МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

ФАКУЛЬТЕТ ІНОЗЕМНОЇ ФІЛОЛОГІЇ
КАФЕДРА АНГЛІЙСЬКОЇ ФІЛОЛОГІЇ ТА ЛІНГВОДИДАКТИКИ

Кваліфікаційна робота
магістра

на тему **ДИТЯЧІ ВІРШІ ЯК ДЖЕРЕЛО ІНТЕРТЕКСТУ В ДЕТЕКТИВНИХ ТВОРАХ А. КРІСТІ**

Виконала: студентка 2 курсу,
групи 8.0353-а
спеціальності 035 Філологія
спеціалізації 035.041 Германські мови
та літератури (переклад включно),
перша – англійська
освітньо-професійної програми
Мова і література (англійська)
Васильєва Поліна Ігорівна

Керівник к.ф.н, доц. Василина К. М.
Рецензент д.ф.н, проф. Приходько Г.І.

Запоріжжя – 2025

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
Освітньо-професійна програма Мова і література (англійська)

ЗАТВЕРДЖУЮ
Завідувач кафедри _____
_____
«____»_____ 2025 року

З А В Д А Н Н Я
НА КВАЛІФІКАЦІЙНУ РОБОТУ МАГІСТРА
ВАСИЛЬЄВІЙ ПОЛІНІ ІГОРІВНІ
(прізвище, ім'я, по батькові)

1. Тема кваліфікаційної роботи магістра (проєкту) «Дитячі вірші як джерело інтертексту в детективних творах А. Крісті»

Керівник кваліфікаційної роботи (проєкту) Василина Катерина Миколаївна, к.ф.н, доцент
(прізвище, ім'я, по батькові, науковий ступінь, вчене звання)
затверджені наказом ЗНУ від «20» березня 2025 року № 425-с

2. Строк подання студентом кваліфікаційної роботи (проєкту) 12 грудня 2025 р.

3. Вихідні дані до кваліфікаційної роботи (проєкту)
теоретичні джерела з теорії інтертекстуальності, з дитячого фольклору, з літературознавчої розвідки з творчості А. Крісті, а також оповідання А. Крісті "Three Blind Mice", "Four and Twenty Blackbirds" та романи "Five Little Pigs", "A Pocket Full of Rye", "Hickory Dickory Dock", "Crooked House"

4. Зміст розрахунково-пояснювальної записки (перелік питань, які потрібно розробити):
1) визначити поняття інтертекстуальності в сучасному літературознавстві; 2) розглянути алюзію та інші найпоширеніші прояви інтертекстуальності, навести їхні визначення; 3) охарактеризувати жанрово-стильові особливості англійського дитячого фольклору; 4) охарактеризувати прояви алюзій на дитячі вірші у романах та оповіданнях Агати Крісті; 5) визначити функції алюзій у досліджуваних текстах.

5. Консультанти розділів кваліфікаційної роботи (проєкту)

Розділ	Прізвище, ініціали та посада консультанта	Підпис, дата	
		завдання видав	завдання прийняв
Вступ	Василина К. М., к.ф.н., доц.	26.05.2025	26.05.2025
Розділ 1	Василина К. М., к.ф.н., доц.	18.08.2025	18.08.2025
Розділ 2	Василина К. М., к.ф.н., доц.	05.09.2025	05.09.2025
Висновки	Василина К. М., к.ф.н., доц.	20.10.2025	20.10.2025

6. Дата видачі завдання_____20.05.2025 р._____

КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

№ з/п	Назва етапів кваліфікаційної роботи магістра	Строк виконання етапів роботи (проєкту)	Примітка
1.	Пошук наукових джерел з теми дослідження, їх вивчення та аналіз;	квітень 2025	виконано
2.	Добір фактичного матеріалу	квітень 2025	виконано
3.	Написання вступу	червень 2025	виконано
4.	Написання теоретичного розділу	серпень 2025	виконано
5.	Написання практичного розділу	вересень 2025	виконано
6.	Формулювання висновків	листопад 2025	виконано
7.	Проходження нормоконтролю	грудень 2025	виконано
8.	Одержання відгуку та рецензії	грудень 2025	виконано
9.	Захист	грудень 2025	виконано

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

Магістрант _____ _____П. І. Васильєва_____
(підпис) (ініціали та прізвище)

Керівник роботи _____ _____К. М. Василина
(підпис) (ініціали та прізвище)

Нормоконтроль пройдено
Нормоконтролер _____ _____М. В. Залужна___
(підпис) (ініціали та прізвище)

РЕФЕРАТ

Дипломна робота – 64 стор., 59 джерел

Об’єкт дослідження: детективна проза Агати Крісті, в якій наявні елементи дитячого фольклору.

Мета роботи: комплексний аналіз алюзій на дитячі вірші в детективній прозі Агати Крісті, визначення їхніх структурно-семантичних особливостей та функціонального навантаження.

Теоретико-методологічні засади роботи ґрунтуються на фундаментальних засадах теорії інтертекстуальності та алюзії (Ю. Крістева, Ж. Женетт, В. Ірвін, Г. Махачек), а також на здобутках вітчизняних та зарубіжних дослідників дитячого фольклору (С. Зубков, М. Чорнописький, Г. Карпентер, Г. Деламар).

Отримані результати: на матеріалі детективної прози Агати Крісті було проаналізовано специфіку функціонування алюзій на дитячі вірші (nursery rhymes). Встановлено, що фольклорний текст у творчості письменниці виходить за межі декоративного елемента і стає важливим засобом організації сюжету. З’ясовано, що в окремих романах вірш слугує безпосереднім «сценарієм» злочину та сприяє глибшому розкриттю характерів персонажів, тоді як в оповіданнях він частіше виконує роль ключа до розгадки або слугує для створення напруженої атмосфери. Виявлено, що поєднання наївного дитячого фольклору з детективним наративом дозволяє авторці посилити ефект саспенсу через контраст форми та змісту, а також трансформувати розслідування в складну інтелектуальну гру з читачем.

Ключові слова: *інтертекстуальність, алюзія, Агата Крісті, детектив, nursery rhymes, дитячі вірш*

ЗМІСТ

ВСТУП……..….. 3

РОЗДІЛ 1 ДИТЯЧІ ВІРШІ У СВІТЛІ ТЕОРІЇ ІНТЕРТЕКСТУ……. 7

1.1 Поняття інтертекстуальності в сучасному літературознавстві……..... 7

1.2 Алюзія як прояв інтертекстуальності…..…….……. 14

1.3 Дитячий фольклор: жанрово-стильові особливості…….. 23

РОЗДІЛ 2 СПЕЦИФІКА ТА ФУНКЦІЇ ДИТЯЧИХ ВІРШІВ У ТВОРАХ АГАТИ КРІСТІ…….…….. 29

2.1 Алюзії в детективних романах Агати Крісті……. 29

2.1.1 Алюзії в романі “Five Little Pigs”…… 29

2.1.2 Алюзії в романі “A Pocket Full of Rye”……... 36

2.1.3 Алюзії в романі “Hickory Dickory Dock”…… 41

2.1.4 Алюзії в романі “Crooked House”…… 46

2.2 Алюзії в детективних оповіданнях Агати Крісті ……..…….. 52

2.2.1 Алюзії в оповіданні “Three Blind Mice”…….. 52

2.2.2 Алюзії в оповіданні “Four and Twenty Blackbirds”…… 58

ВИСНОВКИ…….. 61

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ……. 65

ВСТУП

Питання взаємодії текстів та функціонування «чужого слова» у художньому творі перебуває у фокусі уваги літературознавців з другої половини XX століття. Теоретичне підґрунтя теорії інтертекстуальності було закладено у працях постструктуралістів, зокрема Юлії Крістевої, яка ввела сам термін, розглядаючи текст як «мозаїку цитат» [Kristeva 1980, с. 37], та Ролана Барта, який визначав текст як «тканину з безлічі цитат із центрів культури» [Barthes 1977, с. 146]. Вагомий внесок у систематизацію міжтекстових зв’язків зробив також Жерар Женетт, розробивши класифікацію транстекстуальності, що поділялася на п’ять типів: інтертекстуальність, паратекстуальність, метатекстуальність, гіпертекстуальність та архітекстуальність. Питаннями рецепції інтертексту та ролі читача займалися М. Ріффатер, Дж. Каллер, Г. Аллен та У. Еко [Riffaterre 1984; Riffaterre 1994; Riffaterre 1987; Riffaterre 1980; Culler 1976; Allen 2022; Eco 1989]. Специфіку алюзії як окремого літературознавчого явища досліджували Г. Махачек, В. Ірвін, Е. Майнер [Machacek 2007; Machacek 2008; Irwin 2001; Miner 1965] та інші.

Тривалий час інтертекстуальні студії зосереджувалися переважно на канонічних зразках «високої» літератури – насамперед на творчості Ф. Рабле, Т. С. Еліота, Дж. Джойса, Дж. Мільтона [Bloom 1973; Barthes 1974; Kristeva 1980]. Однак упродовж останніх десятиліть поле дослідження поступово розширюється: літературознавці дедалі частіше звертаються до текстів, які раніше не вважали об’єктами «серйозної» літературної критики. Зокрема, зростає увага до детективного жанру, що тривалий час маркувався як низький через усталену формульність, клішованість та залежність від усталених жанрових схем [Stewart 2016; Rolls 2016; Paśnik 2014].

Варто зазначити, що особливий інтерес в дослідників нині викликають прояви інтертексту в творчості королеви детективного жанру – Агати Крісті.

В той час як раніше її твори могли вважатися надто простими для серйозного аналізу, зараз літературознавці мають протилежну думку [York 2007]. Її творчість розглядається як з точки зору жанрових конвенцій [Singer 1984; Ewers, 2016; Revzin 1985], так і з боку культурологічного аналізу [Arnold 1987; Suh 2016].

При цьому варто зауважити, що такий цікавий аспект як використання дитячих віршиків у текстах А. Крісті, незважаючи на їхню очевидно важливу роль у побудові сюжету, розкритті образів персонажів та створенні атмосфери у творах, поки що залишається на периферії дослідницької уваги.

Попри значну кількість досліджень творчості А. Крісті, аспект використання нею дитячого фольклору як структуротворчого елементу детективного наративу потребує детальнішого системного аналізу, що викликає науковий інтерес до обраної теми.

Таким чином, **актуальність цього дослідження** визначається цікавістю сучасного літературознавства до проблем інтертексту в різних видах текстів, у тому числі в масовій літературі, а також поступовим зростанням наукового інтересу до творів Агати Крісті, які дедалі частіше постають об’єктом ґрунтовних досліджень.

Об’єктом дослідження є детективна проза Агати Крісті, в якій наявні елементи дитячого фольклору.

Предметом дослідження є специфіка функціонування алюзій на дитячі вірші (nursery rhymes), семантичне навантаження цих алюзій та їхня роль у розгортанні сюжету й створенні художньої атмосфери творів Агати Крісті.

Мета дослідження полягає у комплексному аналізі алюзій на дитячі вірші в детективній прозі Агати Крісті, визначенні їхніх структурно-семантичних особливостей та функціонального навантаження.

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

– визначити поняття інтертекстуальності в сучасному літературознавстві;

– розглянути алюзію та інші найпоширеніші прояви інтертекстуальності, навести їхні визначення;

– охарактеризувати жанрово-стильові особливості англійського дитячого фольклору (nursery rhymes);

– охарактеризувати прояви алюзій на дитячі вірші у романах та оповіданнях Агати Крісті;

– визначити функції алюзій у досліджуваних текстах.

Матеріалом дослідження слугували романи Агати Крісті “Five Little Pigs”, “A Pocket Full of Rye”, “Hickory Dickory Dock”, “Crooked House” та оповідання “Three Blind Mice”, “Four and Twenty Blackbirds”, а також тексти оригінальних англійських дитячих віршів.

Методи дослідження. У роботі застосовано комплексний підхід до аналізу художнього тексту. Використано описовий метод для систематизації теоретичного матеріалу; метод інтертекстуального аналізу для ідентифікації та тлумачення алюзій і цитат; порівняльно-зіставний метод для аналізу трансформації фольклорних сюжетів у детективні наративи; герменевтичний метод для інтерпретації прихованих смислів та культурних кодів.

Наукова новизна дослідження полягає у здійсненні системного аналізу функцій дитячого фольклору в детективній прозі Агати Крісті крізь призму теорії транстекстуальності Ж. Женетта.

Практичне значення дослідження. Результати роботи можуть бути використані у курсах з історії зарубіжної літератури ХХ століття у вищій школі, спецкурсах з теорії інтертекстуальності, стилістики англійської мови, а також при написанні курсових та кваліфікаційних робіт студентами-філологами.

