

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**

**ФАКУЛЬТЕТ ІНОЗЕМНОЇ ФІЛОЛОГІЇ
КАФЕДРА АНГЛІЙСЬКОЇ ФІЛОЛОГІЇ ТА ЛІНГВОДИДАКТИКИ**

**Кваліфікаційна робота
магістра**

на тему **ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ У РОМАНІ ДЖОНА ХАРДІНГА
«ФЛОРЕНС І ДЖАЙЛЗ»**

Виконала: студентка 2 курсу,
групи 8.0351-1а
спеціальності 035 Філологія
спеціалізації 035.041 Германські мови
та літератури (переклад включно),
перша – англійська
освітньої програми
Мова і література (англійська)
Зуєва Олена Сергіївна

Керівник д. ф. н., проф. Тупахіна О. В.

Рецензент к. ф. н., доц. Васирина К. М

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**

Факультет іноземної філології
Кафедра англійської філології та лінгводидактики
Освітній рівень магістр
Спеціальність 035 Філологія
Спеціалізація 035.041 Германські мови та літератури (переклад включно),
перша – англійська
Освітня програма Мова і література (англійська)

ЗАТВЕРДЖУЮ

В.о. завідувача кафедри
Надточій Н. О.

«_____» _____ 2022 року

**З А В Д А Н Н Я
НА КВАЛІФІКАЦІЙНУ РОБОТУ МАГІСТРА
ЗУСВІЙ ОЛЕНІ СЕРГІЇВНІ**

1. Тема кваліфікаційної роботи магістра (проєкту) «Інтертекстуальність у романі Джона Хардінга «Флоренс і Джайлз»»

Керівник кваліфікаційної роботи (проєкту) Тупахіна Олена Володимирівна, д.філол.н., професор
затверджені наказом ЗНУ від «24» травня 2022 року № 570-с

2. Строк подання студентом кваліфікаційної роботи «30» листопада 2022 р.

3. Вихідні дані до кваліфікаційної роботи (проєкту)
теоретичні засади інтертекстуальних студій; особливості діяхронічного розвитку феномену інтертекстуальності; неовікторіанське переосмислення вікторіанського тексту.

4. Зміст розрахунково-пояснювальної записки (перелік питань, які потрібно розробити):

1) вивчити історію та семантику феномену «інтертекстуальність» 2) дослідити розвиток інтертекстуальних студій в діяхронічному розрізі 3) проаналізувати специфіку функціонування неовікторіанського переосмислення вікторіанської доби у постмодерністському тексті на прикладі матеріалу дослідження.

5. Консультанти розділів кваліфікаційної роботи (проекту)

Розділ	Прізвище, ініціали та посада консультанта	Підпис, дата	
		Завдання	Завдання
Вступ	Тупахіна О. В., д.філол.н., проф.	26.05.2022	26.05.2022
Розділ 1	Тупахіна О. В., д.філол.н., проф.	18.06.2022	18.06.2022
Розділ 2	Тупахіна О. В., д.філол.н., проф.	06.09.2022	06.09.2022
Висновки	Тупахіна О. В., д.філол.н., проф.	17.10.2022	17.10.2022

6. Дата видачі завдання 25 травня 2022 року

КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

№ з/п	Назва етапів виконання кваліфікаційної роботи магістра	Строк виконання етапів роботи (проекту)	Примітка
1.	Пошук наукових джерел з теми дослідження, їх вивчення та аналіз;	травень 2022	виконано
2.	Добір фактичного матеріалу	червень 2022	виконано
3.	Написання вступу	червень 2022	виконано
4.	Написання теоретичного розділу	вересень 2022	виконано
5.	Написання практичного розділу	вересень 2022	виконано
6.	Формулювання висновків	жовтень 2022	виконано
7.	Проходження нормоконтролю	грудень 2022	виконано
8.	Одержання відгуку та рецензії	грудень 2022	виконано
9.	Захист	грудень 2022	виконано

Автор роботи несе персональну відповідальність за відсутність в роботі несанкціонованих текстових запозичень (академічного плагіату)

Магістрант

О. С. Зуєва

Керівник роботи

О. В. Тупахіна

Нормоконтроль пройдено

Нормоконтролер

Е. О. Веремчук

РЕФЕРАТ

Дипломна робота – 62 стор., 86 джерела

Об'єкт дослідження: специфіка функціонування категорії інтертекстуальності в неовікторіанському тексті.

Мета роботи: вивчення способів та функціоналу постмодерністського переосмислення вікторіанських концептів та наративних технік засобами інтертекстуальної взаємодії з претекстом на матеріалі роману Дж. Хардінга «Флоренс і Джайлз».

Теоретико-методологічні засади: ключові положення теорії інтертекстуальності (Р. Барт, М. Бахтін, Ж. Женетт, Ю. Крістева, В. Просалова) та неовікторіанських студій (С. Дінтер, О. В. Тупахіна).

Отримані результати: На прикладі одного з найпоказовіших взірців «неовікторіанського роману» ХХІ ст., «Флоренс і Джайлз» Дж. Хардінга, було продемонстровано взаємодію постмодерністської художньої свідомості з вікторіанським претекстом на гіпертекстуальному (через пародіювання образів, сюжету, хронотопу та мотивів претексту), архітекстуальному (через запозичення жанрових моделей) та метатекстуальному (через апеляцію до зовнішніх критичних прочитань) рівні. Через застосування художніх прийомів постмодернізму (подвійного кодування, гри з текстом і читацькими очікуваннями, деконструкції усталених канонів) до інтерпретації претексту здійснюється критична ревізія засадничих ідей вікторіанської доби, таких, як концепти дитини й дорослого, фемінності й маскулінності тощо.

Ключові слова: *інтертекстуальність, міжтекстова взаємодія, неовікторіанство, постмодернізм, вікторіанський текст, неовікторіанський роман, алюзія.*

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ I ФЕНОМЕН ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ У СУЧАСНОМУ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОМУ ДИСКУРСІ	7
1.1 Міжтекстова взаємодія: проблема визначення	7
1.2 Теоретичне осмислення категорії інтертекстуальності: діахронічна перспектива.....	16
1.3 Інтертекстуальність як складова постмодерністського коду письма...	22
РОЗДІЛ II ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНА СПЕЦИФІКА РОМАНУ «ФЛОРЕНС ДЖАЙЛЗ»	27
2.1 Гіпертекстуальний рівень.....	27
2.2 Архітекстуальний рівень	34
2.3 Метатекстуальний рівень	45
ВИСНОВКИ	51
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	55

ВСТУП

Інтертекстуальне переосмислення текстів попередніх епох є однією з найдієвіших стратегій рефлексії постмодерністської свідомості щодо самої себе та трансформацій навколишнього світу. Хоча засади теорії інтертекстуальності були окреслені ще в середині ХХ століття в роботах М. Бахтіна, Р. Барта, Ю. Крістєвої, Ж. Женнета, окремі її положення досі потребують уточнення й систематизації. Активний розвиток теорії інтертекстуальної взаємодії текстів та теорії адаптації [Hutcheon 2006] як вужчого її аспекту на помежів'ї ХХ-ХХІ століть проблематизує питання особливостей функціонування «чужого тексту» у культурі-реципієнті, питання співвідношення «чужого» та «авторського» слова у постмодерністських переосмисленнях прецедентних текстів тієї чи іншої доби, питання ієрархії інтертекстуальних зв'язків в літературному каноні (концепт «адаптивної мапи» замість традиційних деревовидних структур) тощо.

Особливу увагу в контексті розвитку теорії інтертекстуальності привертає до себе феномен неовікторіанського роману кінця ХХ – початку ХХІ століття, який значною мірою визначає себе через адаптацію класичних текстів вікторіанської доби до постмодерних онтологічних координат. Складний діалог із вікторіанським культурним та історичним минулим є визначальною рисою сучасної англійської літератури. Письменники постійно звертаються у своїй творчості до вікторіанської традиції, прагнучи відтворити, деконструювати, переосмислити, осучаснити й актуалізувати наново широко відомі зразки вікторіанської прози. Масштабністю подібних звернень обумовлене виникнення специфічного дослідницького напрямку неовікторіанських студій, який впродовж останніх десятиліть зазнає бурхливого розвитку у роботах як зарубіжних (Д. Шиллер, С. Шаттлворт,

Л. Хатчеон, А. Кірхкнопф), так і українських (Ю. Скороходько, О. Тупахіна) вчених.

Питання особливостей функціонування неовікторіанського роману є предметом інтересу як зарубіжних вчених (С. Дінтер, Р. Гілмор, С. Шаттлворт, Л. Хедлі), так і українських (О. Тупахіна, Ю. Скороходько).

З одного боку, вікторіанське мистецтво, зокрема, й література, і самі часто використовували інтертекстуальне переосмислення й адаптацію як художній прийом [Hutcheon 2006, p. 5], тож у випадку неовікторіанського роману може йтися про успадкування певної традиції; з іншого, масовість звернень до вікторіанської спадщини на початку ХХІ століття порушує питання про особливу роль вікторіанської доби як юнгіанського «Іншого» постмодерної культури, про виключний статус вікторіанської художньої спадщини у формуванні сучасних технік і практик письма тощо. Саме цією обставиною і обумовлена **актуальність** запропонованого дослідження.

Відповідно, **мета** роботи полягає у з'ясуванні специфіки інтертекстуального діалогу з вікторіанським претекстом на різних рівнях організації постмодерністського тексту-реципієнту (гіпертекстуальному, архітекстуальному, метатекстуальному) на **матеріалі** роману британського письменника Джона Хардінга «Флоренс і Джайлз» (Florence and Giles, 2010).

Вибір матеріалу обумовлений, з одного боку, тим, що у просторі запропонованого тексту актуалізуються одразу декілька прецедентних текстів вікторіанської доби (Г. Джеймс «Оберт гвинта», Ш. Бронте «Джен Ейр», У. Коллінз «Жінка в білому»). З іншого боку, інтертекстуальні зв'язки у романі Хардінга досі не піддавалися системному вивченню. Окремі розвідки торкаються питання інтертекстуальності у цьому творі хіба що в певному вузькому контексті, як-от, переосмислення вікторіанської візії дитини (С. Дінтер, С. Шаттлворт) або фемінності (О. Тупахіна). **Наукова новизна** представленого дослідження полягає, в такий спосіб, у представленні холістичної візії інтертекстуальних зв'язків роману Хардінга на різних рівнях організації тексту.

Об'єктом дослідження виступає феномен інтертекстуальності, її різновиди, форми, прийоми та функції.

Предметом дослідження є специфіка інтертекстуальної взаємодії роману Дж. Хардінга «Флоренс і Джайлз» із вікторіанською художньою спадщиною на різних рівнях організації тексту.

З оглядом на поставлену мету, в роботі необхідно вирішити наступні **завдання**:

1) на основі описативного аналізу літературознавчого дискурсу порубіжжя ХХ-ХХІ століть надати робоче визначення поняття міжтекстової взаємодії;

2) дослідити історичний розвиток і понятійний апарат інтертекстуальних студій;

3) визначити функції інтертекстуальності як складової постмодерністського коду письма;

4) виділити маркери і референти інтертекстуального зв'язку у романі Дж. Хардінга «Флоренс і Джайлз»; окреслити прийоми і функціонал застосування інструментарію інтертекстуальності на різних рівнях організації тексту (гіпертекстуальному, архітекстуальному, метатекстуальному).

Методи дослідження. У процесі дослідження використовувались такі методи і прийоми: описативний метод, метод діахронічного аналізу, окремі інструменти компаративних, інтертекстуальних, неовікторіанських студій.

Практична значущість роботи полягає в тому, що її результати можуть бути використані при викладанні навчальних курсів з історії зарубіжної (зокрема, англійської) літератури ХІХ та ХХІ століть.

Робота пройшла **апробацію** на 1 міжнародній науковій конференції та на 1 науково-практичній студентській конференції.

1. Зуєва О. С. Образ дзеркала в художній системі роману Джона Хардінга «Флоренс і Джайлз». *Молода Наука-2022* : зб. тез наук.-практ. конф., Том II, м. Запоріжжя, 2022 р. Запоріжжя, 2022. С. 39–41.

2. Тупахіна О. В., Зуєва О. С. Деконструкція вікторіанського архетипу дитини у романі Джона Хардінга “Florence and Giles”. *Тези доповідей XIV Міжнародної наукової конференції «Іноземна філологія у XXI столітті»*. 25 листопада 2022 року Запоріжжя. 2022.

Структура роботи. Магістерська робота складається зі вступу, двох розділів, висновків та переліку використаних джерел.

У вступі визначаються основні відомості про роботу, такі як: мета, завдання, актуальність дослідження, визначається об’єкт, предмет дослідження та структура роботи.

У першому розділі закладається теоретичне підґрунтя роботи: надаються робочі визначення засадничих понять, формується і уточнюється термінологічний апарат інтертекстуальних студій, здійснюється діахронічний аналіз становлення теорії інтертекстуальності тощо.

У другому розділі здійснюється практичне застосування інструментарію інтертекстуального аналізу тексту до матеріалу дослідження: виявляються маркери інтертекстуальної співприсутності на різних рівнях організації тексту та визначається їхній функціонал.

Висновок роботи узагальнює результати проведеного дослідження.

Загальна кількість сторінок 62, кількість використаних джерел 86.

РОЗДІЛ І

ФЕНОМЕН ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ У СУЧАСНОМУ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОМУ ДИСКУРСІ

1.1 Міжтекстова взаємодія: проблема визначення

Міжтекстова взаємодія потрапляла у фокус теоретичного осмислення лінгвістів та літературознавців ще з часів античності. Однак теорія інтертекстуальності як цілісний феномен виникла лише у ХХ ст., а особливий дослідницький інтерес до питання міжтекстової взаємодії, її різновидів та визначень був обумовлений появою широкого діапазону наукових праць доби модернізму та постмодернізму (Р. Барт, М. Бахтін, Г. Блум, Ж. Дерріда, Ж. Женетт, Ю. Крістева, Н. П'єге-Гро), насамперед в критиці постструктуралістів.

У сучасному літературознавстві склалися декілька підходів до вивчення різних форм міжтекстової взаємодії. Одні дослідники віддають перевагу філософсько-естетичному підходу (М. Бахтін), другі говорять про інтертекстуальність крізь структурно-семіотичний аспект, як спосіб смислотворчості (Р. Барт, Ж. Женетт, Ю. Крістева) або трактують її через культурно-семіотичний підхід (Ю. Лотман). Інші науковці намагаються об'єднати всі представлені теорії, використовуючи герменевтичний підхід (М. Ріффаттер, П. Аллен).

Запропоноване Ю. Крістевою поняття «інтертекстуальність» для позначення зв'язків між текстами з'являється в критичній літературі в кінці шістдесятих років ХХ ст. і, швидко закріпившись, стає необхідною приналежністю будь-якого літературного аналізу [Piégay-Gros 1996, p. 3]. У період постмодернізму термін стає одним з основних, однак інтертекстуальність використовують не тільки для описання особливостей літератури як текстової реальності, а і з метою розкриття світовідчуття і

самовідчуття людини сучасності, особливо її постмодерністської чуттєвості [Біловус 2003, с. 7].

Інтертекстуальність – явище, яке вказує на те, що всі тексти, письмові чи усні, офіційні чи неформальні, художні чи повсякденні, пов’язані між собою через слова, фрази, речення або абзаци [Akendengue 2010, р. 34]. За допомогою інтертекстуальності твориться загальна площина тексту, тобто культура, де неоднорідні тексти співіснують і набувають ознак одночасності й сучасності, формують єдність, втілювану у сучасному літературному дискурсі [Сергійчук 2013, с. 7]. Майкл Ріффатер, наприклад, дає таке визначення інтертекстуальності у роботі “La Syllepse Intertextuelle” (1979): «Інтертекстуальність – це сам механізм літературного читання. Саме інтертекстуальність створює значення, тоді як лінійне читання, яке є звичайним для нелітературних текстів, створює лише сенс» [Riffaterre 1979, р. 496].

