитку характерів героїв, наприклад, Мішель Бюсі «Літак без неї», Ноа Гоулі «За мить до падіння». Відповідно, роман М. Кідрука «Де немає Бога» в цій системі сучасного осягнення світу крізь призму техногенних загроз використано для авторської рецепції національного світу із актуальними проблемами та кризами сучасності.

Характерними рисами технотрилеру є напівдокументальність, емоційна напруга і страх, гостросюжетність, виклики технічного прогресу для людини та пошук її власного місця в зміненому світі. Авіакатастрофа постає своєрідною рамкою у технотрилері М. Кідрука, авіаційний трилер є лише каркасом, на який автор накладає долі людей, що залишились живими у цій трагедії. На перший план виходять переживання персонажів, кожен з них має реальну основу або

певний реальний факт, вони потрапляють у кризову ситуацію і змушені боротися за своє виживання. Так, автор виражає інтерес до психології людини. Кожен з персонажів рефлексує з приводу того, що вивело їх за межі гуманності, моралі, чесності, вони були змушені, приймаючи певні обставини, здійснювати ганебні вчинки. Разом з тим перед лицем смерті людині відкривається нагода осягнути те, що раніше було незрозумілим і неприступним.

Отже, архітекстуальність роману «Де немає Бога» виявляється у поєднанні жанрових матриць – детективу, авіаційного трилера, психотрилера. Роман також включений у літературну світову тенденцію інтересу до авіаційної теми. Письменник пропонує новий для себе тематичний діапазон: віра в Бога, ситуація в Україні, зокрема, російська агресія на сході, політична кар'єра і її підводні течії. Всі вони вводять твір М. Кідрука в актуальний національний та світовий контекст.

Письменник використовує вертикальну (текст, схеми, музичні твори) та горизонтальну (факти, взяті із мас-медіа, наукові факти, факти про американський футбол та ін.) інтертекстуальності. Автор залучає такі засоби творення релігійної тематики:

- метафорична паратекстуальна назва твору взята із пісні музиканта Честера Беннінгтона;
- коментовані тексти Біблії (Анна Янголь, її бабуся і батько);
- історія Брендона Бартона, який став кращим завдяки своєму батькові (листи батька);
- рефлексія сила молитви (Апшоу та Парамонов);
- Божі знаки (Апшоу);
- епіграфи до розділів твору з біблійних та художніх творів про християнство із алюзіями.

Рефлексії автора з приводу релігії та морального вибору людини змінюються із використанням прямого цитування, алюзій, паратекстуальності, метатекстуальності.



Інтертекстуальність ігрового простору полягає у відтворенні гри у сценах змагань, накресленні комунікаційної стратегії гри-змагання, де перемагає не найпильніший чи найрозумніший, а той, що вистояв і зміг стати кращим. І хоча в романі виживають не ті, хто б, на думку читачів, заслуговував на життя більше, ніж інші, в американському ж футболі відбувається справжнє змагання за справедливість. М. Кідрук створює ігровий простір роману такими інтертекстуальними компонентами: музичні композиції, які пропонується прослуховувати під час читання; схеми, малюнки, які допомагають уявити описані в романі явища, події, розташування головних персонажів тощо; метатексти, в яких автор пояснює певні явища, наукові та інші факти. Американський футбол письменник описує в післямові й постає популяризатором цього інтелектуального виду спорту, який автор та фахівці порівнюють із живими шахами. Важливою постає реалізація історії гравця Брендона Бартона, котрий завдяки вчинку власного батька і його драматичної смерті, отримав стимул стати кращим. Гра, опис гри та коментарі письменника становлять перитекстуальність як різновид паратекстуальності.

Фактографічну основу твору становлять тексти мас-медіа, які спонукали автора до роздумів над окремими фактами та показовими явищами, які він розкриває в романі. Факти української дійсності, які покладено в основу роману: гібридна війна з Росією, яку не визнає значна частина українського населення, котра стала жертвою російської пропаганди і перебуває в системі цінностей ворога (мотиви «не моя війна»); злочинні дії проросійських бойовиків і збиття малазійського літака; заробітчанство українців у країні-окупанті й порушення прав людей у Росії; поряд із цими фактами постає питання українців, що внаслідок ошукання або інших причин потрапляють у найгірші у світі тюрми світу.