Структура роботи: кваліфікаційна робота складається зі вступу, двох розділів (теоретичного та практичного), висновків та списку використаних джерел.

У вступі подані загальні відомості про дану наукову працю, обґрунтовано актуальність теми (зростання інтересу до творів А. Крісті та

проблем інтертексту), визначено об’єкт (детективна проза Агати Крісті з елементами дитячого фольклору) і предмет дослідження (специфіка функціонування алюзій на дитячі вірші), сформульовано мету, завдання та методи дослідження.

У першому розділі розглянуто теоретичні засади інтертекстуальності в сучасному літературознавстві, поняття алюзії, а також охарактеризовано жанрово-стильові особливості англійського дитячого фольклору (nursery rhymes).

Другий розділ «Специфіка та функції дитячих віршів у творах Агати Крісті» містить власний практичний аналіз функцій та особливостей алюзій на дитячі вірші у вибраних романах (“Five Little Pigs”, “A Pocket Full of Rye”, “Hickory Dickory Dock”, “Crooked House”) та оповіданнях (“Three Blind Mice”, “Four and Twenty Blackbirds”) письменниці.

У висновках подано узагальнені результати проведеної роботи.

Загальний обсяг роботи становить 64 сторінки. Список використаних джерел налічує 59 позицій.

РОЗДІЛ 1
ДИТЯЧІ ВІРШІ У СВІТЛІ ТЕОРІЇ ІНТЕРТЕКСТУ

1.1 Поняття інтертекстуальності в сучасному літературознавстві

Поняття інтертекстуальності є одним із ключових у сучасному літературознавстві, особливо в контексті постструктуралізму, культурологічного повороту та розуміння тексту як динамічного феномену культури. Термін intertextualité увійшов до наукового обігу завдяки Юлії Крістевій. За її визначенням: «будь-який текст є мозаїкою цитат; будь-який текст – це поглинання і трансформація іншого» [Kristeva 1980, с. 37]. Це визначення уточнює статус інтертекстуальності як умови породження сенсу. Таким чином, текст існує не як ізольована «річ», а як вузол у мережі попередніх і майбутніх висловлювань, що актуалізують культурну пам’ять та колективні коди.

Точне робоче визначення, яке узгоджує класичні постструктуралістські інтуїції з подальшими типологіями, можна подати так: інтертекстуальність – це сукупність відносин ко-присутності й деривації між текстами, завдяки яким новий текст включає, перетворює або передбачає інші тексти (цитати, алюзії, ремінісценції, стилізації, пародії тощо); у вузькому сенсі – пряма або імпліцитна ко-присутність іншого тексту, у широкому – онтологічна умова семіозису, коли значення постає лише у полі інших текстів [Kristeva 1980, с. 37; Genette 1982, с. 18; Barthes 1977, с. 146].

Інтертекстуальність являє собою велике поле для літературознавчих досліджень. Його вивченню присвячено праці багатьох сучасних дослідників, зокрема Ролана Барта, Джонатана Каллера, Мішеля Ріффатера, Вільяма Ірівнга та інших.

Розвиток концепту інтертекстуальності зумовлений потребою в нових інтерпретаційних парадигмах у добу дестабілізації традиційних філологічних

систем. Як зазначалося раніше, згідно з Ю. Крістевою, текст не є автономним твором, а простором, де перетинаються численні інші тексти. Автор, створюючи свій текст, завжди діє в межах певної традиції, мимоволі чи навмисно спілкується з попередніми текстами, а читач повинен мати відповідну компетенцію для розпізнавання цих кодів.

Ролан Барт доповнює концепцію Ю. Крістевої, називаючи текст «тканиною з безлічі цитат із центрів культури». Його формула пояснює, чому літературний твір часто читається як перехрестя кодів, стилів і жанрових очікувань, а не як певний «авторський монолог» [Barthes 1977, с. 146].

М. Ріффатер в свою чергу наголошував на тому, що інтертекстуальність головним чином функціонує також на рівні читача. На його думку, саме читач, стикаючись з так званими «неграматичностями» – незрозумілими або неочікуваними елементами тексту, – запускає процес інтертекстуального читання. Навіть якщо конкретний прототекст невідомий, у читача виникає підозра про його існування, і цей процес інтерпретації набуває глибокого герменевтичного сенсу. Таким чином, в його баченні інтертекстуальності, переніс ваги відбувається на рецепцію, тобто саме читач у першу чергу «виробляє значущість, постулюючи інтертекст» [Riffaterre 1980, с. 627].

Схожу ідею висуває і Л. ван Зунен. З позиції медіакультурології дослідниця наголошує, що інтертекстуальність є водночас результатом авторської стратегії та читачевої «дії прочитання», у якому аудиторія шукає смисли через мережу інших текстів і медіа, перемикаючись між «первинними», «вторинними» та «третинними» текстами (твір – рецензії/ інтерв'ю – фан інтерпретації). Іншими словами, медіакультурологічне бачення інтертекстуальності полягає у тому, що текст існує лише в мережі інших текстів і в акті інтерпретації [Van Zoonen 2017, с. 1, 6].

Вагомим внеском у розвиток теорії інтертекстуальності стала також праця Джонатана Каллера, який запропонував аналіз інтертекстуальності крізь призму лінгвістичних презумпцій: логічних і прагматичних. Так, до прикладу, фраза «Жили-були...» (“Once upon a time…”) хоч і не має логічної

презумпції, однак несе потужне прагматичне навантаження, викликаючи в уяві цілу низку казкових сюжетів і моделей оповіді. Вона одразу активує у пам'яті читача цілий репертуар казкових сюжетів, попри те, що жодного конкретного джерела не названо [Culler 1976, с. 1392].

Цікаву думку висуває у своїй статті також М. Х. Мартінес Альфаро. Прослідковуючи та описуючи історію і розвиток інтертекстуальних досліджень, вона зазначає, що інтертекстуальність – це не винахід XX століття, а явище, яке супроводжувало літературу завжди. Певні бачення взаємодії між текстами існували ще за часів античності та середньовіччя. Альфаро наголошує, що в античності «наслідування» (mimesis) не вважалося чимось поганим, як у сьогоденні ми вбачаємо плагіат. Натомість це був процес навчання та трансформації: писати означало читати попередників і переписувати їх. Щодо періоду середніх віків, в той час оригінальність у сучасному розумінні не мала цінності. Середньовічні тексти – це часто палімпсести, де нове пишеться поверх старого, вбираючи його в себе. Однак дослідниця розмежовує вищеописану практику, яка існувала тисячоліттями, і теорію, яка сформувалася лише в 1960-х роках [Alfaro 1996, с. 269].

На особливу увагу заслуговує концепція категорій Жерара Женетта. Він запропонував термін транстекстуальність, у межах якого виділив п'ять підкатегорій: інтертекстуальність (прямі цитати, алюзії, плагіат), паратекстуальність (заголовки, епіграфи, передмови), метатекстуальність (коментар до іншого тексту), архітекстуальність (жанрова приналежність) і гіпертекстуальність (переробка одного тексту в інший – як у випадку з романом "Ulysses" Джеймса Джойса, гіпертекстом до Гомерівської "Odyssey") [Genette 1982, с. 21]. Така типологія дає інструментарій, наприклад, для аналізу модерністської поетики, у якій паратекст (епіграфи й примітки) навмисне «керує» інтерпретацією, виводячи читача на потрібні інтертекстуальні траєкторії. Ідеї Ж. Женетта продовжують існувати і в сучасній інтертекстуальній теорії.

Говорячи про розвиток інтертекстуальних досліджень у сьогоденні, не можна не згадати роботу Г. Аллена. У своїй праці “Intertextuality” він, окрім іншого, окреслив становище інтертексту в контексті сучасної культури. Зокрема, дослідник відзначив вагомий вплив нових цифрових технологій: «Всесвітня павутина радикально змінила уявлення про текстуальність, а постструктуралістські теорії інтертекстуальності, здається, повністю інтегрувалися у світ, де всі тексти взаємопов’язані» [Allen 2022, с. 210]. Сучасний споживач медіа живе в гіпертекстуальному середовищі, де головні принципи деконструкції – інтертекстуальність та «смерть автора» – мають реальне матеріальне втілення. Також Г. Аллен приділяє увагу ролі інтертекстуальності в дослідженнях адаптації (Adaptation Studies) протягом останніх років, що охоплюють широкий спектр культурних форм, таких як відеоігри, вебсайти, атракціони у тематичних парках тощо [Allen 2022, с. 204].

Безумовно, дослідження явища інтертекстуальності активно розвиваються і в Україні. Українська гуманітаристика, розглядаючи питання інтертексту, пропонує наступне визначення: інтертекстуальність – «особлива текстова категорія, що виконує смислотворчу та інтегруючу функції», а її форми – від атрибутованих чи неатрибутованих цитат до ремінісценцій і «вкраплень іншого стилю» – ініціюють діалог культур і породжують імпліцитні сенси [Statkevych 2019, с. 2].

Суть інтертекстуальності полягає в тому, що жоден текст не існує у вакуумі: він завжди співвідноситься з іншими текстами, як попередніми, так і тими, що будуть створені згодом. Інтертекстуальність охоплює не лише прямі цитати, а й алюзії, ремінісценції, стилістичні перегуки, міфологеми, міфеми, навіть жанрові та стилістичні конструкції, які розпізнаються як культурні коди [Statkevych 2019, с. 22].

Особливий акцент у сучасній інтерпретації цього явища робиться на постмодерністській поетиці, де інтертекстуальність не просто збагачує зміст, а й стає способом існування літератури. У цьому контексті значну увагу

привертає концепт пародії, пастишу, стилізації – художніх форм, що апелюють до попередніх текстів, водночас переосмислюючи їх у нових культурних умовах. Постмодерністський твір не боїться повтору – він свідомо його прагне, бо тільки через перегукування, гру з традицією, цитування і пародію здатен заявити про себе.

Прикладні студії на матеріалі сучасної літератури показують, що інтертекстуальність та алюзія зокрема здатні виконувати також і жанроутворювальну функцію, спрямовуючи композицію та тип наративу. Так, у дослідженні сучасних українських дослідників підкреслено, що алюзія «збагачує зміст тексту шляхом створення численних асоціацій…» і змінює саму організацію оповіді, формуючи «гібридні» наративи [Davydovych 2023, с. 167].

Практика англомовної поезії має немало прикладів, як інтертекст утворює смисл і форму. До прикладу, у вірші “The Waste Land” Томаса Стренза Еліота цитати (атрибутовані й «розчинені») з Данте, Шекспіра, античної та фольклорної традицій створюють поліфонію, яку дослідники невипадково тлумачать як спосіб «репрезентувати цілу культуру у кризі» [Mambrol 2016].

Крім цитат і алюзій, сучасна інтертекстуальність включає міфологеми, біблійні імена, класичні образи (Фауст, Гамлет, Орфей), які в нових текстах наповнюються новим смислом. Наприклад, образ Орфея використовується в поезії XX століття як символ митця, приреченого на самотність і втрату. Усе це сприяє багатоаспектному прочитанню тексту.

У “Lady Lazarus” С. Плат біблійний прототекст Лазаря стає осердям алюзивної структури; при цьому «вкраплення іншого стилю» (розмовної інтонації, побутових реєстрів) руйнує вертикаль патетики та перевідкриває образ «воскресіння» у сучасному, тілесно-ідентифікаційному ключі – класичний випадок того, що Гатчен описує як «повторення з відмінністю» [Hutcheon 1985, с. 5].

Еліотове есе “Tradition and the Individual Talent” додатково пояснює, чому така інтеграція канону і сучасності не є «зовнішнім» цитуванням: традиція – це «одночасність» творів у єдиному культурному полі, де кожен новий твір модифікує минуле прочитання канону [Eliot 1920, с. 43].

Якщо розглядати дитячу літературу, то в ній, зокрема у дитячих віршах, інтертекстуальність проявляється як адаптація класичних образів і сюжетів під мову і світосприйняття дитини. Наприклад, переосмислення казкових мотивів (Червона Шапочка, Попелюшка) у гумористичному або дидактичному ключі свідчить про інтертекстуальне оновлення традиції. Такі вірші не лише знайомлять дітей з класикою, але й створюють додатковий шар інтерпретацій.

Новітні студії акцентують і на етичному вимірі явища: Л. П. Статкевич підкреслює, що інтертекстуальність «занурює текст у континуум світової літератури», відкриваючи його до міжкультурного діалогу [Statkevych 2019, с. 59]. У дитячій поезії це виявляється, наприклад, у творах І. Малковича, де мотив євангельської зірки взаємодіє з локальним міфом про різдвяного павучка, демонструючи, як глобальні й локальні коди утворюють нові смислові шари.