У сучасному літературному дискурсі багато дискусій присвячені проблематиці міжтекстової взаємодії, в наслідок чого проблеми вивчення інтертекстуальної взаємодії досі залишаються відкритими. Фахівці часто зазначають, що «інтертекстуальність – це складне для використання поняття в наслідок невизначеності та розпливчастості його значення» [Culler 2002, р. 109]. З початку свого виникнення теорія інтертекстуальності розвивалась гетерогенним шляхом і розгорталася переважно у двох узвичаєних концепціях – широкій і вузькій. У статті Ю. Пихтіної можна знайти такі тлумачення цих концепцій:

1) експлікація будь-якого тексту як інтертексту, а інтертекстуальний простір сприймається як «сміслове поле», сформоване із сполучення сумісних кодів та смислів попередніх текстів – широка (глобальна) модель інтертекстуальності;

2) експлікація інтертекстуальності як «сміслотворчої і формотворчої

складової художнього твору, спосіб висловлення авторської позиції» [Гальчук 2013, с. 34], тобто як специфічної якості певних текстів – вузька (обмежена) модель інтертекстуальності [Пихтіна 2013, с. 167].

Звертаючись до П. Рихло, слід зазначити, що обмежена модель інтертекстуальності зазнає більшого визнання у сьогочасних дослідників (З. Мітосек, М. Шаповал, О. Кобзар та ін.) з метою інтерпретації та аналізу текстів, тому що вона завбачує свідомі, інтенційні зв'язки між текстами. У результаті такого підходу міжтекстова взаємодія стає зрозумілою читачу за допомогою специфічних засобів і для реципієнта стає можливим краще сприйняття інтенцій автора під час інтерпретації тексту [Рихло 2005, с. 46].

Через протилежні підходи та термінологічні розходження, теорія інтертекстуальності розвивалася неоднорідно і переважно у двох спрямуваннях: М. Бахтін з одного боку, Ю. Крістева та Р. Барт – з іншого [Просалова 2019, с. 28]. У працях дослідників міжтекстової взаємодії широко використовуються терміни «інтертекстуальність» (Ю. Крістева), «інтертекст» (Р. Барт) та «діалогічність» (М. Бахтін). Але довгий час не існувало теоретичного обґрунтування розвитку й чіткого значення понять, охоплюючих ці терміни. З цього приводу І. Ільїн пише, що точний зміст терміну «інтертекстуальність» може значуще видозмінюватися, підпорядкований теоретичним та філософським передумовам, якими керується у своїх дослідженнях кожен вчений. Загальним визначенням для теоретиків інтертекстуальності є те, що кожен текст сприймається як «реакція» на попередні тексти [Ильин 1998, с. 207].

Основоположником сучасних досліджень концепту інтертекстуальності прийнято вважати М. Бахтіна, який у праці «Проблеми змісту, матеріалу і форми у словесній художній творчості» (1924) розвивав теорію поліфонічності тексту, а фокусом роботи поставало поняття «чужого слова». На його думку, текстові площини перетинаються у художньому творі, утворюючи діалог між авторами-творцями текстів, створеними як попереднім, так і сучасним культурним контекстом, який продовжує розвиватися

[Бахтин 1975, с. 63]. М. Бахтін стверджував, що кожен текст (або висловлювання) є діалогічним у сенсі, що воно набуває свого значення по відношенню до інших текстів: «кожне висловлювання спростовує, стверджує, доповнює та спирається на інші, передбачає їх пізнання, і так чи інакше враховує їх» [Бахтин 1979, с. 91].

У такий спосіб вчений розглядав міжтекстові зв'язки як діалог всього текстового простору, а не тільки як діалог в межах одного твору. Себто стає очевидним, що мова навіть на рівні висловлювання завжди носить діалогічний характер і повноцінне розуміння тексту можливе лише за порівняння його з іншими текстами, а існування тексту можливе виключно в системі з іншими [Просалова 2019, с. 35].

Ю. Крістева, розмірковуючи над висунутими М. Бахтіним ідеями, в роботі «Бахтін, слово, діалог та роман» (2000), дещо їх переробила, трансформувала та розвила теорію науковця про наявність декількох голосів у висловлювання до поняття кількох текстів в одному тексті. Пояснюючи це поняття у праці “Le texte du roman” (1979), вчена проінтерпретувала його як діалог між текстами, прикмету, характерну для літературного дискурсу [Kristeva 1979, р. 92] і згодом висунула думку, що «всякий текст формується як мозаїка, побудована з цитацій, будь-який текст поглинається і трансформується іншим текстом» [Kristeva 1969, р. 429].

Не зважаючи на те, що інтертекстуальність та міжтекстовий діалог певним чином пов'язані, ці концепції не слід ототожнювати, оскільки Ю. Крістева не лише аналізує ідеї М. Бахтіна, а й переосмислює, видозмінює та пропонує нове сприйняття літератури, де інтертекстуальність є характерною для будь-якого твору. У наслідок цього, якщо у М. Бахтіна йдеться про явище взаємодії між суб'єктами (діалог авторів), то у Ю. Крістєвої – інтероб'єктної взаємодії (діалог текстів), що дозволяє говорити про подвійне прочитання будь-якого твору.

Для Ю. Крістєвої інтертекст не є пристроєм, за допомогою якого будь-який новий текст відтворює попередній текст. Попередні тексти руйнуються,

заперечуються й відроджуються, таким чином створюючи новий текст. Дослідниця «заперечує традиційні для літературознавства міркування про «авторські впливи» та «текстові джерела», стверджуючи, що всі знакові системи створюються, трансформуючи всі попередні знакові системи» [Riégay-Gros 1996, p. 19]. Інтертекстуальність у цій концепції постає як постійний процес міжтекстової взаємодії (як ідей, і способів їх втілення) у загальному ланцюзі світової культури.

Особливо в теорії інтертекстуальності виділяється поняття прецедентного тексту (термін Ю. Караулова). Цим терміном позначаються багатократно відтворювані тексти культури, які формують свідомість певної групи мовців, це можуть бути як богословські книги, легенди, міфи, казки, фольклорні пісні, так і художні тексти [Михеев 2014, с. 121]. На думку дослідника Ю. Караулова: «Прецедентний текст – це текст, що має надособистісний характер, добре відомий оточенню автора, включаючи його попередників та сучасників» [цит. за: Тимчук, Сеньків 2017, с. 251]. До таких текстів можуть належати не лише цитати з художніх творів, прецедентним текстом може бути і власне ім'я. За такого підходу прецедентний текст сприймається як знак, «одиниця позначення» [цит. за: Тимчук, Сеньків 2017, с. 251]. Якщо слідувати цьому трактуванню, виходить, «прецедентними текстами» є як самі тексти, так і «витяги» з них [Москвін 2007, с. 58].

Однак, цитування і запозичення тексту в культурі не робить його автоматично прецедентним, а скоріше передтекстом (термінами-синонімами можна вважати «претекст», «предтекст», «прототекст»). Також, деякі дослідники вводять власні термінологічні пари на підставі поділу за ознакою прецедентності, наприклад, «сильні» і «слабкі» тексти (М. Ямпольський) або «похідні» і «вторинні» (В. Москвін). Примітно, що В. Москвін окреслює розуміння відносин між вихідним та інтертекстуально збагаченим текстом таким чином: похідний – імітує основні ознаки вторинного, тому тип інтертекстуальності, заснований на дериваційних асоціаціях, називається міметичним (від грец. *mimesis* – наслідування), а текст, що з'явився в

результаті мімезису, називається вторинним пра-текстом (ур-текстом від нім. “urtext” – ранній текст, оригінал) [Москвин 2007, р. 58].

Ж. Жаннет, наприклад, називає первинний текст «гіпотекстом», а вторинний, «похідний від попереднього шляхом трансформації» – гіпертекст [Genette 1982, р. 367]. Слід зазначити, що в літературознавстві під «гіпертекстом» (За Т. Нельсоном) зазвичай розуміється «організація текстового матеріалу таким чином, що він перетворюється на систему текстових одиниць, представлених не в лінійній послідовності, а як множинність зв'язків та переходів» [цит. за: Татаренко 2010, с. 103]. Відповідно до багатозначності візій теорії інтертекстуальності, її інструментарій так само має розбіжності в трактуваннях.

Інші науковці також пропонували свої дослідження щодо феномену інтертекстуальності. Наприклад, Р. Барт, досліджуючи різні форми здійснення міжтекстової взаємодії, так описував інтертекст: “The intertext is not necessarily a field of influences: rather it is a music of figures, metaphors, thought-words; it is the signifier as siren” [Barthes 1977, р. 145]. Таким чином, Р. Барт називає «інтертекстом» співвідношення одного тексту з іншим, їх діалогічну взаємодію, яка дозволяє досягнути сенси, закладені автором.

Продовжуючи розвивати ідеї своєї учениці Ю. Крістевої, Р. Барт ставився до літератури як до рушійної сили, впливаючої на розвиток історії, а не як наслідок розвитку суспільства. Вчений зосередився на структуралістичних підходах розуміння тексту й писав, що з перспективи інтертекстуальності текст повинен досліджуватись як підключений до інших текстів і кодів, а не як фінальний продукт [Barthes 1989, р. 415].

Найбільш раціональною думкою в галузі інтертекстуальних студій вважається висловлення науковця, що кожний текст є інтертекстом й інші тексти можуть існувати в ньому на різних рівнях, «кожен текст є новою тканиною, зітканою зі старих цитат» [Barthes 1977, р. 146]. Виступаючи прихильником «широкої» концепції тлумачення інтертекстуальності, Р. Барт констатує «смерть автора» (вперше згадана у книзі “S / Z” (1970)), внаслідок

цього вже текст наділяється властивістю суб'єктності, вступаючи в діалог з іншими текстами. Так само, як і Ю. Крістева, Р. Барт формулює інтертекстуальність як «обширне поле знакових систем», завдяки якому текст може читати історію і вписуватися в неї.

Таким чином, Р. Барт сприймає інтертекстуальність як характеристику, притаманну кожному тексту будь-якої епохи, а кожен текст в свою чергу є втіленням інших текстів, перетнувшихся на одній тканинній площі, він багатоголосний та динамічний, ніколи не завершений і завжди відкритий для нових смислів, інших текстів і кодів [Barthes 1989, с. 424].

Не дивлячись на численну кількість літературознавчих та лінгвістичних праць присвячених проблемі категоризації міжтекстових зв'язків, рідко коли дослідники намагалися розробити систематичну класифікацію елементів інтертекстуальності [Біловус 2003, с. 28]. Дослідниця Н. Фатеева наразі вважає найбільш методичними дві спроби виокремлення цих понять [Фатеева 2000, с. 120]. Перша – пропозиція П. Х. Торопа, який висуває ідею, що будь-яке співвідношення елементів тексту можна вважати метакомунікацією. В процесі цього акту утворюються метатексти, а первинний текст сприймається як прототекст, на базі якого створюється новий текст. Згідно с П. Х. Торопом, метатекстом стає описуючий текст, який представляється будь-якою своєю частиною в іншому тексті [Тороп 1981, с. 39]. Друга спроба належить французькому літературознавцю та представнику студій структуралізму Ж. Жанетту.

Ж. Женетт, на відміну від Ю. Крістєвої і Р. Барта, має вузьке розуміння інтертекстуальності, а саме – як вид транстекстуальності, тобто присутність тексту або його частини в іншому. На думку Ж. Женетта література – це єдиний простір, всередині якого взаємодіють літературні твори, як один з одним, так і з іншими витворами культури. Зв'язки текстів між собою він трактує як транстекстуальність, в той час як інтертекстуальність це тільки тип транстекстуальних відносин, під яким можна розуміти як пряме цитування за

допомогою лапок, незалежно від наявності вказівки на джерело, так і алюзії чи ремінісценції [Genette 1982, p. 338].

У праці «Палімпсести: Література другого ступеня» (1982) він класифікував та виокремив п'ять елементів транстекстуальності:

1) перший рівень транстекстуальності, на думку вченого, це інтертекстуальність, тобто можливість одночасної присутності декількох текстів в одному тексті, яка характеризує міжтекстові зв'язки;

2) другий елемент – це архітекстуальність, а саме зв'язок текстів на рівні жанрів;

3) метатекстуальність є третім рівнем, і розуміється як транстекстуальний зв'язок, «об'єднуючий коментар щодо тексту і коментуємий текст» [Genette 1982, p. 339];

4) паратекстуальність визначається як взаємодія між текстом, його заголовком, епіграфом, передмовою з іншими складовими тексту;

5) останнім елементом Ж. Женетт визначає гіпертекстуальність – поєднання тексту із попереднім, базуючись на його видозмінюванні у формі висміювання або пародіювання одного текста іншим.

Таким чином, інтертекстуальність є багатограним феноменом, який налічує велику кількість підходів до розуміння та вивчення. Оскільки сам термін інтертекстуальність є нечітким, то значення терміну видозмінюється залежно від теоретичних передумов, якими керується дослідник. Питання інтертекстуальності є відкритим, а теорія активно розвивається, з'являються новітні підходи до розуміння міжтекстової взаємодії, її систематизації та класифікації, а складність та багатоаспектність явища «інтертекстуальність» є причиною сплутування різних понять та тлумачень.

Феномен інтертекстуальності цікавить не тільки літературознавців, а і письменників. Інтертекстуальні включення займають важливу роль в сучасних художніх творах, як елітарної, так і егалітарної літератури. Вони не тільки дають можливість відобразити певну картину світу, а й створюють нові можливості для інтерпретації та аналізу однаково і похідних і вторинних

текстів. Нерідко в сучасній літературі з'являються тексти, засновані на переосмисленні класичних літературних творів – це може бути як імітація жанру чи стилю, переказ подій з іншого ракурсу, інтерпретація мотивів з точки зору сучасних літературознавчих студій. Завдяки цьому автори мають можливість використовувати «вільну гру» з усталеними смислами й образами.

Так, написання романів за певною «літературною формулою» (Дж. Кавелті), під якою розуміється «спосіб опису культурно-обумовлених стереотипів певного періоду», дозволяє занурити читача в потрібний контекст. Як наслідок, наслідування відомих творів за допомогою інструментарію інтертекстуальних студій може сприйматися читачами як позачасовий «культурний код». Дж. Кавелті також підкреслював, що у читача викликає більш глибоке враження «переробка» старого твору, певна інтерпретація, ніж зовсім новий твір [Cawelti 1977, p. 35]

Отже, внаслідок того, що «широка» модель розуміння інтертекстуальності не є чітко обмеженою і пропонує не зважати на свідомі інтенції автора та сприймати інтертекстуальність як «вільну гру текстів», для нашого дослідження буде доцільним звернутися до вузької моделі. Завдяки такому підходу завбачається неодмінна наявність в творі характерних маркерів «чужих слів», здійснених завдяки авторським інтенціям.

Слід зазначити, що під час теоретичної розвідки виникла потреба обрати модель ідентифікації інтертекстуальності через те, що сучасний літературний дискурс вивчаючий теорію інтертекстуальності не має сталої термінологічної бази. Таким чином, найбільш вдалим та підходящим за семантичною наповненістю виявилось розуміння інтертекстуальності Ю. Крістєвої, як методу дослідження тексту як знакової системи, взаємодії різних кодів чи дискурсів, переплетених в тексті. При цьому підході інтертекстуальність сприймається як «простір сходження можливості цитації та її виявлення у тексті, який містить в собі всі потенційні дискурси, під впливами яких перебуває автор твору» [Kristeva 1974, p. 443]. Одночасно з тим, виявлення і дослідження інтертекстуальних рівнів пропонується здійснити за допомогою

класифікації інтертекстуальності запропонованою Ж. Женеттом, яка складається з п'яти елементів, а саме: паратекстуальний, інтертекстуальний, метатекстуальний, гіпертекстуальний та архітекстуальний рівні.

