

**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 ХАРВУДА
«ПРИВИД АВТОРА»**

Виконала: студентка 2 курсу,
групи 8.0352-а
спеціальності 035 Філологія
спеціалізації 035.041 Германські мови
та літератури (переклад включно),
перша – англійська
освітньої-професійної програми
Мова і література (англійська)
Бобришева Катерина Олександрівна

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

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

Запоріжжя – 2023

**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-професійна програма Мова і література (англійська)

ЗАТВЕРДЖУЮ

В.о. завідувача кафедри

Надточій Н. О.

«_____» _____ 2023 року

З А В Д А Н Н Я

НА КВАЛІФІКАЦІЙНУ РОБОТУ МАГІСТРА

БОБРИШЕВОЇ КАТЕРИНИ ОЛЕКСАНДРІВНИ

1. Тема кваліфікаційної роботи магістра (проєкту) «Інтертекстуальність романі Джона Харвуда «Привид автора»»

Керівник кваліфікаційної роботи (проєкту) Тупахіна Олена Володимірівна, д.філол.н., професор

затвержені наказом ЗНУ від «11» квітня 2023 року № 521-с

2. Строк подання студентом кваліфікаційної роботи «05» грудня 2023 р.
3. Вихідні дані до кваліфікаційної роботи (проєкту) теоретичні засади інтертекстуальних студій; неовікторіанське переосмислення вікторіанського тексту; художній текст Джона Харвуда «Привид автора».
4. Зміст розрахунково-пояснювальної записки (перелік питань, які потрібно розробити): 1) З'ясувати специфіку постструктуралістського підходу до феномену міжтекстової взаємодії 2) дослідити актуальний стан літературоавчої полеміки щодо творчості Джона Харвуда 3) проаналізувати специфіку діалогу постмодерністської свідомості з вікторіанською спадщиною на матеріалі роману Джона Харвуда «Привид автора»

5. Консультанти розділів кваліфікаційної роботи (проєкту)

Розділ	Прізвище, ініціали та посада консультанта	Підпис, дата	
		Завдання	Завдання
Вступ	Тупахіна О. В., д.філол.н., проф.	22.05.2023	22.05.2023
Розділ 1	Тупахіна О. В., д.філол.н., проф.	19.06.2023	19.06.2023
Розділ 2	Тупахіна О. В., д.філол.н., проф.	04.09.2023	04.09.2023
Розділ 3	Тупахіна О. В., д.філол.н., проф.	29.09.2023	29.09.2023
Висновки	Тупахіна О. В., д.філол.н., проф.	18.10.2023	18.10.2023

6. Дата видачі завдання 11 квітня 2023 року

КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

№ з/п	Назва етапів виконання кваліфікаційної роботи магістра	Строк виконання етапів роботи (проєкту)	Примітка
1.	Пошук наукових джерел з теми дослідження, їх вивчення та аналіз;	травень 2023	виконано
2.	Добір фактичного матеріалу	червень 2023	виконано
3.	Написання вступу	червень 2023	виконано
4.	Написання теоретичних розділів	вересень 2023	виконано
5.	Написання практичного розділу	жовтень 2023	виконано
6.	Формулювання висновків	листопад 2023	виконано
7.	Проходження нормоконтролю	грудень 2023	виконано
8.	Одержання відгуку та рецензії	грудень 2023	виконано
9.	Захист	грудень 2023	виконано

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

Магістрант

К. О. Бобришева

Керівник роботи

О. В. Тупахіна

Нормоконтроль пройдено

Нормоконтролер

Е. О. Веремчук

РЕФЕРАТ

Дипломна робота 64 стор., 74 джерел

Об'єкт дослідження: інтертекстуальні зв'язки із вікторіанською спадщиною у неовікторіанському романі початку ХХІ століття.

Мета роботи: дослідження особливостей актуалізації жанрових моделей, сюжетів, мотивів і образів літератури вікторіанської доби у постмодерністському інтер'єрі роману австралійського письменника Джона Харвуда «Привид автора».

Теоретико-методологічні засади: загальна теорія інтертекстуальності (М. Бахтін, Ж. Женетт, Ю. Крістева, Р. Барт, Р. Лахманн), постмодерністська історіософія і феномен історіографічного метароману (Ж. Бодрійяр, Ф. Джеймісон, Л. Хатчеон), постколоніальні студії (Е. Саїд, Е. Хо) неовікторіанські студії (Д. Шиллер, М.-Л. Кольке, К. Мітчелл, М. Ллюеллін, О. Тупахіна, Ю. Скороходько, О. Юрчук).

Отримані результати: На прикладі неовікторіанського роману австралійського письменника Джона Харвуда «Привид автора» (2004) було розкрито взаємодію постмодерністської художньої свідомості з вікторіанським претекстом на архітекстуальному та інтертекстуальному рівнях, досліджено специфіку використання у постмодерністському інтер'єрі інструментарію вікторіанської готичної прози, виявлено маркери трансгенераційної історичної травми австралійців як вигнанців Британської імперії.

Ключові слова: *інтертекстуальність, архітекстуальність, постмодернізм, неовікторіанський роман, алюзія*

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1 ПОНЯТТЯ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ ЯК СКЛАДОВА ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОГО КОДУ ПИСЬМА	7
1.1 Проблема визначення поняття «інтертекстуальність» у сучасному літературознавчому дискурсі: широка й вузька моделі.....	7
1.2 Види, рівні та прийоми міжтекстової взаємодії. Поняття алюзивного коду.....	13
РОЗДІЛ 2 ІСТОРИКО-ЛІТЕРАТУРНА ПОСТАТЬ ДЖОНА ХАРВУДА У ДЗЕРКАЛІ КРИТИЧНОЇ РЕЦЕПЦІЇ	19
2.1 Феномен неовікторіанського роману в англomовних літературах ХХІ століття.....	19
2.2 Творчість Харвуда в контексті неовікторіанського готичного роману.....	23
2.3 Роман Джона Харвуда «Привид автора» як постколоніальний роман.....	28
РОЗДІЛ 3 РІВНІ Й ЗАСОБИ МІЖТЕКСТОВОЇ ВЗАЄМОДІЇ У РОМАНІ ДЖОНА ХАРВУДА «ПРИВИД АВТОРА	32
3.1 Архітекстуальний рівень.....	32
3.2 Інтертекстуальний рівень.....	46
ВИСНОВКИ	55
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	58
СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ	64
ДОДАТОК А	65

ВСТУП

Інтертекстуальність як імманентна співприсутність у тексті відлунь і впливів інших текстів, за рахунок чого вони поєднуються у єдиний текстопростір культури, є одним із визначальних елементів постмодерністського коду письма та, ширше, постмодерністського світогляду. Хоча теорія інтертекстуальності у її загальному вигляді була сформована ще в середині ХХ століття у роботах Р. Барта, Ю. Крістєвої, Ж. Женнета, Р. Лахманн та ін., окремі її положення досі потребують уточнення. До таких відноситься, зокрема, проблема функціонування культурних кодів попередніх історичних епох в інтер'єрах постмодерністських текстів – особливо в тих випадках, коли подібні запозичення набувають тенденційного характеру, як-от у сучасному неовікторіанському романі.

За останнє десятиліття феномен неовікторіанського роману як форми художнього діалогу постмодерністської свідомості з вікторіанською культурною спадщиною вивчався з різних ракурсів. Зарубіжні й вітчизняні дослідники розглядають неовікторіанський роман як засіб деконструкції вікторіанського метанаративу (О. Тупахіна), як інваріант історіографічного метароману (Д. Шиллер), як приклад «ностальгічного ревізіонізму» (Д. Борман, Ю. Скороходько), як різновид тексту-пам'яті (К. Мітчелл) або тексту-травми (М.-Л. Кольке, К. Гутлебен). Аналіз особливостей міжтекстової взаємодії у неовікторіанських романах не лише проливає світло на причини сучасного захоплення вікторіанською добою, але й демонструє, як літературний спадок попередніх епох використовується для опису проблем сучасності.

Актуальність нашого дослідження обумовлена, з одного боку, необхідністю більш системного вивчення неовікторіанського роману як прикладу інтертекстуальної взаємодії з вікторіанською культурною спадщиною. З іншого боку, звертаючись до творчості маловивченого

австралійського письменника Джона Харвуда, ми прагнемо з'ясувати, наскільки особливості цього інтертекстуального діалогу залежать від національного контексту.

Метою роботи є дослідження особливостей актуалізації жанрових моделей, сюжетів, мотивів і образів літератури вікторіанської доби у постмодерністському інтер'єрі роману австралійського письменника Джона Харвуда «Привид автора», який виступає джерелом емпіричного матеріалу.

Наукова новизна роботи полягає у спробі вперше в українському літературознавстві системно висвітлити інтертекстуальну взаємодію у творчості Харвуда.

Предметом дослідження є феномен інтертекстуальності як складова постмодерністського коду письма та особливість постмодерністського світогляду.

Об'єкт дослідження – інтертекстуальні зв'язки із вікторіанською спадщиною у неовікторіанському романі початку ХХІ століття

Задля досягнення поставленої мети у роботі вирішуються такі **завдання**:

- 1) З'ясування специфіки постструктуралістського підходу до феномену міжтекстової взаємодії, виділення її основних рівнів, форм і засобів
- 2) Дослідження актуального стану літературознавчої полеміки щодо творчості Джона Харвуда в контексті неовікторіанських і постколоніальних студій
- 3) Аналіз специфіки діалогу постмодерністської свідомості з вікторіанською спадщиною у романі Джона Харвуда «Привид автора» на архітекстуальному та інтертекстуальному рівнях

Методи дослідження. Методологічну основу дослідження складає постструктуралістська теорія тексту. У процесі дослідження використовувались елементи компаративного, інтертекстуального, дескриптивного методів аналізу.

Практична значущість роботи полягає в тому, що її результати можуть бути використані при викладанні навчальних курсів з історії зарубіжної літератури ХХІ століття, з теорії інтертекстуальності тощо.

Робота пройшла **апробацію** на 1 міжнародній науковій конференції, на 1 всеукраїнській науково-практичній студентській конференції та представлена у 1-й науковій публікації у фаховому періодичному виданні. Результати дослідження оприлюднено у трьох публікаціях.

1. Бобришева К. О. Функції екфразису у романі Джона Харвуда «The ghost writer». *Тези доповідей XIV Міжнародної наукової конференції «Іноземна філологія у ХХІ столітті»*. 25 листопада 2022 року. Запоріжжя, 2022. С. 18 – 21.

2. Бобришева К. О. Мотив «живого» витвору мистецтва у романі Джона Харвуда «The Ghost Writer» *Тези доповідей I Всеукраїнської студентської науково-практичної конференції «Різдвяні студентські наукові читання»*. 9 грудня 2022. Запоріжжя, 2023. С. 92 – 94.

3. Тупахіна О. В. Бобришева К. О. Мотив «картини, що оживає» у романі Джона Гарвуда «Привид автора» *Мова література фольклор*. 2023. № 2. Запоріжжя (у друці).

Структура роботи. Магістерська робота складається зі вступу, трьох 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, теоретичному, розділі закладається теоретичне підґрунтя роботи: надаються робочі визначення засадничих понять, формується і уточнюється термінологічний апарат інтертекстуальних студій, досліджується основні види, рівні та прийоми інтертекстуальності.

У другому, історико-літературному, розділі вивчається актуальний стан полеміки навколо творчості Джона Харвуда у контексті неовікторіанських та постколоніальних студій.

У третьому розділі на матеріалі роману Джона Харвуда «Привид автора» виявлено актуалізовані в ньому основні жанрові моделі, сюжети, мотиви, топоси, тропи і образи вікторіанської літератури, з'ясовано функціонал їх застосування тощо.

Висновок до роботи узагальнює результати проведеного дослідження.

Загальна кількість сторінок 64, кількість використаних джерел 74.

РОЗДІЛ 1

ПОНЯТТЯ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ ЯК СКЛАДОВА ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОГО КОДУ ПИСЬМА

1.1 Проблема визначення поняття «інтертекстуальність» у сучасному літературознавчому дискурсі: широка й вузька моделі

Незважаючи на давню (з 1967 року) традицію побутування терміну «інтертекстуальність» у сучасному гуманітарному дискурсі, його визначення досі є проблемним через розмаїття підходів та велику кількість контекстуально обумовлених зсувів значень [Culler 2002, p. 109]. Про гостроту проблеми визначення інтертекстуальності говорить, зокрема, той факт, що від самого моменту впровадження цього терміну феномену інтертекстуальності присвячуються окремі монографії, збірки наукових статей, конференції, спеціальні випуски літературознавчих журналів тощо. Так, вже 1978 року побачив світ спеціальний випуск журналу “New York Literary Forum” (2: Intertextuality. New Perspectives in Criticism). За п’ять років після нього з’являються перші німецькомовні колективні монографії “Діалогічність” (під редакцією Р.Лахманн та «Діалог текстів» (під редакцією Е. Шмідта та В.-Д. Штемпеля). У 1985 році виходить перша колективна монографія «Інтертекстуальність: форми й функції на англomовному матеріалі» (під редакцією У. Бройча та М. Пфістера). В українському літературознавстві дослідження інтертекстуальності на вітчизняному й зарубіжному матеріалі розпочинаються з середини 1990-х років, а вже на початку 2000-х з’являються перші посібники з інтертекстуального аналізу (наприклад, «Інтертекстуальність: історія, теорія, поетика» М. Шаповал 2013 р.)

Слід зазначити, що, хоча свої дефініції інтертекстуальності пропонують і лінгвісти, і філософи, і соціологи, в рамках нашого дослідження вона буде розглядатися передусім як категорія поетична. В такому статусі впродовж II пол. XX століття інтертекстуальність піддавалася переосмисленню в контексті структуралістського й постструктуралістського підходів як категорія культурфілософська (концепція «діалогізму» М. Бахтіна), структурно-семіотична (Р. Барт, Ж. Женнет, Ю. Крістева) й культурно-семіотична (Ю. Лотман) або як герменевтична стратегія, ба навіть, як техніка читання (М. Ріффатер, П. Аллен).

Подібне розмаїття закономірно відбилося й на термінологічному апараті: паралельно з терміном «інтертекстуальність» для позначення міжтекстової взаємодії вживаються такі поняття, як «транстекстуальність», «гіпертекстовість» (в інтерпретації Ханса-Петера Мая), «полілогізм», «діалогізм», «бівокалізм», «інтерсемантичність» та ін. Стосунки між первинними й похідними текстами в рамках інтертекстуальних зв'язків намагаються маркувати через такі терміни як «ур-текст», «інтекст», «гіпотекст», «претекст», «прецедентний текст», «деривативний текст», «прототекст», «метатекст» [Тороп 1992; Berninger, Thomas 2007, p. 183-184; Breuer 2000; Mueller 1995, p. 314-316]. Відповідно, для візуалізації цих зв'язків використовуються поняття «інтерпретативного ланцюгу» та «інтерпретативної мапи» [Kirchknopf 2013, p. 148], «літературного континууму» [Stoneman 1996, p. 239], «безперервного тексту» [Stoneman 2003, p. 451]. Проблематизується залучення до категорії інтертекстуальності таких явищ, як запозичення, інтерпретації тем або сюжетів, пародії, екранізації тощо. Ведеться полеміка щодо заміни терміну «деривативна література» [Mueller 1995, p. 318] поняттям «інкрементальна література» [Stoneman 1996, p. 241].