Важливо також окремо розглянути такі поняття як «обов’язкова» та «вибіркова» інтертекстуальність. На рівні обов’язкової інтертекстуальності (obligatory intertextuality), за класифікацією С. Фіцсіммонс, повноцінне розуміння тексту вимагає розпізнання джерела: «обов’язкова інтертекстуальність… важка, якщо не неможлива для сприйняття без мінімального знання того, що відбувається у новинах і політиці» (приклади з жанру політичної сатири) [цит. за Van Zoonen 2017, с. 5]. Саме так працює, якщо розглядати приклад з української дитячої літератури, іронічний вірш Г. Бойка «Дзвоник»: автор прямо відтворює форму шкільної переклички, щоб загострити сатиру на «дурного учня», котрий відповідає чужим прізвищем; без упізнавання ритуалу переклички втрачається смисловий «удар» ситуації. Натомість «Прилетіла ластівка» Ліни Костенко демонструє те, що

Фіцсіммонс називає “optional intertextuality”: «менш вимогливі посилання дозволяють читачам насолоджуватися текстом, не впізнаючи всіх додаткових шарів» [Van Zoonen 2017, с. 5]. Образ ластівки відсилає і до колискових, і до благовіщенського топосу, але базовий сенс вірша зчитується і без цих асоціативних «надбудов».

Ці приклади наочно підтверджують знамениту згадувану раніше тезу про «тканину цитат»: «будь-який текст є мозаїкою цитат; будь-який текст є поглинанням і трансформацією іншого» [Kristeva 1980, с. 37]. Тобто дитячий вірш органічно включає читача у гру впізнавань і накладань значень, де «зовнішні» культурні коди активують «внутрішню» поетику.

Вирішальним для запуску інтерпретації є соціокультурний досвід реципієнта. Як показує оглядова стаття Л. ван Зунен (звідки й запозичена тріада Фіцсіммонс), «інтерпретація виступає посередником між «стимулом» і «ефектом»; читачі (глядачі) приносять до тексту наявні схеми, жанрові знання та інші тексти» [Van Zoonen 2017, с. 5].

Від «обов’язкових» до «опційних» і «випадкових» перегуків (Fitzsimmons; Van Zoonen), від прямих цитат до пастишевих комбінацій (Hutcheon; Jameson), від паратексту до архітексту – інтертекстуальність забезпечує багаторівневу роботу дитячого вірша як культурної події. Вона «шиє» текст із уже наявних кодів (Kristeva), але щоразу «перекроює» їх так, щоб у місці зустрічі автора, читача і попередніх текстів народжувався новий сенс – сенс, який ми виявляємо лише тоді, коли читаємо «у полі інших текстів» (Culler).

Із викладеного постає цілісна картина інтертексту як багаторівневого механізму смислотворення, який поєднує авторську стратегію, паратекстові «пороги» твору та активну компетенцію читача. Концепт «мозаїки цитат» Ю. Крістевої задає принципову відкритість будь-якого тексту до попередніх мовних і культурних кодів [Kristeva 1980, с. 37], тоді як «тканина цитат» Р. Барта уточнює, що ця відкритість реалізується у множинності культурних центрів, з яких текст черпає свої знаки [Barthes 1977, с. 146]. Типологія

Ж. Женетта дозволяє аналітично розвести канали цього «черпання»: від власне інтертекстуальних включень до паратекстуальних, метатекстуальних, архітекстуальних і гіпертекстуальних відношень, кожне з яких має окрему вагу для запуску читання та моделювання жанрових очікувань. У цій рамці читач постає співтворцем смислу: «неграматичності» у тексті, за М. Ріффатером, ініціюють пошук невидимого прототексту, де інтерпретація рухається від здивування до реконструкції культурної пам’яті; водночас, за Дж. Каллером, саме презумпції дискурсу («Жили-були…») економлять зусилля інтерпретації, миттєво під’єднуючи твір до наративних архетипів казки.

1.2 Алюзія як прояв інтертекстуальності

Інтертекстуальність посідає важливе місце у сучасних літературознавчих студіях, оскільки художній текст розгортається не у вакуумі, а в межах ширшого культурного простору, насиченого попередніми смислами, жанровими моделями та мовними структурами. Сучасні теоретики, зокрема Жерар Женетт, Ґрем Аллан, Вільям Ірвін та інші, розробили класифікації та підходи до інтертекстуальності, що допомагають систематизувати ці явища.

Як зазначалося раніше, Ж. Женетт увів поняття транстекстуальності, поділивши міжтекстові зв’язки на п’ять типів – інтертекстуальність (у вузькому сенсі), паратекстуальність, метатекстуальність, архітекстуальність та гіпертекстуальність [Genette 1982, с. 7]. Його концепція окреслює різні форми взаємодії між текстами й уможливлює точніше розуміння природи міжтекстових зв’язків. Однак для аналізу алюзій, що становлять предмет цього дослідження, важливими є лише ті аспекти теорії, які безпосередньо

стосуються інтертексту як механізму вплетення чужого матеріалу в новий текст.

У межах інтертекстуальності виокремлюють різні форми її прояву, зокрема цитату, пастиш та пародію. Особливе місце серед них посідає також алюзія. Кожен із цих різновидів по-своєму збагачує текст, додаючи нові смислові шари та вводячи твір у діалог з культурною традицією. В рамках цього підрозділу їм буде надано коротку характеристику та на прикладах проілюстровано та проаналізовано їхні функції у англомовному художньому тексті.

Цитування – це найбільш прямий і очевидний тип інтертексту: дослівне включення фрагментів одного тексту до іншого. За визначенням, цитата береться “as is” з оригіналу і в новому творі зберігає свою первинну мовну форму [Vaia]. У художній літературі цитування може набувати форми епіграфів, прямої мови персонажів чи вставних віршів і листів. Функція цитування зазвичай полягає в наданні авторитетності або символічного значення через чужий голос, а також у встановленні явного зв’язку з джерелом.

Наприклад, знаменитий роман Мері Шеллі “Frankenstein” (1818) відкривається епіграфом із твору “Paradise Lost” Мільтона, що одразу ж задає тематичний тон твору та натякає на паралелі між історією Віктора Франкенштейна та біблійно-мітологічним сюжетом про падіння сатани і людини. Подібно, Т. С. Еліот у поемі “The Waste Land” (1922) широко застосовує прямі цитати різними мовами – від Шекспіра і Данте до буддійських текстів – створюючи своєрідний колаж із чужих голосів [Mambrol 2016]. Такі цитати в Еліота не лише демонструють ерудицію автора, але й додають поемі поліфонічності та історичної глибини: читач впізнає знайомі рядки й асоціює їх з контекстом першоджерела, що збагачує смислове прочитання сучасної картини світу через призму минулих культур [Mambrol 2016]. Отже, цитування як інтертекстуальний прийом виконує функцію відкритого відсилання до авторитетних текстів або культурних

«голосів», надаючи твору додаткову символічну вагу та включаючи його до тривкого літературного діалогу поколінь.

Пастиш (від фр. pastiche – стилізація) – це різновид інтертекстуальності, який полягає в імітації стилю, манери або форми іншого твору чи епохи. На відміну від алюзії або цитати, пастиш не обов'язково відсилає до конкретного джерела; радше твір написаний у стилі певного автора, жанру чи періоду [Vaia].

Пастиш може проявлятися як свідоме відтворення мовних зворотів, композиційних прийомів або жанрових кліше минулого – причому часто одразу кількох джерел – з метою створення нового твору. Важливо, що пастиш зазвичай позбавлений сатиричного чи пародійного умислу; це радше «оммаж» (пошанування) оригіналу або гра зі стилями без оцінного осуду. Фредрік Джеймсон, аналізуючи постмодерністську культуру, назвав пастиш «порожньою пародією», маючи на увазі імітацію без жодної сатири: пастиш імітує «чужу маску» нейтрально, «без сатиричного імпульсу, без сміху», і цим відрізняється від справжньої пародії [Jameson 1984, с. 65].

У такий спосіб у постмодернізмі минулі стилі й «голоси» часто змішуються в еклектичну мозаїку, позбавлену прямого критичного підтексту – «імітація мертвих стилів, мова через маски, накопичені в уявному музеї глобальної культури» [Jameson 1984, 65].

Пастиш у англомовній літературі набув поширення саме в другій половині XX століття, коли багато письменників почали експериментувати з поєднанням різних жанрових традицій. Класичний зразок – згадувана раніше поема Т. С. Еліота "The Waste Land", яку критики називали пастишем через спосіб, у який вона комбінує розмаїті літературні голоси та стилістичні фрагменти, «збираючи черепки виснаженої цивілізації в одне велетенське полотно сучасності» [Mambrol 2016].

У романах-пастишах автор може стилізувати оповідь під іншу епоху: наприклад, Джон Фаулз у "The French Lieutenant's Woman" (1969) майстерно відтворює манеру вікторіанського роману, від сюжетних ходів до авторських

відступів, але поєднує її з постмодерністською іронією. Така стилізація виконує подвійну функцію. По-перше, вона занурює читача в атмосферу минулого, створюючи ефект автентичності – ніби твір справді належить тій епосі, яку імітує. По-друге, пастиш дозволяє подолати розрив із традицією, вписавши сучасний твір у діалог зі стилями попередників. Часто це свідомий прийом постмодерністської літератури, яка прагне показати, що нове можливе лише через перекомбінацію старого.

Прикладом може слугувати роман Майкла Шейбона “The Amazing Adventures of Kavalier & Clay” (2000), де стилістика «золотого віку» коміксів і пригодницького роману відтворена з любов’ю і точністю – без прямої пародії, але з явним ностальгічним захопленням. У результаті пастиш як прийом надає творові багатошаровості: читач, знайомий з першоджерелами стилізації, оцінить тонку гру зі стилем, а новачок – просто зануриться у цікаву, хоч і стилістично незвичну оповідь.

Пародія – це інтертекстуальна стратегія, що полягає в імітації іншого твору (або стилю, жанру) з навмисним перебільшенням та комічним перекрученням, зазвичай з метою висміяти чи критично висвітлити оригінал. Пародія – давній літературний прийом, відомий ще з античності, але надзвичайно продуктивний і в англомовній літературі. Її сутність вдало окреслено як «форма повторення з критичною дистанцією, яка підкреслює відмінність, а не схожість» [Wesleyan University 2018]. Тобто пародія одночасно повторює і висміює свій об’єкт: у процесі наслідування вона вводить іронічну дистанцію, оголюючи умовності та «вразливі місця» оригіналу.

У класичній англійській літературі чимало прикладів пародії як засобу сатири. Так, роман Генрі Філдінга “Joseph Andrews” (1742) починався як пародія на сентиментальний стиль Річардсона (“Pamela”), перебільшуючи моральні настанови й наївність героїв для комічного ефекту. В свою чергу роман “Gulliver’s Travels” (1726) Джонатана Свіфта пародіює жанр мандрівного путівника і утопії: імітуючи стиль серйозних географічних

описів, Свіфт насправді описує неймовірні країни ліліпутів чи велетнів, тим самим висміюючи людські пороки та політику свого часу.

Функція такої пародії – критична: читач, впізнаючи, що це жартівливе наслідування знайомого жанру, розуміє приховану сатиру і задум автора. У XIX столітті Джейн Остін у романі “Northanger Abbey” (1817) добродушно пародіювала готичні романи, зображуючи молоду героїню, яка зачиталася страшними історіями і всюди уявляє собі таємниці та жахи. Ця літературна гра одночасно висміює кліше готичного жанру і слугує шанобливим поклоном до нього – адже пародія здатна не лише руйнувати, а й відновлювати значущість оригіналу, підтверджуючи його вплив на культуру [Wesleyan University 2018].

Отже, пародія як різновид інтертексту виконує подвійне завдання. З одного боку, вона розважає, викликаючи комічний ефект упізнавання та порушення очікувань. З іншого – особливо у випадках майстерної пародії – здійснює критичний аналіз першоджерела чи жанру, висвітлюючи приховані припущення, ідеологію або слабкі місця оригіналу. Пародійне «повторення з відмінністю» завжди зміщує акцент, вносить новий смисл і створює наративний метакоментар у художньому тексті [Wesleyan University 2018].