Для подальшого дослідження питання функціонування феномену інтертекстуальності у сучасному постмодерністському дискурсі буде доцільним розглянути розвиток інтертекстуальних студій у діахронічній перспективі. Завдяки цьому буде можливим зрозуміти як змінювались уявлення про міжтекстову взаємодію протягом історії, які призвели до формування сучасної візії теорії інтертекстуальності і, відповідно, інтертекстуального інструментарію.

1.2 Теоретичне осмислення категорії інтертекстуальності: діахронічна перспектива

Специфіка застосування інтертекстуального інструментарію в ту чи іншу добу значною мірою залежить від чинних історико-культурних координат, якими визначалися власне ставлення до факту запозичення «чужого», характер запозичень та специфіка їх інтерпретації. Ці три моменти тісно пов'язані між собою, зміни в одному з них викликають зміни і в двох інших. Тому у процесі осмислення категорії інтертекстуальності у її історичному розвитку буде доцільним спочатку звернутися до праці античних філософів, які одними з перших звернули увагу на це питання.

Наприклад, Античний поет Горацій «приймав за свою основну заслугу те, що він трансформував грецькі пісні на римську основу» [цит. за: Шаповал 2013, с. 36]. Тож таке нове «прочитання» тексту або його творча обробка задля надання відповідності сучасним реаліям чи новизни, по-перше, були приводом для гордості в часи античності, по-друге, є саме тим явищем, яке людина другої половини XX ст. починає називати «інтертекстуальність».

Відомо, що концепти класичної риторики і поетики вважаються найкращою ілюстрацією прадавніх аналогів сучасних уявлень про інтертекстуальність. Одною з таких концепцій є теорія наслідування, або мімесис. У праці «Поетика» Аристотель розглядає мімесис як метод навчання та отримання знань за допомогою наслідування, що, відповідно, відноситься і до художніх текстів [Аристотель 2018, с. 31]. Окрім того, міркуючи над процесами наслідування, Аристотель висловлює думку, що саме можливість наслідувати відрізняє людину від будь-яких інших живих істот і так само наслідування є важливою складовою мови оратора, бо запозичуючи частини «чужого тексту», оратор надає своїм словам переконливості. «Шукаючи відповідні сюжети, трагіки випадково відкрили, що такий матеріал слід збирати у міфах», – пише філософ, в наслідок чого можна зробити висновок, що для Аристотеля джерелом мистецтва є імітація (наслідування) [Аристотель 2018, с. 59].

Проблема запозичення сюжетів різних народів цікавила науковців з античних часів. Досліджуючи це питання, О. Веселовський зазначав, що епохи літератури не створюють наново класичні сюжети, а додають нового змісту старим. «У пам'яті народу відклалися образи, сюжети і типи, колись живі, викликані діяльністю відомої особи, якоюсь подією, анекдотом, що викликав інтерес, оволодів почуттям та уявою. Теж саме в житті літератури, народної та художньої – свідомої: старі образи, відгомони образів раптом виникають, коли на них з'явиться народно-поетичний попит, вимога часу». Примітно, що вчений наголошував, що комплексне розуміння літературного твору залежить від життєвого досвіту реципієнту і його компетенцій [цит. за: Шаповал 2013, с. 78].

Досліджуючи питання наслідування сюжетів, літературознавці прийшли до думки про «неусвідомлене» авторство фольклорних сюжетів. За Е. Берном, перші сюжети з'явилися одночасно з першими людьми, тому є підстави вважати, що такі «давні» сюжети не сильно відрізняються від сучасності [Berne 1964]. Якщо спиратися на цю точку зору, стає зрозумілим, що

використання письменником раніше створених сюжетів є неминучим. Зв'язок з «похідним» сюжетом не втрачається навіть при його трансформації чи наповненні своїм «авторським» змістом. Тобто модифікації щодо вже існуючого сюжету, до яких вдається письменник, є варіацією інтертекстуальних проявів [Переломова 2008, с. 14].

Буде доцільним зауважити, що в письменній середньовічній літературі було широко представлене «неусвідомлене» авторство. Так, ознакою якості літератури для теоретиків середньовічної доби був не індивідуальний стиль автора, а наслідування «нормі» стилю, засноване на античних цінностях. Створення латинського поетичного твору було процесом наслідування, творчим змаганням і перевіркою того, хто зможе краще проінтерпретувати те ж саме, але іншими словами. Внаслідок цього тогочасним поетичним творам в більшості була властива стандартизація, однаковість в сюжетах, мотивах чи образах, різниця між якими була лише в словах та формулюваннях, якими їх викладали [Козлик 2011, р. 80].

Творення власного тексту заснованого на «чужому» матеріалі стало основою літературної творчості середньовічних авторів, а найбільше цінувалася майстерність робити щось псевдо-нове і невідоме, опираючись на те, що є загальновідомим. Це принципово відрізняло Середньовіччя від доби Ренесансу, тому що на відміну від середньовічного автора, для якого привласнювання запозиченого матеріалу було не тільки нормою, а й взірцем творчості, митець Ренесансу сприймав запозичення як щось «інтимне», що треба ховати [Козлик 2011, с. 199].

Індивідуальний смак митця стає головним у розумінні прекрасного, а в літературній творчості на перше місце виходить саме художник. Вперше людина постає центром уваги, отримавши право зображати дійсність згідно з власним баченням прекрасного. Дослідник О. Лосев слушно зазначає, що нарешті перед нами «постає творча індивідуальність, яка може творити за своїми власними законами, а середньовічна маска спадає» [цит. за: Білоус 2005, с. 230].

З часом ставлення до запозичень змінюється в залежності від суспільного статусу літератури та автора, переходу від «неусвідомленого авторства» в середньовіччі до «усвідомленого авторства» в епоху Ренесансу, з'являється індивідуальний авторський стиль. Відповідно, змінюється і характер запозичень: це вже не тільки біблійні та міфічні «вічні», а й тенденційні художні сюжети, мотиви і культурні коди епохи.

Наслідування стало культурною проблемою у другій половині XIV ст. Судити про це можна з листування Ф. Петрарки, де він підіймає проблему того, що «нема такого твору, який можна було б переробити настільки, щоб таким чином довести до ідеалу» [Козлик 2011, с. 198]. Наприклад, майстерність й оригінальність поета, за Петраркою, полягає в умінні приховувати наслідування. Петрарка хотів створити поезію, яка б нагадувала про античність, але не була б її повною «копією».

Однак, особливо цінувалося уміння вправно використати «матеріал» відомий, який вже займав певне місце в суспільстві, в наслідок чого розпізнавання таких відсилок в творах Ренесансу вважалось маркером «посвяченності» в певні кола. Література Відродження показала вперше в західній культурі свідоме розуміння дискурсу як відкритого, незавершеного та підпорядкованого нескінченній кількості інтерпретацій, адже текстове минуле завжди присутнє через цитати чи алюзії в творчість таких письменників, як Ф. Бекон, В. Шекспір, М. Монтень, П. Ронсар та інші. Ці автори сприймають наслідування як нескінченну потенційність культури, в яку вони вписують власні дискурси, ніж як борг попереднім письменникам, чия заслуга вбачається в їхній силі впливу, а не в будь-якій оригінальності думки [Alfaro 1996, p. 270].

Внаслідок нового розуміння наслідування релігійної чи античної теми, трансформування і опрацювання відомих мотивів, відбувалися зміни у творчості, які призводили до появи художніх явищ, які можна було вважати якісно новими продуктами індивідуальної творчості [Козлик 2011, с. 215].

Наприклад, Вільям Шекспір, як і більшість елизаветинських драматургів, не обмежував себе класичними зразками для наслідування. Його п'єси побудовані на матеріалі, запозиченому з дуже різноманітних джерел – хронік Тюдорів, старих легенд, італійських новел, класичних історичних текстів, легендарних історій, ранніх англійських п'єс та праць його попередників [Kostić 2009, p. 173]. Як приклад можна взяти «Трагічну історію Ромеуса і Джульєтти», відому давню італійську легенду, вперше опубліковану в інтерпретації під авторством Артура Брука. Прийнято вважати, що поема була взята як сюжетна основа «Ромео і Джульєтти» В. Шекспіра, і закріпилася у світовій культурі завдяки авторському інтерпретуванню драматурга, який не боявся змінювати сюжет та інтерпретувати історії так, як до нього ніхто не робив. Як доречно зазначає українська представниця шекспірівських студій Н. Торкут, «Шекспір дозволяв зазирнути в лабіринти людської думки, розкриваючи в такій спосіб складні механізми функціонування системи “індивідуум-суспільство-всесвіт”» [Торкут 2004, с. 10].

Ще одним прикладом дотримання традицій інтертекстуальності є творчість митців Просвітницького класицизму. Класицисти пропагували серед провідних соціальних верств претензійний, високий стиль, виплеканий прикладами античності. За суворими правилами наслідування вони дотримувалися грецьких і римських сюжетів і мотивів таким чином, щоб наблизити класичну творчість античності до смаків сучасних часів [Juvan 2008, p. 17]. Митці та дослідники доби Просвітництва (Вольтер, Й. В. Гете, Ф. Шиллер) прагнули змінити все людство і весь світ за допомогою просвітництва та виховання.

Письменники сучасності спонукали своїх послідовників до імітації, цитувань, адаптацій та алюзій. Одна за одною з'являлися літературні моди, в яких письменники вже не намагалися дотримуватися правил класичної поезики і прагнули встановити нові взірці канонів мистецтва, надихаючись прикладами античних філософів. На відміну від Середньовіччя і частково Відродження, коли оригінальність авторства не викликала значного інтересу і

важливим була саме «впливовість», у вісімнадцятому столітті цінності змінилися, оригінальність та вміння вправно трансформувати текст стали справжньою ознакою геніальності автора [Alfaro 1996, p. 270].

В епоху європейського романтизму науковці активно займалися дослідженням зв'язків між сюжетами казок та оповідань різних народів світу, вивчали їх вплив один на одного, і у такий спосіб досліджували інтертекстуальність фольклорних сюжетів. Вже в першій половині XIX ст. з'явився новий напрямок дослідження міфології та фольклору – міфологічна теорія, який складався з трьох основних наукових течій (міфологічна школа Я. і В. Грімм, теорія мандрівних сюжетів Т. Бенфея, антропологічна теорія Е. Б. Тейлора). Звісно, теорії часів романтизму не можна назвати пов'язаними з інтертекстуальністю у повному розумінні цього явища, однак вони очевидно є саме тою основою, завдяки якій мислителі XX ст. розвинули і сформували теорію інтертекстуальності у її сучасному розумінні діалогічного «переосмислення» текстів попередніх епох.

Примітно, що саме переосмислення завдяки трансформації попереднього досвіду було особливо властиве вікторіанському канону. Так, Л. Хатчеон зазначає, що «перехідність» була домінантною рисою літератури вікторіанської доби. Письменники прагнули адаптувати все що можливо, починаючи від сюжетів літературних творів і закінчуючи піснями, танцями, картинами. Так само це працювало і у зворотному напрямку [Hutcheon 2006, p. 5].

Р. Макфарлейн, аналізуючи активну полеміку навколо категорій оригінальності й запозичення, засновуючись на щоденниках і листах видатних вікторіанських письменників від Чарльза Дікенса і до Оскара Вайлда, робить висновок, що «пластичність» і адаптивність вікторіанських текстів зумовлені генетично завдяки властивим вікторіанській добі «пріоритету принципу *inventio* над суто романтичним *creatio*, переписування (*rewriting*) над власне письмом (*writing*)» [цит. за: Тупахіна 2020, с. 263]. Як наслідок, новизна та оригінальність «були недосяжним джерелом натхнення для багатьох

вікторіанців, у той час як запозичення, сюжетно-композиційна й стилістична неупорядкованість тексту та часткові збіги між ним та іншими текстами стали визначальними рисами художнього твору» [Macfarlane 2007, p. 214].

Нормативна практика наслідування вплинула на західний соціальний дискурс загалом – тобто «запозичення» елементів фольклору, біблійних текстів, міфів і значних «світських» текстів було наявним на всіх етапах розвитку літературної творчості. Наслідування «класичним» взірцям і звернення до відомих авторів чи сюжетів від наслідування з метою використання авторитету вагомого для суспільства автора перетворилося на спосіб вираження авторської індивідуальності, особисте опанування колективного досвіду. Осмислюючи античну міфологію, біблійні легенди чи тексти попередників, автор надавав тексту особливої значущості, виводив його у контекст прецедентних творів.

Отже, творчі здобутки і метаморфози літератури попередніх епох на різних етапах формували як схожі, так і доволі розбіжні погляди на розуміння специфіки міжтекстової взаємодії. Літературознавці і науковці впродовж всього існування людства породжували і трансформували теорії, які в подальшому впливали на розвиток теорії інтертекстуальності. Саме завдяки цим здобуткам стало можливим зародження сучасної теорії інтертекстуальності, яка сформувалася вже в часи переходу від модернізму до постмодернізму.

1.3 Інтертекстуальність як складова постмодерністського коду письма

У художній літературі перехідного періоду ХХ–ХХІ ст. інтертекстуальність є однією з основних поетичних інструментів і, відповідно, складовою постмодерністського коду письма. Інтертекстуальність виступає невід’ємною частиною культури та дискурсу постмодернізму й провідним художнім прийомом так як її властивості (різноманіття, діалогічність та

алюзивність) стали ознаками сучасного культурного контексту [Переломова 2008, р. 13]. Письменники-постмодерністи використовують і ніби «абсорбують» твори попередніх епох, прочитують та переосмислюють їх, надають їм нове життя і створюють якісно нові тексти за допомогою звернення до прецедентів.

Л. Хатчеон, досліджуючи поетику постмодернізму зазначає, що сьогодні спостерігається повернення до ідеї спільної дискурсивної «властивості» у використанні літературних і історичних текстів в художній літературі. Така інтертекстуальна взаємодія створює відчуття присутності минулого, але минулого, яке можна пізнати лише з його текстів, його слідів — літературних чи історичних [Hutcheon 1990, с. 124].

Протягом певного часу постмодернізм сприймався як близнюк чи клон модернізму. Деякі дослідники навіть називали постмодернізм «постсучасністю», вважаючи, що це рух в напрямку «нового Середньовіччя» в наслідок примітивного використання досягнень попередніх епох [Есо 1994, р. 263]. Однак, слід зазначити, що письменники-постмодерністи не вбачають свою ціль у створенні оригінального тексту «несхожого» на всі інші, тому й звичне поділення на «свій-чужий» стає вже не актуальним. Так, якщо в епоху «чужих» Ренесансу і класицизму античність сприймалась як «своя» (відносини романтизму і Середньовіччя сприймалися схожим чином), то постмодернізм вбачає «своє» у всьому світовому і культурному процесі.

Ж. Ліотар, наприклад, називав постмодернізм «плюрализмом дискурсу культур, мов і цінностей» характерним для постіндустріального суспільства. Для такого погляду на постмодернізм притаманне гармонійне поєднання традиційного досвіду людства і всього принципово нового, що Ж. Ліотар називає «недовірою до метанаративів (великих розповідей)» [цит. за: Денисенко, Терещенко 2001].

Письменники доби постмодернізму використовують здобутки попередніх епох, намагаються знайти своє місце на рівні з вже відомими майстрами і звертаються до всіх можливих способів, щоб продемонструвати

свою оригінальність [Просалова 2013, с. 37]. Поняття інтертекстуальності є головним у поезії постмодернізму, оскільки завдяки інтертекстуальності висвітлюються особливості модерністського світосприйняття, де характерним є фрагментарний дискурс, коли головну роль займає не «раціональна, логічно сформульована рефлексія, а глибоко емоційна, внутрішньо пережита реакція людини на довколишній світ» [цит. за: Переломова 2008, с. 13]. Постмодерністське письмо зосереджується на конструюванні дійсності за допомогою експериментів з формою, відкиданні усталених норм або діалогу з ними, варіативності та злитті й трансформації жанрів, а інтертекстуальність дозволяє поглянути та осмислити будь-який текст по-новому, виявити приховані можливості й виокремити експлицитні та імпліцитні форми перетину певних творів [Piégay-Gros 1996, p. 49].