Роман М. Кідрука «Де немає Бога» вдало поєднує вертикальну та горизонтальну інтертекстуальність, увиразнює факти української дійсності, які автор бере із простору актуальних текстів (мас-медіа), порушує вічні проблеми (біблійний дискурс і віра в Бога), стає популяризатором гри в американський

футбол. Його роман виходить за межі жанрової матриці авіаційного трилеру і поєднує в собі також риси детективу і психотрилеру.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бакулин М. Жанрово-стилистические особенности современной массовой литературы. *Актуальные процессы в социальной и массовой коммуникации*: материалы научно-практической интернет-конференции. Ярославль: Изд-во ЯГПУ, 2010. URL: <http://rudocs.exdat.com/docs/index-140213.html> (дата звернення: 17.02.2019).
2. Батюк А. Соціологічна парадигма аналізу категорій «спорт» та «фізична культура». *Соціальні технології: актуальні проблеми теорії та практики*. 2013. Вип. 59–60. С. 7-16.
3. Біличенко О. Соціальна пам'ять як літературно-комунікаційний досвід. *Психолінгвістика*. 2012. Вип. 10. С. 246–251. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/psling\\_2012\\_10\\_35](http://nbuv.gov.ua/UJRN/psling_2012_10_35) (дата звернення: 17.02.2019).
4. Бровко О. Основи компаративістики. Луганськ: Вид-во ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка», 2012. 214 с. URL: [http://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/5523/1/O\\_Brovko\\_POSIBNYK\\_GI.pdf](http://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/5523/1/O_Brovko_POSIBNYK_GI.pdf) (дата звернення: 19.11.2018).
5. Василик С. Американський футбол – це живі шахи. *Укрінформ*. 24 вересня 2019 р. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-sports/2252570-amerikanskij-futbol-ce-zivi-sahi.html> (дата звернення: 24.04.2019).
6. Гібридна війна і журналістика. Проблеми інформаційної безпеки. Київ : Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2018. 356 с.
7. Гра як творча комунікаційна дія. URL: [https://studopedia.su/6\\_24936\\_gra-yak-tvorcha-komunikatsiyna-diya.html](https://studopedia.su/6_24936_gra-yak-tvorcha-komunikatsiyna-diya.html) (дата звернення 24.04.2019)
8. Гранчак Т. Ігрові технології як інноваційний інструмент формування бібліотечно-інформаційного середовища управління знаннями. *Nauka innov.* 2019. 15 (2). С. 91–104. URL: [http://scinn.org.ua/en/archive/15\(2\)/15\(2\)08](http://scinn.org.ua/en/archive/15(2)/15(2)08) (дата звернення: 24.04.2019).
9. Грішина Т. Макс Кідрук: «Письменництво в цій країні – одна з легких форм шизофренії». *Конкурент*. URL

<https://konkurent.in.ua/publication/32977/maks-kidruk-pismennitstvo-v-tsiy-kraini-odna-z-legkih-form-shizofrenii/> (дата звернення: 19.02.2019).

10. Динниченко Т. Типологія форм інтертекстуальності у французькій модерністській прозі (на матеріалі творів Андре Жіда): дис. ... канд. філол. наук. 10.01.06. Київ, 2016. 210 с.

11. До 20-річчя Форуму Видавців – 20 нових видань від «Клубу сімейного дозвілля». Infolviv.net. 2013. 24 липня. URL: <http://infolviv.net/news/forum-vydavtsiv/9676-do-20-richchya-forum13>. (дата звернення: 17.02.2019).

12. До 5-річчя від початку збройної агресії Російської Федерації проти України. Український інститут національної пам'яті. 27.02.2019. URL: <https://uinp.gov.ua/informaciyni-materialy/viyskovym/do-5-richchya-vid-pochatku-zbroynoyi-agresiyi-rosiyskoyi-federaciyi-proty-ukrayiny> (дата звернення: 24.04.2019).

13. Дьякова Т. Характеристика жанра «триллер» и его подвиды. *Lingua mobilis*. 2013. 5 (44). С. 32–36.

14. Кідрук М. Де немає Бога. Харків: Книжковий клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2018. 480 с.

15. Король М. Письменник-фантаст Макс Кідрук презентував у Полтаві нову книгу й анонсував наступну. *Новини Полтавщини*. 2 листопада 2018. URL: <http://kolo.news/category/dozvillia/11047> (дата звернення: 19.11.2019).

16. Любка А. Людина в зоні турбулентності. *День*. URL: <https://m.day.kyiv.ua/uk/blog/suspilstvo/lyudina-u-zoni-turbulentnosti> (дата звернення: 26.02.2019).