Так як в рамках цього дослідження увага зосереджена на вивченні алюзії, вона потребує особливої уваги. Розглядаючи поняття алюзії, варто зазначити, що його бачення може відрізнятися в різних дослідників. Як окреслює в своїй статті Грегорі Махачек, алюзію часто уподібнюють з іншими літературними явищами, зокрема посиланням (reference), відголосом (echo), метафорою (metaphor), металепсисом (metalepsis), тощо [Machacek 2007, с. 523].

За загальним визначенням, алюзія – це непрямий, завуальований відсил до іншого тексту або культурного факту, який, хоча не цитує джерело дослівно, втім впізнаваний для обізнаного читача. На відміну від прямої цитати, алюзія покладається на спільний культурний фонд автора та

аудиторії: автор натякає, а читач має здогадатися і розпізнати прихований референс.

Г. Махачек у спробі детальніше пояснити свою термінологію дає наступне визначення алюзії: включення до одного твору короткої фрази, що нагадує фразу з попереднього літературного твору. Водночас дослідник також додає, що наведене визначення може бути неповним, в залежності від визначення поняття «література» [Machacek 2008, с. 478].

“Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics” подає алюзію як непряме звернення до іншого літературного твору, мистецької практики, історичного факту або сучасної постаті. Алюзія відрізняється від звичайного запозичення тим, що передбачає обізнаність адресата з першоджерелом для повноцінного тлумачення, а від прямого посилання — своєю опосередкованістю та органічною інтегрованістю у тканину твору [Miner 1965, с. 18].

В свою чергу, Вільям Ірвін, розбираючи поняття алюзії, також зауважує, що однією з ключових характеристик алюзії є навмисність її використання: «Автор повинен мати намір зробити це непряме посилання, і воно повинно бути в принципі впізнаване для передбачуваної аудиторії» [Irwin 2001, с. 291]. Інакше кажучи, успішна алюзія розрахована на читача, здатного її декодувати. Саме інтенційність відрізняє алюзію від «випадкових перегуків»; цим пояснюється і необхідність уважного аналізу паратекстів (епіграфів, приміток), котрі, за Женеттом, «керують читанням» і «розміщують твір у жанровому полі» [Mirenayat 2015, с. 536].

У науковій традиції виокремлюють кілька типів алюзій, кожен з яких виконує специфічні функції у художньому творі. Тематична алюзія, як правило спрямована на нещодавні або актуальні події, була надзвичайно поширена до доби романтизму. У подальші періоди вона трапляється рідше й переважно зберігається у гумористичній поезії або творах, пов’язаних із злободенними соціальними темами.

Особиста алюзія апелює до фактів біографії автора. Вона передбачає, що ці відомості є достатньо впізнаваними для читача. Водночас її слід

відрізняти від романтичної практики перетворення особистого досвіду на зміст твору, що нерідко трапляється в літературі, і зокрема – в поезії.

Найбільш складним і семантично насиченим вважають метафоричну алюзію. Вона активно розвивається у культурні епохи, що надають високої цінності традиції (Рим доби Августа, ранній Китай, поезія Японії XI–XIV ст., європейські літератури XVII–XVIII та XX ст.). Така алюзія створює «відлуння», яке у новому контексті набуває додаткового змісту. Подібний тип алюзії зустрічається у класичній китайській та японській поезії, а також, до прикладу, у Гете (біблійні ремінісценції у “Faust”), Фосколо (гомерівські мотиви в “Dei sepolcri”), і посідає помітне місце у творчості Еліота та Паунда. [Miner 1965, c. 18]

Виділяють також наслідувальну алюзію. Вона може виявлятися у кількох формах: специфічній, орієнтованій на конкретний текст (як у С. Джонсона, що звертається до «Сатири III» Ювенала у вірші “London”); типовій, яка наслідує риси певного жанру (наприклад, епічні моделі у поемі “Absalom and Achitophel” Дж. Драйдена); пародійній, що відтворює стиль із гумористичним ефектом (пародія Дж. Філіпса на Мільтона в “The Splendid Shilling”); та синтетичній, яка поєднує всі перелічені способи (як у “The Rape of the Lock” А. Поупа).

Окрему групу становить структурна алюзія, яка наслідує композиційну модель попереднього твору. За своєю логікою вона близька до наслідувальних алюзій, проте її дія особливо помітна тоді, коли джерелом слугують інші жанри або види мистецтва. Наприклад, “Ulysses” Джойса вибудуваний як структурна кореспонденція з “Odyssey”, а “Four Quartets” Еліота демонструють вплив музичної форми. [Miner 1965, c. 18]

Функції алюзії багатогранні. З одного боку, алюзія додає тексту додатковий шар смислу, активуючи в уяві читача цілий комплекс образів чи ідей з першоджерела. Наприклад, назва роману Джона Стейнбека “East of Eden” (1952) прямо відсилає до біблійної історії про Каїна і Авеля; розуміючи

цю алюзію, читач глибше усвідомлює тематику братовбивства і морального вибору, закладену в романі [Vaia].

З іншого боку, алюзії створюють ефект інтелектуальної гри між автором і читачем. Ірвін підкреслює «ігровий, людяний характер» алюзій: розпізнаючи натяк, читач відчуває себе співучасником творчого процесу, «залученим у спосіб, недоступний при прямому викладі» [Irwin 2001, с. 292].

Це формує своєрідну спільноту посвячених – тих, хто «вловив» посилання. Так, у вищезгаданому романі Джойса “Ulysses” (1922) знання гомерівської “Odyssey” значно збагачує сприйняття твору: читач, який розпізнає алюзії до пригод Одіссея в буденному житті Леопольда Блума, отримує естетичне задоволення від паралелей і контрастів між стародавнім епосом та сучасністю. Алюзії можуть бути літературними (наприклад, шекспірівські образи та рядки, що часто зустрічаються в англомовній літературі), міфологічними (натяки на класичну міфологію, Біблію), історичними чи культурними. Їхня головна роль – «пожвавлювати пам’ять» читача і вплітати індивідуальний твір у ширший культурний контекст, надаючи йому відлуння універсальних сюжетів і ідей [Irwin 2001, с. 289].

Окрім збагачення значення твору та створення гри з читачем, Г. Махачек виділяє ще кілька функцій алюзії. Зокрема, вона може допомогти встановити жанр твору та слугувати для вибору та своєрідне прийняття його аудиторії. Це дещо перегукується з вищезгаданою грою з читачами. Вдаючись до використання алюзій, автори підшукують у читацькому колі людей, що мають достатньо широкі знання відповідної інтелектуальної та літературної традиції, щоб повністю зрозуміти та оцінити їхній текст [Machacek 2007, с.531].

Алюзія може також слугувати демонстрацією ерудиції автора (характерно, зокрема, для александрійської та середньовічної поезії), створювати інтелектуальний зв’язок із читачем, який володіє спільним культурним досвідом, або ж збагачувати художній текст за рахунок накладання відомого матеріалу на новий поетичний контекст.

Отже, попри варіативність підходів до тлумачення алюзії, у більшості дослідників простежується спільне розуміння цього явища як навмисного, непрямого та інтелектуально орієнтованого посилання, що функціонує лише за умови впізнаваності з боку читача. Різноманіття типів алюзій – від тематичних і особистих до метафоричних, наслідувальних та структурних – демонструє широту її застосувань у літературній традиції, а багатство функцій підтверджує її здатність одночасно поглиблювати смислову структуру твору, організовувати діалог із культурною спадщиною та формувати особливу комунікативну динаміку між автором і «посвяченим» читачем.

Розглянуті вище різновиди інтертекстуальності – від прямої цитати чи алюзії до пародії та пастишу – демонструють, наскільки багатовимірним може бути діалог між текстами у межах художнього твору.

Інтертекстуальні зв’язки виконують цілу низку функцій: вони надають творові додаткові смислові шари, апелюючи до культурної пам’яті читача; формують тон і жанрові рамки твору через гру з традицією; забезпечують критичний перегляд усталених сюжетів і ідей; зрештою, активно залучають читача до творчого процесу розуміння. У постмодерній добі, як підкреслює Ґрем Аллан, оригінальність мислиться відносно – жоден текст не існує у вакуумі, всі твори «складаються з фрагментів уже існуючих мистецьких об’єктів» [Vaia]. Отже, інтертекст у всіх своїх проявах – це інструмент, за допомогою якого література осмислює власне минуле і творить нові сенси, підтверджуючи тяглість і водночас мінливість культурного спадку.

Підсумовуючи, варто зазначити, що алюзія як один із найвиразніших інструментів інтертекстуальності не обмежується лише прямими посиланнями. Вона здатна реалізовуватися на різних структурних рівнях художнього твору. Саме тому для комплексного аналізу специфіки та функцій алюзій у цьому дослідженні ключовою слугуватиме класифікація рівнів транстекстуальності, запропонована Жераром Женеттом. Такий методологічний підхід дозволить розглянути алюзивні зв’язки не ізольовано,

а як багаторівневу систему, що охоплює паратекст, метатекст та архітектоніку детективного наративу.

1.3 Дитячий фольклор: жанрово-стильові особливості

Цей розділ присвячений вивченню загального поняття дитячого фольклору, його основних жанрів та розповсюджених стилістичних засобів. Окрім цього, окрему увагу буде приділено англійським дитячим віршами, їхній історії та тематичним особливостям.

Дитячий фольклор охоплює різні жанри творів, пов’язаних із життям і повсякденністю дітей різного віку. Частина науковці зараховує до нього як твори, складені дорослими для дітей, творчість дорослих, що згодом стала дитячою та безпосередньо результат творчості самих дітей, у той час як інші вважають дитячим фольклором лише останнє – фольклор, що створений та виконується самими дітьми.

Основною метою дитячого фольклору, написаного дорослими традиційно була підтримка фізичного та духовного здоров’я дітей, розвиток їхньої кмітливості та соціалізації. Окрім цього, він також сприяє і естетичному розвитку малечі [Чорнописький 2008, с. 100].

Дитячий фольклор є важливою складовою усної народної творчості та розглядається як особлива форма художньої діяльності. Він відображає культурні, соціальні та виховні практики суспільства. Особливістю дитячого фольклору є його синкретизм, колективне створення та усне передавання, що забезпечує багатоваріативність і тривале побутування окремих творів у різних поколіннях. Завдяки цьому дитячий фольклор продовжує залишатися важливим елементом соціокультурного середовища, навіть у період інтенсивного розвитку писемної літератури для дітей.

До основних жанрів дитячого фольклору належать колискові, ігрові пісні та лічилки, заклички, дражнилки і народні календарно-обрядові твори. Виконання цих творів супроводжувалося елементами гумору, фантастики, звуконаслідування та пародії, що відображає особливий світогляд дитини та її спостережливість щодо навколишнього середовища. Традиції засвоювалися від старших дітей і дорослих, а популярність жанрів змінювалася залежно від віку, обставин та культурного середовища.

Колискові пісні – своєрідний жанр дитячого фольклору. Його особливістю є їхня приватність та інтимність виконання. В той час як інші жанри були більш соціальними, виконувалися під час ігор або живого спілкування між дітьми, колискові виконувалися здебільшого батьками чи іншими старшими родичами у вузькому сімейному колі. Тематично та стилістично українські колискові є надзвичайно різноманітними. Багато пісень присвячені дитині, її колисанню чи годуванню, але є й такі, що більш зосереджені на почуттях матері. Деякі колискові також мають свій сюжет та дійових осіб. Частими героями або образами, що зустрічаються в українських колискових, є сон та дрімота, які нерідко постають як олюднені дійові особи, та, як не видно, кіт. Згадати хоча б класичні «Котику сіренький» або «Ой ходить сон». Щодо англомовного фольклору, у тамтешніх колискових провідним мотивом є колисання, що видно у таких творах зокрема як “Hush-a-bye, baby”, “Sleep, baby, sleep”, “Rock-a-by, baby”. Хоча, звісно, існують і інші поширені образи, як, до прикладу, образ зірки у, напевно, найвідомішій пісні цього жанру “Twinkle twinkle, little star”.

Щодо стилістичних засобів присутніх у колискових, поширеними є ономатопея, рефрени, персоніфікація та риторичні звертання.

До забавлянок належать ті віршики, які супроводжуються певними рухами або вправами, і першочерговою метою яких є розважання та фізичний розвиток дитини. Іноді рухи, що супроводжують віршик, продиктовані змістом тексту, але часом вони визначаються традицією їхнього промовляння. Окрім фізичного розвитку, забавлянки покращують також і мовлення дитини.