В основному, принципівими ідеями пов'язаними с феноменом інтертекстуальності слугують концепти про «конечність» художньої літератури: твердженнях про «смерть автора» Р. Барт, «смерть суб'єкта» Фуко, «світ як текст» Ж. Дерріда. Згідно з О. Переломовою, результатом розробки цих концепцій є сприйняття будь-якого нового тексту як лише нової структури, побудованої з вже наявних одиниць. Внаслідок такого погляду як єдиний інтертекст сприймається вся культура людства, включена в цей контекст. Тобто інтертекстуальність може бути як «поверхневою», так і «фоновною», як, наприклад, всім відомі біблійні, міфологічні, жанрові чи художні сюжети та образи [Переломова 2008, с. 14].

Естетичні засади постмодернізму засновуються на концепції деконструювання тексту, сформульованою Ж. Деррідою, де інтертекстуальність пов'язують з розумінням «світу як тексту». Зокрема, вважається, що будь-який елемент художнього мовлення, незалежно від його особливостей та контексту, може бути використаним або процитованим в іншому культурному чи соціальному тексті [цит. за: Переломова 2008, с. 13].

Згідно з Ж. Дерріда, світ – це текст, а текст – це єдино можлива модель існування реальності [Derrida 1972]. Мова, на переконання теоретиків

постмодернізму, незалежно від сфери її застосування, функціонує за своїми власними законами і світ стає осяжним для людини лише у вигляді тієї чи іншої історії – літературного дискурсу. В такому випадку, література та історія сприймаються як дискурси з яких складаються певні системи, які роблять можливим розуміння минулого [Hutcheon 1988, p. 89].

Завдяки такій візії «світу як тексту» стає можливим сприймати все в людському світі як текстуальне, що можна критично прочитати і перепрочитати, переписати з точки зору «участі» читача у цьому тексті. Ж. Дерріда пропонує вважати, що такі системи значень включають не тільки їх творців, а й спостерігачів (реципієнтів або читачів). Така перспектива припускає, що мовці не просто використовують слова, наявні в певному словнику, коли прагнуть виразити якесь значення. Натомість, вважається, що значення слів є «включеним» в процес використання мови, тобто те, що і як ми думаємо, визначається тим, як ми пишемо, читаємо чи говоримо. Таким чином, «ніщо не означає саме щось, тому що ніщо нічого не означає взагалі» [Madison 2001, p. 24].

Розвиток вищезгаданої концепції закономірно призвів до зародження тверджень про «смерть суб'єкта» (М. Фуко) і «смерть автора» (Р. Барт). Так, значення «смерті автора», запропонована постструктуралістами, полягає у нівелюванні творчої особистості і її розчиненні у великій кількості цитат. В наслідок чого можна говорити, що «свідомість суб'єкта нівелюється у тексті», який стає автономним й може існувати незалежно від автора. Текст сприймається як єдність «вишитих по канві взірців» і, на думку Р. Барта, «виникає з анонімних, невловимих і водночас уже читаних цитат – цитат без лапок» [Просалова 2019, с. 5]

Р. Барт віднайшов «не тільки амбівалентний характер відносин твір/Текст, а й амбівалентну природу самого Тексту», що враховує у своїй структурі тексти попередніх культур», те, що висловлюється «у творі незалежно від авторської волі, а часто і незалежно від авторської свідомості, – сказане саме тією мірою, якою будь-який індивід, що від народження

занурений у певну ідеологічну атмосферу, змушений читати і засвоювати ту книгу культури, яку запропонували йому епоха, середовище, соціальний стан, система виховання та освіти» [цит. за: Просалова 2019, с. 13].

Концепції функціонування тексту з погляду постструктуралістів роблять наголос на лімінальності його меж, позбавляють його права сприйматись як самостійний і автономний продукт. Тексту властиві множинні сенси, які деконструюють всі попередні і створюють нові, він «постає посередником між автором і культурною традицією, яку письменник може продовжувати чи, навпаки, ігнорувати» [Просалова 2019, с. 15]. Вступаючи у складні зв'язки з контекстом, текст його актуалізує і характеризує, представляє за допомогою метафор і алюзій, і таким чином вписує в культурний контекст, який ніколи не може розглядатися як повністю сформований [Просалова 2019, с. 15].

Аналіз і прочитання літературного твору задля виокремлення сенсів, закладених у ньому, неможливе без урахування специфіки феномену інтертекстуальності. Інтертекстуальні студії сприяють переосмисленню текстів попередніх епох, саме завдяки інтертекстуальному «діалогу» прецедентних і вторинних текстів відкривається можливість відновити і актуалізувати значення інтертексту для сучасної культури, надати нове бачення «традиціям», цінність яких була нівельована.

В той самий час для реципієнта таке сприйняття тексту є можливістю бути комплексно включеним у світову культуру, переосмислити різні національні традиції у критичному прочитанні і осягнути особливості творення текстів певних періодів, що забезпечує читачу «інтертекстуальну компетенцію». Таким чином, читач бере участь у «декодуванні» тексту, вступає у постмодерністську «гру», де література постмодернізму використовує одночасно елементи елітарної й масової літератури, демонструючи хаотичну картинку сучасного світу і неможливість встановлення певних вічних зразків.

РОЗДІЛ II

ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНА СПЕЦИФІКА РОМАНУ «ФЛОРЕНС І ДЖАЙЛЗ»

2.1 Гіпертекстуальний рівень

Розпочати аналіз текстового матеріалу з гіпертекстуального, за класифікацією Ж. Женнетта, рівню взаємодії доцільно тому, що саме на цьому рівні найяскравіше виділяється характер ставлення культури-реципієнта до культури-донора. Це ставлення може варіюватися від шанобливого наслідування чи пастішизації до глузливої пародії, сфокусованої на формальних і змістових недоліках. Для неовікторіанського роману, який вже на рівні назви визначає себе через апеляцію до іншої епохи й культури, це питання має принципове значення. Традиційно вважається, що жага до минулого є результатом розчарування і спустошення, які спіткали британців після Другої світової війни, внаслідок чого письменники прагнули знайти більш «стійкі» ідеали, які стали втраченими у сучасності; втім, сучасні дослідники дедалі частіше говорять про комплексне й неоднозначне ставлення творців неовікторіанського роману до визначних попередників. Йдеться, зокрема, про роботу над трансгенераційною історичною травмою через феміністські чи постколоніальні прочитання [Тупахіна 2020, с. 10]. В такий спосіб, діалог з вікторіанською спадщиною може будуватися як на бажанні деконструювати вікторіанські традиції, так і на потребі їх переосмислення завдяки детальному «опрацюванню історичного матеріалу, скрупульозному дотриманні справжніх канонічних зразків, або на основі складнішого діалогу та гри з традицією, характерними для постмодерністської літератури» [Каманкіна 2016, с. 92].

У романі Дж.Хардінга «Флоренс і Джайлз» маркер гіпертекстуального зв'язку заявлений вже на рівні поетики назви, яка алюзивно відсилає читача

до загальновідомої новели Г. Джеймса «Оберт гвинта» (1898), а саме – до імен її героїв, дівчинки Флори та хлопчика Майлза, постмодерністські версії яких (дванадцятирічна Флоренс і її молодший брат Джайлз) діятимуть у дещо зміненому антуражі.

Так, дія роману Хардінга розгортається не в Британії, а у Сполучених Штатах – у Новій Англії, у віддаленому маєтку Блайт-хаус (у назві якого вбачаємо алюзію на маєток Блай в «Оберті гвинта»). Змінено й час розгортання дії - 1891 р. замість середини ХІХ ст. у Джеймса. Як і їхні літературні попередники, Флоренс і Джайлз – сироти, але не рідні брат з сестрою, а єдинокровні, мають лише спільного батька. Так само, як у новелі Джеймса, хлопчика відправляють на навчання до інтернату, тоді як дівчинка залишається вдома; і так само, як його вікторіанський прототип, Джайлз буде вигнаний зі школи, хоча причина його вигнання (низька успішність) не становитиме жодної сюжетної таємниці.

Натомість, Флоренс, від імені якої ведеться оповідь, виявляється набагато кмітливішою за брата, у чому можна побачити характерну для неовікторіанського роману інверсію гендерних ролей. Залишена нудьгувати на самоті, вона наважується порушити сувору заборону на освіту для жінок, накладену її мізогінічно налаштованим дядьком-опікуном. Мотив нераціональної заборони – ще один маркер гіпертекстуального зв'язку: з одного боку, відсутність права на освіту відрізає Флоренс від «великого світу» так само, як заборона на зовнішні контакти в «Оберті гвинта» Джеймса. З іншого боку, можливість бути «розбещеною» забороненим знанням актуалізує у текстопросторі похідного тексту аналогічний мотив з претексту. Щоправда, якщо в новелі Джеймса це заборонене знання стосувалося передусім сексуальної сфери, у романі Хардінга забороненим стає знання як таке.

Але Флоренс потайки пробирається в бібліотеку маєтку, де ковтає книжки одна за одною, старанно приховуючи від наглядачки-економки (постмодерністської реінкарнації місіс Гроуз з твору Джеймса) навички вправно читати і висловлюватись: *“But because of the strict views of my uncle*

regarding the education of females, I have hidden my eloquence, under-a-bushelled it, and kept any but the simplest forms of expression bridewelled within my brain” [Harding 2010, с. 3]. І коли поява нової гувернантки напряду загрожуватиме безпеці і щастю дітей, саме Флоранс використає весь свій розум і винахідливість, щоб захистити брата і свій ретельно вибудований спосіб життя від цього всесильного ворога.

Мотив протистояння дітей і гувернантки – чергова ланка гіпертекстуального зв’язку між романом Хардінга та новелою Джеймса – також підданий пародійній інверсії. Одержима ідеєю, що нова гувернантка, міс Тейлор, насправді є хижим привидом попередньої загиблої гувернантки, (*“I am half convinced she isn’t human, that she is some kind of being from the spirit world, some sort of ghost”* [Harding 2010, р. 91]), Флоренс перебирає на себе роль, яку у вікторіанському претексті виконує безіменна нараторка: сумлінно захищає брата від потойбічного зла, боїться втратити контроль над ним (*“Giles suborned from my side by the witch’s evil spells”* [Harding 2010, р. 164]) і врешті решт вдається до вбивства. В такий спосіб, пародійного переосмислення зазнають не лише традиційні гендерні, але й традиційні вікові характеристики – бінарна опозиція дитина/дорослий.

До образу гувернантки з «Оберту гвинта» алюзивно відсилає і пристрасть Флоренс до читання – героїня Джеймса так само була захопленою бібліотекою мастку через недоступність книг в часи, коли вона була дитиною: *“There was a roomful of old books at Bly... the unavowed curiosity of my youth”* [James 2008, р. 67]. Алюзія стає дедалі більш очевидною, якщо взяти до уваги перелік книжок, що їх читає безіменна гувернантка: так само, як і Флоренс, вона тяжіє до готичної літератури. У новелі Джеймса ця художня деталь дозволяє критично налаштованому читачу пояснити механіку роботи розбурханої уяви героїні. Натомість, у романі Хардінга Флоранс здобуває з художніх джерел і практичні рекомендації – приміром, сценарій організованого нею вбивства другої гувернантки прямо запозичений з новели Едгара По «Колодязь і маятник». Однак в обох випадках наочною є схильність

протагоністок до проєкції сюжетів художніх текстів у життя: подібно тому, як перша зустріч гувернантки Джеймса з привидом Пітера Квінта відбувається в декораціях «Джен Ейр» Шарлотти Бронте, Флоренс тлумачить свої зустрічі з привидом міс Уайтекер через шекспірівський сюжет (привид Банко, що переслідує Макбета).

В такий спосіб, в обох випадках захоплення героїнь читанням можна розглядати як спробу сховатися в художньому світі від обмеженого та ізолюваного буття «янгола в домі». В обох випадках це захоплення набуває патологічних форм, сприяє розмиттю кордонів між фактом і вигадкою і врешті решт призводить до трагедії. І в обох випадках актуалізація мотиву захопленої читанням героїні алюзивно відсилає читача до роману Шарлотти Бронте «Джен Ейр», героїня якого також вдається до «книжкового ескапізму» і захищає своє бажання читати так само вперто, як Флоренс (*“... very great fear, that were I to speak as I think, it would be obvious I had been at the books and the library would be banned. And, as I explained to poor Miss Whitaker (it was shortly before she tragicked upon the lake), that was a thing I did not think I could bear.”* [Harding 2010, с. 8]). Згадаємо, що кузен Джен з маскулінної позиції майбутнього господаря будинку так само забороняв дівчинці читати: *“You have no business to take our books”* [Bronte 1975, p. 11].

Джен Ейр, таким чином, стає рольовою моделлю для обох героїнь, але якщо Джеймс в «Оберті гвинта» зазирає в темні глибини придушених бажань дорослої гувернантки, то Хардінга більше цікавлять її дитячі роки. Адже «Джен Ейр» вважається однією з перших спроб комплексного зображення справжнього світу вікторіанського дитинства, де усталений образ «дитини-янгола» майстерно розвінчується через демонстрацію дитячої агресії й безумства [Gilbert, Gubar 1984, p. 29]. Примітно, що там, де Джеймс обмежується натяками, зрозумілими лише добре обізнаному з претекстом читачеві, Хардінг маркує інтертекстуальний зв'язок з романом Бронте експліцитно й інтенціонально: *“On a good book such as Jane Eyre I might be up-and-downstairsing four or five times in an afternoon.”* [Harding 2010, p. 33]. В

такий спосіб, Дж. Хардінг за допомогою постмодерністського прийому подвійного кодування вступає в інтертекстуальний діалог не тільки із елітарним, але і з масовим читачем.

Так само, як і в «Оберті гвинта», зображення дітей у романі Хардінга проблематизує багато визначальних характеристик вікторіанської «ідеальної дитини» – таких, як невинність, простота, грайливість, «блаженне» незнання [Gubar 2005], повна залежність від дорослого, слухняність, набожність, відсутність поганих спогадів тощо [Shuttleworth 2010, p. 215].

На відміну від Майлза і Флори, схожих як поведінкою, так і зовнішністю, у творі Дж. Хардінга характеристики дітей протиставляються. Якщо у першоджерелі головну роль займав скоріше старший брат, то Дж. Хардінг виводить на перший план старшу сестру, а вікторіанське бачення «ідеальної» дитини гротескно переосмислюється вже в образі Джайлза, молодшого брата головної героїні, на противагу дорослій не по роках Флоренс. Молодший хлопчик і справді такий «невинний», як від нього очікують, він безпорадний, надмірно довірливий і залежний від будь-якої більш «дорослої» персони, неважливо сестри чи гувернантки, як і належить вікторіанській дитині. Навіть сама Флоренс не має ілюзій щодо його розумових здібностей, описуючи його як *“who is as fast of limb as he is not of wit”* [Harding 2010, p. 8].

Водночас Флоренс, яка виступає оповідачкою як і головна героїня в романі Ш. Бронте, майстерно використовує «дитячість» для маскуванню власної «інакості», відмінності від архетипічного образу вікторіанської дитини. За своєю худорлявою, блідою і незграбною статуєю, Флоренс більше схожа на маленьку Джен Ейр, ніж на золотоволосу янголоподібну Флору з «Оберту гвинта» [Тупахіна 2020, с. 365], і її форми протесту є набагато радикальнішими за відчайдушний бунт маленької героїні Джеймса.

