

Галич А. О.

<https://orcid.org/0000-0002-8906-2456>

ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»

Беницький О. М.

<https://orcid.org/0009-0003-0847-1106>

ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»

ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ ЯК ФОРМА РЕФЛЕКСІЇ У ВОЄННОМУ НАРАТИВІ АРТЕМА ЧЕХА

Стаття присвячена дослідженню інтертекстуальних елементів в автофікшні Артема Чеха «Гра в перевдягання» як засобу рефлексії над досвідом війни, культурною пам'яттю та формуванням авторської ідентичності, аналізу того, як ці елементи структурно й семантично організують текст, підкреслюючи межовість і психологічну напруженість героя. Доведено, що воєнний автофікшн А. Чеха представляє новітню українську мілітарну літературу, у якій поєднуються відтворення афективних реакцій із раціональним осмисленням травматичного досвіду війни. У «Грі в перевдягання» інтертекстуальні елементи виконують функції саморефлексії, організують композицію й вербалізують психологічну напруженість і межовість воєнного досвіду. Інтертекстуальні номінації як найбільш уживаний спосіб текстуальної адаптації у творі підкреслюють повторюваність травматичного досвіду, утілюють контраст між бажаними культурними моделями й реаліями війни, виступають засобом психічного контролю тощо. Знакові літературні імена й прототексти допомагають трансформувати індивідуальний досвід у ширший культурний та етичний контекст, оцінюючи як особисту, так і колективну відповідальність за насильство, його культурну легітимізацію. Письменник наголошує на зламі мовлення як такого, підтверджуючи думку літературознавців про кризу слова в літературній рефлексії війни, коли традиційні мовні й наративні інструменти непридатні для інтерпретації радикально зміненої реальності. З'ясовано, що воєнний автофікшн А. Чеха постає частиною наративу, у якому осмислюється письмо про війну, що характерно для тих митців, котрі взяли до рук зброю. За допомогою міжтекстових запозичень письменник рефлексує не тільки над самим процесом письма, можливостями літератури як засобу осмислення війни й людського досвіду, а й над формування канону мілітарної літератури.

Ключові слова: Артем Чех, «Гра в перевдягання», інтертекстуальна номінація, парафраз, ремінісценція.

Постановка проблеми. Новітня українська мілітарна література розглядається науковцями як така, що твориться в режимі безпосереднього переживання війни й демонструє еволюцію художнього мислення – від первинних афективних реакцій до раціонального осмислення травматичного досвіду. На думку О. Пухонської, текст війни виконує в сучасній українській культурі важливі функції. Виходячи за межі автономної художності, він оприявнює емоційні, ментальні й тілесні виміри пережитого, набуває функції історико-культурної рефлексії, має терапевтичний потенціал в індивідуальному, поколіннєвому

й національному вимірах: «Він часто репрезентує твори, написані авторами, які пройшли найбільш складні етапи бойових дій із відповідними втратами – як фізичними, так і психологічними. Література сучасної російськоукраїнської війни ставить у центр подій покоління, на яке випали випробування економічно і політично важкими 1990ми, віковим переломом 2000х, Помаранчевою революцією, Революцією гідності та, зрештою, актуальною війною» [5, с. 780].

Одним із голосів покоління, сформованого послідовними кризами, тих, чия творчість увірає різне екзистенційний виклик, вважають Артема