У найбільш загальному визначенні інтертекстуальність розуміється як 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, p. 34]. На формальному рівні ця співприсутність у тексті двох чи більше текстів може виражатися у таких прийомах, як алюзія, цитата, ремінісценція, плагіат тощо. Проте навіть настільки вузьке тлумачення одразу ставить питання про межі інтертекстуальності та її інтенціональність. Чи можна враховувати за прояв інтертекстуальності використання одних і тих самих лексичних одиниць? І, якщо так, чи можна віднайти певний первинний текст, джерело всіх інших текстів? Чи слід вважати інтертекстуальністю вочевидь випадкові збіги? Або, на вищому рівні узагальнення, хто саме вступає в інтертекстуальний діалог – автори чи тексти? Нарешті, чи можна зводити феномен інтертекстуальності суто до утворення у читацькій свідомості певних асоціацій через алюзії, цитації чи ремінісценції? Чи не є вона, натомість, невід'ємним елементом певного світогляду, проявом постмодерністської чутливості?

Перш ніж відповісти на вищенаведені запитання, слід зазначити, що у сучасній теорії міжтекстових взаємодій в цілому виділяються дві моделі інтертекстуальності – широка та вузька. В рамках широкої моделі інтертекстуальність розглядається як універсальна властивість будь-якого тексту (кожний текст постає як інтертекст). Відповідно до вузької моделі, інтертекстуальність властива лише окремим текстам, себто, є інтенціональною авторською стратегією.

Широка модель інтертекстуальності формується під впливом «дискурсивного повороту» - радикального парадигмального зсуву у царині гуманітарних наук, що призвів до ототожнення реальності із текстом. Як наслідок, культура як така почала розглядатися передусім як сума текстів, що можуть піддаватися прочитанню за правилами, схожими на правила граматики природних мов. Одним із таких правил, як відомо, є амбівалентні стосунки між референтом і денотатом. Розмежовуючи ці поняття в структурі знаку, Ф. де Соссюр відзначав, що зв'язок, встановлений між ними, є

нестійким, динамічним і випадковим: «Означуване випадкове відносно означника, з яким в нього немає в дійсності жодного природного зв'язку» [Соссюр 1977, с. 101].

В рамках цієї концепції визначальним фактором формування й декодування сенсів стає соціокультурне середовище. Як зазначає засновник філософської герменевтики Георг Гадамер, «все сказане... вказує на ще і вже не сказане... І тільки коли несказане співставляється із сказаним, все висловлювання стає зрозумілим» [Енциклопедія 2001, с. 333]

Відповідно, пошук будь-якого можливого «першоджерела» інтертекстуальної референції стає бесперспективним. «Будь-які пошуки «джерел» або «впливів», - зазначає Ролан Барт, - відповідають міфу про філіацію творів, в той час як текст утворюється з анонімних, невловимих і разом із тим уже читаних цитат – з цитат без лапок» [Барт 1996, с. 418]. На думку Ж. Дерріда, «мережа текстуальних відсилок до інших текстів» виникає скрізь, де існує текст як такий: «сене завжди вже виносить себе поза межі себе». В такий спосіб, підбиває підсумок Ш. Гривель, «не існує тексту, крім інтертексту» [Енциклопедія 2001, с. 247].

За таких умов фігура автора стає непотрібною: текст, зазначає Р. Барт, є тканиною з цитат, взятих з нескінченних центрів культури, а не з індивідуального досвіду. Кожний текст, на думку Барта, є свого роду «ехо-камерою»: «інші тексти присутні в ньому на різних рівнях у більш-менш впізнаваних формах: тексти культури, що йому передують, і тексти культури, яка його оточує... Уривки культурних кодів, формул, ритмічних структур, фрагменти соціальних ідіом – всі вони поглинені текстом і перемішані в ньому, оскільки завжди до тексту і навколо нього існує мова». Інтертекстуальність, за Бартом, є «загальним полем анонімних формул, походження яких зрідка можна виявити, несвідомих, або автоматичних цитат без лапок» [Барт 1996, с. 104].

Так само і у класичному визначенні, наданому Ю. Крістєвою, інтертекстуальність розуміється як бессуб'єктний діалог текстів. Інтертекстуальність, наголошує дослідниця, є «певною текстуальною інтеракцією, що відбувається всередині окремого тексту» і не може зводитися суто до питання літературних впливів на автора. Натомість, у єдиному культурному просторі виділяється певний «універсум текстів» (термін Ж. Дерріда), наділених більшим «культурним авторитетом» - так звані «прецедентні тексти», що функціонують як джерела багатьох ідіом, алюзій, цитат тощо [Деррід 1996, с. 26].

За визначенням М. Ріффатера, ідея текстуальності як такої будується на інтертекстуальності й невідділима від неї – «кожний текст є ансамблем пресупозицій інших текстів» [Riffatere 1972, p 143]. На думку К. Кіпа, «поняття інтертекстуальності заперечує концепцію тексту як герметичної цілісності, що стоїть на першому плані; замість цього вся літературна діяльність відбувається у присутності інших текстів, які... є палімпсестами» [цит. за: Михайлова 1999, с 47]. М. Грессе для опису інтертекстуальності вдається до метафори «сітки культури», що «оплутує» автора незалежно від його волі й бажання, «й उसлизнути від неї не здатний ніхто» Грессе [Gresset 1985, p. 7].

Втім, широка модель інтертекстуальності, як зазначає Р. Лахманн, має істотний недолік: вона фактично нівелює поняття тексту й текстуальності, зосереджуючи увагу не на текстах як таких, а лише на стосунках між ними [Lachmann 1982, p.8]. Власне термін «інтертекстуальність» також знецінюється, адже в рамках широкої моделі «неінтертекстуальності» просто не існує. Відповідно, неможливим стає й виділення історичних чи типологічних форм інтертекстуальності, адже авторська свідомість просто розчиняється у свідомості колективній. Слід зазначити, що і сама Юлія Крістєва у 1975 році переосмислює власну концепцію інтертекстуальності як позасуб'єктного зв'язку між текстами і врешті-решт відмовляється від використання цього терміну [Шаповал 2013, с. 22].

Натомість, наголошує Р. Лахманн, доцільніше тлумачити інтертекстуальність не як властивість текстів взагалі, а радше як особливу властивість певних типів текстів [Lachmann 1982, р. 9]. Виділяючи у феномені інтертекстуальності онтологічний та дескриптивний текстовий аспекти, дослідниця пропонує розмежувати діалогічність як іманентну характеристику текстової структури і діалогічність як специфічний спосіб побудови сенсів, себто, інтертекстуальність як таку.

Услід за Р. Лахманн, К. Штірле виділяє інтертекстуальність універсальну (таку, що дозволяє корелювати будь-який текст із будь-яким іншим текстом) та привілейовану актуалізовану інтертекстуальність – себто, такі стосунки між текстами, за яких один текст містить конкретні та явні посилання на окремі претексти чи групи претекстів [Ігнат'єва 2012, с. 88].

В такий спосіб, в рамках вузького підходу інтертекстуальність позиціонується як інтенціональна авторська стратегія, яка маніфестується через специфічні формальні засоби і успішність якої залежить від схожості «інтертекстуальної свідомості» автора й читача. С. Хольтіус навіть запроваджує окремий термін, «інтертекстуальна диспозиція», для позначення наявності в тексті певних «сигналів», здатних вказувати читачеві на зв'язок із іншим текстом [Ігнат'єва 2012, с. 90].

Про потребу у схожості «інтертекстуальних компетентностей» та співпадінні текстуальних стратегій комунікантів (читача й тексту) говорить і засновник теорії «відкритого твору» У. Еко. Втім, у рамках його концепції читач не має обмежуватися лише авторськими підказками: нові сенси здатні виникати в читацькій свідомості з кожним новим прочитанням, а отже, читач ніби стає співавтором тексту. Як зазначає Л. Перроне-Мойзес, всі три інстанції – автор, читач і текст – стають нескінченним «полем для гри письма» [цит. за: Ильин, с. 197]

Відповідно, основними типами інтертекстуальності в межах вузької моделі стають:

- Авторська (світоглядна інтертекстуальність)
- Зовнішня (структурна) інтертекстуальність
- Внутрішня (смілова) інтертекстуальність
- Читацька (інтерпретаторська) інтертекстуальність
- Дослідницька (аналітична) інтертекстуальність.

Зважаючи на вищезазначене, з урахуванням необхідності визначення особливостей діалогу аналізованого тексту з його вікторіанськими претекстами, в рамках даного дослідження ми будемо, услід за Р. Лахманн, тлумачити інтертекстуальність у вузькому сенсі. Однак для її функціонального застосування необхідно окреслити основні рівні та прийоми здійснення міжтекстової взаємодії, чому буде присвячено наступний розділ даної роботи.

1.2 Види, рівні та прийоми міжтекстової взаємодії. Поняття алюзивного коду

Наразі в літературознавчому дискурсі побутують різні класифікації рівнів і прийомів інтертекстуальності. На найбільш загальному рівні визначають такі її форми, як «цитатний» спосіб мислення, «діалогічне слово», «клаптикове письмо» (центон), запозичення, алюзія, переробка тем і сюжетів, приховані й явні цитації, колаж, парафраза, переклад, імітація (стилізація та пастіш), плагіат, пародія, інсценування чи екранізація тощо.

Залежно від функціонального навантаження, інтертекстуальність може бути інформативною, характеризуючою, оціночною, ейдологічною (образною), символічною, референційною, синтезуючою, етикетною, декоративною тощо.

Найбільш повна й вживана типологія міжтекстових зв'язків належить французькому досліднику Жерару Женетту, який визначає інтертекстуальність лише як один з можливих варіантів міжтекстової взаємодії, а для позначення цієї взаємодії як такої послуговується узагальнюючим терміном «транстекстуальність» [Genette 1982]. Під останньою Женетт розуміє «те, що ставить текст у маніфестований або потаємний зв'язок з іншими текстами» [цит. за: Шаповал 2013, с. 23]. Універсальність класифікації Женетта полягає в тому, що застосована ним модель охоплює зв'язки не лише між літературними творами, але й між витворами різних видів мистецтв.

У роботі «Палімпсести» (назва якої є вдалою метафорою для опису міжтекстової взаємодії) Женетт виділяє п'ять основних видів транстекстуальності:

1. Інтертекстуальність як співприсутність в одному тексті двох чи більше текстів (цитата, алюзія, ремінісценція, плагіат та ін.)
2. Паратекстуальність як відношення тексту до власного заголовку, післямови, епіграфу та ін.
3. Метатекстуальність як коментар або критичне посилання на претекст
4. Гіпертекстуальність як висміювання й пародіювання одного тексту іншим
5. Архітекстуальність як зв'язок текстів на рівні жанрової моделі. [Genette 1982]

Зупинимось окремо на виділеному Женеттом рівні інтертекстуальності як співприсутності в одному тексті двох чи більше текстів, де основними маркерами такої співприсутності виступають цитата, алюзія й ремінісценція. Особливу увагу слід звернути на прийом алюзії, адже саме вона, через здатність позначати історичні й соціальні координати, найчастіше опиняється у фокусі інтертекстуального аналізу.

У сучасному літературознавстві поняття алюзії тлумачать надзвичайно широко. Британський дослідник Гарольд Блум, приміром, взагалі ототожнює алюзію з ілюзією [Bloom 1975, p. 26], оскільки за часів раннього Відродження алюзія дорівнювала каламбуру (що ми і спостерігаємо в етимології терміну) або гри слів, тому найчастіше вживалася у сатиричних творах. Наприкінці XVII ст., зазначає Блум, під алюзією розуміли символічний збіг у алегорії, метафорі або параболі, і лише на початку XIX ст. алюзію стали розглядати саме як приховане посилання, що містить натяк.

К. Перрі розглядає алюзію як пряме або імпліцитне посилання на інший художній текст, яке буде не важко побачити досвідченому та компетентному читачу [Perri 1978, p. 290]. Ще більш широке визначення алюзії пропонує Р. А. Брауер, на думку якого, алюзією може вважатися будь-який прояв літературної традиції [Brower 1959, p. 1,8]. В оксфордському тлумачному словнику алюзія розуміється і як мовна гра, гра слів, каламбур; і як символічне вживання або уподібнення; метафора, алегорія; і як приховане, непряме значення, окказіональне або другорядне значення [The Oxford English Dictionary 1989].

Найпростіші з класифікацій – формальні – розподіляють алюзії на прямі (цитатні), непрямі (опосередковані) та еліптичні (такі, які експліцитно вказують на першоджерело, проте їх форма є скороченою). Інший популярний різновид класифікацій – за принципом атрибутивності (алюзії атрибутивно марковані або експліцитні, не марковані або завуальовані). В рамках тематичних класифікацій виділяють алюзії міфологічні, біблійні, історичні, літературні та побутові. З. Бен-Порат та К. Перрі поділяють алюзії на літературні та нелітературні [Perri 1978, p. 286]. Під літературними вчені мають на увазі ті, що є референціями на літературні, біблійні або міфологічні джерела, а нелітературними алюзіями, услід за В. Ірвіном, називають ті, що відсилають читача до різноманітних фактів, явищ, об'єктів зовнішньої дійсності [Irwin 2001, p. 289].

3. Бен-Порат поділяє алюзії на тематичні, особисті (посилання на біографію письменника), метафоричні (ті, що передають супровідну інформацію), імітаційні та структурні [Ben-Porat 1976, с. 9]. На додаток до вищезазначеного, Р. Леппігальме виокремлює «мертві» алюзії – тобто ті, що вже втратили зв'язок із джерелом і перетворилася на стереотипні вислови чи фразеологізми [Lepihalme 1996, с. 50].

О. Б. Ярема спираючись на праці вітчизняних (Л. Павлюк, О. Копильна) та зарубіжних (Л. Женні, Р. Ф. Томас) дослідників, звертаючи увагу на дихотомію зміни або збереження змісту прецедентних одиниць виокремлює наступні види алюзій: апелятивні (сюжетні, ситуативні, іменні), трансформативні, іронічні та символні [Ярема 2015, с. 470]. До апелятивних алюзій дослідниця відносить ті алюзії, базисний зміст котрих залишається домінуючим поза межами прецедентного тексту: сюжетні, ситуативні та іменні. До групи трансформативних належать алюзії, які модифікуються у результаті запозичення з тексту-джерела, через що і відбувається зміна концептуальних значень. У механізмі створення іронічної алюзії магістральну роль відіграє фрейм – структура, що репрезентує стереотипні ситуації у свідомості людини, і призначена для ідентифікації нової ситуації, що ґрунтується на такому ситуативному шаблоні” [Бацевич 2008, с. 342]. У символних алюзіях імпліцитність може проявлятися не лише через семантику, але і через символіку.

У літературознавчих студіях останніх десятиліть дедалі частіше використовується поняття алюзивного коду. Хоча формального визначення цього поняття досі не існує, логічно припустити, що у його основі лежить поняття коду за Роланом Бартом як певного «кута зору», який дослідник застосовує до тексту, щоб виявити у ньому нові змісти. В такий спосіб, під алюзивним кодом у межах даного дослідження ми розумітимемо таку сукупність алюзій у тексті, яка сприяє змістопородженню за рахунок відсилки читача до певного спільного джерела алюзивного факту: історичної доби (як-

от романтичний або готичний алюзивний код), культурного метатексту (як-от біблійний алюзивний код), творчості окремого письменника (як-от шекспірівський алюзивний код), міфу тощо.