Якщо «чистота» Майлза, героя новели Г. Джеймса, виявляється лише маскою, то Дж. Хардінг на прикладі Джайлза і справді створює образ «ідеальної» дитини, але пародійно доводить його до абсурду, ніби вступаючи в діалог із штучними вікторіанськими ідеалами. На відміну від сестри, Джайлз

ігнорує будь-які події в маєтку, трагічну смерть першої гувернантки, дивну поведінку Флоренс, її відчуження та галюцинації. Навіть приниження в школі, які будь-якого читача змусять співчувати протагоністу, насправді ніяк його не чіпляють.

В письмі Флоренс він згадує це мимоходом: *“I am very slow with my lessons but I don't mind. The other boys laugh at me for this, but I don't mind the laughing so much.”* [Harding 2010, p. 32]. Спочатку реципієнту здається, що хлопчик не хоче засмучувати сестру і тому робить вигляд, що йому все одно. Але виявляється, що він ставиться так само індиферентно як до подій, що стосуються його напряду, так і до подій у маєтку, або просто не може їх запам'ятати через свої «особливості».

Що цікаво, приспання Джайлза хлороформом навіть не залишається в його пам'яті: *“when Giles woke from his long sleep that day he didn't remember being there”* [Harding 2010, с. 200]. Поки дівчинка коїть злочини заради брата та повернення їх звичного плину життя, хлопчик солодко спить, дивлячись казкові сни. Так, відтворений і одночасно зруйнований доведенням до «зразкового» в уяві вікторіанського суспільства образ ідеальної вікторіанської дитини, аморфної та безпорадної, лякає навіть більше, ніж його невідповідний канонам жорстокий «юнгіанській» двійник, уособлений в образі Флоренс [Тупахіна 2020, с. 356].

Ланкою гіпертекстуального зв'язку між текстами виступає не лише сюжет, але й хронотоп. У своєму нарисі «Форми часу і хронотопу в романі» (1981) М. Бахтін визначає це поняття як пряму залежність між літературним часом і простором [Bakhtin 1981, p. 84]. У сучасному прозовому творі хронотоп є тією основою, яка скріплює фрагментарну площу тексту.

Аналіз часопросторових координат роману Хардінга дає наступні результати. По-перше, відомо, що Нова Англія, місце дії «Флоренс і Джайлза», була історичною батьківщиною Г. Джеймса, який отримав британське підданство лише за рік до смерті. По-друге, події роману Дж. Хардінга розгортаються на кілька років раніше за час публікації «Оберту гвинта», що

дозволяє читачам сприймати твір як фіктивну прасову новелу – «правдоподібну» версію, яка певною мірою витлумачує окремі умовності й лакуни сюжету «Оберту гвинта» [Тупахіна 2020, с. 353].

Топографія маєтків так само дуже схожа. В обох випадках фігурують великий сад та озеро, причому останнє виступає місцем загибелі гувернантки-попередниці – гіпотетичної, як у новелі Джеймса, чи цілком реальної, як у романі Хардінга. Пародійність інтерпретації мотиву явлення привида загиблої гувернантки у похідному тексті полягає в тому, що привид переслідує не невинну жертву, а вбивцю – адже з численних прозорих натяків стає очевидно, що причиною смерті гувернантки є сама Флоренс.

Якщо розглянути просторові координати обох текстів з позицій міфопоетики, озеро можна тлумачити як кордон між світами живих і мертвих. В «Оберті гвинта» озеро – це умовна грань, яку, доводиться перетнути Флорі, щоб, за запевненнями гувернантки, зустрітися з привидом міс Джессел: *“Miss Jessel stood before us on the opposite bank exactly as she had stood the other time”* [James 2008, p. 119]. Водночас, у «Флоренс і Джайлз» озеро висвітлює старанно придушений Флоренс параноїдальний страх викриття: на думку дівчинки, міс Тейлор (нова гувернантка і, в уяві героїні, злий дух спочилої попередниці) постійно дивиться на озеро так, ніби знає, що там сталося: *“... gazing out over the lake, at the very spot where the boat had been when poor Miss Whitaker was tragicked away.”* [Harding 2010, p. 70].

За допомогою гіпертекстуального переосмислення першоджерела, Дж. Хардінг реалізує постмодерністській прийом гри з читацькими очікуваннями. Впродовж знайомства з романом реципієнт, знаходячи збіги між похідним і вторинним текстами, вибудовує певні пресупозиції, засновані на досвіді знайомства з претекстами. Так, наприклад, завдяки алюзивному містку між Флоренс і Флорою (або Флоренс і Джен Ейр) та схожій побудові сюжету про «дитину-аутсайдера, маргіналізовану через сирітство, інвалідність чи соціальне походження» [цит. за: Тупахіна 2020, с. 358], читач логічним чином починає співчувати головній героїні роману Дж. Хардінга, але

письменник руйнує всі очікування. Рішення і поведінка Флоренс зовсім не схожі на її субститутів: вона ретельно, із незвичайною для дитини жорстокістю продумає вбивства та майстерно приховує всі докази, змушуючи реципієнта ретроспективно сумніватися у справжності всього сказаного оповідачкою.

Завдяки використанню художніх прийомів постмодернізму (подвійного кодування, коли закладені посилання стають зрозумілими читачам різного рівня підготовки, пародії, гри з текстом і читацькими очікуваннями, деконструкції усталених канонів) створюється інтертекстуальний діалог неовікторіанського роману кінця XX – початку XXI століття з вікторіанською прозою. Це здійснюється на гіпертекстуальному рівні через пародіювання образів, сюжету, хронотопу та мотивів, закладених у прецедентні тексти, та переосмисленні художніх «кодів» літератури вікторіанської доби.

2.2 Архітекстуальний рівень

Зв'язок роману Хардінга з вікторіанською художньою спадщиною простежується і на архітекстуальному рівні, під яким маються на увазі жанрові зв'язки текстів. Нагадаємо, що Ж. Женнет визначає архітекстуальний зв'язок як спосіб включення тексту до інших типів дискурсу [Женнет 1998, с. 470], внаслідок чого виявляється зв'язок між текстом і відповідною йому родовою категорією [Piégaу-Gros 1996, р. 54]. Завдяки такій взаємодії жанр може не тільки запозичувати риси, характерні для іншого жанру, а й змінювати власну структуру. Так само проявом архітекстуальності вважається змішування чи деконструкція жанрових канонів, оскільки архітекстуальність націлена на встановлення діалогу між жанрами похідного і вторинного текстів, де формами «контакту» можуть слугувати як злиття, так і певні модифікації чи трансформації жанрів.

Беручи до уваги експліцитні жанрові маркери «Флоренс і Джайлза», доцільно розглянути роман Хардінга крізь призму зв'язків з трьома визначальними жанрами вікторіанської літератури, якими послуговувався і Генрі Джеймс в «Оберті гвинта»: готичним романом, сенсаційним романом та «романом про гувернантку».

Дослідники визначають традиційний готичний роман як один із перших зразків «егалітарної» літератури, типовий продукт передромантичної свідомості з характерними елементами містики, наявністю надприродних явищ і таємничих пригод. У світлі чергового сплеску популярності готики у XXI столітті не дивно, що готична складова присутня у багатьох неовікторіанських творах [Єфименко 2020, с. 1]. При цьому сучасні реінтерпретації зберігають властиву вікторіанському готичному роману настанову на метафоричне витлумачення тропу «потойбічного»: жахливе сприймається як маніфестація скоріше внутрішнього психологізму, ніж зовнішнього [Матвиенко 1996, с. 76].

Твір-першооснову «Флоренс і Джайлз» – «Оберт гвинта», можна описати як твір надзвичайно складний і багатошаровий, але у свідомості масового читача маркований в першу чергу як готична новела [Тупахіна 2020, с. 314]. Ці особливості, запозичені з готичної традиції, використовує і Дж. Хардінг. Апеляція до готичного простежується вже в епіграфі, на стадії, коли читач ще не має уявлення про зміст твору. «Флоренс і Джайлз» відкривається гнітючим віршем (як стане зрозуміло згодом – поетичним зізнанням самої Флоренс), образи й поетика якого (ритм, рима, розмір, алітерація тощо) безпомилково відсилають до «Ворона» Едгара По:

*“It was April, I remember, though my spirit was December,
When a broken bird was lifted from the darkness of the lake,
In the sun white feathers gleaming, from her mouth black water streaming,
While within my voice was screaming until I thought my heart would break;
It was I who watched her dying, drifting, drifting, waiting in her wake
For God her soul to take”* [Harding 2010, p. 6].

Вірш, що певною мірою передбачає розвиток сюжету («зламана пташка, піднята з темряви озера»), за вмиранням якої спостерігає лірична героїня, є, як ретроспективно зрозуміє читач, паратекстуальною відсилкою до подій роману, а саме – до загибелі першої гувернантки) формує чергову паралель з «Обертом гвинта», яка виконує дві функції. З одного боку, так само, як і в новелі Джеймса, зовнішнє обрамлення створює ефект саспенсу, готує читача до моторошної й жахливої історії. З іншого, відкрите визнання героїнею власної провини дозволяє споріднити вірш Флоренс із листом гувернантки з новели Джеймса, де так само фактично визнається її провина у загибелі Майлза, і, ширше – з документом-доказом (листом, щоденником, заповітом) як поширеним топосом пізнього готичного та сенсаційного романів.

Місце події в обох творах виглядає доволі традиційно для контексту готичного роману: як і Блай в «Оберті гвинта», Блайт-хаус представляє собою величезний моторошний замський будинок. Г. Джеймс спочатку майстерно будує образ «романтичного казкового замку» з дітьми-янголами, який потім руйнується під впливом дійсності, де з'являються страшні привиди, а діти, можливо, травмовані насильством та «мовчазним» вікторіанським вихованням [Матвиенко 1996, с. 78]. Як слушно зазначає О. Матвієнко, гувернантка в «Оберті гвинта» не випадково порівнює масток із кораблем: “...our being almost as lost as a handful of passengers in a great drifting ship. Well, I was, strangely, at the helm!” [James 2008, p. 17]. Адже море здавна втілювало у собі метафоричний символ ірраціонального та містичного [Cirlot 1962, p. 281], а палуба корабля під час бурі стає вкрай нестійкою, та й контроль «керма» – ілюзорним, підвладним радше стихії, аніж керманичу [Матвиенко с. 79].

Так само й Дж. Хардінг з перших сторінок наголошує на аналогічній двоїстості Блайт-хаусу: “*Blithe is two-hearted, one warm, one cold; one bright, the other shadowy even on the sunniest of days*” [Harding 2010, p. 9]. В очах Флоренс, не схильної до романтичної піднесеності героїні Джеймса, масток

постає як “*a house uncomforted and shabbied by prudence, a neglect of a place, tightly pursed*” [Harding 2010, p. 8].

Цікаво, що саме «холодне серце», пошарпана і майже зруйнована готична вежа, стає місцем прихистку дівчинки. Сама по собі її схованка є відсилкою до першоджерела, фалічність символу вежі – місце першої появи привида камердинера Пітера Квінта в «Оберті гвинта», втілює в собі контроль і владу над світом навколо [Тупахіна 2020, с. 360]. Знаходячись у вежі, дівчинка стає «невидимою» як для сусідського хлопчика Тео, за яким вона спостерігає з вікна, так і для відьми-гувернантки: “[tower] was the one place she would not easily find me” [Harding 2010, p. 174].

Примітно, що назва маєтку “Blithe House” (з англ. blithe – веселий, життєрадісний) ніби іронічно протиставляється «істинній» сутності будинку. Залякана Флоренс, не маючи можливості читати в бібліотеці через перманентний нагляд гувернантки і заборони дядька, вимушена ховатися у холодній вежі, що, цілком можливо, разом зі всіма іншими «травмами», призводить до порушень у психіці. За справедливим зауваженням дослідниці С. Дінтер, коли Флоренс в останній сцені роману після всіх скоєних злочинів спостерігає зі своєї високої вежі за вершником, то нагадує «божевільну на горищі» [Dinter 2012, p. 81]. У такий спосіб Хардінг реалізує класичний вікторіанський троп «безумної жінки на горищі», всебічно проаналізований у загальновідомій праці С. Гілберт і С. Губар “The Mad Woman in the Attic” як епітома пригнічених суспільством бажань жінки.

Не менш важливим елементом у готичному вікторіанському романі стає образ дзеркала, за допомогою якого посилюється психологізм та наголошується трагічна подвоєність людської душі. Як пише К. Кахейн, важливим структурним елементом готичного роману є постійна битва з дзеркальним відображенням, яке є симбіозом «себе» та «іншого» [Kahane 1980, p. 45]. У романі «Флоренс і Джайлз» образ дзеркала нерозривно пов’язаний із внутрішнім психологізмом дівчинки, яка бачить в дзеркалах видіння, викликані почуттями страху й провини через трагічну, ймовірно,

насильницьку смерть гувернантки. Дзеркало втілює параноїдальний страх викриття: «подібно до героїні «Оберту гвинта», яку переслідує фігура Пітера Квінта у дзеркальній поверхні вікна, Флоренс впевнена, що гувернантка, міс Тейлор, стежить за нею саме через дзеркальні поверхні» [Зуєва 2022, с. 40].

У повній відповідності до традицій готики, дзеркальна поверхня в романі може візуалізувати приховане. Дівчинка бачить гувернантку у всіх дзеркалах маєтку, впевнена, що та хоче скривдити її маленького брата Джайлза і намагається його захистити: *“Who else would there be to help me protect my little brother when she tried to steal him away, or worse, if such her intention was?”* [Harding 2010, p. 86]. Флоренс розуміє, що тільки вона бачить справжню «злу» сутність гувернантки, як і гувернантка у Джеймса бачила привидів. Їй здається, що тільки вона зможе захистити Джайлза, який нічого не помічає через свою дитячу довірливість і наївність: *“I turned him back to the mirror once more and stabbed my finger at the accursed image which even now grinned out at me. She is upstairs, yes, but her double is here, trapped in the glass, do you not see?”* [Harding 2010, p. 116].

Варто відзначити, що дитяча невинність є важливою ознакою героїні готичного роману. Саме ця невинність, внутрішня чистота та «природна доброта» (у розумінні Філдінга) дозволяють їм успішно протистояти злу навіть в умовах повної залежності від нього. Традиційно героїня готичного роману – молода жінка, слабка й тендітна; її позиція пасивна, адже через свій соціальний статус (сирітство, бідність) вона часто повністю залежить від опікуна-чоловіка, який може обмежувати її як метафорично, так і фізично (звідси мотиви ув'язнення, вигнання, ізоляції у віддаленому маєтку тощо). В такій ситуації єдиними ресурсами для виживання героїні стають її кмітливість, спостережливість, чутливість до проявів надприроднього, допитливість та інтуїція [Botting 2001, p. 90 - 95].

У відповідності до традиційних вікторіанських уявлень про дитину як істоту іманентно чисту, дитячий вік Флоранс (що є важливою частиною її саморепрезентації як нараторки на початку роману) одразу дає їй кредит

довіри з боку читача. Втім, поступово ця ілюзія розвіюється так само, як і у випадку з Майлзом і Флорою з новели Джеймса, які на початку не тільки виглядали як янголи, але й «пахли чистотою» [James 2008, p. 23]. Флора не схожа на вікторіанського «янгола» ані виглядом, ані поведінкою. З її власних слів, вона «худорлявий, блідий підліток» [Harding 2010, p. 53]; гувернанка в романі мимоволі кидає фразу, що дівчинка «зовсім не красуня»; на дитячій фотографії Флоранс виглядає моторошно, а її відбиток у дзеркалі лякає її брата Джайлза.