Чеха, автора нефікційного тексту 2025 р. «Гра в перевдягання». Художній доробок цього досвідченого письменника літератури війни доцільно розглядати як приклад такого воєнного нарративу, у якому поєднуються автобіографізм, культурна референційність і критичне осмислення ролі літератури й культури в умовах війни. Під час гібридної війни міжтекстові запозичення набувають особливої етичної й ідеологічної ваги, адже інтертекстами перестають бути нейтральними естетичними орієнтирами й починають працювати як інструменти рефлексії, оцінки або критики.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дослідники механізмів смислотворення нефікційного тексту через взаємодію з культурними кодами переконані, що текстові запозичення є характерною ознакою літератури факту. О. Рарицький, аналізуючи поетику художньо-документальної прози українських шістдесятників, зазначає, що цитата в різних стилістичних формах «сприймається як основа для інформативної, емоційної, експресивної, комунікативної насиченості нефікційного матеріалу й значною мірою визначає його смислові й рецепційні можливості» [6, с. 310]. О. Стадніченко на прикладі мемуарів Д. Павличка говорить про суб'єктивізаційну, автентифікаційну, пізнавально-аналітичну й емоційно-експресивну функції інтертекстуальності в нефікційній літературі – з автори мемуарних творів прагнуть максимально суб'єктивувати чиєсь мовлення, наблизити його до особистісного, навести чиєсь цитати, часто навіть упізнавані, які надають цьому тексту автентичності [7].

Численні твори воєнної літератури, що вийшли після 2022 р., активізували наукове осмислення типологізації письма про війну, ролі й особливостей нових нарративних стратегій. Трансформації функцій літератури в суспільстві, що переживає колективну травму, присвячені розвідки М. Андрійчука [1], Н. Мочернюк [3], Т. Пастуха [4], О. Пухонської [5] та ін.

Постановка завдання. Мета статті – дослідити використання інтертекстуальних елементів в автофікшні А. Чеха «Гра в перевдягання» як засобу рефлексії над досвідом війни, механізмами культурної пам'яті та формуванням авторської ідентичності, з'ясувати, як інтертекстами структурно й семантично організують текст, підкреслюючи межовість і психологічну напруженість героя.

Виклад основного матеріалу. Автофікш А. Чеха «Гра в перевдягання» насичений музичними, літературними, кінематографічними й – меншою мірою – мистецькими міжтекстовими

запозиченнями, які слугують інструментами само-рефлексії автора, вербалізують граничні стани, пов'язані з досвідом війни, та організують композиційну цілісність твору. Таке розуміння ролі інтертекстом суголосне анотації твору, у якій твір позиціонується як «розповідь не тільки про війну, а й – передусім – про те, як переживає український солдат себе у війську, як він намагається мінімізувати армійський вплив на свою цивільну, тобто істинну – принаймні в довоєнні часи – структуру. І про те, чого він так боявся і що мусив повторити. Це багато внутрішнього болю і бажання втекти в інші реальності, які, здається, завжди поруч, але насправді – недосяжні. Це не світлі історії про героїзм і звитягу. Це про темну матерію внутрішнього світу і колективну трагедію кількох поколінь, яка раптом стає і твоєю також» [8, с. 190].

Найчастіше для осмислення досвіду перебування в зоні бойових дій автор використовує інтертекстуальні номінації – знакові власні імена; експліцитні інтертекстуальні текстові елементи, котрі не вимагають додаткового тлумачення [2]. Як самоіронічне й водночас екзистенційне дзеркало ситуації працює відсилання до творчості американського письменника й журналіста, учасника Громадянської війни в США, попередника темної фантастики Амброза Бірса: «Над лісом нависало щось холодне і синє. Піднявся вітер, і сплеск хвиль великої води заглушив усі навколишні звуки. Я ліниво підкидав дрова до буржуйки, покурював у темне осіннє небо і слухав, як десь там у селі вили собаки. Страшно так вили – як на біду. Або від нудьги.

Я б теж вив, але тоді перетворився б на персонажа *якогось оповідання Амброза Бірса* [тут і далі виділення наше. – А. Г., О. Б]. Солдат на посту, що виле у небо. Тому не вив. А думав про людей. І далі сидів у лісі. Бо така моя служба – сидіти в лісі» [8, с. 75].

Описана на початку цитати атмосфера відтворює типову для А. Бірса модель пограничного простору, у якому людина опиняється на самоті перед страхом і можливістю втратити психічний контроль. В американського літератора такий момент часто означає фатальний злам – психологічний або фізичний, після якого настає смерть чи абсурдне зникнення. Саме тому герой не виле, відмовляючись від дії, що перетворила б його на типовий бірсівський образ. Тож інтертекстуальна номінація цензурує емоційне вираження, виконуючи роль метарефлексії – раціональна суб'єктивність перемагає деструктивний вплив воєнних реалій.