Якщо мінімальною смисловою одиницею алюзії є слово або словосполучення, то мінімальною одиницею цитати є речення [Тютенко 2000, с. 2-3]. Цитата, на відміну від алюзії, прямо вказує на претекст. Феномен цитування відомий з часів зародження літератури як такої. Цитата здавна використовувалася задля підсилення авторитету власного висловлювання або для провадження дискусії. Проте саме за часів постмодернізму цитата стає способом переосмислення та подекуди деконструкції усталених культурних кодів. Крім того, цитування може мати ретроспективну функцію, відкриваючи читачеві можливість переосмислення попередніх фрагментів тексту у новому контексті. Використовуючи цитату, автор наче змушує різні світи зіткнутись [Шаповал 2013, с.108] і за допомогою інтертекстуальних зв'язків спілкується з іншим суб'єктом, тобто, автором. В цьому діалозі встановлюється нова реальність, яка є лише частиною культурного коду. При цьому цитатія характеризується збереженням різниці між стилями.

Найполемічнішим терміном у царині прийомів інтертекстуальної взаємодії є ремінісценція. Першочергово це поняття було пов'язане не з літературою, а з іншими, невербальними, видами мистецтв. Втім, і у літературному дискурсі ремінісценція може пов'язувати текст з іншими явищами культури, історії, біографіями тощо [Шаповал 2013]. Так, ремінісцентним може вважатися проблематизований модерністами й постмодерністами зв'язок між життям автора і його твором, де ремінісценція постає коментарем водночас і до першого, і до другого, ведучи діалог на двох рівнях: «текст-текст», «автор-автор».

Найчастіше під ремінісценцією розуміють несвідоме (імпліцитне) наслідування претексту, хоча дослідження останніх років спростовують цей підхід. Про те, що ремінісценції можуть бути як свідомими, так і несвідомими,

говорить, зокрема, Л. Біловус [Біловус 2003, с. 9]. На думку М. Шаповал, ремінісценція - це спогад, а отже, вона може бути й усвідомленою, і експліцитною [Шаповал 2009, с. 110]. Однак більшість дослідників сходиться в тому, що ремінісценція є менш доступною у сприйнятті, помітною і впізнаваною, ніж алюзія чи цитата, насамперед, через ускладнену ідентифікацію претексту [Біловус 2003, с. 9].

Підбиваючи попередні підсумки, зазначимо, що інтертекстуальність, як багатогранне явище, відіграє важливу роль у формуванні сучасного філософського й культурного ландшафту. Її коріння сягає античних часів, проте саме у добу постмодернізму інтертекстуальність розуміється як певний світогляд чи спосіб мислення. Саме інтертекстуальність слугує мостом між минулим і сьогоденням, уможливаючи безперервний діалог між текстами, авторами та читачами, що набуває особливої значущості в контексті феномену «вікторіанського відродження», про який говоритимемо нижче.

Інтертекстуальність у постмодерністському філософському просторі постає як динамічний і складний феномен, що формує розмаїття способів нашої взаємодії з ідеями, текстами та культурою. Постмодерністська інтертекстуальність запрошує нас подивитися на світ як на багатий гобелен взаємопов'язаних наративів, де значення не є фіксованим, а постійно обговорюється і переосмислюється.

З вищезазначеного стає зрозумілою та важлива роль, яку відіграють у декодуванні інтертекстуальних меседжів історичний, культурний і соціальний контексти. Саме контекстуальній детермінованості творчості Джона Харвуда буде присвячений наступний розділ запропонованого дослідження, у якому ми окреслимо підвалини для подальшого інтертекстуального аналізу його твору «Привид автора».

РОЗДІЛ 2

ІСТОРИКО-ЛІТЕРАТУРНА ПОСТАТЬ ДЖОНА ХАРВУДА У ДЗЕРКАЛІ КРИТИЧНОЇ РЕЦЕПЦІЇ

2.1 Феномен неовікторіанського роману в англомовних літературах XXI століття

Постмодернізм як історико-філософський феномен здавна проблематизував свої стосунки з історією. Вже один з перших постмодерністських творів, роман Умберто Еко «Ім'я Рози», формує засадничі принципи взаємодії постмодерністської свідомості з історичним матеріалом. Це, по-перше, демонстрація кризи історичного метанаративу – себто, констатація неможливості відтворення єдиної, несуперечливої візії історії. По-друге, це текстуалізація історії – сприйняття документального історичного матеріалу передусім як тексту, написаного конкретним автором за конкретних історичних умов і в рамках усталеної жанрової традиції. По-третє, це принцип гри з історичним матеріалом через широке застосування прийомів інтертекстуальності.

Ця специфічна модифікація історичного роману відома в літературознавчому дискурсі як «історіографічний метароман». Авторка терміну, Лінда Хатчеон, визначає історіографічний метароман як жанр постмодерністської літератури, що позиціонує історію як соціальний та текстуальний конструкт і проблематизує неможливість відділення історичного факту від його інтерпретації [Hutcheon 1990, p. 124]. Ключові відмінності історіографічного роману від класичного історичного роману полягають в тому, що перший заперечує можливість достовірної реконструкції подій минулого і орієнтується не на всеохопний історичний метанаратив, а на

мікронаративи, локальні «маленькі історії», які часто суперечать одна одній. Там, де класичний історичний роман часто використовує фігуру «всезнаючого автора», історіографічний роман вдається до літературної містифікації, прийому «авторської маски». Якщо дія класичного історичного роману розгортається переважно в минулому, то історіографічний метароман часто поєднує минуле й майбутнє кількома сюжетними лініями. Він також вдається до застосування жанрових кліше масової літератури: детективного роману, готичного роману тощо [Hutcheon 1990, p. 137].

На порубіжжі ХХ-ХХІ століть в англомовних літературах світу з'являється велика кількість текстів, що в той чи інший спосіб звертаються до вікторіанської доби. Серед них і новітні інтерпретації класичних сюжетів (наприклад, численні переосмислення роману Шарлотти Бронте «Джен Ейр» або новели Генрі Джеймса «Оберт гвинта»), і літературні експерименти з біографіями видатних вікторіанців (Чарльза Дарвіна, Томаса Гарді, Оскара Уайльда та ін.), і фантастичні твори про альтернативні світи, натхненні вікторіанськими технологіями (література стімпанку). Цей феномен, який отримав у літературознавчому дискурсі назву «вікторіанське відродження», змусив зарубіжних і вітчизняних дослідників замислитися не лише про причини сучасного захоплення вікторіанською добою, але й про доцільність виокремлення його у специфічний жанр - неовікторіанський роман, який часто розглядається як інваріант історіографічного метароману [Shuttleworth 1998, p. 253].

Термін «неовікторіанський роман» був впроваджений у науковий обіг американською літературознавицею Даною Шиллер у резонансній статті “The Redemptive Past in Neo-Victorian Novel” (1997). Дослідниця розуміє під ним сучасні художні твори, що апелюють до вікторіанської доби на рівні сюжету та/або структури [Shiller 1997, p. 546].

У подальшому запропонований Шиллер термін неодноразово доповнювався та уточнювався іншими дослідниками. Так, на думку Енн

Хейлман та Марка Ллюелліна, «Для того, щоб бути частиною неовікторіанського проєкту, тексти мають у певний спосіб свідомо (ре)інтерпретувати, (пере)відкривати, переглядати вікторіанську спадщину» [Heilmann, Llewellyn 2010, р. 4]. Саманта Дж. Керрол зазначає, що «Неовікторіанський роман прислуговується двом панам: не лише «вікторіанству», а й «нео»; тобто віддає належне вікторіанській добі та її текстам, але в поєднанні з новими ракурсами постмодерністської ревізійної критики» [Carroll 2010, р. 173]. Українська літературознавиця Ю.Скороходько розрізняє неовікторіанські романи старшого (1960–1990-ті рр.) та молодшого (1990-ті – початок 2000-х рр.) поколінь, де перші являють собою «історіографічний роман у чистому вигляді», а другі «використовують лише ті елементи постмодерністської поетики, які не призводять до постмодерністської ускладненості оповіді» [Скороходько 2012, р. 29-30]. Інша українська науковиця, О. Тупахіна, пропонує визначати терміном «неовікторіанський роман» «саморефлексивні, генетично похідні від постмодерністського ревізійного історичного роману тексти, що застосовують до вікторіанського історичного чи художнього матеріалу інструментарій постмодерністської поетики та ревізійної критики з метою експлікації актуальних для сьогодення змістів» [Тупахіна 2020, с. 95].

Захоплення сучасних письменників вікторіанською добою може мати під собою декілька причин. Це, з одного боку, може бути локальним проявом бодрієривської ідеї «фетишизації історії» – прагнення самоідентифікації через встановлення удаваних зв'язків із втраченим «справжнім». Багато дослідників (приміром, Ю. Скороходько або Т. Івашева) пояснюють феномен неовікторіанського роману відчуттям спустошеності й розчарування, яке спіткало британців після Другої світової війни. В таких умовах, зазначають вони, колективна свідомість часто вдається до ностальгії за втраченою величчю, а вікторіанська доба вважається періодом найвищого злету Британської імперії.

Втім, інші науковці (К. Гутлебен, М.-Л. Кольке, Р. Аріас, П. Пулман та ін.) звертають увагу на те, що у неовікторіанському романі часто висвітлюються якраз тіньові, маргіналізовані, а подекуди й ганебні сторони вікторіанського життя. Для них неовікторіанський роман є способом роботи сучасної свідомості з успадкованою з вікторіанських часів історичною травмою. У фокусі уваги таких дослідників найчастіше опиняються твори з готичним компонентом, де фігура привида, у відповідності до готичної традиції, постає символічним заміником травми.

Нарешті, для К. Мітчелл, О. Бойніцької, Д. Бормана неовікторіанський роман постає як «текст-пам'ять», ілюстрація до загальних принципів роботи культурної, історичної та особистої пам'яті. Такі тексти заповнюють у колективній свідомості лакуни, залишені власне вікторіанською добою. Вдаючись до майстерних стилізацій-пастишів, вони надають право голосу тим, хто у вікторіанській літературі його не мав – представникам колонізованих народів, маргіналізованим меншинам, тощо, – і в такий спосіб ніби створюють «нові спогади». Звідси підвищена зацікавленість письменників в інструментарії марксистської, феміністської та постколоніальної критики, яка дозволяє експлікувати приховані сенси в класичних вікторіанських творах [Тупахіна 2020, с. 314].

Звертаючись до творчості Джона Харвуда як до зразку неовікторіанської літератури (всі три його романи пов'язані з вікторіанською добою, а дія останніх двох прямо припадає на вікторіанські часи), ми спробуємо визначити, які з вищевказаних модусів є домінантними для його прози. Для цього ми дамо стислий огляд творчості Харвуда і розглянемо її в контексті двох ключових для неовікторіанської прози тенденцій – неовікторіанської готики та неовікторіанського постколоніального дискурсу.

2.2 Творчість Харвуда в контексті неовікторіанського готичного роману

Джон Харвуд народився в м. Хобарт, о. Тасманія, у 1946 році. Захоплення літературою та хист до неї він, імовірно, перейняв від батьків – відомої поетеси Гвен Харвуд, на честь якої названа одна з престижних австралійських літературних премій, та Білла Харвуда, викладача лінгвістики у Тасманійському університеті. За спогадами Харвуда, саме у батьківській бібліотеці він вперше натрапив на культову новелу Генрі Джеймса «Оберт гвинта», яка згодом стала претекстом багатьох його власних історій. Та й місцевість, у якій зростав майбутній письменник, за його власними словами, була «трохи зловісною, наче з творів Діккенса» або «з англійських історій про привидів 19 століття». Останні, зокрема, збірка “A Second Century of Creepy Stories”, стали улюбленим читанням Харвуда у роки дитинства: “I imbibed the classic ghost stories very young, - згадує він, - and they sank down somewhere waiting to surface” [Goodreads].

Як і багато інших авторів, що не просто звертаються у своїй творчості до вікторіанської літературної спадщини, але й критично переосмислюють її, Харвуд має літературознавчу освіту. Випускник Тасманійського університету та університету Кембриджа, до 1997 року він викладав літературну критику в університеті Фліндерса у Південній Австралії [Encyclopedia.com].

Серед трьох романів Харвуда (“The Ghost Writer”, 2004; “The Seanse”, 2008; “The Asylum”, 2013), виданих станом на 2023 рік, найзначнішим успіхом залишається саме дебютний твір: він увійшов, зокрема, в довгий перелік номінантів на премію Майлза Франкліна (2025), здобув Премію для письменників країн Британської Співдружності в номінації «кращий дебютний роман у Тихоокеанському регіоні» (2005) та Премію Міжнародної

гільдії авторів горуру (2005). За словами самого Харвуда, «Привид автора» значить для нього більше, ніж усі інші його твори [Encyclopedia.com].

Цікаво, що прототипом письменниці Віоли Хезерлі у «Привиді автора» є Олівія Шекспір – маловідома едвардіанська романістка, перше кохання Вільяма Батлера Йїтса, творчості якої присвячено монографію Харвуда “Olivia Shakespear and W.B. Yeats : after long silence” (1989) [Encyclopedia.com]. В такий спосіб, сюжетна лінія «воскресіння» творчості Хезерлі через її онука, протагоніста й фіктивного автора роману, відтворює прагнення самого Харвуда повернути сучасникам творчість Олівії Шекспір. Цей зв’язок видається важливим, оскільки відображає характерну для неовікторіанського роману тенденцію позиціонування автора як «черевомовця», вустами якого говорять забуті голоси з минулого. Зазначимо, що, за зізнанням самого Харвуда, тільки через звернення до постаті вікторіанської письменниці йому вдалося знайти правильну інтонацію для майбутнього роману й радикально переробити першу його чернетку, яка більшою мірою спиралася на добре відомі тропи вікторіанської готичної літератури.

Хоча значна частина «оповідань Віоли» (стилізацій-пастишів під творчу манеру Олівії Шекспір) була написана всього за п’ять днів (і, за встановленими Харвудом правилами, не підлягала жодним змінам на догоду сюжетній лінії), на створення роману як цілісного твору пішло три роки, сповнених як літературознавчих, так і польових досліджень. Приміром, будинок Віоли Хезерлі, де розгортаються кульмінаційні сцени роману, є конгломератом не лише літературних алюзій, але й реальних вікторіанських будинків, які Харвуд відвідував під час роботи над твором. Описи вулиці, на якій розташований будинок, відсилають до відомої Долини Здоров’я у лондонському районі Хемпстед Хїт.

Роман здобув в цілому схвальні відгуки критиків, які відзначили його складний інтертекстуальний код (поєднання мотивів і образів з «Оберту гвинта» Генрі Джеймса, «Портрету Доріана Грея» Оскара Уайльда, «Падіння

дома Ашерів» Едгара По, «Алісою в Задзеркаллі» Льюїса Керрола тощо) [Mathews 2004; Bradley 2004; Llewellyn 2009], вдалу стилізацію під зразки пізньовікторіанської прози й діалог сучасного з минулим [Ephron 2004], майстерність побудови сюжетної лінії, поетику гри з очікуваннями читача тощо [Cape 2004].

Слід зазначити, що згодом складна система літературних алюзій та екстратекстуальних ремінісценцій стане візитівкою й інших творів Харвуда. Так, роман «Asylum» (2008), віднесений Чарльзом Паллісером до десятки найкращих неовікторіанських романів початку ХХІ століття містить очевидні зв'язки з «Жінкою в білому» Вілкі Коллінза, «Ламермурською нареченою» Вальтера Скотта, «Блакитними очами» Томаса Гарді, «Джен Ейр» Шарлотти Бронте та «Дядьком Сіласом» Шерідана ле Фаню [Kohlke 2013]. У романі «Seanse» (2013) вбачають відлуння «Дракули» Брема Стокера (дія останніх частин роману навіть розгортається у Вітбі, місці висадки Дракули на британську землю) та анонімних «Спогадів спіріта-медіума» (1891), а його герої, за влучним визначенням Марка Ллюелліна, “imitate their parts from older Victorian narratives” [Llewellyn 2009, p. 175].