Тематично класичні українські забавлянки пов’язані з селом та народним побутом, як то приготування їжі («Печу, печу хлібчик») чи певні ремесла («Ковальок, ковальок»). [Зубков 1986, с. 107, 118]

До стилістичних засобів належать також ономатопея (для передачі звуків тієї чи іншої дії – «Гойди, гойди-си», «Ой, ковалю, ковальочку»), рефрени та анафори («Оце раз, оце два», «Бігла мишка») та епанадиплоза – повторення слів в рамках одного речення («Їде, їде пан, пан», «Чуки, чуки, чуки, чуки») [Зубков 1986, с. 101-121].

Заклички та примовки – ще один поширений жанр, як в українському, так і в англійському дитячому фольклорі. Ідея цих віршиків походить від давнього уявлення про персоніфіковані образи тварин та природних явищ, про такі, до яких можна звернутися або прикликати вербальним закликом. Неабияк розповсюджені заклички до дощу та сонця (з найвідоміших – «Іди, іди, дощику», «Вийди, вийди, сонечко») та птахів і звірів, найпоширеніші з яких – журавель, зозуля, мишка, равлик, сонечко [Зубков 1986, с. 138-143]. Останні присутні і в англомовній дитячій творчості (“Lady-bird, lady-bird”, “Snail, snail, come out of your hole” та “Snail, snail, put out your horn”) [Gilbert 1877, с. 141, 189, 261]. Провідними стилістичними засобами є, звісно, риторичне звертання та епанадиплоза.

Говорячи конкретніше про англомовний дитячий фольклор, та й англомовну дитячу літературу загалом, центральне місце у них неодмінно посідають nursery rhymes.

В українській літературі немає чіткого відповідника цьому явищу, але його можна довільно перекласти як дитячі вірші. В подальшому в цій роботі ці два терміни будуть використовуватися паралельно. Згідно з довідником “The Oxford companion to children's literature”, nursery rhymes, також відомі як Mother Goose Rhymes – це традиційні віршики або пісні, які дорослі читають або наспівують маленьким дітям. Вони були особливо поширені у Великій Британії. Існує багато різновидів nursery rhymes. До них належать зокрема колискові, балади, рахункові вірші, деякі вірші для трохи старших дітей такі

як загадки та віршовані байки, дитячі пісні-ігри та просто вірші-нісенітниці [Carpenter 1984, с. 381].

Попри свою популярність саме у британський літературі, подібні жанри зустрічаються в багатьох країнах як Європи, так і світу. Наприкінці XIX століття фольклористи під час однієї з етнографічних експедицій по двом китайським провінціям записали більше 600 дитячих віршиків. Окрім цього, збереглися навіть версії дитячих віршів латиною [Carpenter 1984, с. 382].

Існує припущення, що перші nursery rhymes в англійській літературі були складені ще у XIII сторіччі, але більшість з них не були записані аж до XVIII століття. Як згадувалося раніше, це може бути пов'язано з початком поширення книгодрукування у той період.

Nursery rhymes безумовно належать фольклору, адже вони відповідають усім його характеристикам: синкретизм, усне творення і передавання, імпровізаційність, традиційність, колективність, багатоваріативність побутування, анонімність тощо. Оскільки довгими роками (і почасти зараз в тому числі) nursery rhymes передавалися здебільшого в усній формі, з покоління в покоління, та мали багато версій одних і тих самих творів.

Втім варто зауважити, що існує припущення, що автором nursery rhymes був не «народ», а представники джентрі, тобто англійської дрібної шляхти. За цим припущенням «простий народ» просто скопіював почуті віршики та розповсюдив їх [Delamar 1987, с. 2].

Щодо походження, багато дитячих віршів ґрунтувалися на приказках або прислів'ях, на загадках або навіть застільних піснях. Почасти натхненням для них ставали також реальні історичні події або персоналії [Chisholm 1972, с. 1141]. Наприклад, донині популярний віршик "Bah bah black sheep" пов'язують з податком на вовну ("*One for my master,\\One for my dame,\\one* (за іншими версіями – *none*) *for the little boy who lives* (за іншими версіями – *cries*) *in the lane*"), що існував в середньовічній Британії, а знаменитий вірш "Mary had a little lamb" – заснований на реальній історії про дівчинку, що привела до школи домашнє ягня. Окрім цього, існує безліч не підтверджених

припущень щодо особи Мері у поезії “Mary, Mary, quite Contrary” та щодо історичного періоду пісеньки “London Bridge is falling down”.

Найбільшої популярності набули збірки віршиків “Mother Goose rhymes” (або ж “Mother Goose melodies” – «Пісеньки Матері Гуски»), вперше опубліковані у 1765 р.

Термін “Mother Goose rhymes” часто використовується в якості загальної назви, і може вважатися синонімічним до терміну “nursery rhymes”. Втім деякі дослідники, зокрема Глорія Т. Деламар, зауважують, що ці терміни позначають втім не зовсім одне й те саме. У своїй фундаментальній праці “Mother Goose: from nursery to literature”, науковиця наголошує, що “Mother Goose” rhymes – це вужче поняття, і в той час, як усі “Mother Goose” rhymes є nursery rhymes, не усі nursery rhymes є “Mother Goose” rhymes [Delamar 1987, с. 3].

Походження «Матінки Гуски» досить важко точно відслідкувати. Досліджуючи цю тему, часто можна натрапити на інформацію про те, що її образ був списаний з французької королеви Берти, яка мала прізвисько «гусонога» через схожість її ніг із гусячими лапами. Її також іноді зображували на портретах в оточенні дітей, що ще раз натякає на її зв’язок з «Матінкою Гускою». Втім, звісно, немає жодних вагомих доказів на підтвердження цієї гіпотези.

Перша згадка «Mother Goose» в літературі відсилає нас до Шарля Перро та його збірки «Історії та казки давніх часів, з мораллю», де на перших сторінках була ілюстрація із зображенням старої, що пряде та розповідає дітям казки. Підпис до цієї ілюстрації звучав так: «Казки Матінки-Гуски». Попри те, що сама Mother Goose не фігурувала як персонаж, саме з цього починається її шлях у дитячій літературі. Варто наголосити, що ця збірка містила в собі прозові твори – казки, а не вірші та пісні.

Втім це стосувалося французької літератури, а як щодо англійської? Вперше «Матінку Гуску» англомовному світові представив Роберт Сембр, переклавши збірку Перро у 1729 р. Наступна згадка Mother Goose датується

аж 1760-им роком. Тоді згаданий у першому підрозділі роботи батько дитячої літератури Джон Ньюбері видав друком класичні “Mother Goose Melodies” [Delamar 1987, c. 6]. Саме ця збірка заклала канон знаменитих віршів «Матінки Гуски», і усі наступні видання класичних віршиків ґрунтується саме на ній.

Таким чином, в наш час nursery rhymes посідають центральне місце не лише у дитячому фольклорі, а й у всій літературній традиції англомовних країн. Вони являють собою унікальний культурний код, що передається з покоління в покоління, поєднуючи в собі ігрову наївність форми з глибоким, часто історичним чи сатиричним підтекстом. Саме ця двоїстість, а також повсюдна впізнаваність сюжетів «Матінки Гуски» роблять їх ідеальним матеріалом для авторських інтерпретацій та складної інтелектуальної гри з читачем у «дорослих» жанрах. З огляду на це, дослідження специфіки та функцій алюзій на nursery rhymes у художньому тексті видається не лише цікавим, а й надзвичайно продуктивним для розуміння механізмів творення нових смислів на ґрунті давньої традиції.

РОЗДІЛ 2
СПЕЦИФІКА ТА ФУНКЦІЇ ДИТЯЧИХ ВІРШІВ У ТВОРАХ АГАТИ КРІСТІ

2.1 Алюзії в детективних романах Агати Крісті

2.1.1 Алюзії в романі “Five Little Pigs”.

Першим твором, обраним для аналізу, є роман “Five Little Pigs” («П’ятеро поросят»). Він вперше вийшов друком у травні 1942 р. в США під іншою назвою – “Murder in Retrospect”. Роман входить до серії “Hercule Poirot Mysteries”, адже у центрі сюжету – знаменитий детектив Еркюль Пуаро.

Саме його найняла Карла Лемаршан задля розслідування вбивства її батька, відомого художника Еміаса Крейля. За шістнадцять років до основних подій роману, цього чоловіка було загадково отруєно. Головною підозрюваною у справі стала його дружина Керолайн, яка згодом була ув’язнена за цим звинуваченням та померла у в’язниці. Лист, залишений нею для своєї дочки, стає каталізатором подій та головною причиною для розслідування, адже Карла переконана у невинуватості матері та прагне довести це за допомогою найнятого детектива. У ході розслідування Пуаро зв’язується з п’ятьма підозрюваними, що перебували у будинку Крейлів в день вбивства, і кожен з них описує свою версію подій.

Особливістю роману є його ретроспективна побудова – тут дуже доречною є його оригінальна назва – “Murder in Retrospect”. Структурно роман поділяється на вступ та 3 частини (“Book One”, “Book Two”, “Book Three”). У вступі міститься зачин історії – розмова Пуаро із замовницею, Карлою Лемаршан, у першій частині – розслідування детектива та його візити до поліції та до кожного з підозрюваних. Друга частина жанрово наслідує епістолярний роман – кожна з глав цього розділу написана у вигляді листа одного з героїв до Пуаро та опис його спогадів про день вбивства. У третьому розділі представлено висновок детектива та класична розв’язка

історії, коли читач нарешті дізнається, що сталося насправді та хто був вбивцею.

Розглядаючи приклади транстекстуальності в романі, користуючись категоризацією Жерара Женетта, доречним є почати з рівню архітексту – жанрово-родової класифікації твору. Як зазначалося раніше, твір за жанром є детективним романом, що проявляється у наявності в ньому відповідних жанрових кліше – наявність злочину, образ кмітливого детектива та процес розслідування вбивства.

Щодо рівню паратексту, тобто зв'язку між творами на рівні заголовку, епіграфу чи передмови, тут паратекст помітний у назві роману. Вона співзвучна з класичним англійським дитячим віршиком "Five Little Pigs", також відомим як "This Little Piggie Went To Market", "The Song of Five Toes" або ж просто "Five toes" [Wright 1916, c. 31].

Віршик жанрово належить до забавлянок і зазвичай супроводжується грою з дитиною. Батьки читають віршика, рахуючи в дитини пальчики на нозі, по одному на кожен рядок. Останні рядки часто супроводжуються лоскотом і сміхом. Перша публікація віршика датується 1728 р. [This Pig Went to Market].

Цей паратекстуальний зв'язок працює для історії на багатьох рівнях. Перш за все, посилання на дитячий вірш у назві привертає увагу читачів, презентуючи їм щось знайоме. Це може слугувати маркетинговим прийомом для зацікавлення потенційних читачів, адже часто люди неохоче дають шанс чомусь новому та надають перевагу лише знайомому та перевіреному. Втім водночас назва і інтригує. Майбутньому читачеві не зрозуміло і безумовно цікаво, як авторка поєднає два такі різні жанри – дитячий вірш та детективний роман. Адже усім знайома дитяча забавка зовсім не асоціюється з розслідуванням вбивства. Таке поєднання на перший погляд непоєднуваних речей дещо руйнує очікування читачів та спонукає до прочитання.

Окрім паратексту у назві роману, в тексті неодноразово спливають рядки самого вірша, що, відповідно, є прикладом інтертексту як пряме цитування прототексту.

Вперше прямі цитати з віршика з'являються у першій главі першого розділу. Вони подаються у вигляді прямої мови Еркюля Пуаро, коли під час розмови з адвокатом Монтеґ'ю Деплічем щодо нової справи йому пригадалися відомі рядки, які дещо перегукувалися із п'ятьма підозрюваними, що були присутні у будинку в момент вбивства. Таким чином, кожному з п'яти героїв відповідав свій прообраз – одне з поросят з вірша.

З цим пов'язаний інший прояв інтертексту у творі, а саме – алюзії на вірш у самому тексті, що виражаються у паралелізмі образів героїв. Основною функцією цієї алюзії є глибше розкриття персонажів. Історія цілком могла б існувати без введення цих алюзій. Мотивація героїв жодним чином напряму не пов'язана із їхніми прототипами у віршику та не продиктована ними. Сама детективна історія – вбивство та його розслідування – так само існувала б, але вона б позбулася цього додаткового шару контексту, що робить прочитання цікавішим. Адже наявність вищезгаданої алюзії спонукає читача глибше замислюватися над паралеллю між героями роману та персонажами-поросятами в прототексті та бачити речі, напряму не проговорені автором, втім підкреслені за допомогою цього посилання.