Ситуацію психологічного застою й виснаження, усвідомлення небезпеки залишитися в такому стані А. Чех образно характеризує через згадки назв романів А. Платонова «Котлован» і Ф. Кафки «Замок»: «Але не радувала ця зелень, ніщо не радувало і майже ніщо не тішило, крім нових окулярів, чизкейка та рожевої обкладинки для військового квитка. Цього замало для щастя.

Цим не проживеш. Цим не відігриєш душу і в цьому не розчиниш втому й образу на цей світ. З цим не вигребеш, як би не старався. Тому треба бігти, їхати звідси. Треба їхати попри біло-сніжну ванну та бойлер. Попри Худю і нашу з ним музику, інакше я не виберуся ніколи з цього платоновського котловану й ніколи не дістануся свого Замку» [8, с. 175]. Інтертекстеми окреслюють вектор руху – від безпросвітнього котловану до ілюзорного замку, перетворюючи особисту кризу на універсальний екзистенційний досвід, упізнаваний у культурному коді ХХ ст. Принципово недоступний кафкіанський «Замок» надає розмірковуванням трагічної іронії: втеча необхідна, але її результат не гарантований.

Знакові літературні імена окреслюють ситуацію очікування тепла, гармонії й «нормальності» під час війни. Так, згадка про Ч. Дікенса й Г. Х. Андерсена, чії твори уособлюють усталений культурний образ святкового затишку, морального відновлення й співчуття, та класичні американські фільми, які асоціюються з атмосферою святкового дива, надії й морального переродження, виступають культурно закріпленими моделями різдвяного щастя, що в умовах воєнної агресії виявляються недосяжними: «Що я зробив, як мав можливість востаннє побувати в Києві? Я купив гірлянди. П'ять наборів. Різних. Великих, менших, із жовтим домашнім світлом і бляклим лікарняним. Для кімнат, для кухні, для коридору. Не згадаю тепер, чи я взагалі колись купував гірлянди. Здається, ні. Але раптом у мене з'явилося бажання хотіти свята. Попри все я хотів, щоб у мене з'явилося це відчуття справжнього різдвяно-новорічного духу. Дікенс, Андерсен, «Крамничка за рогом», «Це дивовижне життя».

Але – чомусь ні» [8, с. 77].

Автор свідомо апелює не до особистих спогадів, а до колективного канону, який втілює спільну пам'ять і гарантовані емоції. Інтертекстуальні номінації виконують експресивну функцію, посилюючи протиставлення між бажаним культурним сценарієм і реальним станом людини в травмі, коли почуття імітуються через дії. Перелік різдвяно-святкових маркерів, навпаки, засвід-

чує ситуацію, за якої зовнішні атрибути не здатні відновити внутрішню рівновагу, оскільки досвід війни зробив А. Чеха нечутливим для колишніх культурних кодів.

Довгий переїзд на місце дислокації викликає в персонажів «Гри в перевдягання» просторові образи, котрі асоціюються з героями шотландського письменника І. Велша – маргінальними, бунтівними й соціально ізольованими особистостями, які живуть на межі суспільних норм: «– Мені здається, що ми безкінечно їдемо трасою вздовж річки Ейвон, а попереду на нас чекає Бристольська затока, – зауважив Худя. – А самі ми – герої романів Ірвіна Велша, – продовжив я. – Але ні, друже, ми українські військові, які їдуть убивати і вмирати» [8, с. 119]. Через зіставлення зі знаковим ім'ям персонажі вербалізують відчуття межовості, перебування поза нормою, водночас уточнюючи власну ідентичність й підкреслюючи тяжкість обов'язку, ризик і моральну напругу.

Інструментом осмислення досвіду втрати, страху й моральної відповідальності А. Чеха виступає й парафраз. Авторський переказ античної комедії Арістофана «Жаби» допомагає артикулювати досвід смерті мовою культури: «Я оточив себе мертвими друзями і знайомими. Їх так багато, їх стільки, що вже слабко вірилося у можливість проскочити. І відчуття було, ніби я той Аристофанів боягузливий Діоніс, перевдягнений в Геракла, що спустився в Аїд, аби визволити цих малих беззахисних трагіків.