Водночас, значна частина досліджень творчості австралійського письменника фокусує увагу на функціональному навантаженні застосованого ним широкого арсеналу тропів вікторіанської готики. Як зазначає О. Тупахіна, на порубіжжі ХХ–ХХІ століть готика у всьому її образному й тематичному розмаїтті стає обов'язковим елементом жанрової палітри поствікторіанського роману, населеного « привидами » інших творів, «авторитетних голосів з минулого та «спектральними відбитками» вікторіанських героїв, чиї вчинки досі резонують всередині сучасних наративів, та тінями історій, що, неначе незаспокоєні душі, «уникають завершення» [Тупахіна 2020, с. 341]. Дослідники готичної літературної традиції, зокрема, Кетрін Спунер, говорять навіть про «готичне відродження» кінця ХХ-ХХІ століття, причинами якого можуть бути зростання апокаліптичних настроїв та суспільної тривожності,

втрата чутливості до «повсякденних жахів» [Wolfreys 2002, p. 8] та властива постмодерній свідомості «всепоглинаюча одержимість минулим» [Spooner 2006, p. 8]. Чимало сучасних дослідників схильні тлумачити захоплення готикою як переживання витісненого травматичного досвіду, адже ще у роботах Фрейда (зокрема, у його програмній статті “Unheimlich”) традиційний готичний інструментарій – переживання дежавю, мотиви подвоєння, повторення, воскресіння мертвого чи, навпаки, викриття мертвої природи удавано-живого розглядається як засіб «повернення придушеного». Відповідно до фрейдистської теорії травми, «воскресле» минуле функціонує в готичному романі не стільки як самоцінний суспільний, політичний чи культурний конструкт, скільки як простір для проєкції травматичних і бентежливих дискурсів сучасності; при цьому хронологічна транспозиція працює на необхідне для відтворення «відтермінованого спогаду» (Nachträglichkeit) дистанціювання від джерела травми [Тупахіна 2020, с. 350].

Так, на думку укладачів монографії “Neo-Victorian Gothic: Horror, Violence and Degeneration in the Re-Imagined Nineteenth Century” Марі-Луїз Кольке та Крістіана Гутлебена, актуалізація готичного інструментарію у сучасному неовікторіанському романі обумовлена прагненням останнього до «воскресіння привидів минулого, пошуку темних секретів та ганебних таємниць, наполегливого підкреслення огидних деталей вікторіанського життя, нового переживання кошмарів та травм, провокованих цією добою» [Kohlke, Gutleben 2012, p. 4]. У значній кількості сучасних готичних творів вікторіанська епоха постає тим «потойбічним двійником, що встановлює мінливі кордони між зниклим (мертвим) та збереженим (живим)» [Kohlke, Gutleben 2012, p. 5].

Остання теза вдало резонує з творчістю Харвуда, де, на думку Марка Льюелліна, “*see(k)ing the horrors of the pastiche Victorian ghost story we are instead confronted with a spectral fabrication, a slippage between the narrative desires in which we place so much faith and suspended disbelief and the more*

terrifying technological realities of the modern world” [Llewellyn 2009, p. 180]. Романи австралійського письменника використовують готичний інструментарій для проблематизації стосунків людини і сучасних технологій (“The Ghost Writer”), конфлікту раціонально-наукового й інтуїтивно-чуттєвого світогляду (“The Seanse”) тощо [Llewellyn 2009]. У дисертації Леї Хайберг Медсен «Медицина та жіноча готика у неовікторіанському романі (2014) роман Харвуда “Asylum” розглядається як приклад рефлексії постмодерністської свідомості щодо втрати ідентичності (звідси звернення до поширеного у вікторіанській готиці топосу лікарні для психічно хворих). Для Марі-Луїз Кольке “Asylum” є рефлексією на актуальну для пост-феміністської ери тему контролю держави над жіночим тілом та, ширше, проблему пригнічення жінки в цілому [Kohlke 2013].

На думку Розаріо Аріас, яка розглядає “Asylum” в контексті «нео-сенсаційної» прози та сучасного захоплення сенсорним сприйняттям, роман Харвуда «provides one fit example of the stress on sensoriality in the neo-Victorian novel, and by paying attention to the flows and exchanges between human beings and things and beings in general, Victorian and present times seem to coalesce». В іншому есе дослідниці, у монографії “Neo-Victorian Families: Gender, Sexual and Cultural Politics” (2011) готична тематика роману “The Ghost Writer” аналізується у проблемному полі досліджень інвалідності (disability studies) як приклад тексту, де особа з інвалідністю та родина постають субститутами цілих націй [Arias 2011]. Останній підхід видається дуже перспективним і з точки зору постколоніальних студій, вплив яких на інтерпретацію творів Харвуда ми детально розглянемо у наступному розділі.

2.3 Роман Джона Харвуда «Привид автора» як постколоніальний роман

Як відомо, постколоніальна критика виникла на фоні історичних та соціокультурних змін, пов'язаних із завершенням епохи колоніалізму. Вона стала ключовим інструментом для розуміння та розкриття впливу колонізації на культури та ідентичності країн, які пережили цей період. Формування постколоніальної літератури відбулося в контексті процесів деколонізації, що активно розгорталися у середині 20-го століття, коли багато колоній стали незалежними державами. У сучасних дослідженнях феномену постколоніалізму слід звернути увагу на зміщення акценту з «етнографічного» дослідження колонізованих країн та народів на реконструкцію та руйнування сталих традицій [Юрчук 2014, с. 20]. На думку П. Баррі, це була закономірний перехід від критики колонізатора до дослідження себе та самоідентифікації в цьому світі [Баррі 2008].

Цей підхід розвинувся під впливом авторів «постколоніального триумвірату» - Едварда Саїда («Орієнталізм»), Гомі Бгабги («Нація і нарація») та Гаятрі Чакраворті Співак («В інших світах»), які інтерпретували канонічні тексти західної культури крізь призму постструктуралізму М. Фуко [Юрчук 2014, 18]. Так, Е. Саїд у своїх творах розбирав особливості феномену «орієнталізації» - хибного, екзотизованого сприйняття європейцями країн Сходу [Саїд 2001]. Г. Бгабга у своїй роботі «Нація і розповідь» сфокусувався на лінгвістичному аспекті і розібрав та переосмислив за допомогою деконструкції світогляд англійців, відображений у мові [Бгабга 1996]. Гаятрі Ч. Співак у своїх роботах концентрувалась на проблемі місця жінки в постколоніальному світі і розширила дослідження у галузі жіночої ідентичності [Співак 1996].

Як наслідок, постколоніальні тексти виходять за межі європоцентричного погляду, критикують домінуючі культурні норми, досліджують процес формування ідентичності під впливом колоніальної спадщини та висвітлюють роль культурної пам'яті, надаючи право голосу

раніше пригнобленим «мовчазним меншинам». Вони активно взаємодіють з різними культурами, змішуючи та об'єднуючи різні традиції та впливи.

Мотив пошуку себе, реалізований через класичні вікторіанські тропи «роману виховання», органічно притаманний творчості Харвуда. Уродженець Тасманії, він звертається до літературної традиції колишньої метрополії для роздумів над місцем білих австралійців у постколоніальному світі. Такий підхід є доволі типовим для сучасної постколоніальної «вікторіани»: Ерін О'Коннор у «Вступі до постколоніальної критики» навіть впроваджує спеціальний термін, «вікторієнталізм» (“Victorientalism”), на позначення тенденції до «розкопування віддаленої, екзотичної, загрозливої, проте захопливої літератури, що продукувала й затверджувала єдиний у своєму роді самодостатній корпус знань, – корпус, який, врешті-решт, більше говорить нам про потреби її творців, ніж про очевидний зміст її текстів» [О'Connor 2003, р. 219].

Слід також зазначити, що стосунки австралійців із вікторіанською спадщиною значно відрізняються від ставлення до неї тих країн, які здобували незалежність від Британської імперії у запеклій боротьбі. Як переконливо доводить у роботі “Neo-Victorianism and the Memory of Empire” Елізабет Хо, «білі австралійці вигнані двічі: відчужені від Британії в минулому, вони водночас не відчувають «при владі» або вдома в теперішньому» [Хо 2014, р. 154]. «Усе це питання щодо того, хто є жертвою, дуже складне, – розмірковує лауреат Букерівської премії Пітер Кері, – тому що, з одного боку, є каторжани – жорстоко вигнані з їхньої рідної країни й заслані світ за очі – і водночас, коли дивишся на ранні випадки міжрасового насильства, найчастіше ініціаторами цього насильства виступають самі каторжани або колишні каторжани» [цит. за: Kusała 2012, р. 118]. Як наслідок, австралійці, за твердженням письменника, «не дуже люблять відзначати цей день народження нації... Ми носимо в собі чимало самоненависті, заперечень, горя й люті, усіх цих почуттів, яким досі не дали розради» [Kusała 2012, р. 118].

Як зазначає О.Тупахіна, «специфічне переосмислення інтергенераційної колоніальної травми властиве літературам країн, де ця травма має двоїстий характер, поширюючись як на колонізованих аборигенів, так і на депортованих метрополією колонізаторів-першопоселенців» [Тупахіна 2020, с. 407]. Ця травма часто маніфестується у художніх текстах через метафору стосунків холодних, байдужих батьків (представників метрополії) і покинутих дітей (депортованих першопоселенців).

Символічно, що мотив пошуку героєм-австралійцем власної ідентичності реалізується Харвудом через тропи канонічного вікторіанського «роману виховання», зразком якого є «Великі сподівання» Чарльза Дікенса. Як зазначає вже згаданий вище Пітер Кері, «Великі сподівання» - це не тільки шедевр англійської літератури; це також (з точки зору австралійця) вірець того, як англійці колонізували наші уявлення про самих себе. Це великий роман, але це також, певною мірою, і тюрма» [цит. за: Wilson 2011, p. 24].

Структура «The Ghost Writer» подекуди буквально наслідує «Великим сподіванням» через звернення до мотивів сирітства, таємничого благодійника-злочинця, загадкової спадщини, «виховання джентльмена». Образ «Аліси Джессел», антагоністки роману, має збіги з міс Хевішем з «Великих сподівань» (зокрема, у сцені з весільним вбранням, у якому вона з'являється у кульмінації роману). Протагоніст «Привиду автора», Джерард Фрімен відверто обтяжений своїм австралійським походженням, яке вважає «несправжнім»; вихований на розповідях матері про ідилічний вікторіанський маєток, у якому минуло її дитинство, він відчувається ошуканим і прагне в будь-який спосіб повернути те, що має належати йому по праву. Наратив значною мірою побудований на контрасті гнітючої австралійської реальності з її виснажливим кліматом, рутиною, дешевим житлом, атмосферою задухи й страху, та ідеальної «країни мрій» - вікторіанської Англії з її зеленими пасовищами, тінистими алеями, родинними таємницями й старовинними маєтками. Можна сказати, що образ Англії в уяві Джерарда значною мірою

«орієнталізується» у кращих традиціях «Тисяча й однієї ночі» (паралелі з якими можна простежити, зокрема, у впровадженні в наратив вставних конструкцій – оповідань Віоли Хезерлі).

В такий спосіб, символічний простір внутрішнього світу Джерарда (а, відповідно, й усього роману, фіктивним автором якого він виступає) будується на дихотомії нового (примітивного, вульгарного, варварського) й старого (витонченого, культурного, традиційного). Слід зазначити, водночас, що сам він, як носій австралійської ідентичності, не здатний розпізнати очевидних для читача культурних кодів традиції, до якої хоче бути причетний.

Власне прізвище протагоніста, Фрімен, наповнюється іронією у контексті переосмислення Австралії як простору свободи. Свобода, яку матір Джерарда здобуває через втечу, а фактично, вигнання з батьківського англійського дому (типовий мотив австралійської літератури), перетворюється для нього на обтяжливе ярмо, якого герой нібито позбавляється, вирушивши до Англії. Однак, як виявляється, його вибір, так само як і решта прийнятих ним рішень, були значною мірою провоковані й зрежисовані ззовні головною антагоністкою роману – тіткою Джерарда по материнській лінії, яка прагнула в такий спосіб помститися своїй сестрі. Звільнитися від «родового прокляття» по-справжньому Джерарду вдається лише через інший класичний троп вікторіанської літератури – спалення родового маєтку (як це відбувається, приміром, у «Джен Ейр» Шарлотти Бронте та її модерністському прочитанні, романі Дафни дю Морьє «Ребекка»). Однак чи вдасться Джерарду прийняти свою нову австралійську ідентичність і якою вона буде – питання, яке в романі залишається відкритим.

РОЗДІЛ 3

РІВНІ Й ЗАСОБИ МІЖТЕКСТОВОЇ ВЗАЄМОДІЇ У РОМАНІ ДЖОНА ХАРВУДА «ПРИВИД АВТОРА»

3.1 Архітекстуальний рівень

Приступаючи до аналізу проявів міжтекстової взаємодії у романі Джона Харвуда «Привид автора», ми будемо користуватися загальноновизнаною методикою інтертекстуального аналізу, яка передбачає наступні етапи: 1) виявлення джерел запозичень; 2) визначення засобів їх присутності або реалізації у тексті; 3) встановлення їх процесуальної ролі у структуризації та смислотворенні аналізованого тексту.

Визначаючи послідовність рівнів, на яких роман Харвуда вступає у міжтекстову взаємодію з іншими текстами, ми вважаємо за доцільне розпочати з архітекстуального рівня (жанровий зв'язок), оскільки саме категорія жанру дає можливість встановити потенційні шляхи взаємодії тексту-реципієнту з іншими текстами, що належать до відповідних жанрових моделей. Гра жанрами є однією з визначальних характеристик постмодерністської поезики, яка часто вдається до пародіювання або деконструкції певних жанрових моделей в рамках «подвійного кодування». Така особливість постмодерністських текстів обумовлена тим, що саме категорія жанру, яка значною мірою впливає на структурування художнього світу і формує горизонти читацьких сподівань через використання певних впізнаваних елементів, якомога наочніше відбиває особливості світогляду певної доби. За словами Фредеріка Джеймісона, жанри комунікують читачеві певний соціосимволічний меседж, який «не помирає, коли переноситься до іншої доби» [Jameson 1981, p. 92].

У романі Джона Харвуда «Привид автора» виділяємо три основні жанрові моделі, запозичені з вікторіанської літератури. Це роман виховання, готичний роман і сенсаційний роман.

Звернення Харвуда до роману виховання є логічним і очікуваним, оскільки саме цей жанр переповідає історію формування ідентичності й розкривав проблему пошуку людиною власного місця у світі. Русійний конфлікт роману виховання – це конфлікт між молодою людиною та суспільством, правила життя в якому їй незрозумілі. Шлях протагоніста до дорослішання (яке у художньому світі роману виховання дорівнює соціальному прийняттю) зазвичай починається з певної втрати і сповнений випробувань. Важливу роль на цьому шляху відіграють фігури менторів, які поступово виводять героя зі світу малого (батьківський дім, дитинство) у світ великий (суспільство як таке).