Взяти до прикладу Філіпа Блейка – маклера, що заробляє на життя, граючи на біржі. Він відповідає першому рядку вірша та першому поросятку, яке «на ринок пішло». В англомовному оригіналі, де біржу частіше називають ринком акцій ("stock market"), між діями поросятка та родом зайнятості Блейка проводиться пряма паралель. Однак це не єдина з можливих інтерпретацій їхнього порівняння.

Окрім цього прямого трактування, похід на ринок також можна інтерпретувати як вихід в люди, тобто бажання Філіпа проявитися у

суспільстві. Зрештою, він є загалом успішною людиною, і він не відлюдник, на відміну від свого брата Мередіта. Філіп час від часу грає гольф у компанії інших впливових людей, як то, на приклад, детектив Депліч.

Також цікавою деталлю, якщо дивитися через призму наявної алюзії, є те, як персонажі неодноразове привертали увагу до ваги Філіпа Блейка. Детектив Депліч характеризує Блейка як успішну людину, схильну до повноти ("*Successful man, running to fat a bit*." [Christie 1942, с. 18]). Пуаро також підмічає цю особливість зовнішності при їхній першій зустрічі ("*A prosperous, shrewd, jovial-looking man — slightly running to fat*." [Christie 1942, с. 47]). Зосередженість авторки на цій характеристиці персонажа явно не випадкова. Наведені цитати в рамках алюзії на дитячий вірш мають кілька можливих інтерпретацій. З одного боку, подібний опис певною мірою прирівнює Блейка до відгодованого поросяти. Це підкреслюється використанням в оригіналі прикметника "fat", який часто вживається для опису цієї тварини (на противагу, до прикладу, "thick" або "chubby", які частіше застосовуються щодо людини). Тоді рядок "*This little pig went to the market*" можна прочитати вже не як активну дію персоніфікованої істоти, а як дію, вчинену над твариною – так би мовити, порося відправилося на прилавок. З іншого боку, зосередження уваги на його відгодованості могло також слугувати показником соціального статусу Філіпа – мовляв, багатий успішний чоловік міг собі дозволити ситну калорійну їжу.

У будь-якому разі, алюзія до дитячого віршика поглиблює образ цього персонажа і змушує глибше замислитися над його інтерпретацією.

«Поросятком, що залишилося вдома» відповідно за заданої в творі паралелі є брат Філіпа – Мередіт Блейк. Будучи алхіміком-аматором, він і справді не багато виходив зі свого будинку. У день вбивства Мередіт також перебував в себе вдома, поки не виявив відсутній у баночці коніїн та за порадою брата не прибув до будинку художника. Будинок Мередіта посідає у історії не останнє місце. По-перше, саме він, а точніше обладнана в ньому хімічна лабораторія, є джерелом отрути, яку було використано для вбивства.

По-друге, саме тут після смерті художника зберігалася його остання картина, яка частково допомогла детективові зрештою розкрити справу.

Також паралель із поросятком-домосідом підкреслює той факт, що Мередіт – чи не єдиний з усіх героїв історії досі живе на тому самому місці, що і під час трагічних подій минулого. Він слугує для Пуаро провідником під час його візиту до колишнього будинку пана Крейля та показує йому усі місця, пов'язані зі справою. Без цього додаткового шару інтертексту зазначена деталь могла бути непомічена читачами та обділена увагою.

Одним з найцікавіших героїв є коханка художника – Ельза Ґрієр. Її образ має паралель із рядком «Одне поросятко ростбіф знайшло» ("*This little pig had roast beef*"), що є надзвичайно цікавим. По-перше, цей рядок віршика, на відміну від решти, сам по собі викликає певні запитання. Хіба для свині не є позаприроднім їсти м'ясо? Це видається чимось жорстоким та навіть в певній мірі подібним на акт канібалізму, нехай навіть порося їло не "roast pork", а "roast beef". Можливо, така деталь та прив'язка героїні саме до цього рядку слугує легким натяком на те, що саме вона і виявиться вбивцею наприкінці.

Ще одна інтерпретація цього рядку – багатство. Змога ласувати хорошим м'ясом завжди вважалася однією з ознак матеріального достатку. Ельза явно зображується у творі як gold-digger. Попри свій доволі молодий вік, у момент основних подій вона вже тричі була одружена. Враховуючи її красу та вдачу, нескладно припустити, що кожного разу її штовхало на зміни бажання влаштувати для себе краще та більш комфортне життя. Вона не «йде на ринок», як зразкова дружина, та не «лишається вдома». Вона смакує це життя, насолоджуючись тією розкішшю, яку може собі дозволити, бо сама знає, чого вона хоче і чого варта. Підібрана цитата з вірша добре це підкреслює.

Четвертою героїнею, пов'язаною із віршем, є гувернантка міс Вільямс. Вона відповідає поросяткові, яке не отримало нічого ("*This little pig had none*"). Ця героїня не надто детально розкрита у творі. Весь час вона постає

зразковою вихователькою, мудрою та загалом доброзичливою, хоча й дещо холодною, жінкою. Згадуючи події шістнадцятирічної давнини та людей, пов'язаних із ними, вона залишається справедливою і ніколи не піддається своїм емоціям. Усіх вона оцінює з висоти свого великого життєвого та педагогічного досвіду.

Її зв'язок із поросям, що не отримало нічого – репрезентація її соціального та матеріального становища у суспільстві, особливо в порівнянні з доволі заможними Блейками, Крейлями та Ельзою Ґрієр. До того ж, і в рамках історії з вбивством – вона не отримувала жодної вигоди. Навпаки – із відправкою Анджели до школи-інтернату міс Вільямс позбувалася своєї стабільної роботи на сім'ю Крейл. Її життя навіть наприкінці, тобто через шістнадцять років після трагічних подій, не має й граму розкоші. Вона живе на верхньому поверсі у малесенькій квартирці для робочих жінок, коли до неї навідується Еркюль Пуаро [Christie 1942, с. 88].

Останньою підозрюваною є Анджела Воррен, молодша зведена сестра Керолайн Крейль, що жила разом із нею та її чоловіком Еміасом. У віршикові їй відповідає цитата "*And this little piggy cried "Wee wee wee" all the way home...*". Цей рядок можна інтерпретувати по-різному. В деяких виконаннях вірша-забавлянки його читають радісно, ніби порося біжить додому після веселої гри. В інших же варіаціях, зокрема у ілюстрованих виданнях старих збірок nursery rhymes останнє порося зображують як сумне, і слово "cried" у цих інтерпретаціях означає не просто «кричати», а саме «плакати». У романі цей рядок також інтерпретується саме як плакати або ж як мінімум сумувати, адже на питання Пуаро "*She is not, then, the little pig who cried Wee Wee Wee…?*", сер Монтеґю Депліч відповів, що вона таки мала приводи для плачу, адже у дитинстві була покалічена та з тих пір має великий шрам на обличчі [Christie 1942, с. 19].

Загалом, раннє життя Анджели не було легким. Судячи з того, що у підліткові роки вона жила разом із сестрою, а не з батьками, можна припустити, що вона рано осиротіла або ж з її батьками трапилося щось

погане, через що вони не могли піклуватися про доньку. Самі батьки напряму в романі не згадуються, тож це питання залишається полем припущень. Поза тим, чоловік сестри, Еміас, вічно з нею сварився, а вона проявляла свій бунтівний підлітковий характер. Після вбивства Еміаса та засудження Керолайн, вона лишилася сама та була відправлена на навчання у пансіон. Анджела була переконана у невинуватості своєї сестри, що, імовірно, лише додавало їй приводів для жалю, адже Керолайн було ув'язнено за вбивство, яке вона не чинила.

Тим не менше, її неможна назвати слабкою чи плаксивою, попри паралель із віршиком. Анджела, попри усі труднощі та зовнішню ваду, стала доволі успішною науковицею та загалом щасливою та сильною жінкою. Це і відзначив Ерклюль Пуаро при їхній першій зустрічі: "*Now, in Angela Warren—that young creature handicapped by disfigurement and its consequent humiliation, Poirot believed he saw a spirit strengthened by its necessary fight for confidence and assurance. The undisciplined schoolgirl had given place to a vital and forceful woman, a woman of considerable mental power and gifted with abundant energy to accomplish ambitious purposes. She was a woman, Poirot felt sure, both happy and successful. Her life was full and vivid and eminently enjoyable*." [Christie 1942, с. 100].

Імовірно, опис останнього поросятка, що верещало, біжучи додому, їй дістався за асоціацією з її віком – вона була наймолодшою з усіх свідків та можливих підозрюваних.

Отже, загалом можна зробити висновок, що паратекст, тобто посилання до першоджерела у назві роману, слугує у першу чергу для привернення уваги читачів та їхнього залучення до інтриги; а алюзії – посилання і згадки віршика у самому тексті – для глибшого розкриття та можливості більш докладного прочитання образів персонажів. Усе це робить інтертекстуальність важливою складовою роману.

2.1.2 Інтертекст в романі “A Pocket Full of Rye”. Наступним буде розглянуто роман «Кишеня, повна жита» (в оригіналі – “A Pocket Full of Rye”), що вперше вийшов другом у листопаді 1953 року. Він належить до серії “Miss Marple Mysteries”, так як ключову роль у розв’язанні загадки відіграє вже знайома читачам із попередніх книжок Крісті літня пані – міс Джейн Марпл, відома своєю старечою цікавістю та проникливістю, що не раз ставали їй у пригоді при розкритті злочинів.

У центрі історії постає заможна сім’я Фортеск’ю. Патріарх родини Рекс Фортеск’ю – засновник та голова фінансової компанії «Консолідейтід Інвестментс Трастс», яку по праву можна було б назвати сімейним бізнесом, адже один з його синів також займає у компанії одну з керівних посад і виступає чимось на кшталт радника батька.

Каталізатором сюжету стає несподівана загибель голови родини, яка починає цілу серію вбивств, інспірованих дитячим віршиком “Sing a Song of Sixpence”.

Розбираючи цей віршик, варто відзначити, що він, на відміну від багатьох інших, має певний сюжет. Щоправда, перший катрен все ж таки виглядає більше як набір не надто пов’язаних між собою образів: “*Sing a song of sixpence,//A pocket full of rye.//Four and twenty blackbirds//Baked in a pie*” [Jerrold 1993, C. 217-219].

Найімовірніше, рядок “*Sing a song of sixpence*” не ніс жодного чіткого значення. Його можна дослівно перекласти як «Заспівай пісню шести пенсів». Ці слова можна пов’язати із культурою вуличних музик, які за невеличку суму грошей могли зіграти чи заспівати якусь пісню «на замовлення» перехожих слухачів. Однак так як самої по собі «пісні шести пенсів» як твору не існує, і враховуючи також відсутність зв’язку між ним та рештою віршика, імовірно, цей вислів вжито тут аби задати ритм для вірша та задля цікавості його звучання – речення за стилем нагадує скоромовку завдяки яскраво присутній в ньому алітерації букви S.

“*A pocket full of rye*” також на перший погляд має мало спільного з рештою рядків. Втім ця фраза була достатньо типовою для віршиків свого часу. Тут мимоволі пригадується дитяча гра “Ring a ring o’ roses”, в якій діти водили хоровод, наспівуючи спеціального віршика, після чого весело падали на землю. Віршик звучить наступним чином: “*Ring-a-ring o' roses,//A pocket full of posies.// Hush! hush! hush! hush!//We’re all tumbled down.*” [Greenaway 1890, с. 52]. Початок цього віршика – а саме наказовий спосіб та чітка алітерація у першому рядку та пряма анафора “*A pocket full of ...*” у другому – сильно перегукується з цікавим нам “Sing a Song of Sixpence”. Отже, можна зробити висновок, що такі стилістичні прийоми були типовими для тогочасного дитячого фольклору.

Якщо все ж намагатися знайти пояснення згадці «кишені, повної жита» у фольклорному творі, її можна було б пов’язати із двома явищами. Перше – сільське господарство. Носити кишеню повну жита – цілком звична справа у період засівання. Як згадувалося раніше у теоретичному розділі дослідження, дитячий фольклор часто відображав побутові моменти сільського життя, тож це цілком міг би бути приклад такого явища. І друге – більш тісно пов’язане із птахами, що не раз фігурують далі у тексті. Жито могло використовуватися для годування птахів або в якості їхньої приманки. Перше застосування навіть згадувалося у детективному романі в якості можливого пояснення наявності жита у кишені вбитого: *“‘There's just one other thing. Miss Grosvenor. Was Mr Fortescue in the habit of carrying grain about in his pocket?” Miss Grosvenor displayed a lively surprise. “Grain? In his pocket? Do you mean to feed pigeons or something?’”* [Christie 1953, с. 22]. Таке ж застосування жмені жита пропонується також у “The secret history of nursery rhymes” [Alchin 2010, с. 42].