Але навколо лише жаби, жаби, жаби» [8, с. 128].

Образ Діоніса дозволяє авторові іронічно й водночас трагічно означити себе як людину, котра боїться й сумнівається в можливості вижити, а «перевдягання» підкреслює розрив між зовнішньою героїчною роллю і внутрішнім станом. З одного боку, згадка про Аїд переводить реальність війни в міфологічний вимір, окреслюючи простір життя як царство загиблих побратимів. З іншого – відсилка до хору жаб знецінює пафос можливого героїзму, оскільки жаби у творі давньогрецького поета постають символом абсурду й беззмістовності.

У «Гри в перевдягання» один прототекст реалізується через різні способи текстуальної адаптації. Так, вірш «Убий!» І. Еренбурга на початку твору постає як парафраз. Описуючи свою щирі ніжність до мирних українців, у чий життя увірвалася війна, А. Чех відразу констатує зміну стану – почуття ненависті, артикульоване, зокрема, через знакове ім'я: «А разом із тим було багато люті – їдкої і пронизливої, якої ніколи в житті не відчу-

вав. Лють породжувала бажання вбивати. Бажання бачити кров ворога, бачити його нутроці, бачити страх в його очах, відчувати, як смердить його закопчене в танку тіло, як лежать окремо від нього його ніжки і ручки. Хотілося середньовічного і безжального. *Тоді мені згадався Еренбург і його “Убий!”*» [8, с. 34].

Імператив еренбургівського тексту, що зринув у пам'яті через його співзвучність особистому досвіду війни, А. Чех розгортає у формі внутрішнього монологу сучасного солдата: «Тут “убий” – про виживання. Про тваринне. Про люте, про оголене. Про те, чого не мало би бути, але чомусь є. Про те, що варто було б залишити в минулому, про яке ми так любимо читати у своїх затишних постелях. Любили читати» [8, с. 34].

Осмилення логіки виникнення претексту, його дії й межовості дозволяє говорити про метатекстуальну функцію парафраза. Автор коментує механізм появи такого тексту і його дії на людину, рефлексує над мовою війни і пропаганди: «Попри рупорну риторіку і кондовий пропагандистський стрижень, цей текст був співзвучний із настроями більшості з нас. Колись я навіть уявити не міг, що мало бути в душі у людини, аби написати це. Убий!»

Що ж... тепер ми знаємо, як це – ненавидіти по-справжньому.

А ненавидіти по-справжньому – страшна річ, якщо вдуматися. Так, щоб *убий, блядь, інакше він уб'є тебе. Попри ступор, розпач, знемогу, біль – убий.* Це так страшно і так сильно, що слів не вистачає це висловити, а розуму – осмислити» [8, с. 34].

Письменник наголошує на зламі мовлення як такого, підтверджуючи думку літературознавців про кризу слова в літературній рефлексії російсько-української війни, коли традиційні мовні й нарративні інструменти непридатні для інтерпретації радикально зміненої реальності. «Чимало письменників, для яких слово є робочим інструментом, зауважують його безсилля і нездатність передати той стан, в якому перебуває людина війни тепер» [5, с. 804], – стверджує О. Пухонська.

Назва вірша «Убий!» згодом відлунується у творі, постаючи як інтертекстуальний відголосок проговореного й проблематизованого слова, що актуалізує асоціативне поле еренбургівського тексту, пов'язане з риторикою ненависті. При цьому ремінісценція радикалізує й огрублює імператив радянського воєнного дискурсу: «Головне – активніше махати лопатами. І, звісно, плекати в собі лють до ворога. Більше люті. Більше ненависті.

Убий!

Убий кацапа!

Убий, блядь, інакше він уб'є тебе» [8, с. 37].