Так само і вбивства, скоєні Флоренс, не були результатом «трагічної випадковості», як це сталося з гувернанткою в новелі Джеймса. Дівчинка ретельно продумує свої дії, планує кожен крок і з нетерпінням чекає на «початок дії»: *“Mostly, though, I longed for the day to come, no matter how much the thought of what I must go through terrified me”* [Harding 2010, p. 154]. Вона з особливою жорстокістю розповідає про вбивство гувернантки, і якщо на початку книги реципієнт зчитує інтенцію як щире бажання Флоренс захистити брата від «відьми», то детальність описуваного вбивства сусіда-хлопчика Тео Ванхузера і гувернантки міс Тейлор руйнує картинку «невинної сирітки», що потерпає від суворих рамок суспільства: подібно до гувернантки з новели Джеймса, Флоренс сама стає злом, з яким боролася.

Відштовхуючись від вищенаведених прикладів, можна зробити висновок, що Дж. Хардінг вміло використовує весь традиційний готичний арсенал, властивий претекстам «Флоренс і Джайлза»: дитина-сирота, злий опікун, похмурий маєток-замок, ізольована кімната на горіщі або вежа. Але в постмодерністському інтер'єрі його роману ці усталені топоси й тропи подекуди набувають принципово іншого прочитання.

Так само в романі Дж. Хардінга переосмислюється жанр «сенсаційного роману», похідний від готичного. В той час, коли готичному жанру було притаманно зберігати певну дистанцію між світами читача й героя, «роман таємниць» був популярний завдяки репрезентації жахливого в повсякденному житті. Він «руйнував не лише вікторіанський ідеал родинного щастя – він

руйнував заспокійливу ілюзію стабільності в цілому, змальовуючи принципово іншу картину світу, ірраціонального, облудного, сповненого відчуження та недовіри» [Тупахіна 2020, с. 169].

Першим сенсаційним романом вважається роман У. Коллінза «Жінка в білому» (1860), тому в цілому логічно, що він входить у список літературних інтересів протагоністки «Флоренс і Джайлз»: *“Opened on my lap I had the first volume of Wilkie Collins’s The Woman in White”* [Harding 2010, p. 83]. Роман У. Коллінза підіймає проблему незаконного народження у вікторіанському суспільстві, гендерної та соціальної нерівності між чоловіком і жінкою: *“This is the story of what a Woman’s patience can endure, and what a Man’s resolution can achieve”* [Collins 1995, p. 3]. Протагоністи роману стикаються зі злочиним, який стався багато років тому. Бажання одного з героїв, Персеваля Глайда, не дивлячись на його незаконну історію народження, отримати високий титул через маніпуляції з документами призводить до низки злочинів, підміни головної героїні Лори Ферлі і смертей декількох персонажів.

Проблема незаконного народження та нерівного шлюбу імпліцитно висвітлюється і в романі Дж. Хардінга. Зі знайдених Флоренс фотографій і білетів стає зрозуміло, що друга гувернантка, міс Тейлор, насправді є матір’ю Джайлза, жертвою жіночого безправ’я вікторіанської доби. Судячи з того, як про неї відгукується місис Ванхузер, мати сусідського хлопчика (*“She was pretty, though not at all sophisticated, but other than that I don’t rightly remember her at all. Then I heard she’d married someone from these parts”* [Harding 2010, p. 45]), соціальний статус міс Тейлор був нижчий за статус її чоловіка - батька Флоренс і Джайлза. Єдина мета гувернантки – забрати сина, якого батько фактично привласнив після сепарації або розлучення. Очевидно, що батьку Джайлза нема ніякого діла до сина і його життя: хлопчик є заручником обставин, знярядям помсти колишній дружині. Тож Дж. Хардінг демонструє і критично розглядає таку безмежну у вікторіанському суспільстві «владу» і перевагу позиції чоловіка у порівнянні з жінкою.

Звідси інший характерний для сенсаційного роману троп – фігура жінки, «рокової» чи янголоподібної, що опиняється в епіцентрі драматичних подій. При цьому для жанру сенсаційного роману характерно висування жінки на роль головного оповідача. Це властиво як новелі Г. Джеймса, де наратор-чоловік задіяний лише в «обрамленні», так і роману У.Коллінза і, відповідно, роману Хардінга. Флоренс одразу звертається до уявного читача, ніби руйнуючи «четверту стіну», наголошуючи, що це історія від неї і про неї: *“It is a curious story I have to tell, one not easily absorbed and understood, so it is fortunate I have the words for the task”* [Harding 2010, p. 8]. При цьому Флоренс, так само, як і гувернантка з новели Джеймса, є одним із найяскравіших взірців характерного для сенсаційного роману «ненадійного» оповідача.

Як «Оберт гвинта», так і «Флоренса і Джайзл» майстерно створюють в читача ілюзію достовірності. Так, у новелі Джеймса історія гувернантки відверто протиставлена різдвяним «байкам» про приви́дів: вона спирається на документ (лист до наратора) і непрямо підтверджується особистим зв'язком між гувернанткою й Дугласом. Однак у записах гувернантки немає чіткої хронології й регулярності, а записані вони через декілька років після описуваних подій, що нагадує швидше «міфологізацію минулого», ніж достовірний виклад події [Матвиенко 1996, с. 77].

У випадку Флоренс ми так само маємо справу з ретроспективним викладом подій від першої особи. Щоправда, відсутність зовнішнього обрамлення, яке у новелі Джеймса постає як частина його стратегії «численних дзеркал» і в такий спосіб має викликати в читача відчуття епістемологічної невпевненості, робить Флоренс нашим єдиним провідником у створеному нею художньому світі, а її унікальна манера оповіді (специфічний словниковий запас і дитяча невимушеність) від початку надає їй безмежний кредит довіри з боку читача. Втім, у другій половині роману дедалі частіше лунають сигнали про «ненадійність наратора» [Booth 1967], що змушує нас, так само, як і в «Оберті гвинта» Джеймса, ретроспективно переосмислювати попередні події. Так, ненадійність Флоренс стає дедалі більш очевидною, коли стає зрозуміло,

що вона фактично викривляє деталі загибелі першої гувернантки; її спогади про дитинство такі ж фрагментарні, як і її оповідання, і явно містять якийсь витіснений, травмуючий фрагмент. Свідомство останнього – наочні маркери травми, такі, як повторювані нічні кошмари, сомнамбулізм тощо.

Свого роду аналогом частотного для сенсаційного роману тропу раптово знайденого документального доказу стає у творі Хардінга фотоальбом, який Флоренс знаходить у замкненій шухляді економки. Однак на відміну від сенсаційного роману, де подібна знахідка слугувала б щасливому вирішенню ключової таємниці, у постмодерністському інтер'єрі твору Хардінга доказ лише формує чергову лакуну. Так, спроба згадати молоду жінку на фото (мати Джайлза), яку, за переконанням протагоністки, вона вже десь бачила, викликає в неї тільки головний біль і приступ агресії через неможливість загадати її. Символічно, що, коли Флоренс знаходить альбом із фотографіями, вона не може впізнати на фото навіть саму себе (навіть думає, що дівчинка на фото надто жахлива, щоб з нею дружити, що може свідчити про глибинне несприйняття себе й дисоціативний розлад особистості). Саме в цей момент точка зору «ненадійної нараторки» рішуче віддаляється від точки зору читача: останньому стає зрозуміло, що «дядько»-опікун є насправді біологічним батьком обох дітей, а жінка на фото і є міс Тейлор, мати Джайлза. Проте історія розлучення батьків Джайлза і ролі Флоренс в «інциденті на озері», який спровокував цей розрив, залишається нез'ясованою. Можна тільки здогадуватися, що саме він лежить в основі отриманої героїнею травми.

Цікаве переосмислення жанрової моделі спостерігаємо, розглядаючи роман Хардінга крізь призму конвенцій «роману про гувернантку». Загальновідомо, що в XIX столітті поведінка жінок у суспільстві була суворо зарегламентованою. Відповідно до правил виховання та суспільного статусу, дівчинка виховувалась як пасивна красуня, ідеальна мовчазна майбутня дружина, яку неможливо було уявити цікавим співбесідником чи рівноправним партнером у шлюбі [Василина, Нелюбова 2021, с. 16]. Гувернантки, які найчастіше походили із збіднілих шляхетних сімей

(характерний приклад – Джен Ейр з однойменного роману Бронте), становили виключення з цього правила, адже здобували формальну освіту і мали дбати про себе самі. В такий спосіб гувернантка постає як фігура «лімінальна, трансгресивна і через це потенційно загрозна для вікторіанського суспільства» [Тупахіна 2015, с. 285]. Межовий статус, відсутність класової афілікації й, відповідно, класової солідарності, близькість до господарів і родинних таємниць роблять гувернантку цікавою нараторкою, що й використовується в «романах про гувернантку», таких, як анонімний роман «Анекдоти від Мері, або Хороша гувернантка» (1795), «Хороша французька гувернантка» Мері Еджворт (1801) або «Агнес Грей» Анни Бронте (1847).

На прикладі роману Хардінга можна побачити, що гувернантка в ньому, хоча і не є оповідачкою, але так само представлена фігурою загрозливою, лімінальною та трансгресивною. Минуле міс Тейлор оповите таємницею, а її поведінка докорінно відрізняється від поведінки «янгола в домі»: міс Тейлор кмітлива, вольова, самостійна і розуміє цінність освіти. Так, саме вона скасує для Флоренс заборону на читання, прямо ігноруючи розпорядження опікуна. З обережно розкиданих у тексті натяків ми розуміємо, що саме пристрась міс Тейлор до знань могла стати причиною її розриву з батьком Джайлза, який вбачав в освіченості жінки загрозу ідеалам вікторіанської фемінності.

Важливу роль в «романі про гувернантку» грає класове питання. Джен Ейр в романі Бронте запекло відстоює свою «рівність» із Рочестером. Гувернантка в «Оберті гвинта» страждає через відверту зневагу з боку Майлза: *“I seemed literally to be running a race with some confusion to which he was about to reduce me, but I felt that he had got in first when, before we had even entered the churchyard, he threw out— I want my own sort!”* [James 2008, p. 94]. Зазначимо, що у випадку з новелою Джеймса ситуація погіршується ще й тому, що фактичні обов’язки героїні (приміром, право самотужки приймати рішення) набагато ближчі до обов’язків повноправної хазяйки маєтку, матері дітей. Не дивно, що конфлікт гувернантки з Майлзом може мати класовий вимір і поставати, в такий спосіб, як боротьба за владу.

У романі Хардінга класове питання ніби теж на поверхні. Згадаємо, приміром, епізод, коли в перший день своєї появи в Блайт міс Тейлор відсилає економку зі столу, аргументуючи це «нормами» поведінки: “... *you see it's not appropriate. You are the housekeeper and I am the governess. We must maintain the proprieties. For the sake of the children's education, you understand*” [Harding 2010, p. 63]. Втім, поведінка міс Тейлор у цій сцені може бути продиктована не усвідомленням власного статусу (вищого за статус прислуги, але нижчого за статус господині, як це видно з відгуків про неї власниці сусіднього маєтку, місіс Ван Хузер), а прагненням позбавитися зайвого свідка під час розмов з дітьми. Так само і Флоранс, хоча і є, як дочка господаря, вищою за місіс Тейлор, ніколи не апелює до свого соціального статусу так, як це робить Майлз. Загроза особистому простору, яка походить від гувернантки, розглядається героїнею як надприродна, а отже, така, що не підлягає визначенню через соціальний вимір. Можна сказати, що на відміну від Майлза свідомість Флоранс є виразно позакласовою.

В такий спосіб, можна зробити висновок, що на архітекстуальному рівні у романі Дж. Хардінга присутні основні характеристики популярних жанрів вікторіанської доби – готичного, сенсаційного, «роману про гувернантку» тощо. Подекуди вони функціонують як маркери для формування жанрових очікувань читача, подекуди (як це відбувається з мотивом знайденого документу або з визначальними характеристиками героїні) радикально переосмислюються для демонстрації умовності і обмеженості вихідної жанрової моделі. Творчо імітуючи жанрові конвенції вікторіанської прози, Хардінг у постмодерністській манері позбавляє їх тієї епістемологічної визначеності, яка була властива роману вікторіанської доби.

2.3 Метатекстуальний рівень

Репрезентативно діалогічні стосунки роману Дж. Хардінга з новелою Г. Джеймса простежуються і на метатекстуальному рівні – через актуалізацію у текстовій площині численних критичних прочитань «Оберту гвинта», які стали невід’ємною частиною не лише критичного, але й художнього дискурсу (як приклад останнього можна назвати численні екранізації новели, що експлуатують її фрейдистську інтерпретацію – як-от, «The Innocents» (1961) Джека Клейтона).

У роботі «Неовікторіанський роман у дискурсі постсучасності» Олена Тупахіна пропонує таку типологію критичних прочитань новели Джеймса: прочитання, що проблематизують статус самого тексту та категорії текстуальності та прочитання, що проблематизують певні елементи сюжету. З-поміж останніх можна виділити прочитання, що проблематизують тему невинності дітей, алегоричні прочитання з позицій християнської етики, фрейдистські прочитання (що тлумачать привидів як маніфестації пригніченої сексуальності гувернантки), марксистські прочитання (що проблематизують класовий острах), феміністські прочитання (що проблематизують гендерну дискримінацію та згубний характер вікторіанських конструктів жіночості), біографічні прочитання (які шукають в сюжеті новели відсилки до епізодів життя і, відповідно, прихованих травм самого Джеймса) [Тупахіна 2020, с. 314].

Гендерний підхід до першоджерела був безумовно врахований Дж. Хардінгом при роботі над романом. Звідси і виклад подій з позицій нараторки-жінки, і демонстрація згубних наслідків виховання в ідеології «окремих сфер», і вже згадана інверсія гендерних ролей, і актуалізація символічного для дискурсу феміністських студій тропу «божевільної на горищі». Негативний вплив навколишнього середовища на дитячу психіку Флоренс, як вже було зазначено, чинили ігнорування її духовних потреб,

спроби підлаштувати її поведінку під еталонний типаж вікторіанської дівчинки. Такий тиск очікувано для реципієнта приводить до протидії Флоренс світу – спочатку у формі девіацій, соціопатії, а пізніше – кульмінації роману – вбивств і порушення норм і законів.

Однак з-поміж розмаїття критичних інтерпретацій найрелевантнішими для розгляду в контексті роману Хардінга видаються ті, що проблематизують категорії текстуальності. У критичному дискурсі навколо «Оберту гвинта» пік зацікавленості архітектонікою твору та порушення проблеми його амбівалентності як інтенціональної текстуальної стратегії припадає на 1960-70-ті роки, період бурхливого розвитку постструктуралістських вчень. Як зазначає Шошана Фельман, багатозначність новели Джеймса впливає не з умисного використання тих чи інших лінгвістичних засобів, а з демонстрації обмежень мови як такої. «Літературна містифікація – це гра, жарт, – розмірковує дослідниця. – „Грати” означає одночасно й „бути розіграним”; осягнути містифікацію означає зрозуміти її... Жарт апріорі передбачає, що всі будуть пошиті в дурні. Але, якщо „жарт” при цьому ще й бентежить... якщо містифікація є водночас і трагічною, це тому, що „помилка”... є помилкою самого життя» [Felman 1982, с. 202].

Попередній підсумок полеміки щодо інтенціональності багатозначності новели підбиваються у фундаментальному дослідженні Віллі ван Піра та Евута ван дер Кнаапа “(In)compatible Interpretations? Contesting Readings of The Turn of the Screw” (1995). Систематизувавши та послідовно проаналізувавши всі чотирнадцять наявних версій подій «Оберту гвинта», науковці доходять висновку, що кожна з них, взята окрема, є валідною, у той час як розглянуті в сукупності, вони породжують принципово нерозв’язні протиріччя. Така непідпорядкованість новели Джеймса законам логіки (зокрема, закону суперечності, який стверджує, що два суперечливих судження не можуть бути одночасно істинними) дозволяє вивести її поза межі будь-якої жанрової класифікації чи сюжетної інтерпретації й ідентифікувати натомість як позбавлений сенсу інтелектуальний кунштюк, текстуальний конструкт, чие

єдине призначення – трансгресувати поза межі будь-які рецептивних конвенцій [Van Peer, Van Der Knaap 1995, p. 708].