У вікторіанській традиції типовий для роману виховання мотив втрати часто реалізується через тропи й топоси сирітства та таємниці народження/батьківства. Це пояснюється тим, що структура ідентичності в ті часи значною мірою визначалася саме через класовий і соціальний статус, здобутий при народженні. Особливого значення в цьому контексті набувала фігура «відсутнього батька», зв'язок із яким протагоніст намагався відновити для набуття приналежності до визначеної соціальної групи. Проте середина ХІХ століття – період, коли, зокрема, формується жанровий канон «дікенсівського» роману виховання (найкращим зразком якого стають «Великі сподівання»), – є періодом значних соціальних трансформацій, викликаних другою хвилею індустріалізації. Процеси урбанізації, зростання мобільності населення, можливість капіталізації власних знань і, відповідно, вертикальної соціальної мобільності робить протагоністів дікенсівського роману виховання менш залежними від статусу, гарантованого народженням. Натомість на перший план виходять їхні власні здобутки. “The typical Dickensian hero, like Pip, – зазначає Л. К. Крістоф, – has no given status or relation to nature, to family, or to the community . . . Any status he attains

in the world will be the result of his own efforts. He will be totally responsible, himself, for any identity he achieves” [за ред. Arias R. and Pulham P, 2015].

Структура й композиція роману Харвуда «Привид автора» в цілому наслідує жанровій моделі роману виховання. Ми спостерігаємо за життям протагоніста, Джерарда Фрімена, від самого дитинства до болісної сепарації від світу дитячих ілюзій. У процесі дорослішання Джерард, так само, як герої вікторіанських романів виховання, переміщується (як ментально, так і фізично) із «малого світу» (батьківський дім, Австралія) до світу великого (подорож до Великої Британії). Його рушійними мотивами при цьому стають типові для жанру мотиви розкриття таємниці власного народження та здобуття «родової спадщини».

Водночас, фактично переміщуючи героя з одного будинку до іншого (з батьківського дому в Австралії до родинного маєтку в Англії), Харвуд підкреслює умовність зв'язку між подорожжю й дорослішанням. Дорослішання Джерарда по-справжньому почнеться лише тоді, коли родинний маєток із усією його спадщиною буде знищений вогнем, і зв'язок героя з минулим перерветься.

Як і герой роману виховання, на початку твору Джерард не має вираженої ідентичності. Це метафорично підкреслено, зокрема, через знайдені ним в архіві документи про смерть дитини, народженої його матір'ю і з таким самим, як у нього, ім'ям: *“But in the register of deaths for Oct.–Dec. 1950, I found my own name. Montfort, Gerard Hugh Infant District of Westminster”* [Harwood 2005, с. 290]. В такий спосіб, протагоністу ніби належить народитися наново, утвердити своє право на власне ім'я. Юний Джерард від початку конструює свою ідентичність через зв'язок із родинним. При цьому символічних трансформацій і певного «розщеплення» зазнає типовий вікторіанський троп «відсутнього батька». З одного боку, таким є біологічний батько Джерарда, австралієць, що помер, коли герой перебував у підлітковому віці. Цей абсолютно нецікавий, з точки зору протагоніста, чоловік більшу частину часу проводив не з сином, а у підвалі власного будинку, де будував моделі залізних

доріг. В той час, як уважному читачеві така поведінка сигналізує про певне напруження у сімейних стосунках, причину якого належить з'ясувати, Джерард відкидає цю «батьківську спадщину», а разом із нею – «австралійську» частину своєї ідентичності. Набагато більше його цікавить інший «відсутній батько», батько тієї дитини, документи про смерть якої він розшукав в архіві. Так родичівство справжнє відкидається на користь родичівства вигаданого – симулякру, покликаного задовольнити уявленням Джерарда про «ідеального себе».

Зазначимо, що ностальгія за минулим та самоідентифікація через зв'язок з минулим є виразними симптомами постмодерністської кризи ідентичності, яка проявляється, за спостереженнями О. Тупахіної, двома шляхами – шляхом канібалізації історії (модель Ф. Джеймісона) та фетишизації історії (модель Ж. Бодрійяра) [Тупахіна 2020, с. 455]. Поведінка Джерарда є виразним прикладом останньої, де минуле наділене «справжністю», відсутньою у сьогоденні. Так саме і Джерардові його життя в Австралії видається несправжнім порівняно із життям у вигаданих світах вікторіанської Англії, про які він знає з розповідей матері та оповідань бабусі, письменниці Віоли Хедерлі.

Віола, в такий спосіб, постає однією з менторських фігур, наявність яких є важливим атрибутом роману виховання. У непрямий спосіб її історії розкривають Джерарду (а разом з ним і читачеві) окремі сторінки сімейного минулого і стають ключем до розв'язання основної таємниці роману – причини втечі матері Джерарда з родинного гнізда та занепаду родини. Іншою менторською фігурою стає таємнича знайома Джерарда за перепискою, дівчина на ім'я Аліса Джессел. Хоча від початку вона позиціонується як одноліток протагоніста, її смаки і вподобання значною мірою вплинуть на формування характеру Джерарда. Саме Аліса спонукатиме Джерарда до дій і майстерно моделюватиме всі його подальші кроки. Її участь у долі Джерарда споріднює її одразу з двома героями «Великих сподівань» Діккенса –

таємничого благодійника-злочинця Мегвіча та одержимої власним минулим міс Хевішем [Dickens].

Шлях героя до воз'єднання з Алісою (яку той часто вподібнює до чарівниці Шалотт, героїні «Королівських ідилій» Теннісона та відомого прерафаелітського полотна Джона Вотерхауса), прагнення врятувати її (типовий мотив *damsel in distress*) споріднює «Привид автора» із жанром лицарського роману – але не стільки в його оригінальній формі, скільки у формі його вікторіанської реінтерпретації. Як зазначає О. Тупахіна, «вікторіанська ностальгія за «золотою добою» Середньовіччя» була важливим компонентом тогочасного світогляду [Тупахіна 2020, с. 174]. Світ лицарського роману із його чіткими дихотоміями добра і зла, системою цінностей та щирою вірою, не затьмареною сумнівами індустріальної доби, видавався вікторіанцям значно привабливішим за їхню власну турбулентну й мінливу добу. Так само і для Джерарда стосунки з Алісою (не живою, а скоріше вигаданою, адже вони спілкуються виключно через листи) стають втечею з обридлої австралійської реальності. Втім, фінал цих стосунків змушує піддати сумніву плідність такого ескапізму.

Іншою жанровою моделлю, зв'язок із якою маніфестовано вже на паратекстуальному рівні (назва «Ghost writer» прямо натякає на присутність у тексті надприродного компоненту), є готичний роман. У багатьох сенсах цей жанр є ключовим для розуміння вікторіанської свідомості. Як зазначає О. Матвієнко, саме вікторіанська готика найповнішою мірою «відтворює непевну, хистку, хворобливу атмосферу *fin de siècle*, з її мотивами катастрофічного зламу звичних форм життя і свідомості, зсувом координат картини світу» [Матвієнко 2000].

Згадана вище «одержимість минулим» є одним із основних компонентів готичного роману. При цьому, вказує О. Тупахіна, «у своїх зверненнях до історичного матеріалу готичний роман не стільки вдавався до прискіпливої історичної реконструкції, скільки відтворював «відчуття» минулого, його узагальнену, навмисне-умовну візію на рівні впізнаваних образів і культурних

емблем». При цьому «одним з найважливіших сегментів спектру «відчуття минулого» в готичному романі є почуття небезпеки, маніфестованої в сучасності. Вікторіанська готична традиція, своєю чергою, дедалі підсилює це відчуття, нівелюючи властиву ранній готиці заспокійливу хронологічну чи географічну дистанцію між джерелом загрози й читачем і розгортаючи конфлікт у площині протистояння прогресивних сил теперішнього регресивній силі минулого» [Тупахіна 2020, с. 338].

У романі Харвуда це протистояння показане доволі прозоро. На рівні основного сюжету протагоніст й антагоністка – представники різних поколінь і різних світів. В той час, як Джерард широко послуговується сучасними технологіями, зокрема, для пошуку інформації, інструментарій його тітки-зłodійки принципово архаїчний. Зокрема, вона не користується сучасними засобами відео- й аудіозв'язку (адже вони становлять пряму загрозу створеній нею легенді), не надсилає фотографій, віддає перевагу традиційному листуванню. Сконструйований нею образ мало нагадує дівчат-підліток, одноліток Джерарда: Аліса Джессел байдужа до типових молодіжних розваг, проте захоплюється читанням і вікторіанським мистецтвом.

Водночас, на рівні «вставного» субсюжету (історія конфлікту сестер і занепаду родини) протистояння старого й нового зазнає інверсії – адже в ньому інструментом злочину стає саме артефакт новітньої технології, рентгенівський апарат. Світ нового покоління із його кризою цінностей, зрадою, помстою тощо виразно контрастує із світом старшого покоління – Віоли Хедерлі та її служниці-компаньйонки. Так само, й затишна атмосфера її будинку стає жертвою конфлікту більш глобального – Першої Світової війни.

На нашу думку, таке інверсійне переосмислення покликане вивільнити читача з-під влади універсально-всепояснюючого метанаративу (нове як добре, старе як погане), продемонструвати відносність і контекстуальну залежність таких інтерпретацій, змістити увагу з конфлікту зовнішнього на конфлікт внутрішній. Адже справжньою ареною протистоянь у готичному романі ставала насамперед людська психіка: «І лабіринти катакомб у романах

XVIII століття, і потаємні кімнати-схованки та замкнені горища в успадкованих маєтках вікторіанської доби функціонують як прозорі візуальні метафори людської свідомості, здатної перетворитися і на небезпечну пастку, і на тюрму» [Тупахіна 2020, с. 339].

Класичний приклад застосування готичного інструментарію саме в такій якості у «Привиді автора» дають вставні новели Віоли Хедерлі – майстерні пастіші-імітації вікторіанської готики. Їхня «пророча» сила пояснюється тим, що в кожній із них готичні художні світи стають умовними просторами, у яких авторка (як згадувалося раніше, літературна реінкарнація Олівії Шекспір) розмірковує про болісні вибори й виклики власного життя – підіймає питання нещасливого шлюбу («Альтанка», «Привид»), неможливості бути собою («Народжена літати», «Привид»), деструктивних патологічних одержимостей («Народжена літати», «Серафіна», «Потопельник»), потенційних загроз науки («Привид») тощо. У новелах Віоли застосований майже весь поетичний інструментарій вікторіанської готики, описаний Р. Харрісом у роботі “Elements of the Gothic Novel” [Harris 2019, с. 2]: занедбані родові маєтки («Привид», «Альтанка»), прокляті «оживлені» витвори мистецтва (картини у «Серафіні», «Привиді» й «Потопельнику», лялька й книга у «Народженій літати»), пророчі сни, родові прокляття, проблематизація традиційної фемінності тощо.

З іншого боку, і основний сюжет роману містить чимало характерних для готичного роману топосів і тропів. Хоча його протагоністом, на відміну від традиційної жанрової моделі, виступає чоловік, а не жінка, внутрішні якості Джерарда в цілому відповідають типажу готичної героїні: він молодий, недосвідчений, самотній, цнотливий. Важливо, що, незважаючи на те, що дія роману розгортається наприкінці XX століття, ставлення Джерарда до сексу є підкреслено вікторіанським, на межі бажаного і табуованого – і це робить його більш вразливим до маніпуляцій «Аліси». Цнотливість позиціонується нею як маркер «обраності», вищості героя за інших, у чому також можна побачити відлуння лицарського роману (здобути найвищу нагороду,

священний Грааль, з усіх лицарів Крулого столу здатний тільки невинний Парсіфаль).

Так само, як і в героїнь готичних романів, позиція Джерарда у «великому світі» є хисткою і певною мірою беззахисною через відсутність підтримки з боку родини або впливових покровителів – батьківських фігур. Услід за готичними героїнями, Джерард ізольований та ув'язнений – спочатку метафорично, у вигаданому минулому, а згодом і фізично – у класичному готичному маєтку. Як і у класичних готичних романах, це ув'язнення спровоковане маніакально одержимим демонічним злодієм (у випадку «Привиду автора» з його гендерною інверсією – злодійкою). Водночас, він наділений підвищеною чутливістю (зокрема, до проявів «потойбічного») і у своїх рішеннях значною мірою покладається на інтуїцію.

Услід за вікторіанськими готичними романами, «Привид автора» проблематизує природу зла: воно водночас і далеке (походить з іншого часу та країни), і близьке (походить з власної родини), і зовнішнє (інспіроване містичними силами), і внутрішнє (наслідок психічного зламу, внутрішнього конфлікту). Відповідно, услід за вікторіанською готикою, образний ряд роману є прозорою метафорою внутрішнього стану героїв: занедбаний маєток – уособленням родинної кризи, фотографії, листи й артефакти – втіленням фрагментарної й мінливої пам'яті, весільна сукня антагоністки – символом неможливості відпустити минуле, пожежа – символом очищення, вивільнення тощо.

Ключова для готичного роману фігура привида набуває у творі Харвуда певної амбівалентності. В контексті роману назва “Ghost writer” має декілька прочитань. У буквальному сенсі ghost writer – той, хто пише про привидів, себто, Віола Хезерлі. З іншого боку, з огляду на «пророчі» властивості творів Віоли, можна витлумачити ghost writing як такий тип письма, через який діють певні потойбічні сили. Нарешті, у Кембриджському тлумачному словнику “ghostwriter” тлумачиться як “someone who writes a book or article, etc. for another person to publish under his or her own name” [Cambridge dictionary]. Саме

таку роль виконує у романі Харвуда антагоністка, що діє під прикриттям вигаданої ідентичності Аліси Джессел. Джерард, який, по суті, тривалий час листується з цим «привидом», також, певною мірою, виступає як «ghost writer» - особливо якщо згадати, що на метатекстуальному рівні він, власне, є фіктивним автором роману як такого. В такий спосіб, троп привида використовується Харвудом для порушення наріжні для роману теми «присвоєння» чужої та набуття власної ідентичності, зокрема, й через письмо.

Присутній у романі Харвуда й типовий для класичної готичної традиції (як-от роману Г. Волпола «Замок Отранто») мотив пророцтва-прокляття. “*We all have to pay, Gerard. Unto the third generation. You know that*”. – каже антагоністка у відповідь на слухне зауваження Джерарда, що він особисто ніколи їй не шкодив і взагалі не здогадувався про її існування [Harwood 2005, с. 232]. Втім, особливості деконструкції цього мотиву (влада «прокляття» виявляється удаваною, а його прояви – зрежисованими) змушує нас звернути увагу на інший важливий жанр вікторіанської літератури, відомий саме наданням реалістичних пояснень удавано-містичним подіям – жанр сенсаційного роману.

Як похідна від готичного роману і передтеча роману детективного, сенсаційний роман є феноменом транзитивним. Його поява збігається з періодом значних соціальних і культурних змін, викликаних індустріалізацією. Процеси урбанізації та інтенсифікація міграції з околиць Британської Імперії до її центру сприяли росту ксенофобії й недовіри до чужинців. Водночас, криза традиційної сім'ї, її переродження у сім'ю нуклеарну сприяла переосмисленню ідеалу вікторіанської родини. Сенсаційні романи часто руйнують ілюзії стабільності, довіри, родинного затишку, змальовуючи натомість «підводні каміння» шлюбів, суспільне відчуження тощо [Тупахіна 2020, с. 170]. Для цього вони широко використовують елементи саспенсу, мотив оманливої зовнішності як інструмент втрати або присвоєння ідентичності (звідси частотні для сенсаційного роману тропи

божевілля й гіпнозу, топос лікарні для божевільних тощо), колоніальної загрози (демонізація образів іноземців, а ширше – чужинців і зайд як таких).