Вдруге текст І. Еренбурга відлунується на останніх сторінках «Гри в перевдягання», деміфологізуючи й десакралізуючи ворожу культуру, і в такому контексті сприймається як символ розриву з нею: «Ох, скільки ж я думатиму про рівнозначний обмін. Життя за життя. І я думатиму про ворогів та їхніх дітей. Про їхніх митців. Про поетів їхніх, що у білих водолазках наспів, під *Мандельштама*, декламують щось символічне й міжрядкове, аби ніхто не здогадався. Про їхні музеї думатиму і кіностудії, про ермітаж, про большой, про малий і навіть про ленком і мхт. Щоб усе це враз – силою ненависті. Силою слова.

Убий! Убий, інакше він уб'є тебе.

Але ні, не рівноцінне. Не рівнозначне. Бо нікого там немає, нічого там немає, окрім калу і гною. Все закопчене і запліснявіле, обмазане ікрою білуги й присипане золотим пилом, здряпанним з їхніх церковних бань ще сторіччя тому» [8, с. 183].

В афективній реакції А. Чеха – *життя за життя* – убачаємо спробу впорядкувати травму за принципом симетрії, проте перенесення індивідуального болю в ширший культурний контекст свідчить про руйнування цієї моделі як непридатної для осмилення масового насильства. Через знакове ім'я й символи ворожої культури письменник оцінює колективного суб'єкта, відповідального не тільки за фізичне насильство, а й за його культурне легітимування або маскування, переводячи індивідуальний досвід у етичний та історичний вимір.

Парафраза й ремінісценція на один прототекст на початку й наприкінці твору створюють композиційний ефект кільця, за допомогою якого інтертекстуальні елементи структурують розповідь і задають тон переживання війни.

Воєнний автофікшн А. Чеха постає частиною нарративу, у якому осмислюється письмо про війну, що характерно для тих митців, котрі взяли до рук зброю. Проаналізувавши твори А. Любки «Війна з тильного боку», А. Чапая «Не народжені для війни» й А. Чеха «Гра в переодягання», Н. Мочернюк відзначила їхню спільну рису: «Одним з чільних питань, розкритих у представлених зразках автофікшну, є складний вибір людини стати воїном (чи волонтером, як Андрій Любка), коли до війни вона займалася інтелектуальною діяльністю. Безпосередньо пов'язані з цим роздуми авторів про виклики щодо письменства: про що і як писати?»

[3, с. 47]. Творчу кризу літератора на війні А. Чех осмислює, зокрема, за допомогою згадки героїв романів «Біси» Ф. Достоевського і «Бляшаний барабан» Г. Грасса. Перше відсилання до їхніх персонажів дозволяє автору усвідомити обмеженість власного досвіду при створенні унікальних характерів: «Скільки ж я думав про еволюцію, біхевіоризм, трансформацію особистості, про складний внутрішній світ тих, хто поруч зі мною, про всіх цих готових персонажів, про всіх цих людей, яких більше ніде не зустрінеш. Десятки, сотні, що пройшли крізь мене. Врешті-решт, усі ці характери та шаблони виявилися сто разів мною баченими, тож і не було чому дивуватися, не було що використати у своїх творчих цілях. Але я копав – глибше і ширше, шукав у них щось видатне і незвичне, те, чим можна приправити роман, бо ж роман про війну, щоправда, далеку й не нашу, про подорожі, про смерть, про діалог *Колі Ставрогіна з Оскаром Мацератом*. Навіть трішки про любов. І нічого я, значить, не знайшов. Бо все вже було, все знаю, і від цього ставало нудно і прикро» [8, с. 160].

Парадоксальна ситуація, за якої надзвичайна концентрація життєвого матеріалу не гарантує художньої новизни, адже пережите редукується до впізнаваних типів і повторюваних психологічних моделей, оголює межі творчості: авторський досвід замкнений у колі попередніх культурних моделей, які не дають змоги створити по-справжньому унікальні характери. Усвідомлення цієї обмеженості подекуди перегукується з ідеєю «смерті автора», сформульованою Р. Бартом і пов'язаною з концепціями інтертекстуальності й деконструкції Ю. Кристевої й Ж. Дерріда.