Архітектоніка роману Хардінга відчутно працює на схожий ефект. Кожне прочитання, взяте окремо, є в цілому валідним. Щоправда, фокус уваги у випадку Хардінга відчутно зміщується з питання існування привидів на реконструкцію подій, що передували їх появі.

Аналізуючи критичні інтерпретації «Оберту гвинта» з позицій категорії текстуальності, ван Пір та ван дер Кнаап виділяють три основні напрями: прочитання буквальні, прочитання зворотні та прочитання-містифікації, які роблять «фіктивним автором» тексту, презентованого від імені гувернантки, самого Дугласа. Так само і у «Флоренс і Джайлзі» іманентно закладено щонайменше три варіанти тлумачення сюжету на підставі інформації, повідомленої Флоренс. Перший із них позиціонує дівчинку як жертву нещасливих співпадінь, репресивного вікторіанського виховання й педагогічної занедбаності. В рамках цього прочитання травма, перенесена героїнею в дитинстві, полягає в тому, що вона випадково стає свідком спроби матері Джайлза втекти від чоловіка разом із дитиною. Темна фігура з повторюваного кошмару Флоренс, що схиляється вночі над ліжком Джайлза, – ніхто інший, як майбутня міс Тейлор. Звідси острах дівчинки втратити брата, яким значною мірою обумовлені її подальші дії. Загибель першої гувернантки в рамках цієї версії постає як трагічна випадковість або жарт, який непередбачувано зайшов надто далеко, про що свідчить здатність Флоренс відчувати провину з цього приводу.

В рамках другого прочитання Флоренс можна позиціонувати як виражену соціопатку й першопричину всіх трагічних подій у маєтку. Основа цього підходу – очевидні неспівпадіння, замовчування й пробіли в реконструкції подій життя героїні. Так, не можна достеменно датувати ані момент «інциденту на озері», ані момент гіпотетичного викрадення Джайлза. Невідомо, чи є сомнамбулізм Флоранс наслідком вже пережитих подій чи вродженою вадою: у двох різних фрагментах тексту вона надає суперечливу

інформацію з цього приводу. Невідома її роль в «інциденті на озері», але, пов'язуючи два згадані в тексті випадки смерті від втоплення (гіпотетичну загибель мачухи Флоренс та фактичну загибель гувернантки), неважко побачити відповідну паралель. Нагадаємо, що на дитячій фотографії Флоренс виглядає жахливою: цілком можливо, що матір Джайлза прагнула врятувати сина не стільки від батька, скільки від агресивної ревнивої падчериці, яка хотіла «привласнити» брата шляхом усунення мачухи. Непрямим аргументом на користь цієї версії стає пошкодження фотографії матері Джайлза, яке трапилось, вочевидь, до того, як доступ Флоренс до альбому був обмежений дорослими. Епізод із вбивством першої гувернантки дає нам зрозуміти, що у прагненнях захистити «своє» Флоренс може вдаватися до радикальних заходів; при цьому «володіння» для неї патологічним чином є швидше самотою, ніж інструментом. Так, її піклування про брата, при критичному аналізі тексту, виглядає доволі умовним: вона не стурбована вадами його розвитку, не відзначає очевидні покращення в його стані під впливом виховання міс Тейлор і холоднокровно присипляє брата хлороформом, якщо це потрібно для досягнення кінцевої мети.

Соціопатичний егоцентризм Флоренс особливо дається взнаки в епізоді із загибеллю Тео ван Хузера – хлопця, до якого вона нібито мала дружні почуття. Дозволивши Тео, випадковому свідку вбивства гувернантки, померти від нападу астми, Флоренс переконливо демонструє, що соціальна поведінка для неї – не більш ніж вдале маскування справжньої сутності. Саме сцена загибелі Тео спонукає читача, як гіпотетичну жертву психологічної маніпуляції нараторки, ретельно переглянути все, сказане нею попередньо. Страшна примара, яку Флоренс бачить у дзеркалі, є ніким іншим як нею самою – щоправда, їй бракує саморефлексії для того, щоб досягнути це.

В такому ключі заборона на читання, накладена на дівчинку, а також її ізоляція в маєтку може бути пов'язана у тому числі із запобіганням нервового збудження. Натомість героїню переорієнтовують на монотонний ручний труд, як-от вишивання, що є поширеним при профілактиці неврозів. Цікавою

вказівкою на можливий спадковий характер захворювання виступають очевидно знижені когнітивні здібності Джайлза, єдинокровного брата Флоренс.

Закономірно виникає запитання, чи могла дитина у такому віці стати організатором чи виконавцем замаху на вбивство мачухи. Так відкривається чергова текстуальна лакуна: точний вік Флоренс можна встановити лише приблизно, на основі прямо названого віку Джайлза та згадану героїнею вікову різницю із братом. Перевірити інформацію, повідомлену Флоренс, свідченнями інших персонажів не видається можливим, однак достеменно відомо, що при підготовці до вбивства міс Тейлор дванадцятирічній (за словами самої Флоренс) дівчинці вдалося успішно видати себе за дорослу людину.

Зазначимо, що і у випадку «Оберту гвинта» неточність датування значно розширює інтерпретативний діапазон тексту – зокрема, дозволяє висунути версію про ототожнення наратора, Дугласа, із Майлзом, який, таким чином, щасливо вижив у фіналі і навіть порозумівся зі своєю кривдницею.

Нарешті, третє прочитання позиціонує прочитаний текст як фантазію «фіктивного автора», відчутно натхненного широким спектром сюжетів готичної літератури – зокрема, й тих, що експліцитно згадані в тексті як прочитані Флоренс. У її арсеналі – драми Шекспіра (зокрема, «Макбет» і «Гамлет»), класичні готичні романи порубіжжя XVIII-XIX ст., твори Едгара По. У випадку останнього слід окремо відзначити новелу «Серце-докажчик», сюжет якої не тільки певною мірою визначає подальші події роману (ескалація безумства, вбивство за ззовні незрозумілих причин, а згодом і галюцинації, провоковані страхом і почуттям провини), але й недвозначно натякає на психічний стан нараторки, чия впевненість у власній нормальності й «загострена чутливість» дозволяють ототожнити її з анонімним оповідачем По.

Зауважимо, що літературна містифікація є важливим елементом готичної традиції: згадаємо хоча б «Замок Отранто», опублікований як

переклад італійського роману, написаного каноніком Собору Святого Миколая в Отранто. Постмодернізм повною мірою успадковує й переосмислює цю традицію через мотиви раптово знайденого рукопису невстановленого авторства («Ім'я Троянди» Умберто Еко), використання «шахрайської» «авторської маски» (його ж «Баудоліно») тощо.

Описуючи події в маєтку Блай, «фіктивний автор» актуалізує весь арсенал тропів, запозичених із згаданих вище текстів: таємниці походження, родинні секрети, успадковане безумство, викрадення, перевдягання тощо. Можна сказати, що весь досвід героїні відрефлексовано через художні референти: вона страждає від невизначеності, як Гамлет, несе тягар провини, як Макбет, планує вбивство за сценарієм По, отримує допомогу від таємного шанувальника, як героїня з «Таємниць Удольфо» тощо. В цьому контексті звертає на себе увагу специфічний стиль оповіді, сповнений авторських неологізмів на кшталт «нашекспірити» або «трагікнулася». Нараторка ставить перед собою амбітну мету наслідувати Шекспіру у його вмінні не лише вправно володіти словом, але й вигадувати нові слова там, де бракує наявних. Подібний підхід перетворює її з пасивної хроністки подій на активного творця художньої дійсності.

Як бачимо, задум роману несе на собі відчутний відбиток критичного дискурсу навколо «Оберту гвинта». Закладаючи в текст три валідні окремо, але суперечливі в сукупності версії, Хардінг відчутно прагне досягти властивої претексту амбівалентності тексту, створити «відкритий твір», придатний до нескінченної множини інтерпретацій. Водночас він буквально реалізує, а подекуди критично переосмислює результати багатьох широко відомих критичних прочитань новели Джеймса, що й формує метатекстуальний рівень організації твору.

ВИСНОВКИ

Інтертекстуальні студії викликають значний інтерес науковців починаючи з середини ХХ ст. і до сьогодні, теорія інтертекстуальності досі знаходиться на стадії розвитку і розробки методологічного та понятійного апаратів. Особливо цікава полеміка точиться щодо функціонування «чужого тексту» в постмодерністському творі, так як повноцінне відношення до «запозичень» елементів одного тексту іншим знаходиться на етапі формування. У процесі розвідки були детально проаналізовані теоретичні засади досліджень категорії інтертекстуальності в працях М. Бахтіна, Р. Барта, Ю. Крістєвої, Ж. Жанетта. Наприклад, була розглянута проблематика визначення «міжтекстової взаємодії» так як використання феномену інтертекстуальності у дослідженнях взаємозв'язку між текстами ускладнює розпливчастість і невизначеність його змісту залежно від теоретичних засад, якими керується дослідник інтертекстуальності.

Завдяки детальному дослідженню розвитку поняття інтертекстуальності як «запозичень елементів прецедентного тексту і втілення їх у вторинному продукті» в діахронічному розрізі було з'ясовано, що феномен інтертекстуальності починає своє існування ще з часів античності. Ставлення до наслідування одного тексту іншим змінювалось одночасно з появою нових теорій існування «вічних» сюжетів в історії літератури, в залежності від суспільного статусу певного художнього твору та його автора, а також переходу від «неусвідомленого авторства» до «усвідомленого авторства», можливості проявити свою індивідуальність та авторський стиль. Осмислюючи античну міфологію, біблійні легенди чи тексти попередників, автор надавав тексту особливої значущості, виводив його у контекст прецедентних творів і дозволяв реципієнту проявити вправність в розпізнаванні певних культурних кодів.

Сьогодні спостерігається повернення до ідеї спільної дискурсивної «властивості» у використанні художніх текстів попередніх епох з метою

створення відчуття присутності минулого, яке можна пізнати тільки завдяки критичному прочитанню засобами поетики постмодернізму [Hutcheon 1990, с. 124]. В англійській літературі ХХІ ст. це втілюється з метою, по-перше, пошуку і подовженню «стійких» канонів, втрачених після Другої світової війни, по-друге, вираження авторської оригінальності засобами творчого переосмислення прецедентних текстів за допомогою складових теорії інтертекстуальності (алюзій, ремінісценцій, посилянь, цитувань тощо), по-третє, діалогу з вікторіанською епохою з метою висвітлення особливостей її впливу і деконструкції «штучних» ідеалів, які втратили свою актуальність у сучасності. Подібні звернення закономірно призвели до виникнення особливого дослідницького напрямку неовікторіанських студій, який впродовж останніх десятиліть активно розвивається у роботах як зарубіжних (Д. Шиллер, С. Шаттлворт, Л. Хатчеон, А. Кірхкнопф), так і українських (Ю. Скороходько, О. Тупахіна) вчених.

Інтертекстуальний діалог неовікторіанського роману кінця ХХ – початку ХХІ століття з вікторіанською прозою яскраво демонструється в романі Дж. Хардінга «Флоренс і Джайлз». Це здійснюється внаслідок використання художніх прийомів постмодернізму (подвійного кодування, коли закладені посилення стають зрозумілими читачам різного рівня підготовки, пародії, гри з текстом і читацькими очікуваннями, деконструкції усталених канонів). Так, на гіпертекстуальному рівні це втілюється через пародіювання образів, сюжету, хронотопу та мотивів, закладених у широко відомі прецедентні тексти, та переосмисленні художніх «кодів» літератури вікторіанської доби.

Основні характеристики популярних жанрів вікторіанської доби присутні у романі Дж. Хардінга на архітекстуальному рівні – жанри готичного, сенсаційного, «роману про гувернантку» тощо. Вони функціонують як маркери для формування жанрових очікувань читача, так и для радикального переосмислення з метою демонстрації умовності і обмеженості жанрової моделі першоджерела. Наслідуючи жанрові канони вікторіанської прози,

Дж. Хардінг у постмодерністській манері позбавляє їх тієї епістемологічної визначеності, яка була властива роману вікторіанської доби.

На метатекстуальному рівні письменник, спираючись на традиції тексту Г. Джеймса, водночас їх переосмислює. Відтворена ним «постмодерністська гра» частково має на увазі естетичний діалог, або навіть суперечку з Г. Джеймсом. Ця полеміка викликана розбіжністю художніх установок, поглядів на світ та мистецтво письменників різних епох і несе в собі відчутний відбиток критичного дискурсу навколо «Оберту гвинта». Дж. Хардінг прагне надати своєму тексту властиву амбівалентність новели Г. Джеймса, використовуючи в своєму романі три ґрунтовні окремо, але суперечливі в сукупності версії. Письменник прагне створити «відкритий твір», з властивою йому нескінченною множиною інтерпретацій. Так, він одночасно і втілює й критично переосмислює результати поширених критичних прочитань новели Джеймса.

Детальний аналіз фактичного матеріалу продемонстрував, що сучасний британський роман Дж. Хардінга «Флоренс і Джайлз» майстерно створює ілюзію вікторіанської доби за допомогою «гри» з вікторіанськими текстами. Він постійно апелює до літературної спадщини вікторіанської доби, таким чином зав'язуючи з нею інтертекстуальний діалог. Концептуальною основою інтертекстуальних «запозичень» послужили такі твори, як: новела Г. Джеймса «Оберт гвинта», роман Ш. Бронте «Джен Ейр», роман У. Коллінза «Жінка в білому», а також твори Е. По та п'єси У. Шекспіра, зокрема, «Макбет» та «Гамлет».

Відтак, переконуємось, що на прикладі роману «Флоренс і Джайлз» Дж. Хардінга можна простежити взаємодію постмодерністської художньої свідомості з вікторіанським претекстом на гіпертекстуальному (через пародіювання образів, сюжету, хронотопу та мотивів претексту), архітекстуальному (через запозичення жанрових моделей) та метатекстуальному (через апеляцію до зовнішніх критичних прочитань) рівні. Здійснюється критична ревізія концептуальних ідей вікторіанської доби

(таких, як концепти дитини й дорослого, фемінності й маскулінності тощо) завдяки застосуванню художніх прийомів постмодернізму (подвійного кодування, гри з текстом і читацькими очікуваннями, деконструкції усталених канонів) до інтерпретації претексту.

Слід зазначити, що категорія інтертекстуальності пропонує комплексне та різнобічне уявлення про значення тексту в літературному дискурсі, а дослідник феномену інтертекстуальності повинен завжди неупинно поглиблювати знання, розширювати власний «тезаурус» текстів і вправно вміти використовувати інструментарій інтертекстуальних студій.