Ще одне можливе пояснення рядка “*A pocket full of rye*” наводиться в “The Annotated Mother Goose”. Там зазначається, що таке формулювання могло раніше зустрічатися як одиниця міри, до прикладу, в кулінарних рецептах [Baring-Gould 1966, с. 27].

Цікавим є значення рядків “*Four and twenty blackbirds//Baked in a pie*”. Воно може бути пов’язаним із середньовічною традицією банкетів та трюків для враження гостей, коли на стіл подавалися страви із живими тваринами чи птахами всередині. Щоправда, кількість птахів, захованих в пиріг, у віршику, звісно, була перебільшеною задля абсурду та створення комічного образу, що одразу постає перед очима читачів та добре закарбовується в пам’яті [Sing a Song of Sixpence].

Наступний катрен ще глибше підкреслює ідею вишуканого та ексцентричного банкету: “*When the pie was opened,//The birds began to sing.//Wasn’t that a dainty dish//To set before the king?*” [Jerrold 1993, с. 217]. Розрізання пирога супроводжується вильотом зграї пташок та їхнім співом. Згадка витонченої страви та короля слугує підтвердженням вищезгаданої інтерпретації щодо розкішного прийому їжі.

Решта чотиривіршів вже має чітке місце дії та дійових осіб: “*The king was in his counting house,//Counting out his money.//The queen was in the parlour,//Eating bread and honey.”*[Jerrold 1993, с. 218]. Йдеться про короля, що у рахунковій палаті перелічує свої багатства та про королеву, яка у вітальні насолоджується хлібом з медом. Така картина слугує коротким відображенням англійського соціально-політичного життя, нагадуючи читачам про монархічний устрій Англії.

“*The maid was in the garden,//Hanging out the clothes,//When down came a blackbird//And pecked off her nose*.” [Jerrold 1993, с. 219]. Уся описана вище ідилічна картина побуту – з буденними заняттями короля, королеви та служниці – руйнується вистрілом метафоричної рушниці, зарядженої та підвішеної на самому початку віршика. Одна з випущених з пирога пташок прилітає та клює служницю в ніс, таким чином гротескно розриваючи звичний стан речей.

Щодо посилань на віршик у детективному романі, їх можна виділити декілька. Як і в інших розглянутих роботах А. Крісті, усе починається з паратексту, а саме – прямого посилання у назві твору. Варто відзначити втім,

що на відміну від інших прикладів, тут в якості назви було обрано не перший рядок вірша, а другий. Імовірно, це зроблено через те, що сюжет роману ніяк напряму не пов'язується із піснею шести пенсів, на відміну від кишені, повної жита, з якої, власне, ще у найперших главах, і починається сюжет. Тим не менше, рядок "*A pocket full of rye*" не сильно поступається "*Sing a song of sixpence*" у своїй впізнаваності, тож обрана назва для роману все одно слугує для зацікавлення читачів за рахунок згадки знайомої цитати з фольклору.

Окрім паратексту, можна відзначити наявність також гіпертексту – наслідування оригінального джерела. Сюди належать усі ті сюжетні елементи, що були позичені з віршика, для інсценування вбивств. Слід додати, що усі зроблені посилання є свідомими: вони цілком усвідомлюються як авторкою, так і персонажами всередині історії. Усі збіги з першоджерелом в сюжеті не є випадковими, натомість вони майстерно сконструйовані із чіткою метою ввести поліцію в оману.

Смерть містера Фортеск'ю на початку твору – алюзія на рядки "*The king was in his counting house,//Counting out his money.*" [Jerrold 1993, с. 218]. Попри те, що небіжчик не був справжнім королем за сюжетом, з образом короля його пов'язує заможність та влада, а також його християнське ім'я – «Рекс», яке з латини так і перекладається «король». Місце смерті також було не випадковим: він помер у своєму кабінеті в фінансовій конторі, що цілком доречно перегукується з лічильною палатою в першоджерелі.

Роль королеви по праву переходить його дружині – "*The queen was in the parlour,//Eating bread and honey*." [Jerrold 1993, с. 218]. Аби досягти збігу з віршиком, Адель Фортеск'ю було отруєно підсипаним у чай ціанідом. Її смерть наступила саме в той момент, як вона, сидячи у вітальні, смакувала чай, булочки та мед.

Убивство служниці, в свою чергу, було інсценовані менш професійно: паралель до сюжету віршика тут є дещо штучною. Попри те, що служниця Ґледіс Мартін не йшла, як у віршику, розвішувати білизну, її тіло після вчинення вбивства було навмисне перекладене до місця сушки білизни.

Також задля більшого збігу із прототекстом, у якості відповідника рядка "*When down came a blackbird//And pecked off her nose*" [Jerrold 1993, с. 219] їй на ніс було почеплено прищіпку, що, як відзначали інші персонажі, було жорстоким та не виправданим жодним чином, окрім як бажанням вбивці створити це штучне співпадіння.

Згадувані в книзі чорні птахи у пирозі – це мстива витівка пані Дженніфер Фортеск'ю, метою якої було налякати зятя. Одного дня Дженніфер замінила м'ясну начинку з пирога застреленими дворецьким дроздами. Згодом це і подало вбивцеві ідею використати образи з дитячого вірша для обставлення своїх злочинів.

Окрім цього, слово "blackbird" також фігурує у тексті як назва золотої шахти в Африці, яку колись хотів монетизувати містер Фортеск'ю. В ході роботи в Африці у справі шахти, його партнер по бізнесу загадковим чином помер. Багато хто припускав, що жадібний до грошей Рекс сам посприяв його смерті, хоча жодних прямих доказів цьому не було. Таким чином, чорні дрозди, поміщені у пиріг його невісткою, яка до того ж була, як виявилося згодом, дочкою його колишнього ділового партнера, є своєрідним символом помсти та нагадуванням про кару, яка рано чи пізно дістане його.

Зрештою, кишеня, повна жита, з якої, власне, і почався однойменний роман – це також ніщо більше аніж данина віршикові, що послугував убивцеві джерелом натхнення. Зерна, знайдені в піджаку померлого фінансиста, не піддавалися жодній логіці, через що поліція витратила багато часу, намагаючись зрозуміти їхнє призначення. Ввести поліцію в оману та створити схему, що відповідала б обраному першоджерелу – це і була єдина мета вбивці.

В цьому романі, на відміну від, до прикладу, розглянутого раніше "Five Little Pigs", цитати та наявні алюзії не слугують глибшому розкриттю характерів персонажів. Частково, звісно, причиною цьому є те, що в самому оригінальному вірші дії героїв не надто глибоко їх характеризують. Проте тут в свою чергу присутній елемент гіпертекстуального зв'язку: прототекст у

вигляді віршика напряму впливає на сюжет роману. Якщо забрати з історії усі елементи nursery rhyme, вона не матиме жодного сенсу. Першоджерело глибоко вмонтоване в наратив, і останній не може повноцінно існувати поза транстекстуальним контекстом роману.

Отже, алюзії, які проявляють себе на рівні гіпертексту та інтертексту, є провідними у романі “A Pocket Full of Rye”.

2.1.3 Алюзії в романі “Hickory Dickory Dock”. Наступним текстом, обраним для аналізу, є роман «Таємниці пансіону» (в оригіналі “Hickory Dickory Dock”), що був вперше опублікований в жовтні 1955 року. Роман належить до серії “Hercule Poirot Mystery”, так як у ньому знову розкриває справу усім знайомий бельгійський детектив.

Оригінальна назва роману – це пряме посилання на однойменний дитячий віршик, що є прикладом паратекстуальності. Що цікаво, у США при своєму першому виході книга мала дещо змінену назву – “Hickory Dickory Death”. Вона містить злам очікувань читачів, вже готових з перших двох слів вгадати добре знайоме завершення фрази. Такий прийом безумовно слугує для привернення уваги потенційної читацької аудиторії.

Цікаво також звернути увагу на українську адаптацію назви цієї книги – «Таємниці пансіону», що вийшла друком у 2023 р. та була перекладена Антоніною Івахненко [Крісті 2023]. Тут паратекстуальність відсутня та будь-який зв’язок із прототекстом у назві втрачений. Імовірно, рішення щодо зміни назви пов’язується із цілком закономірною невисокою обізнаністю пересічного українського читача із англійським дитячим фольклором. Транслітерація назви ніяк не сприяла б розумінню тексту читачем, адже вона жодним чином не відображає зміст роману. Втім думається, що було б доцільним спробувати обіграти переклад назви більш креативно, якимось чином зберігши у ньому посилання на фольклор. Відсутність паратексту у перекладеній назві відбирає в роману цілий пласт можливих додаткових інтерпретацій.

Звертаючись до прототексту – варто відзначити, що “Hickory Dickory Dock” – одна з найвідоміших nursery rhymes. Перша версія цього віршика була надрукована у “Tommy Thumb's Pretty Song Book” ще у 1744 р. Проте на відміну від багатьох інших давніх дитячих віршів, цей не має за собою якогось історичного чи культурного підтексту [Hickory Dickory Dock].

Існує багато сумнівів та припущень щодо значення першого рядка – “*Hickory, Dickory, Dock*”. Є версія, що ці слова – переінакшені числівники 8, 9 та 10 – “Hevera”, “Devera” та “Dick”, що походять з кумбрійської мови – мертвої мови британських кельтів. Зокрема вони вживалися англійськими фермерами у Вестморалді для підрахунку вівець аж до 19 століття. Ця гіпотеза є цілком імовірною, враховуючи, що і решта вірша так чи інакше пов’язана з лічбою та годинами [Opie 1977, с. 206].

Проте якщо не брати її до уваги, цей рядок у першу чергу слугує для задання ритму та настрою віршу. Повторення закінчень у словах додає йому загальної мелодики. Що ж до значення цих слів – вони не несуть певного смислового навантаження і по суті є нісенітницею. Натомість вагу має присутнє в них непряме звуконаслідування, що є частим прийомом у класичних дитячих віршах. Тут “*hickory dickory dock*” імітує звук цокання старого годинника, що відповідає темі вірша. Подібним чином перший рядок nursery rhyme “*Hey diddle diddle*” наслідує звучання скрипки, “*Ding Dong Bell*” –дзвін, а “*Baa, Baa, Black Sheep*” – звуки ягняти.

За сюжетом віршика, миша раз за разом видирається на старий підлоговий годинник та по-різному реагує на його бій – збігає вниз, невдоволено каже «Бу!», пищить та зрештою на четвертій годині заявляє, що з неї досить (“*Hickory dickory dock, the mouse ran up the clock.//The clock struck four, the mouse said “No more!”//Hickory dickory dock*.”) [Hickory Dickory Dock].

Говорячи про зв’язок роману із зазначеною nursery rhyme, треба визнати, що у книзі, попри її об’єм, є досить небагато цитат, алюзій та прямих чи непрямих посилань. Окрім назви роману, найбільш значущим,

напевно, є посилання на віршик у топоніміці. Основне місце дії, де і розгортається більшість подій, зокрема скоєні злочини та їхнє розслідування, – студентський гуртожиток, який розташовано на вулиці Гікорі-Роуд.

Відзначити також необхідно репліку, сказану Найджелом Чапменом на початку шістнадцятої глави. У ній хлопець перекрутив слова другої строфи дитячого віршика, замінивши мишу на поліцію: (“*Hickory, dickory, dock,” said Nigel, “the mouse ran up the clock. The police said ‘Boo,’* ” [Christie 1955, с. 165]) – в оригіналі “*The clock struck two, the mouse said “BOO!”*” [Hickory Dickory Doc]. Також в його вислові додано гру слів, що базується на співзвучності та багатозначності слова “dock”. Замість традиційного рефрену, він каже “*I wonder who, will eventually stand in the Dock?*” [Christie 1955, с. 165], тобто «Цікаво, хто ж зрештою опиниться на лаві підсудних?», будуючи жарт на основі цієї полісемантичності.

Після того, як читач дізнався розв’язку твору, декламування віршика Найджела в типовій для нього цинічній манері не здається випадковим. Зрештою, він виявляється вбивцею, що так старанно намагався усіх надурити та вийти сухим з води. Він давав поліції компрометуючу інформацію проти себе, розповідаючи, як він дістав три смертельні отрути, не привернувши на себе в цьому процесі жодних підозр. Псуючи дослідження Ліз, він використовує свої зелені чорнила навмисно, аби інсценувати, нібито його хотіли підставити. Він звинувачував батька у смерті своєї матері, в той час як він сам спричинив її передозування снодійним. Найджел явно вважає себе розумнішим за інших та переконаний, що він завжди на крок попереду поліції.