Як свідчить назва жанру, у фокусі його уваги часто опинялися події, що викликали сильну емоційну реакцію в читача і були пов'язані передусім з особистим життям героїв. Звідси, з одного боку, мотиви адюльтеру, бігамії, прихованих ганебних фактів біографії, зради й помсти, а з іншого – велика кількість деталей з повсякденного життя (рутинні дії, побут) [Brantlinger 1982, с. 5]. Структура сенсаційних романів, як правило, має багато несподіваних поворотів, покликаних максимізувати напругу та залучення читача. Цим сенсаційний роман відрізнявся від роману готичного, який точно ставив поділ між «читачем» та «героєм» [Сізова 2013, с. 256]. Іншою важливою відмінністю між жанрами було те, що сенсаційний роман, на відміну від готичного, завжди надавав удавано-містичним подіям реалістичне пояснення. Так, нетипова поведінка героя у «Місячному камені» У. Коллінза пояснюється не «прокляттям каменю», а гіпнозом; у «Химерній історії Джекіла й Хайда» перетворення Джекіла є результатом наукового експерименту, та ін.

Однією з характерних особливостей сенсаційного роману є множинна фокалізація: переповідання обставин з точки зору різних персонажів, включення до розповіді документів, щоденників, листів тощо. Такий прийом, з одного боку, демонстрував фрагментарність і неповноту людських уявлень про події (лише поступово, шляхом співставлень і доповнень різних точок зору, вдавалося встановити істину), а з іншого – дозволяв підривати читацьку довіру, запроваджуючи фігури «ненадійних нараторів», які викривляли інформацію умисно [Brantlinger 1982]. Зазначимо, що, на відміну від детективного роману, у сенсаційній прозі відсутня фігура слідчого, який самотужки, спираючись на раціональний метод пізнання, реконструює істину. Персонажі, які беруть на себе цю функцію, найчастіше доходять істини випадково, через отримання певного важливого документу, що висвітлює справжні причини подій і часто дозволяє встановити справжню ідентичність окремих героїв. Такими документами стають заповіти, шлюбні контракти,

метрики, щоденники, листи тощо. Щоправда, і вони не застраховані від підробок та маніпуляцій (класичний приклад – «Жінка в білому» У. Коллінза, де Персіваль Глайд підробляє запис у книзі реєстрації шлюбів, щоб приховати таємницю свого позашлюбного народження) [Collins].

Харвуд у «Привиді автора» так само вдається до множинної фокалізації: перед нами версії подій, викладені з позиції як самого Джерарда, так і його матері Філіс, і тітки Енн, і прабабусі Віоли Хезерлі. При цьому жодна з версій не є вичерпною й повною, а окремі їх фрагменти прямо заперечують одна одну. Цікаво, що в той час, як матір щедро ділилася з сином усними спогадами про дитинство у бабусиному домі (спогади певною мірою фіктивні, адже в них переплітаються реальність і вигадки, а місцем дії стає маєток Стейплфілд з однієї з новел Віоли), на документи як на носії істини від початку була накладена сувора заборона; бажання матері, всупереч її ж власним повчанням, читати листування сина, також свідчить про набагато вищу цінність письмового доказу перед доказом усним.

З огляду на фрагментарність материних свідчень, Джерард змушений доповнювати їх широкою добіркою документів. Наслідуючи постмодерністській традиції, Харвуд упроваджує у наратив локації, що символізують хранилища пам'яті: головний герой вивчає архіви матері, працює у державній бібліотеці, віднаходить окремі документи в архівних сховищах та у кабінеті-бібліотеці Віоли. Проте деякі із знайдених Джерардом документів так само видаються підробленими, як-от гіпотетично свідоцтво про смерть дитини, а деякі – фрагментарними й неповними, як-от рукопис «Привида» або щоденник Енн із вирваними сторінками. При цьому, якщо у сенсаційному романі всі лакуни сюжету врешті-решт заповнювалися за допомогою об'єктивних свідчень, у «Привиді автора» значна частина сюжетних таємниць залишається на розсуд читача. Ми схильні вбачати в цьому безпосередній вплив постмодерністської парадигми, яка декларує неможливість створення вичерпних, несуперечливих візій історії,

наголошуючи натомість на суб'єктивності потрактування подій і принциповій обмеженості точок зору.

Окрему позицію серед документів у романі обіймають фотографії як найбільш очевидний і найменш схильний до викривлення доказ. Від початку ми дізнаємося, що мати Джерарда не мала багато фотографій: *“We had photographs of my father's parents, of his sister and her husband and children, but of my mother nothing before her wedding day, and very little after”* [Harwood 2005, с. 14]. Пізніше умову не обмінюватись фотографіями ставить і Аліса: хоча Джерард надіслав їй декілька своїх світлин, вона не відправила жодної. У будинку Віоли у Хілл Вільдз головний герой знаходить фотографії Віоли та власної матері з малюком, гіпотетично – своїм загиблим єдиноутробним братом. Здавалося б, що фотографії – єдиний документ, який у творі Харвуда неупереджено доносить істину («Якби мені довелося побачити фотографії Стейпфілда, - розмірковує, приміром, Джерард, - можливо, вони б збіднили моє уявлення про маєток, насичене фарбами такої глибини й відтінками такої тонкості, які були неможливі в Мосоні»). Але водночас роман містить і зворотні приклади. Так, у новелі Віоли Хезерлі «Привид» згадується епізод із містером Торнтоном, син якого загинув на війні. Тривалий час Торнтон фотографує спорожнілу садову лавку, на якій син любив сидіти за життя; йому здається, що на деяких із цих фотографій можна побачити привид сина. Демонструючи героїні «Привида», Корделії, одну з таких світлин, він напружено стежить за реакцією дівчини. Тій і справді вдається побачити у грі світла й тіней Роберта Торнтон, яким вона його пам'ятала; проте її дядько, який так само роздивлявся світлину, нічого на ній не помітив, а варто було Корделії відвести погляд, як зображення привида зникло і більше не поверталось.

Цей епізод змушує читача переосмислити сутність усієї сюжетної лінії роману: чи не видається в ній бажане за дійсне і чи є Джерард надійним оповідачем? Він і сам під кінець сумнівається у власному психічному здоров'ї, а його патологічна одержимість минулим нагадує магічну зачарованість

предметами мистецтва, неодноразово описану у новелах Віоли. Історія, яку йому врешті-решт вдається реконструювати, сповнена лакун і викладена фрагментарно й непослідовно. Знайдені письмові докази є сумнівними й суперечливими, навіть якщо вони «легалізовані» через певні посередницькі інстанції («Клуб друзів за листуванням» або адвокатську контору, через яку діє тітка Енн під прикриттям іншої своєї вигаданої особистості, міс Хеміш).

Мотив оманливої зовнішності набуває в сенсаційному романі особливої значущості в контексті переосмислення гендерних ролей за часів індустріалізації. Сенсаційний роман виникає у часи, коли традиційна вікторіанська модель жіночності («янгол у домі») починала руйнуватися під впливом незворотних змін в суспільному й економічному устрої; на зміну їй приходить інша модель – «нової жінки», жінки самодостатньої, освіченої, матеріально незалежної, свідомої своїх інтересів і почуттів і здатної відкрито про них говорити (саме таких героїнь, здатних самостійно вирішувати свою долю, ми зустрічаємо у новелах Віоли). У сенсаційному романі суспільний острах перед цією новою моделлю жіночності часто маніфестується в образі «рокових жінок» - цинічних маніпуляторок, здатних ховати за янгольською зовнішністю злодійські наміри. Хоча в історії літератури жінки-злодійки відомі здавна (згадаємо персонажів античної міфології або леді Макбет у Шекспіра), для вікторіанської традиції вони радше були виключенням.

Роман Харвуда «Привид автора» дає нам цілу галерею жіночих образів із «подвійним дном» - це і Віола Хезерлі, і матір Джерарда Філліс, і його тітка Енн. Всі вони, певною мірою, можуть вважатися роковими: Віола – через «пророцтва», які передбачали похмурий розвиток подій у її родині; Філліс – через роль, яку вона зіграла у долі сестри; Енн – через одержимість помстою і маніпуляції, до яких вона вдається, щоб заманити Джерарда у пастку. І так само, як героїні сенсаційних романів, кожна з жінок у «Привиді автора» носить маску: Віола – маску свого «авторського я», своєї проєкції у текстах і спогадах; Філліс – маску своєї нової ідентичності, яка разюче відрізняється від попередньої (це видно, зокрема, через порівняння двох шлюбних фотографій

та через опис фотографії Філіс на робочому столі батька Джерарда: та позує з натягнутою посмішкою і в неприродній позі). Однак найбільшу кількість масок має Енн: вона конструює ідентичності Аліси Джессел, міс Хеміш, постає в ролі привида і лише наприкінці відкриває Джерарду своє спотворене радіоактивним випромінюванням обличчя.

Натомість, чоловіки – навіть ті, що наділені атрибутами влади, - постають у художньому просторі роману радше об'єктами, ніж суб'єктами дії. Вони несамостійні й безвольні, часто живуть у полоні ілюзій (як герой «Народженої літати») і гинуть через них (як персонажі «Потопельника» та «Серафіни»). При цьому можна помітити певну різницю між персонажами-чоловіками з різних поколінь: так, старше покоління - чоловік Імогени де Вере, дядько Корделії тощо, - безумовно, наділені більшою суб'єктивністю порівняно з поколінням молодшим.

З вищенаведеного стає очевидним, що, запозичуючи з вікторіанської традиції певні жанрові моделі, Джон Харвуд не вдається до сліпого їх копіювання, а радше переосмислює, наповнює їх новими сенсами, а подекуди й деконструює, демонструючи умовність певних художніх конструктів і їхню неспроможність повною мірою описати мінливу реальність. При цьому названі нами жанрові моделі проникають у твір Харвуда за посередництва конкретних текстів, встановленню зв'язків із якими буде присвячений наступний розділ нашого дослідження.

3.2 Інтертекстуальний рівень

Приставаючи до аналізу проявів інтертекстуальних зв'язків у романі Харвуда, ми передусім звертатимемо увагу на експліцитні маркери такого зв'язку – власні імена, реалії, локації, артефакти, що можуть слугувати ознаками присутності алюзій, цитат і ремінісценцій. Відштовхуючись від цих

експліцитних маркерів, ми проаналізуємо окремі мотиви і сюжетні рішення, які, на нашу думку, пов'язують «Привид автора» з окремими вікторіанськими творами.

Аналіз алюзивних зв'язків у творі Харвуда доцільно розпочати з фіктивних імен його головної антагоністки – тітки Енн. У романі вона фігурує під двома іменами - Аліси Джессел та міс Хеміш. Перше з імен – Аліса – повертає нас до класичної діалогії Льюїса Керрола «Аліса у Країні Див» та «Аліса у Задзеркаллі». Нагадаємо, що у казці Керрола Аліса є уособленням вікторіанських чеснот, які допомагають їй з честю виходити з усіх випробувань. Аліса, із якою спілкується Джерард, також постає в його уяві бездоганним ідеалом жіночості, що властивий радше минулому, ніж теперішньому [Carroll 1872].

У контексті «Привиду автора» алюзія до діалогії про Алісу актуалізує мотиви «несправжньої» реальності, подорожі у фікційні «світи навиворіт», дорослішання через моральне вдосконалення і, врешті решт, втечу від небезпек «світів навиворіт» через «пробудження»-повернення у реальний світ. Символічно, що, якщо у другій казці Керрола Аліса проходить крізь скло, щоб потрапити у вигаданий світ, то у фінальній сцені роману Харвуда Джерард проходить через скло (у буквальному сенсі, розбиваючи шибку), щоб від цього «вигаданого світу» (і його «червоної королеви», тітки Енн) врятуватися. «Білою королевою» - трохи розгубленою, але такою, що могла передбачати події, перш ніж вони стануться, - може вважатися при цьому прабабуся Джерарда, Віола Хезерлі [Carroll 1872].

«Світи навиворіт» представлені у романі Харвуда, з одного боку, через новели Віоли (де те, що в реальності воліє бути прихованим, маніфестується через фантастичні образи) і той вплив, який вони чинять на читачів (так, Енн, зазирнувши у «дзеркало» новели «Привид», вирішує, що описана там історія – це історія про неї та її сестру Філіс). З іншого боку, ефект «задзеркалля» досягається через переосмислення Джерардом власної сімейної історії і всіх наступних подій вже за його власної участі.

Водночас, прізвище Джессел відсилає нас до іншого прецедентного вікторіанського тексту – новели Генрі Джеймса «Оберт гвинта». Алюзії, пов'язані з цим твором, у романі Харвуда є численними й очевидними. Джеральд читає книгу Джеймса у літаку на шляху до Англії, де його нібито очікує Аліса; цитата з новели «Де ж поділася міс Джесел, мила моя?» стає лейтмотивом усього першого етапу його подорожі. Як відомо, у новелі Джеймса міс Джесел, разом із Пітером Квінтом, позиціонується економкою місіс Гроуз як «спокусниця» дітей, що «псувала» їх [James 2008]. Приблизно таку роль, враховуючи різницю у віці на момент знайомства, відіграє у долі Джеральда його тітка Енн. Та й у подальшому, навіть подорослішавши, він залишається у цих стосунках довірливою дитиною, яка сліпо кориться маніпуляціям дорослого.

Так само, як у новелі Джеймса, «Джессел» у романі Харвуда є істотою примароподібною. Вона то з'являється, то зникає, породжуючи сумніви у своєму існуванні. Нагадаємо, що у новелі Джеймса єдиною, хто здатен достеменно бачити міс Джессел, є інша доросла жінка – гувернантка, під опікою якої перебувають діти. Переконана, що привид Джессел хоче посісти її місце (що стає очевидним із сцени появи привида у класній кімнаті), гувернантка твердо вирішує захистити дітей від згубного впливу потойбічних сил. У романі Харвуда цю роль захисниці виконує матір Джерарда, яка, подібно до героїні «Оберту гвинта», накладає на сина багато обтяжливих табу (більшість із яких, так само, як і в новелі Джеймса, пов'язані з темою забороненого знання) і прагне контролювати кожний його крок. Важливо, що і протагоністка, і міс Джесел у новелі Джеймса є певною мірою спорідненими (обидві – гувернантки, приблизно одного віку і, за словами місіс Гроуз, дуже схожі одна на одну) [James 2008]. Так само і в романі Харвуда перед нами свого роду двобій родичок, сестер, які в різний час прагнули посісти місце одна одної у боротьбі спочатку за чоловіка, а згодом – за Джерарда.

Інший важливий мотив, який актуалізується у творі через алюзію до новели Джеймса, - це мотив привидів як маніфестацій провини або травми. Згідно з

фрейдистським прочитанням «Оберту гвинта», привид міс Джесел уособлює для протагоністки як провину класової трансгресії, так і страх бути спокушеною та збезчещеною. У романі Харвуда примароподібна «Джесел» - тітка Енн – також стає втіленням провини Філіс перед сестрою та її страху за майбутнє сина. Так само, як і в новелі Джеймса, питання існування привидів у «Привиді автора» відкрите – хоча фінал надає логічні реалістичні пояснення окремим містичним проявам у творі, деякі з них (як-от здатність текстів Віоли передбачати майбутнє) залишаються невитлумаченими.