Результати проведеного аналізу можуть бути використані у подальшій науковій розвідці інтертекстуальних студій у царині дослідження явища неовікторіанської літератури і її ролі у сучасному літературознавчому дискурсі, а також його результати можуть бути використані при викладанні навчальних курсів з історії зарубіжної (зокрема, англійської) літератури XIX та XXI століть. Перспективним спрямування подальших досліджень з даного питання постає більш детальне вивчення сучасного англійського роману і специфіки втілення традицій вікторіанської літератури у площі неовікторіанських текстів, адже дана галузь літературознавства перебуває на етапі активного розвитку.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аристотель. Поетика. Київ : Фоліо, 2018. 154 с.
2. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика. Москва : Прогресс, 1989. 615 с.
3. Бахтин М. М. Проблемы содержания, материала и формы в словесном творчестве. *Вопросы литературы и эстетики*. Москва : Художественная литература, 1975. 504 с.
4. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. Москва : Искусство, 1979. 424 с.
5. Борисенко А. Не только Холмс. Детектив времен Конан Дойла (Антология викторианской детективной новеллы). 2009. URL : <https://kzref.org/aleksandra-borisenko-viktorianskij-detektiv.html> (дата звернення: 14.11.2022).
6. Біловус Л. І. Інтертекстуальність як модус новаторства (на матеріалі творчості І. Світличного та В. Стуса) : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06. Тернопіль, 2003. 172 с.
7. Білоус П. Н. Вступ до літературознавства. Теорія літератури. Психологія літературної творчості : конспект лекцій. Житомир : Рута, 2009. 336 с.
8. Василина К. М., Нелюбова О. Є. Образ гувернантки у неовікторіанській відеоігровій інтерпретації (на матеріалі комп'ютерної гри "Alice: Madness Returns" (2011)) : тези доповідей XIII Міжнародної наукової конференції «Іноземна філологія у XXI столітті» та Міжнародного міждисциплінарного колоквиуму «Історична спадщина Наполеона в мові, літературі, мистецтві» (м. Запоріжжя 4–5 листопада 2021 р.). Запоріжжя : ЗНУ, 2021. С. 16–20.
9. Волошук Л. В. Інтермедіальність як прояв міжмистецької поліфонії у новелах Ольги Кобилянської. *Синопис: текст, контекст,*

media. 2017. Вип. 1 (17). URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/stkm_2017_1_8 (дата звернення 11.09.2022).

10. Гальчук О. В. «...Не минає міт!»: Античний текст у поетичному просторі українського модернізму 1920-1930-х років : монографія. Чернівці : Книги ХХІ, 2013. 552 с.

11. Денисенко В. Юрген Габермас – останній філософ світу, де панує «постмодернізм». *Незалележний культуролог. часопис «І»*. 2002. № 24. URL : <http://www.ji.lviv.ua/n24texts/habermas.htm> (дата звернення 11.09.2022).

12. Зуєва О. С. Образ дзеркала в художній системі роману Джона Хардінга «Флоренс і Джайлз». *Молода Наука-2022* : зб. тез наук.-практ. конф., Том II. Запоріжжя, 2022. С. 39–41.

13. Єфименко Т. М. Жанрова традиція готичного роману в гендерній перспективі. *Філологічні студії* : зб. наук. пр. 2020. Вип. 15. С. 99–102.

14. Ильин И. П. Постмодернизм : Словарь терминов. URL : <http://yanko.lib.ru/books/philosoph/ilyin-book.htm> (дата звернення 11.09.2022).

15. Каманкина М. В. Неовикторианство в современной английской литературе. *Литература в зеркале медиа*. 2017. С. 89–100.

16. Козлик І. В. Світова література доби Середньовіччя та епохи Відродження («Картина світу». Естетика. Поетика) : навч. посібник. Івано-Франківськ : Симфонія Іорте, 2011. 344 с.

17. Крістева Ю. Полілог. Київ : Юніверс, 2004. 480 с.

18. Кушнірова Т. В. Модернізм і постмодернізм у зарубіжній літературі : навч. посібник. Полтава : Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка, 2018. 112 с.

19. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. / за заг. ред. А. Волкова. Чернівці: Золоті литаври, 2001. 636 с.

20. Літературознавча енциклопедія : в 2 т. / укл. : Ковалів Ю. І. Київ : Академія, 2007. Т. 2. 624 с.

21. Лушникова, Г. И., Осадчая Т. Ю. Контаминация тенденций постмодернизма и пост-постмодернизма в творчестве Дж. Франзена. *Филологический класс* : сб. науч. работ. 2021. Вып. 2. Том 26. С. 200–211.
22. Матвиенко О. В. Готическое начало и стихия бессознательного в повести Г. Джеймса «Поворот винта». *Античность – XX век: проблемы изучения литературы и языка* : сб. науч. работ / науч. ред. В. Д. Калиущенко Донецк : ДонГУ, 1996. С. 76–85.
23. Матвиенко О. В. Символика замка в готическом романе. *Национальное своеобразие культур и литератур* : сб. науч. работ. Измаил, 1995. С. 68–70.
24. Мітосек З. Інтертекстуальність. *Мітосек З. : Теорії літературних досліджень*. Сімферополь : Таврія, 2005. С. 341–357.
25. Михеев А. Интертекстуальность: сущность и основные подходы к исследованию научной парадигмы. *Филологические науки. Вопросы теории и практики*. 2014. URL: https://www.gramota.net/articles/issn_1997-2911_2014_11-2_31.pdf (дата звернення: 20.10.2022).
26. Москвин В. П. Интертекстуальность: категориальный аппарат и типология. *Известия Волгоградского государственного педагогического университета* 6 (81), 2013. С. 54–61.
27. Переломова О. С. Лінгвокультурні коди інтертекстуальності українського художнього дискурсу: діахронічний аспект : монографія. Суми : Видавництво СумДУ, 2008. 208 с.
28. Просалова В. А. Интертекстуальный анализ: теория и практика : навч. посібник. Вінниця, 2019. 206 с.
29. Просалова В. А. Текст у світі текстів Празької літературної школи : монографія. Донецьк : Східний видавничий дім, 2005. 344 с.
30. Пеха, М. «Масова література як продукт літературного дискурсу». *Філологічні семінари 14*. 2011. С. 64–68.

31. Пыхтина Ю. Модель интертекстуального пространства в художественной литературе. *Филологические науки. Вопросы теории и практики*. 2013. № 3 (21). Ч. II. С. 167–172.
32. Рихло П. Поетика діалогу. Творчість Пауля Целана як інтертекст : монографія. Чернівці: Рута, 2005. 584 с.
33. Сергійчук (Годунок) З. В. Інтертекстуальність як модус художніх текстів М. Хвильового. *Вісник ХНУ імені В.Н. Каразіна. Серія Філологія*. 2013 №1078 (68). С. 6–12.
34. Татаренко А. Поетика форми в прозі постмодернізму (досвід сербської літератури) : монографія. Львів : ПАІС, 2010. 544 с.
35. Тороп П. Х. Проблема интекста. *Текст в тексте* : сб. науч. раб. Тарту, 1981. Вип. 567. С. 33–44.
36. Тупахіна О. В. Вікторіанський претекст у дзеркалі масової літератури (на прикладі сучасних реінтерпретацій роману Ш. Бронте «Джен Ейр»). *Науковий вісник Миколаївського національного університету імені в. О. Сухомлинського*. № 2 (16), 2015. С. 285–290.
37. Тупахіна О. В. Вікторіанський метанаратив у дискурсі постсучасності: літературний вимір : монографія. Запоріжжя : Видавничий дім «Гельветика», 2020. 508 с.
38. Тупахіна О. В., Зуєва О. С. Деконструкція вікторіанського архетипу дитини у романі Джона Хардінга “Florence and Giles”. *Тези доповідей XIV Міжнародної наукової конференції «Іноземна філологія у XXI столітті»*. 25 листопада 2022 року Запоріжжя. 2022.
39. Тимчук О. Т., Сеньків О. М. Функціональний аспект прецедентних текстів. *Молодий вчений*. 2017. Вип. 4.3. С. 251 – 254.
40. Фатеева Н. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов. Москва : Агар, 2000. 280 с.
41. Шаповал М. О. Модус інтертекстуальності як критерій художності літературного тексту. *Філологічні семінари*. 2009. Вип. 12. С. 5 – 8.

42. Шаповал М. О Інтертекстуальність: історія, теорія, поетика : навч. Посібник. Київ : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2013. 167 с.
43. Торкут Н. В. Шекспір: історія та драматичні хроніки. Шекспір В. Історичні хроніки. Харків: Фоліо, 2004. С. 3–34.
44. Akendengue D. R. George Eliot And Intertextuality: A Study Of Her Early Works. *En quete*. 2010. №24. P. 33–44.
45. Alfaro-Martínez M. J. Intertextuality: origins and development of the concept. *Atlantis*, Vol. 18. 1996, P. 268–285.
46. Bakhtin, M. M. The Dialogic Imagination. Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin : University of Texas Press, 1981. 444 p.
47. Barthes R. S/Z. Paris : Seuil, 1970. 280 p.
48. Barthes R. Roland Barthes by Roland Barthes. Los Angeles : University of California Press, 1977. 186p.
49. Berne, Eric. Games People Play: The Psychology of Human Relationships. New York : Grove Press, 1964. 196 p.
50. Booth W.C. Distance and Point of View: An Essay in Classification. *The Theory of the Novel*. New York : The Free Press, 1967. P. 87–107.
51. Cawelti John G. Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture. Chicago : University of Chicago Press, 1977. 344 p.
52. Cirlot, J. E. A dictionary of symbols. New York : Philosophical Library, 1962. 576 p.
53. Culler J. The Pursuit of Signs: semiotics, literature, deconstruction. New York : Cornell University Press, 1981. 242 p.
54. Derrida J. “Structure, sign, and play in the discourse of the human sciences.” *A postmodern reader*. 1993. P. 223–242.
55. Dinter S. The Mad Child in the Attic: John Harding’s “Florence and Giles” as a Neo-Victorian Reworking of “The Turn of the Screw”. *Neo-Victorian Studies*. 2012. Vol. 5, No. 1. P. 60–88.

56. Eco U. «The Middle Ages has already begun». *Foreign literature*, 1994. № 4. P. 258–267.
57. Felman Sh. *Turning the Screw of Interpretation. Literature and Psychoanalysis: The Question of Reading: Otherwise*. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1982. P. 94–207.
58. Genette, G. *Figures III*. Paris : Seuil, 1972. 288 p.
59. Genette, G. *Palimpseste. La littérature au second degré*. Paris : Seuil, 1982. 576 p.
60. Gilbert S. M., Gubar S. *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. London : Yale University Press, 1984. 720 p.
61. Gubar M. *The Victorian Child*. Pittsburgh : The University of Pittsburgh's Representing, 2005. URL: <https://www.representingchildhood.pitt.edu/victorian.htm> (дата звернення: 21.11.2022).
62. Hutcheon L. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. London : Routledge, 1990. 284 p.
63. Hutcheon L. *A Theory of Adaptation*. London : Routledge, 2006. 304p.
64. Juvan M. *History and poetics of intertextuality*. Indiana : Purdue University Press, 2008. 178 p.
65. Kahane C. *The Centennial Review*. 1980. Vol. 24. No1. P. 43–64.
66. Kostić V. Shakespeare's Borrowings. *Belgrade English Language and Literature Studies* 1.1. 2009, P. 171–189.
67. Kristeva J. Le mot, le dialogue et le roman. *Julia Kristeva : Semeiotike: recherches pour une sémanalyse : обрані праці*. Paris, 1969. P. 427–457.
68. Kristeva J. *La révolution langage poétique: l'avantgarde à la fin du XIX- e siècle*. Paris, 1974. 443 p.
69. Kristeva J. *Le texte du roman*. Paris, 1979. 209 p.
70. Kristeva, J. “Nous deux” or a (hi)story of intertextuality. *Romantic Review*. № 93. 2002. C. 7–13.

71. Madison G. B. *The Politics of Postmodernity: Essays in Applied Hermeneutics*. Kluwer Academic Publishers, 2001. 210 p.
72. McAllister B. J. “To Know Where I Have Got To”: The Postmodern Chronotope in Beckett’s *Malone Dies* and Coetzee’s *Foe*, 2008. URL: <https://digitalcommons.usf.edu/etd/388/> (дата звернення: 21.11.2022).
73. Macfarlane R. *Original Copy: Plagiarism and Originality in Nineteenth Century Literature*. Oxford : Oxford University Press, 2007. 256 p.
74. Michael Holquist. Ed. *Michael Holquist*. Austin : U of Texas P, 1982. 467 p.
75. Nardin, J. “The Turn of the Screw”: The Victorian Background. *Mosaic. A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature*. 1978, Vol. 12. № 1. P. 131–142.
76. Parkinson E. J. *The Turn of the Screw : A History of Its Critical Interpretations 1898 – 1979*. Indiana : Purdue University Press, 2008. URL: <http://www.turnofthescrew.com/> (дата звернення: 21.11.2022).
77. Piégay-Gros N. *Introduction à l'intertextualité*. Paris : Dunod. 1996, 196 p.
78. Riffaterre M. “La syllepse intertextuelle” in *Poétique* N° 40. Paris : Seuil, 1979. 496 p.
79. Sen, S. K. (1963). Shakespeare as a Borrower: Kellet and Eighteenth-Century Critics. *Notes and Queries*. 1963. № 10 (9). P. 332–334.
80. Shuttleworth S. *The Mind of the Child: Child Development in Literature, Science and Medicine, 1830–1900*. New York : Oxford University Press, 2010. 497 p.
81. Van Peer W., Van der Knapp E. (In)compatible Interpretations? Contesting Readings of *The Turn of the Screw*. *MLN*. 1995. Vol. 110, № 4. P. 692–710.
82. Wilson E. The Ambiguity of Henry James. *Hund and Horn*. 1934. № 7. P. 385–406.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

83. Bronte C. Jane Eyre. Oxford : Oxford University Press, 1975. 576 p.
84. Collins W. The Woman in White. London : Penguin Books, 1994. 800 p.
85. Harding J. Florence and Giles. London : Harper Collins, 2010. 224 p.
86. James H. The Turn of the Screw. New York : Ebook Publishing, 2008.
URL: https://www.ibiblio.org/ebooks/James/Turn_Screw.pdf (дата звернення: 20.10.2022).

SUMMARY

The presented paper is dedicated to the analysis of such a topical problem as the intertextual dialogue between the neo-Victorian text and its Victorian sources.

The object of the work can be defined as the specifics of the functioning of the phenomenon of intertextuality in the neo-Victorian text.

The main aim of the paper consists of analyzing the functions and ways of implementing the neo-Victorian reinterpretation of the concepts and traditions depicted in classic examples of Victorian literature by means of intertextual studies in the novel “Florence and Giles” by J. Harding.

It determined the accomplishment of such objectives as:

- 1) clarify the problems of definitions of intertextual interaction;
- 2) analyze the historical development and conceptual apparatus of the theory of intertextuality;
- 3) identify intertextuality as a component of the aesthetic of postmodern writing;
- 4) determine the conceptual basis of the novel by highlighting the intertextual levels of G. Genette in the text (hypertextuality, architextuality, metatextuality).

The theoretical basis included in the work were the key notions of the theory of intertextuality (R. Barthes, M. Bakhtin, G. Genette, Y. Kristeva, V. Prosalova) and neo-Victorian studies (S. Dinter, O. V. Tupakhina).

The scientific novelty of the presented research lies in a comprehensive analysis of J. Harding's novel “Florence and Giles” in the context of the functioning of the phenomenon of intertextuality in the neo-Victorian text.

Key-words: *intertextuality, intertextual interaction, neo-Victorian, postmodernism, Victorian text, neo-Victorian novel, allusion.*

**Декларація
академічної доброчесності
здобувача ступеня вищої освіти ЗНУ**

Я, Зуєва Олена Сергіївна, студент(ка) 2 курсу магістратури, форми навчання очної, факультету іноземної філології, спеціальність 035 Філологія спеціалізації 035.041 Германські мови та літератури (переклад включно), перша – англійська, освітньо-професійна програма Мова і література (англійська), адреса електронної пошти eleneh.zu@gmail.com,

- підтверджую, що написана мною кваліфікаційна робота на тему «Інтертекстуальність у романі Джона Хардінга «Флоренс і Джайлз»» відповідає вимогам академічної доброчесності та не містить порушень, що визначені у ст. 42 Закону України «Про освіту», зі змістом яких ознайомлений/ознайомлена;

- заявляю, що надана мною для перевірки електронна версія роботи є ідентичною її друкованій версії;

- згоден/згодна на перевірку моєї роботи на відповідність критеріям академічної доброчесності у будь-який спосіб, у тому числі за допомогою Інтернет-системи, а також на архівування моєї роботи в базі даних цієї системи.

Дата

Підпис

Зуєва О. С.
ПІБ (студент)