Друга згадка літературних героїв пов'язується з прозрінням А. Чеха, коли пошук художнього матеріалу замикається на самому собі. Психологічні теорії, типажі людей, готові літературні характери осмислюється ним як проєкція власної особистості. Ставрогін і Мацерат перетворюються на внутрішні голоси одного суб'єкта, що полемізують не між собою, а всередині *Я*: «Однак якось миті мене осяяло: вся ця психологія – то ж про мене. Це ж усе я: сухий, випалений, дурний, байдужий, уже майже старий, а головне – непередбачуваний. Це ж усе про мою сутність. Це ж я – той, у кому варто шукати цей потрібний мені характер. Це ж у моїй голові полемізують *Ставрогін* і *Мацерат*. Так, вони говорять різними мовами, але говорять про війну, бо більше немає про що говорити. Їм нудно, але вони говорять, бо, крім війни, у них нічого не залишилося. Ну хіба щось плотське: їжа, сон, дефекація, невситимі сексуальні бажання.

І якось так склалося все разом, і фінал роману прийшов, і розуміння, що робити з внутрішнім світом протагоніста, і як бути з іншими персонажами. Вони ж усі в моїй голові, вони ж усі – я. Все це – я» [8, с. 160–161]. Таке метатекстуальне осяяння дозволяє письменнику усвідомити, крім власного творчого процесу, автономність тексту, де інтерпретація сенсу не залежить винятково від авторського наміру.

Знакове ім'я як інструмент саморефлексії використовуються автором під час осмислення механізмів культурної пам'яті, можливостей і умов існування воєнної літератури, формування її канону, що також виконує виразну метатекстуальну функцію. Імена *Гемінгвея*, *Селіна*, *Белля*, *Нікуліна* репрезентують усталений образ письменника-комбатанта, чий воєнний досвід легітимізується літературним успіхом і входженням до світової традиції воєнної прози. У своїх розмірковуваннях А. Чех зміщує фокус на іншу категорію літераторів – тих, «яких війна проковтнула й не виплюнула. Тих, хто творив не після, а до, хто відчував, любив і страждав, досяг успіху, а потім, не впоравшись із випробуваннями сумління, пішов на війну і не повернувся. Я часто думав про англійського письменника *Сакі*, який загинув 1916 року в битві при Сомі. Немолодий, достатньо успішний, очевидно, дещо втомлений від життя, він отримав кулю від німецького снайпера. Мало хто тепер пам'ятає Сакі. Ну був, ну писав, ну загинув – шкода. Думаючи про цього англійця, який не зміг не піти, я питав себе: а як скоро зникла би пам'ять про мене? За рік? За два? Десять? Ну був, ну писав, ну загинув – шкода? А що говорили б на моєму похороні та що писали б у медіа? Чи довго говорили б і писали? Це вже тепер я знаю, що говорили б мало і недовго. Загинув – шкода» [8, с. 159]. Образ письменника, який іде на війну й не повертається, окреслює ситуацію, що повторюється в історії культури, але рідко вербалізується як окремий наратив. Через смерть Сакі, котрий у 43 роки став добровольцем, як і А. Чех, автор осмислює власну можливу долю.

Висновки. Воєнний автофікшн А. Чеха представляє новітню українську мілітарну літературу, у якій поєднуються відтворення афективних реакцій із раціональним осмисленням травматичного досвіду війни. У «Грі в перевдягання» інтертекстуальні елементи виконують функції саморефлексії, організовують композицію й вербалізують психологічну напруженість і межовість воєнного досвіду. Інтертекстуальні номінації як найбільш уживаний спосіб текстуальної адаптації у творі

підкреслюють повторюваність травматичного досвіду, утілюють контраст між бажаними культурними моделями й реаліями війни, виступають засобом психічного контролю тощо. Знакові літературні імена й прототексти допомагають трансформувати індивідуальний досвід у ширший культурний та етичний контекст, оцінюючи як особисту,

так і колективну відповідальність за насильство, його культурну легітимізацію. За допомогою міжтекстових запозичень А. Чех рефлексує над самим процесом письма й можливостями літератури як засобу осмислення війни й людського досвіду.