Інше з використаних тіткою Енн імен – міс Хеміш – прямо відсилає нас до відомої героїні «Великих сподівань» Діккенса, міс Хеміш [Dickens]. Про вплив роману Діккенса на «Привид автора» ми неодноразово говорили вище, тож зосередимося детальніше на постаті цієї конкретної героїні. Міс Хеміш у «Великих сподіваннях» постає уособленням травми минулого, яку людина не здатна відпустити й передає наступним поколінням. Як і тітка Енн в романі Харвуда, зраджена власною сестрою, міс Хеміш у романі Діккенса стає жертвою змови свого родича (єдинокровного брата-бастарда) та нареченого, причому останній покинув її просто в день весілля [Dickens]. Внаслідок нервового потрясіння міс Хеміш відмовляється знімати весільну сукню (тітка Енн в останніх сценах «Привиду автора» також з'являється у весільному вбранні) й прибирати їжу зі святкового столу; вона замикається у маєтку, який поступово занепадає (подібно до маєтку Віоли Хезерлі), і докладає всіх зусиль, щоб помститись зрадникам-чоловікам. З цією метою вона бере на виховання дівчинку-сироту, Естеллу, і робить з неї справжню леді з єдиною метою – щоб та розбивала серця чоловікам, зокрема, й Піпу Пірріпу – головному герою роману. В останньому випадку аналогією з «Привиду автора» може бути уявний образ Аліси Джесел, який тітка Енн конструює, щоб маніпулювати Джерардом.

Нарешті, так само, як і тітка Енн у романі Харвуда, міс Хеміш гине від вогню – щоправда, не згорає в ньому при пожежі маєтку, як антагоністка

«Привиду автора», а лише отримує опіки. Немає у романі Харвуда і сцени прощення, яка дещо примиряє читача з героїнею Діккенса.

Ім'я, яким подумки наділяє свою подругу за листуванням Джерард, також промовисте: він вподібнює таємничу «Алісу Джессел» (у тому числі й візуально, спираючись на опис, наданий співрозмовницею) леді Шалотт з відомого полотна Вотерхауса і однойменної поеми Альфреда Теннісона. Зглядаючись на те, що у новелі Віоли Хезерлі «Привид» Корделія, прототипом якої виступала Енн, також порівнює себе із цим персонажем, можна припустити, що між героїнею артуріанського міфу та Енн дійсно була певна схожість. В такому ракурсі похмурою іронією виглядає той факт, що, на відміну від розкішних кіс леді Шалотт з картини Вотерхауса тітка Енн демонструє Джерарду голомозий череп – її волосся випало внаслідок радіаційного опромінювання (див. Додаток А).

Леді Шалотт – одна з найпопулярніших героїнь артуріани, актуалізованих вікторіанською добою. Крім Теннісона й Вотерхауса, її образ надихав Джона Аткинсона Грімшо, Вільяма Ханта, Волтера Крейна. Братство прерафаелітів на чолі з Данте Габріелем Россетті високо цінувало вірш Теннісона і внесло його у свій перелік «Бессмертних» (див. Додаток А).

Згідно з легендою, леді Шалотт – молода жінка, що потерпає від старовинного прокляття: замкнена у високій вежі, вона приречена пряди і не може визирати назовні під острахом смерті. Життя їй дозволено бачити лише у чарівне дзеркало, у якому проминають «тіні світу» (себто, симулякри, а не реальність як така). Коли повз вежі проїздить лицар Ланселот, леді Шалотт порушує заборону й визирає назовні. Чарівне дзеркало одразу ж тріскається, символізуючи дію прокляття. Сповнена рішучості дістатися Камелоту, леді Шалотт сідає у човен, на якому викарбовує власне ім'я, і вирушає в подорож, проте помирає просто на шляху до королівського палацу. Коли її тіло бачить Ланселот, він вихваляє її красу.

В естетистському ключі «Леді Шалотт» часто інтерпретують як метафору згубного для справжнього мистецтва наближення до реальності. В такому

ракурсі у романі Харвуда ця аллюзія є, з одного боку, застереженням Джерарду щодо перевірки справжності оповідань матері про Стейплфілд, а з іншого – поясненням творчого методу Віоли, в дзеркалі мистецтва якої примхливо переламлюються реальні події. Нарешті, це метафоричне пояснення помилки Енн, яка приймає події, описані у новелі «Привид», за справжню реальність. В такому разі вподібнити леді Шалотт можна і саму Енн, яка, на відміну від Філіс, була змушена займатися домом, і її перше кохання призвело до трагедії. Слід зазначити, що сучасна феміністська критика розглядає поему Теннісона як метафору вікторіанського ідеалу жіночності – жінка у домашньому колі, зайнята хатніми справами і позбавлена можливості контактувати із життям напрому. Щойно вона порушує табу, її доля визначена наперед – ріка, яка втрачає властивий їй на початку поеми ідилічний спокій, несе жінку назустріч загибелі.

Імена, які носять сестри, героїні новели «Привид», також промовисті. Корделія, літературна реінкарнація Енн, названа так само, як молодша донька короля Ліра з однойменної драми Шекспіра – єдина з сестер, хто розуміла сутність справжнього кохання й була бездоганно чесною. Її сестра має ім'я іншої шекспірівської героїні – Беатріче (Беатріс), насмішниці з комедії «Багато шуму з нічого». Такі імена, на нашу думку, покликані підкреслити контраст у вдачі й характері героїнь.

Ім'я Беатріс може відсилати й до іншого, менш відомого твору – оповідання Натаніеля Готорна «Дочка Раппаччіні» (1844). В ньому, так само, як і в романі Харвуда, підіймаються питання згубного впливу наукових винаходів й експериментів. Беатріс, донька ботаніка Раппаччіні, з дитинства п'є отрути, виготовлені батьком, щоб здобути від них імунітет. Експеримент завершується успішно, але отруйною при цьому стає сама Беатріс – найменший її дотик здатний викликати опік на людській шкірі. Отруйним через контакт із Беатріс стає і її коханий Джованні, який не згоден з цим змиритися і хочевилікувати дівчину. Проте, щойно Беатріс випиває антидот, їй стає зле, і вона вмирає. У романі Харвуда звернення до цього сюжету може

допомагати розвивати мотив «отруйного» кохання й токсичних стосунків між сестрами.

Чимало алюзій містять вставні новели Віоли Хезерлі (яка й сама, як зазначалося вище, є відсилкою до едвардіанської романістки Олівії Шекспір). Ці новели являють собою майстерні стилізації-пастиші, зіткані із впізнаваних образів і мотивів вікторіанської прози. Один із них – мотив «оживленого» витвору мистецтва (новели «Серафіна», «Народжена літати», «Привид», «Альтанка»). Відповідно до особливостей «оживлення» предмету мистецтва (картина, що відбиває моральний занепад особистості; лялька, що «підміняє» живу людину; портрет, що «висмоктує» життя з того, хто на ньому зображений; твір, що передбачає події реальності), інтертекстуальними референтами цих майстерних пастишів стають «Портрет Доріана Грея» О.Уайльда («Серафіна»), «Пісочна людина» Е.Т.А. Гофмана («Народжена літати»), «Кімната у вежі» Е.Бенсона («Альтанка»), «Овальний портрет» Е.По («Привид») [Бобришева 2022, с. 19].

На прикладі новели «Серафіна» розглянемо детальніше алюзію на «Портрет Доріана Грея». Так само, як Доріан Грей, головний герой новели, лорд Нейпір – молодий, красивий і успішний холостяк, що живе безтурботливим, сповненим задоволень життям. Як і герой роману Вайльда, Нейпір свого часу став причиною смерті закоханої в нього жінки. Обидва наповнюють свої будинки предметами мистецтва й антикваріатом, однак центральне місце в їхніх колекціях посідають картини, написані тими, хто їх цінував (хоча у випадку Нейпіра це не його власний портрет, а портрет загадкової Серафіни, схожої на занапащену ним жінку). В обох творах картини врешті рещт зводять героїв з розуму: якщо Доріан Грей намагається знищити портрет, то Нейпір входить у простір картини і тоне. Після смерті героїв обидві картини змінюють свій вигляд [Бобришева, 2022, с. 20].

Прихованою алюзією на «Різдвяну пісню» Діккенса можна вважати епізод з новели «Альтанка», героїня якої стоїть перед непростим вибором: одружитися з багатим нелюбом чи обрати шлях свободи. Рішення не виходити

заміж вона приймає, побачивши у містичному видінні могильний камінь із своїм ім'ям – так само, як Скрудж у творі Діккенса, що вирішує змінити своє життя після аналогічного видіння. Власне сюжет «Альтанки» є прозорою алюзією на казку про Синю Бороду, де смерть за порушення заборони може тлумачитися як метафора умов вікторіанського шлюбу.

Важливу роль у формуванні алюзивного коду «Привиду автора» відіграють кольори – зокрема, зелений колір, який часто згадується у новелі «Привид». Саме у зелених відтінках оформлено кімнату Корделії, і саме такого кольору сукню, успадковану від бабусі, Імогени де Вере, вона вдягає у розв'язці: *“She closed the studio door softly and returned to her own room, where she lit another candle, and changed into the emerald green gown”*. Деталь є промовистою з урахуванням того факту, що прототипом Корделії є Енн, і у її бабусі Віоли так само була сукня із зеленими рукавами: *“The photograph in the blue envelope. Side by side, the family resemblance was clear; a resemblance that must have faded very quickly, for I couldn't see it in any of my memories of my mother. And since the woman in the studio portrait was, just as clearly, not my mother, who else could she be but the young Viola? I turned over the photograph and saw that there was writing on the back: a faint inscription in pencil. ‘GREENSLEEVES’”* [Harwood 2005, с. 116].

Слово “Greensleeves” - прозорий натяк на відому англійську народну пісню про зелені рукави, яка прямо цитується у романі Харвуда: *“Alas my love you do me wrong To cast me out discourteously ... Greensleeves was all my joy...”*. [Harwood 2005, с. 262]. За однією з версій, пісня пов'язана з Анною Болейн (звідси зв'язок з казкою про Синю Бороду), за іншою – з королевою Єлізаветою (звідси мотив вибору між шлюбом і вільним життям, перед яким опиняються героїні роману Харвуда). Зелений іноді тлумачиться як колір розпусти й легкого кохання; але його найпоширеніше тлумачення – ревності й заздрощі (так, Шекспір називає ревності «зеленоокиим монстром»). У такому ключі стає зрозуміло, чому сукня Імогени де Вере, звинуваченої чоловіком у

подружній зраді, саме зеленого кольору, і чому саме цю сукню вдягає зраджена Корделія.

Наявність зеленої сукні в гардеробі самої Віоли також може свідчити про певний подружній конфлікт, який у завуальованій формі просочується на сторінки інших її новел (як-от новели «Народжена літати», героїня якої, заміжня жінка, закохується у художника так само, як Імогена з «Привида»). Проводячи паралелі із життям Олівії Шекспір, прототипа Віоли, можна побачити у «Народженій літати» відлуння її роману з відомим ірландським поетом, лауреатом Нобелівської премії Вільямом Батлером Йїтсом. На той момент, як Олівія закохалася у Йїтса, її шлюб з Генрі Шекспіром (багатим юристом, якого друзі родини характеризували як «гідного», проте «нудного» чоловіка) давно був суто номінальним. Втім, чоловік відмовлявся від розлучення, щоб запобігти суспільному розголосу.

Сам Йїтс при цьому був ладен скористатися Олівією як субститутом недосяжної для нього ірландської революціонерки Мод Гонн (подібно до того, як художник у новелі «Народжена літати» розривається між живою, досяжною, жінкою і недосяжною мертвою). *“After all if I could not get the woman I loved it would be a comfort for a little while to devote myself to another”*, - пише він в листі до одного з друзів [Harwood 1989, p. 48]. Врешті решт, після кількох місяців бурхливих стосунків, Олівія йде від Йїтса, коли розуміє, що ніколи не зможе замінити йому Мод Гонн.

Проведене дослідження демонструє, що міжтекстові зв'язки у романі Харвуда «Привид автора» є надзвичайно розмаїтими і суттєво збагачують змістопороджуючий потенціал роману.

ВИСНОВКИ

Інтертекстуальність як форма міжтекстового і, ширше, міжкультурного діалогу, присутня у художньому тексті на різних рівнях (від взаємодії на рівні жанрових моделей до зв'язку тексту із його «зовнішніми» елементами, такими як заголовки та епіграф) і реалізується через широкий спектр засобів, найпоширенішими з яких є алюзія, цитація й ремінісценція.

Хоча від початку інтертекстуальність розглядалася літературознавцями переважно у широкому сенсі (як універсальна властивість будь-якого тексту і, в такий спосіб, іманентна характеристика світу-як-тексту, культури як нескінченного текстопростору), вже у 1980-ті роки ця позиція піддається критиці на користь вужчого трактування інтертекстуальності як інтенціональної авторської стратегії. Подібний підхід видається перспективним тому, що дозволяє окреслити функціонал інтертекстуальних зв'язків, побачити їхню роль у формуванні смислопороджуючого потенціалу тексту.

У сучасному літературному процесі існують цілі жанри, побудовані на інтертекстуальному діалозі з культурною спадщиною попередніх епох. Одним із таких жанрів є неовікторіанський роман. Услід за О.Тупахіною, ми визначаємо його як саморефлексивний, генетично похідний від постмодерністського ревізійністського історичного роману жанр, що застосовує до вікторіанського історичного чи художнього матеріалу інструментарій постмодерністської поезики та ревізійністської критики з метою експлікації актуальних для сьогодення змістів.

На прикладі творчості сучасного австралійського письменника Джона Харвуда можна простежити, якого функціонального навантаження набувають в контексті неовікторіанського роману образи й тропи вікторіанської готичної прози. За їх допомогою проблематизуються стосунки людини і сучасних технологій, розкривається конфлікт раціонально-наукового й інтуїтивно-

чуттєвого світогляду, підіймаються проблеми втрати ідентичності та контролю держави над жіночим тілом тощо.

Інтертекстуальний діалог з вікторіанською спадщиною також слугує засобом для постколоніальної рефлексії щодо стосунків колишньої колонії (Австралії) з метрополією, австралійської трансгенераційної травми вигнанців тощо.

Дебютний роман Джона Харвуда «Привид автора», удостоєний кількох літературних премій і схвально зустрінутий критикою, актуалізує у своєму текстовому просторі цілу низку жанрових моделей, сюжетів, топосів і тропів вікторіанської літератури. На архітекстуальному рівні в ньому можна виділити присутність жанрових кліше роману виховання, вікторіанського готичного роману, сенсаційного роману тощо. При цьому в кожному з випадків йдеться не тільки про наслідування, а й про деконструкцію засадничих онтологічних принципів, інкорпорованих у кожен вищезазначений жанр. Так, у випадку роману виховання профануються ролі «менторів» і спростовується візія дорослішання як лінійної подорожі. У випадку сенсаційного роману підривається довіра до письмового джерела як до носія істини, порушуються проблеми кризи метанаративу й мінливості пам'яті. У випадку із жанровою моделлю готичного роману іронічно переосмислюються чесноти типового його героя/героїні. Водночас, Харвуд демонструє певні збіги у світоглядах між вікторіанською добою й сьогоденням: всі вищезазначені жанри транзитивні, відбивають кризове світовідчуття і порушують проблеми, характерні для сучасності: кризу ідентичності й пошук свого місця у світі, травматичний досвід і його наслідки (у тому числі трансгенераційні), відчуження, обмеженість знання тощо.