17. Макс Кідрук: Хочу вірити, що мої онуки вже не вважатимуть росіян за дегенератів та убивць. *Українська літературна газета*. 2015. 14 жовтня. URL: <http://litgazeta.com.ua/interviews/maks-kidruk-hochu-viryty-shho-moyi-onuky-vzhe-ne-vvazhatymut-rosiyan-za-degenerativ-ta-ubyvts/> (дата звернення: 26.02.2019).

18. Меркотан Л. Засоби реалізації категорії інтертекстуальності. *Studia linguistica*. 2013. Вип. 7. С. 358–363. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Stling\\_2013\\_7\\_58](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Stling_2013_7_58). (дата звернення: 26.02.2019).

19. Best facts. Найстрашніші авіакатастрофи у світі. URL: <https://bestfacts.com.ua/najtsikavishe/najstrashnishi-aviakatastrofi-u-sviti.html> (дата звернення: 03.03.2019).

20. Остаться в живых: три очень интересных книги про авиакатастрофы. URL: <https://www.segodnya.ua/lifestyle/afisha/ostatsya-v-zhivyh-tri-ochen-interesnyh-knigi-pro-aviakatastrofy-1176881.html> (дата звернення: 03.03.2019).

21. Пестерев В. Романная проза Запада рубежа XX и XXI веков. *Вестник Пермского университета*. 2011. Вып. 3 (15). С. 155–166.

22. Полинченко В. По эту сторону неба. URL: <https://bigkiev.com.ua/po-etu-storonu-neba/> (дата звернення: 17.02.2019).

23. Примич М. Презентація роману Макса Кідрука «Де немає Бога». *Креденс*. 20 жовтня 2018. URL: <https://kredens.lviv.ua/kidrukdenema/> (дата звернення: 19.11.2018).

24. Саяпіна Т. Інтертекстуальні виміри художнього твору. *Держава і регіони*. Серія: Гуманітарні науки. 2004. № 1. С. 62–65.

25. Соціологи з'ясували ставлення українців до АТО. *Соціоплюс*. URL: <http://socioplus.com.ua/sotsiolohy-zyasuvaly-stavlennya-ukrajintsiv-do-ato/> (дата звернення: 29.04.2019).

26. Суд продовжив арешт «зенітника ДНР» зі Сніжного, поряд з яким був збитий літак MH17 – адвокат. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/news-mh17-tsemakh-aresht/30144265.html> (дата звернення: 29.04.2019).

27. Гороп П. Проблема интертекста. Труды по знаковым системам XIV. Текст в тексте. *Ученые записки Тартуского госуниверситета*. Тарту, 1981. Вып. 567. С. 33–44.

28. У Чечні нова хвиля переслідування геїв: російські активісти розповідають про вбитих. *ZMINA*. 14 січня 2019. URL: <https://zmina.info/news/u-chechni-nova-khviljia-peresliduvannjia-gejiv-rosijski-aktivisti-rozprovidajut-pro-vbitih/> (дата звернення: 24.04.2019).

29. Фасоля Т. Коментоване читання Макса Кідрука. *ЛітАкцент*. 2012. 29 листопада. URL: <http://litakcent.com/2012/11/29/komentovane-chytannja-maksa-kidruka/> (дата звернення )
30. Фатеева Н. Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности. Москва: КомКнига, 2007. 280 с.
31. Федорченко О. Особливості перекладу психологічного кінотрилеру. URL:<http://ekhsuir.kspu.edu/bitstream/123456789/6285/1/%D1%84%D0%B5%D0%B4%D0%BE%D1%80%D1%87%D0%B5%D0%BD%D0%BA%D0%BE.pdf> (дата звернення: 03.03.2019).
32. Філоненко С. Українська масова література потрібна, вона популяризує українську культуру. 08.04.2013. URL: <http://journalism.ucu.edu.ua/program-highlights/714/> (дата звернення: 17.02.2019).
33. Філоненко С. Масова література в Україні: дискурс/гендер/жанр/ С.Філоненко. Донецьк: Ландон – XXI, 2011. 432 с.
34. Фоменко О. Заробітчанство у окупанта. URL: [https://zaxid.net/zarobitchanstvo\\_u\\_okupanta\\_n1449568](https://zaxid.net/zarobitchanstvo_u_okupanta_n1449568) (дата звернення: 22.03.2019).
35. Хорольський В. Научные, социокультурные и футурологические грани медийной глобализации. *Вестник Волгоградского государственного университета*. Серия 8: Литературоведение. Журналистика. 2008. Вып. № 7. С. 107–117.
36. Шарифова С. Смещение романа с научными жанрами. *Знание. Понимание. Умение*. 2012. № 3. С. 221–227.
37. Що з детективного жанру обирають українські читачі? *Буквоїд*. 12.07.2018. URL: <http://bukvoid.com.ua/digest/2018/07/12/211344.html> (дата звернення: 17.02.2019).
38. Як українці потрапляють у найстрашніші в'язниці світу. *24 канал*. 8 лютого 2016. URL: [https://24tv.ua/yak\\_ukrayintsi\\_potraplyayut\\_u\\_naystrashnishi\\_vyaznitsi\\_svitu\\_n656138](https://24tv.ua/yak_ukrayintsi_potraplyayut_u_naystrashnishi_vyaznitsi_svitu_n656138) (дата звернення: 24.04.2019).