Подальше вивчення цієї теми доцільно спрямувати на аналіз кінематографічних запозичень.

Список літератури:

1. Андрійчук М. Апокаліптичний хронотоп як спосіб осмислення травми війни в мемуарах Р. Сербова «Маріуполь. Книга хоробрих». *Молодий вчений*. 2025. № 4 (135). URL: <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2025-4-135-27> (дата звернення: 21.12.2025).
2. Кондратенко Н. В. Синтаксис українського модерністського і постмодерністського художнього дискурсу: монографія / за ред. проф. К. Г. Городенської. Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2012. 328 с.
3. Мочернюк Н. Д. Письменник на війні: автофікшн А. Любки, А. Чапая, А. Чеха. *Сучасна українська література періоду воєнного лихоліття у контексті екзистенційних парадигм* : Всеукраїнська наукова конференція. Збірник тез. (Карпатський національний університет імені Василя Стефаника, 13–14 листопада, 2025). Електронне видання. Івано-Франківськ : Карпатський національний університет імені Василя Стефаника, 2025. С. 46–48.
4. Пастух Т. Поезія в час війни. *Zbruc* : сайт. URL: <https://zbruc.eu/node/112014> (дата звернення: 21.12.2025).
5. Пухонська О. Літературна рефлексія війни: від афективної до раціональної. *Slavia Orientalis*. 2023. Т. LXXII. № 4. С. 799–815.
6. Рарицький О. А. Художньо-документальна проза українських шістдесятників: жанрова специфіка і поетика : дис... д-ра філол. н. : 10.01.01 – українська література, 10.01.06 – теорія літератури. Київ, 2017. 412 с.
7. Стадніченко О. О. Інтертекстуальність як риса сучасної української мемуаристики (на прикладі книги «Спогади» Д. Павличка). *Філологічні науки*. 2017. Вип. 45. С. 203–206.
8. Чех А. Гра в перевдягання. Чернівці : Меридіан Черновіц, 2025. 192 с.

Halych A. O., Benytskyi O. M. INTERTEXTUALITY AS A FORM OF REFLECTION IN ARTEM CHEKH'S WAR NARRATIVE

The article focuses on the study of intertextual elements in Artem Chekh's novel-essay «The Game of Dressing Up» as a means of reflecting on the experience of war, cultural memory, and the formation of authorial identity, as well as on analyzing how these elements structurally and semantically organize the text, emphasizing the liminality and psychological tension of the protagonist. It is demonstrated that Chekh's war autofiction represents contemporary Ukrainian military literature, in which the reproduction of affective reactions is combined with the rational comprehension of the traumatic experience of war. In «The Game of Dressing Up», intertextual elements perform the functions of the protagonist's self-reflection, organize the composition, and verbalize the psychological tension and liminal nature of the wartime experience. Intertextual nominations, as the most frequently used mode of textual adaptation in the work, emphasize the repetitiveness of traumatic experience, embody the contrast between desired cultural models and the realities of war, and function as a means of psychological control, among other roles. Canonical literary names and prototexts help transform individual experience into a broader cultural and ethical context, enabling an evaluation of both personal and collective responsibility for violence and its cultural legitimization. The writer emphasizes a rupture in language itself, thereby confirming literary scholars' views on the crisis of the word in literary reflection on war; when traditional linguistic and narrative tools prove inadequate for interpreting a radically transformed reality. It is established that Chekh's war autofiction forms part of a narrative that reflects on writing about war, which is characteristic of those artists who have taken up arms. Through intertextual borrowings, the writer reflects not only on the very process of writing and on the possibilities of literature as a means of comprehending war and human experience, but also on the formation of the canon of military literature.

Keywords: Artem Chekh, «The Game of Dressing Up», intertextual nomination, paraphrase, reminiscence.

Дата першого надходження статті до видання: 23.01.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 23.02.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 24.04.2026