На інтертекстуальному рівні «Привид автора» найбільш активно взаємодіє з такими вікторіанськими творами, як «Оберт гвинта» Г.Джеймса, «Аліса у країні див» та «Аліса в Задзеркаллі» Л.Керрола, «Великі сподівання» Ч.Діккенса, «Леді Шалотт» А.Теннісона, «Джен Ейр» Ш.Бронте. Алюзії на ці

твори є наскрізними, сюжетотворчими, вони присутні як на рівні власних імен, так і на рівні сюжетних збігів, мотивів, топосів і тропів.

Присутні у творі вставні новели авторства вигаданої письменниці Віоли Хезерлі (літературної «реінкарнації» едвардіанської романістки Олівії Шекспір, про що свідчать очевидні біографічні паралелі) містять численні алюзії на роман «Портрет Доріана Грея» О.Уайльда («Серафіна»), новелу Е.Бенсона «Кімната у вежі» («Альтанка»), оповідання Е.По «Овальний портрет» («Привид»), а також на твори поза вікторіанським контекстом: «Пісочну людину» Е.Гофмана, французьку народну казку про Синю Бороду тощо. Ці алюзії також є сюжетотворчими, оскільки містять підказки до основної сюжетної лінії.

До інших «позавікторіанських» алюзій можна віднести алюзії на п'єси В.Шекспіра «Король Лір» та «Багато шуму з нічого», повісті Н.Готорна «Дочка Раппаччіні», а також на англійську народну пісню «Зелені рукави». Ці алюзії є ситуативними і застосовані з метою характеристичної персонажів.

Проведене дослідження демонструє, що ідейний і поетичний інструментарій вікторіанської літератури набуває у романі Джона Харвуда «Привид автора» критичного переосмислення. Інтертекстуальні зв'язки у творі Харвуда – не стільки ностальгічний омаж до попередньої літературної традиції, скільки засіб висвітлення проблем сьогодення й одвічних тем, таких як ідентичність, травма й природа реальності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Баррі П. Вступ до теорії: літературознавство та культурологія / Пітер Баррі. Київ : Смолоскип, 2008. 360 с.
2. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика. Москва : Прогресс, 1989. 615 с.
3. Батринчук З.Р. Поняття інтертекстуальності та підходи до його вивчення. *Серія «Філологічна»*. 2016. Випуск 61. С. 15–17. URL : <https://lingvj.oa.edu.ua/articles/2016/n61/8.pdf> (дата звернення: 25.11.2023).
4. Бацевич Ф. Філософія мови. Історія лінгвофілософських учень. Київ : ВЦ Академія, 2008. 240 с.
5. Бгабга Г. Націєрозповідність. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. Львів : Літопис, 1996. С. 559–562.
6. Біловус Л. Теорія інтертекстуальності: становлення понять, тлумачення термінів, систематика Тернопіль : Видавець Стародубець, 2003. 21 с.
7. 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.
8. Білоус П. Н. Вступ до літературознавства. Теорія літератури. Психологія літературної творчості : конспект лекцій. Житомир : Рута, 2009. 336 с.
9. Бобришева К. О. Функції екфразису у романі Джона Харвуда «The ghost writer». *«Іноземна філологія у ХХІ столітті»* : Тези доповідей XIV Міжнародної наукової конференції (м. Запоріжжя, 25 листопада 2022 р.). Запоріжжя, 2022. С. 18–19.
10. Дерріда Ж. Позичії. Київ, 1996. 160 с.

11. Ігнат'єва С. Інтертекстуальне поле українського щоденникового дискурсу. Полтава : Вид-во ПНПУ ім. В. Г. Короленка, 2012. Вип. 2. С. 87—92.
12. Ильин И. П. Постмодернизм: Словарь терминов. URL: <http://yanko.lib.ru/books/philosoph/ilyin-book.htm> (дата звернення 11.09.2023).
13. Матвієнко О. В. Традиції готики в англійській літературі XIX століття : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.04. Донецьк, 2000. 21 с.
14. Михайлова Е. В. Интертекстуальность в научном дискурсе: на материале статей : дис. ... канд. филол. наук. 10.01.08. Волгоград, 1999. С. 47.
15. Постмодернизм. Энциклопедия. / сост. А. А. Грицанов, М. А. Можейко. Минск : Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001. 450 с.
16. Саїд Е. Орієнталізм Київ : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2001. 511 с.
17. Сізова К. Готичний роман у літературі постмодернізму: традиційне й новаторське. *Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах*. Вінниця, 2013. № 28. С. 254–269.
18. Скороходько Ю. С. Жанровая специфика английского неовикторианского романа 1990–2000-х годов : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.04. Симферополь, 2012. 217 с.
19. Соссюр Ф. Труды по языкознанию. Киев : Прогресс, 1977. 696 с.
20. Співак Г. Ч. Чи може підпорядковане промовляти? Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / за ред. М. Зубрицької. Львів : Літопис, 1996. С. 540–543.
21. Тороп П. Х. Тартуская школа как школа Лифтер Тороп. *В честь 70-летия профессора Ю. М. Лотмана* : сб. статей. Тарту : Тартуский университет, 1992. С. 5–18.
22. Тупахіна О. В. Вікторіанський метанаратив у дискурсі постсучасності: літературний вимір : монографія. Запоріжжя : Видавничий дім «Гельветика», 2020. 508 с.

23. Тютенко А. А. Структура і функції алюзій в пресі Німеччини, Австрії та Швейцарії : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04. Харків, 2000. 20 с.
24. Шаповал М. Модус інтертекстуальності як критерій художності літературного тексту. *Філологічні семінари*. 2009. № 12. С. 58–63.
25. Шаповал М. О Інтертекстуальність: історія, теорія, поетика : навч. посіб. Київ : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2013. 167 с.
26. Юрчук О. О. Особливості формування та стратегії репрезентації антиколоніального та постколоніального художніх дискурсів в українській літературі : дис. ... докт. філол наук : 10.01.01. Київ, 2015. 387 с.
27. Ярема О. Інтертекстуальність й алюзія : форми вираження, нові поняття, співвідношення. *Наукові записки Кіровоградського державного педагогічного університету імені В. Винниченка. Серія : Філологічні науки. Лисенко В. Ф.* 2015. № 138. С. 469–474.
28. Akendengue D. R. George Eliot And Intertextuality: A Study Of Her Early Works. *En quete*. 2010. № 24. P. 33–44.
29. Ben-Porat Z. The Poetics of Literary Allusion. *PTL : A Journal for Descriptive Poetics and Thoery of Literarture*. 1976. P. 105–128.
30. Berninger M., Thomas K. A Parallelquel of a Classic Text and Reification of the Fictional – the Playful Parody of Jane Eyre in Jasper Fforde’s The Eyre Affair. *A Breath of Fresh Eyre : Intertextual and Intermedial Reworkings of Jane Eyre*. Amsterdam, 2007. P. 181–196.
31. Bloom H. A Map of Misreading. *Oxford University Press*. 1975. 206 p.
32. Brantlinger P. What Is “Sensational” About the “Sensation Novel”? : *Nineteenth-Century Fiction. University of California Press*. 1982. Vol. 37. P. 1–28.
33. Breuer R. Jane Austen etc.: The Completions, Continuations and Adaptations of Her Novels (An Essay on the Poetics of the Sequel). *Paderborn University Press*. 1998. URL: <http://webdoc.sub.gwdg.de/edoc/ia/eese/>

breuer/breuer1.html (дата звернення 21.09.2023).

34. Brower R. A. *Alexandre Pope: The poetry of allusion*. Oxford : Oxford Clarendon Press, 1959. 368 p.

35. Cambridge dictionary. URL: <https://dictionary.cambridge.org> (дата звертання 12.11.2023).

36. Carroll S. J. Putting the “Neo” Back Into Neo-Victorian : The NeoVictorian Novel as Postmodern Revisionist Fiction. *Neo-Victorian Studies*. 2010. Vol. 3. No 2. P. 175–205.

37. Culler J. *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*. Psychology Press. 2002. 348 p.

38. Encyclopedia.com. URL: <https://www.encyclopedia.com/arts/educational-magazines/harwood-john-1946> (дата звертання 14.11.2023).

39. Genette G. *Palimpseste : La littérature au second degré*. Paris, Seuil. 1982. 576 p.

40. Goodreads. URL: https://www.goodreads.com/author/show/70906.John_Harwood (дата звертання 14.11.2023).

41. Harris R. *Elements of the Gothic Novel*. 2019. 19 p. URL: <https://woodbury.edu/wp-content/uploads/2020/11/Elements-of-the-Gothic-Novel-Handout.pdf> (дата звертання 24.10.2023)

42. *Haunting and Spectrality in Neo-Victorian Fiction Possessing the Past* / ed. by R. Arias and P. Pulham. 2009. 197 p.

43. Heilmann A., Llewellyn M. *Neo-Victorianism : The Victorians in the Twenty-First Century, 1999–2009*. New York : Palgrave Macmillan, 2010. 324 p.

44. Ho E. *Neo-Victorianism and the Memory of Empire*. London : Bloomsbury Academics, 2014. 256 p.

45. Hutcheon L. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. London : Routledge, 1990. 284 p.

46. *Intertextuality in Faulkner* / ed. by M. Gresset, N. Folk. Jackson, 1985. 7 p.

47. Irwin W. What is an Allusion? *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 2001. Vol. 59. Iss. 3. P. 287–297.
48. Jameson F. *The Political Unconscious : Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca : Cornell University Press, 1981. 296 p.
49. Kirchknopf A. *Rewriting the Victorians : Modes of Literary Engagement with the 19th Century*. Jefferson : McFarland & Co, 2013. 236 p.
50. Kohlke M.-L. Neo-Victorian Biofiction and the Special/Spectral Case of Barbara Chase-Riboud's *Hottentot Venus*. *Australian Journal of Victorian Studies*. 2013. Vol. 18. No 3. P. 4–21.
51. Kohlke M.-L. *The Self-Not-Self : Review of John Harwood, The Asylum*. London : Jonathan Cape, 2013. 5 p.
52. Kucala B. *Intertextual Dialogue with the Victorian Past in the Contemporary Novel*. Frankfurt-am-Mein : Peter Lang, 2012. 268 p.
53. Lachmann R. *Dialogizität*. München : Wilhelm Fink Verlag, 1982. S. 8–9.
54. Leppihalme R. *Caught in the Frame : A Target-Culture Viewpoint on Allusive Wordplay*. *The Translator : Studies in Intercultural Communication. Wordplay and Translation*. 1996. Vol. 2. No 2. 1996. P. 48–56.
55. Llewellyn M. What is Neo-Victorian Studies? *Neo-Victorian Studies*. 2009. Vol. 1. No 1. P. 164–185.
56. Loiseau C. *The Castle of Otranto : The First Gothic Novel*. 2011. 49 p. URL: https://dumas.ccsd.cnrs.fr/file/index/docid/710585/filename/LOISEAU_Charlotte_M1.pdf (дата звертання 14.11.2023)
57. Mitchell K. *Projecting Neo-Victorianism : Review of Nadine Boehm-Schnitker and Susanne Gruss, Neo-Victorian Literature and Culture : Immersions and Revisitations*. London & New York : Routledge, 2014. P. 224–242.
58. Mueller W. G. *Derivative Literature : Notes on the Terminology of Intertextual Relationship and a British-American Case Study*. *Transatlantic Encounters : Studies in European-American Relations*. Trier : Hebel und Ortsein,

1995. P. 312–321.

59. Neo-Victorian Gothic: Horror, Violence and Degeneration in the Reimagined XIX century / ed. by M.-L. Kohlke, C. Gutleben. New York : Rodopi, 2012. 340 p.

60. O'Connor E. Preface for a Post-Postcolonial Criticism. *Victorian Studies*. 2003. Vol. 45. No 2. P. 217–246.

61. Perri C. On Alluding. *Poetics* 7. 1978. P. 289–307.

62. Riffatere M. Semiotique intertextuelle : l'interpretant. *Revue d'Esthetique*. 1972. No 1 – 2. P. 108–150.

63. Shiller D. The Redemptive Past in the Neo-Victorian Novel. *Studies in the Novel*. 1997. Vol. 29. No 4. P. 538–560.

64. Shuttleworth S. Natural History : The Retro-Victorian Novel. *The Third Culture: Literature and Science* / ed. by E. S. Shaffer. Berlin, 1998. P. 253–264.

65. Spooner C. Contemporary Gothic. London : Reaktion Books, 2006. 178 p.

66. Stoneman P. Bronte Transformations : The Cultural Dissemination of Jane Eyre and Wuthering Heights. London : Harvester Wheatsheaf, 1996. 400 p.

67. Stoneman P. Sequels and Incremental Literature. Oxford : The Oxford Companion to the Brontes, 2003. P. 448–455.

68. The Oxford English Dictionary : Vols. 1–20. Oxford : Oxford University Press, 1989. Vol. 1. 423 p.

69. Wilson J. Antipodean Rewritings of “Great Expectations” : Peter Carey’s “Jack Maggs” and Lloyd Jones’s “Mister Pip”. *The Shadow of the Precursor*. Cambridge : Cambridge Scholars Publishing, 2011. P. 220–236.

70. Wolfreys J. Victorian Gothic : Spectrality, Gothic, the Uncanny and Literature. New York : Palgrave, 2002. 189 p.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

71. Carroll L. Through the looking-glass and what Alice found there. London : MacMillan and Co., 1872. 237 p.
72. Dickens C. Great Expectations. London. URL: <https://etc.usf.edu/lit2go/140/great-expectations/> (дата звернення: 24.11.2023).
73. Harwood J. The Ghost Writer: A Harvest Book. 2006. 326 p.
74. James H. The Turn of the Screw. New York : Ebook Publishing, 2008. URL: https://www.ibiblio.org/ebooks/James/Turn_Screw.pdf (дата звернення: 20.10.2023).

ДОДАТОК А



SUMMARY

Master's thesis 69 pages, 69 sources

The object of the study: peculiarities of the phenomenon of intertextuality and intertextual code in a neo-victorian work using the example of John Harwood's novel "The Ghost Writer".

The purpose of the work: research and study of the methods and functionality of the postmodern (neo-victorian) text through the prism of the analysis of interaction within multiple textual levels (architextual and intertextual) based on the novel "The Ghost Writer" by the Australian writer John Harwood.

Theoretical and methodological foundations: fundamental theses on acquisition in the theory of intertextuality (M. Bakhtin, J. Genette, Y. Kristeva, R. Barthes) and neo-Victorian studies (O. V. Tupakhina, Y. Skorokhodko).

Results obtained throughout the research: regarding one of the most prominent representatives of the "neo-victorian novel" of 2004, herein namely "The Ghost Writer" by John Harwood, the interaction of postmodern literal consciousness with the victorian pretext at the architextual and intertextual levels was revealed and thoroughly investigated. Through the application of literary postmodernist techniques according to the interpretation of the pretext, a critical revision of the victorian era fundamental ideas was carried out, as well as the Australian colonizers' descendants' problem of transgenerational trauma was revealed.

Key words: *intertextuality, intertextual interaction, neo-victorianism, postmodernism, victorian text, neo-victorian novel, allusion, transgenerational trauma*

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

Я, Бобришева Катерина Олександрівна, 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 katybob2001@gmail.com,

- підтверджую, що написана мною кваліфікаційна робота на тему «Інтертекстуальність у романі Джона Харвуда «Привид автора»» 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

Бобришева К. О.
ПІБ (студент)