39. Awung S. Intertextuality in literature, Film, and other popular Media: Intermediality and signs relations. URL: <https://www.grin.com/document/107559> (дата звернення: 06.03.2019).

40. BBC News Україна оголосила фіналістів Книги року BBC-2018. URL: <https://www.bbc.com/ukrainian/features-46438651> (дата звернення: 22.03.2019).

41. Dzera O. Intertextuality and translation theory: strategies of research. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»: серія «Філологія»*. Острог : Вид-во НаУОА, 2018. Вип. 2 (70), червень. С. 11–15.

42. Intertextuality. URL: <https://www.basicknowledge101.com/pdf/literacy/Intertextuality.pdf> (дата звернення: 27.03.2019).

43. Franze Anthony J. A Between the Lines Interview with James Patterson. The big thrill. 2014. 30 September. URL: <http://www.thebigthrill.org/2014/09/a-between-the-lines-interview-with-james-patterson/> (дата звернення: 24.11.2018).

44. Genette G. *Palimpsests: literature in the second degree* / G. Genette; transl. Ch. Newman, C. Doubinsky. L.; Lincoln, NE: University of Nebraska Press, 1997. 490 p.

45. Hutcheon Linda Postmodern Paratextuality And History P. 301–312. URL: <https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/9477/1/TSpace0031.pdf> (дата звернення: 27.03.2019).

46. Mason, James, «Paratextuality and Contemporary Narrative: The Physical Object as a Storytelling Device». 2016. *CUNY Academic Works*. URL: [https://academicworks.cuny.edu/gc\\_etds/1303](https://academicworks.cuny.edu/gc_etds/1303) (дата звернення: 19.11.2018).

47. Mirenayat Sayyed Ali, Soofastaei Elaheh. Gerard Genette and the Categorization of Textual Transcendence. *Mediterranean Journal of Social Sciences* MCSER Publishing, Rome-Italy. Vol 6. No 5. September 2015. P. 533–537. URL: <https://www.mcser.org/journal/index.php/mjss/article/viewFile/7520/7202> (дата звернення: 19.11.2018).

48. Mozdzenski L. Verbal-visual intertextuality: how do multisemiotic texts dialogue? *Bakhtiniana: Revista de Estudos do Discurso*. *Bakhtiniana, Rev. Estud.*

Discurso. Vol.8 No.2. São Paulo July. Dec. 2013. URL: [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S2176-45732013000200011&script=sci\\_arttext&tlng=en](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S2176-45732013000200011&script=sci_arttext&tlng=en) (дата звернення: 17.02.2019).

49. Nolte S. Philip; Pierre J. Jordaan. Ideology and intertextuality: Intertextual allusions in Judith 16. *HTS Theological Studies*. Herv. teol. stud. Vol. 67. No.3. Pretoria Jan. 2011. URL: [http://www.scielo.org.za/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0259-94222011000300054](http://www.scielo.org.za/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0259-94222011000300054) (дата звернення: 03.03.2019).

50. Nordquist R. Intertextuality. Glossary of Grammatical and Rhetorical Terms. URL: <https://www.thoughtco.com/what-is-intertextuality-1691077> (дата звернення: 27.03.2019).

51. M. Zengin An Introduction To Intertextuality As A Literary Theory: Definitions, Axioms And The Originators. P. 299–326. URL: <https://dergipark.org.tr/download/article-file/411869> (дата звернення: 03.03.2019).

52. Stengler, E. Beyond the techno-thriller: Michael Crichton and societal issues in science and technology. 2015. *Fafnir*, 2 (3). pp. 23–30. URL: <http://eprints.uwe.ac.uk/26408>. (дата звернення: 24.11.2018).

53. Staff R. A Thrilling Genre; Thriller Novels and Subgenres. *Blog*. December 18, 2008. URL: <http://writersrelief.com/blog/2008/12/a-thrilling-genre-thriller-novels-and-subgenres/> (дата звернення: 27.03.2019).