Такий зухвалий коментар, ніби він дивиться на усю ситуацію збоку, і як сторонній спостерігач очікує справедливого правосуддя, звучить особливо іронічно із вуст людини, відповідальної за злочини. Використання видозміненої цитати тут відіграє важливу роль і слугує глибшому розкриттю характеру персонажа та підкресленні його самовпевненості та високого его.

Також продуманим здається той факт, що другу строфу вірша – про другу годину, Найджел читає після другого вбивства. В основній часовій гілці роману скоєно три вбивства – символічна «магічна» трійка – неймовірно поширений троп в літературі. Він зустрічається повсюдно: від казок до, власне, детективних романів. Подібний троп застосовано зокрема в оповіданні “Three Blind Mice”, що розглядатиметься пізніше.

Втім, якщо порахувати уважніше, і взяти до уваги події, що відбулися до основного описаного проміжку часу – до списку скоєних вбивств буде додано ще одне – вбивство матері Найджела, що виводить загальний лік до чотирьох. Щодо зв’язку кількості вбивств із першоджерелом у вигляді nursery rhyme, тут можна помітити пряму кореляцію. Як зазначалося вище, оригінальний віршик у своїй найповнішій версії також має чотири строфи. У кожній з них миша, що залізла на годинник, реагує на його бій. В заключній частині віршика підводиться риска: миша заявляє, що більше не робитиме цього, тобто не забиратиметься на годинник: “*The clock struck four, the mouse said “No more!”//Hickory dickory dock.*” [Hickory Dickory Dock].

В той час, як у віршику рішення тварини уникати неприємних відчуттів від гучного дзвону відбувається свідомо, в романі Найджел не робить свій вибір припинити вбивства самостійно. Цією точка невороття, цим своєрідне «no more» є розкриття справи детективом Пуаро та інкримінуюча заява спільниці Найджела – Валері, аніж його власний вибір зав’язати зі злочинністю. Здається, що Найджел просто не вміє жити інакше – працюючи, а не шукаючи простий, втім незаконний шлях заробітку, приймаючи неприємну реальність та беручи відповідальність за свої дії, а не вічно намагаючись втекти від правосуддя та від власного минулого. Через те здається малоймовірним, що Найджел припинив би коїти злочини свідомо після останнього вбивства Патрісії Лейн.

Слід також додати, що попри те, що кількість злочинів та куплетів оригінального твору збігається, пряма кореляція між ними відсутня. Вони

жодним чином не пов’язані тематично чи символічно, окрім як своїм рахунком.

Згадуючи приклади інтертексту в творі, варто відзначити короткий епізод наприкінці книги. Еркюль Пуаро у розмові з секретаркою після того, як пробило першу годину, цитує перший куплет віршика, втім не дає ніяких додаткових пояснень. Малоймовірно, що в цьому контексті вірш якось пов’язувався із вчиненими вбивствами. Єдиною прив’язкою до прототексту тут є дзвін годинника. Можливо, дана цитата була додана у кінці, аби виправдати назву твору та заразом нагадати читачеві про різносторонні знання детектива.

Ще однією цікавою деталлю, що пов’язує роман зі світом nursery rhymes є ім’я однієї з ключових персонажок твору – місіс Габбард. Її прізвище слугує посиланням до героїні гумористичного дитячого віршика “Old Mother Hubbard”. У ньому літня пані щоразу кудись відлучається у справах, часто пов’язаних із її собакою, а коли приходить – пес дивує її своєю абсурдною поведінкою: одного разу він кудись зникає, іншого – грає на флейті, третього – стоїть на голові чи палить люльку [Opie 1977, C. 317-320]. Ще більшої паралелі із героїнею місіс Габбард додає те, що багато студентів пансіону (зокрема Лен Бейтсон та Саллі Фінчер) любляче називають її “Mother Hubbard”, “Ma Hubbard” або ж просто “Ma”: *““Hallo, Ma,” he said, for in such a fashion did Len Bateson usually address her*.”[Christie 1955, c. 21], “*What do you think of that, Mother Hubbard?*” [Christie 1955, c. 21], “*Not Ma Hubbard. She’s a dear.*” [Christie 1955, c. 113].

Звісно, в тексті Агати Крісті місіс Габбард собаки не має, але вона, відповідно до своєї служби – а саме наглядачки студентського пансіону, також має цю особливу, характерну старшому вікові любов та бажання піклуватися, яке проявляє її тезка у вірші щодо свого домашнього улюбленця. Місіс Габбард щиро турбується про своїх підопічних, не розглядаючи жодного з них у ролі потенційного злочинця: на початку твору – крадія, а пізніше – вбивці.

Загалом, у романі “Hickory Dickory Dock” наявно значно менше прямих алюзій на nursery rhyme. Транстекстуальність присутня на рівнях паратексту (заголовок та епіграф) та інтертексту (цитат в контексті нової історії й алюзій у вигляді імені героїні). Але навіть попри свою малу кількість, мудро залишені там і тут підказки дозволяють обізнаному читачу відчути насолоду від розслідування та розкриття злочину, а також від впізнання відомого віршика.

2.1.4 Алюзії в романі “Crooked House”. Особливий інтерес з точки зору транстекстуальності представляє роман «Кривий будиночок» (“Crooked House”) вперше виданий у березні 1949 р. Він не належить до жодної з серій, і не має класичного образу детектива, що веде справу. Натомість тут розслідуванням вбивства займаються поліція в особі інспектор Тавернера, комісар Хейворд – батько оповідача та сам оповідач, Чарльз Хейворд, який, хоч і не має прямого відношення до органів правопорядку чи судової системи, має особисту мотивацію брати участь у розслідуванні цієї справи.

У центрі роману – сім’я Леонідіс. Голова родини – мільйонер, грек за походженням Арістід Леонідіс – несподівано помер за загадкових обставин. Чарльз Хейворд, що бажає одружитися з його старшою онукою Софією, береться допомогти поліції розкрити справу. Він побачить зсередини, як живе ця сім’я та намагатиметься з’ясувати, хто з них міг мати мотив для вбивства.

Назва роману посилається на дитячий віршик “There was a crooked man”, вперше надрукований збирачем дитячого фольклору Джеймсом Орчардом Галлівеллом у 1842 році. У віршику йдеться про кривенького чоловіка, що йшов кривою дорогою та біля кривого перелазу знайшов погнуту шестипенсову монету. На знайдені гроші він купив кривого кота, що спіймав криву мишу, і вони усі разом жили в маленькому кривому будиночку [Jerrold 1993, c. 290].

Попри те, що сам по собі вірш ні на що конкретне не посилається, існує багато припущень щодо того, що лягло в його основу. Дуже яскравим образом

у вірші є згаданий наприкінці кривий будиночок. В багатьох містах та містечках можна знайти такий неприродньо похилений будинок, і говорячи про них, люди часто пригадують вищезазначений дитячий віршик. Цим особливо знаменитий кривий будинок у Лейвенгемі, Англія. Побудований у 14 ст. в невеличкому торговому селі на північний схід від Лондона, яскравий двоповерховий будинок, чий другий поверх драматично схиляється у бік, вважається джерелом натхнення оригінального вірша, хоча цьому, звісно, нема достовірних підтверджень [The Crooked House, Lavenham].

У 20 столітті вірш “There was a crooked man” набув особливої популярності та послугував натхненням для низки однойменних фільмів. У літературі “The Crooked Man” був взятий за основу декількох творів – від оповідань до романів, серед яких – п’ятдесят шосте оповідання про Шерлока Холмса авторства А. Конан-Дойля.

Говорячи про алюзії на вірш у детективному романі Агати Крісті, окрім очевидного посилання в назві твору (паратекст), у творі неодноразово зустрічаються цитати (інтертекст). Вперше таке пряме посилання на дитячий вірш звучить ще у першій главі у розмові Чарльза та Софії, в якій дівчина пояснює, де живе: “*"I live at Swinly Dean." I nodded at the mention of the well-known outer suburb of London which boasts three excellent golf courses for the city financier. She added softly in a musing voice: "In a little crooked house..."*” [Christie 1949, с. 5].

Попри те, що родинний дім сім’ї Леонідіс зовсім не є маленьким, Софія обирає таке порівняння через його дещо занедбаний стан: “*Not really such a little house either. But definitely crooked - running to gables and half-timbering!*” [Christie 1949, с. 5], та через те, що як і в вірші наприкінці – всі члени сім’ї живуть разом. Софія мешкає у маєтку разом із молодшими братом та сестрою, батьками, тіткою та дідьком, дідом, його молодою дружиною, та тіткою Едіт, сестрою покійної бабусі. Будинок всередині спеціально розділений перегородками, аби додати приватності та сепарації його мешканцям, хоча насправді це не надто обмежує їхнього пересування

маєтком. Таке перепланування створює певний образ будованого-перебудованого «будинку-Франкенштейна» – переробленого з роками та вже далекого від оригінального бачення. Це також слугує підкріпленню його кривизни.

Коли Чарльз вперше відвідує сімейний маєток Леонідісів «Три фронтони» (“Three Gables”), він відмічає недоречність його назви, адже будинок величезний і має щонайменше одинадцять фронтонів. Він одразу відчув його дивність, і швидко збагнув причину цього відчуття. Маєток виглядав як типовий англійський котедж, але збільшений та роздутий до неймовірних масштабів. Здавалося, він просто виріс, як гриб після дощу [Christie 1949, с. 30]. Чарльз прийшов до висновку, що причиною побудови такого будинку відіграло роль іноземне походження його власника. Патріарх роду – Арістід Леонідіс прибув до Англії з Греції, аби будувати краще життя та мати змогу допомогти родині. В архітектурному стилі свого житла він спробував відобразити британську традицію – так, як він собі це уявляв. Але, звісно, враховуючи його немалі статки та велику родину (Арістід та його дружина мали вісім дітей, але багатьох із них забрали війна та нещасні випадки), його дім не міг бути маленьким. З цього і випливла ця диспропорційність – поєднання непоєднуваного: скромний англійський котедж та великий сімейний маєток.

Говорячи про образ самого Арістіда Леонідіса, безумовно, він в романі порівнюється із «кривеньким чоловіком» з вірша. Обговорюючи старого, інспектор Тавернер прямо називає його “crooked”: “*"He was always a twister." "You mean he was a crook?" I asked. Taverner shook his head. "No, I don't mean that. Crooked, yes - but not a crook."*” [Christie 1949, с. 20]. Тут авторка має на увазі переносне значення слова “crooked” – нечесний. В наведеному діалозі воно протиставляється слову “crook”, яке в свою чергу позначає відвертого злочинця. З огляду на цю різницю, зазначається, що Арістід був саме “crooked” – він не порушував закон напряму, але завдяки своїм періодичним

поступкам чесності та вродженій підприємницькій жилці він зміг добряче збагатіти, забезпечивши комфортне життя своїй сім'ї.

Його збагачення (не завжди дуже чесним шляхом) також перегукується з рядком з nursery rhyme – "*He found a crooked sixpence against a crooked stile*". При детальнішому дослідженні, можна побачити паралель і у місці знайдення «багатства». У віршикові шість пенсів було знайдено біля перелазу – спеціальної конструкції, що дозволяла людям перебиратися на інший бік паркану чи огорожі. В романі цьому відповідає Арістідова еміграція – як зазначалося раніше, він поїхав із рідної Смірни у Греції до Англії лише у віці двадцяти двох років, аби заробити грошей та забезпечити сім'ю – матір, брата, сестру та літніх дідуся й бабусю. Тобто, він перейшов цю межу, «переліз цей кордон», аби досягти того достатку, якого він прагнув. Його шлях іммігранта в Англії також перегукується з рядком "*he walked a crooked mile*", адже це насправді був нелегкий та неблизький для нього шлях.

Цікавим для аналізу в рамках інтертексту є рядок "*He bought a crooked cat which caught a crooked mouse*". В той час як образ кота ніде не згадувався в тексті напряму, його можна пов'язати з Брендою Леонідіс – дружиною Арістіда. Бренда – значно молодша за свого чоловіка. Вона не набагато старша за його онуку Софію. На відміну від Арістіда, Бренда до їхнього весілля не мала великих статків, через що в багатьох невідворотно закрадалися сумніви щодо рівності цього шлюбу та щирості їхнього кохання. У вірші чоловік купляє кота, а в романі старий Арістід закохується та одружується з молодою офіціанткою й радо забезпечує молоду дружину усім, що їй потрібно для комфортного життя.

Щодо паралелі із мишею в романі, то вона є більш очевидною. Один з героїв, за сумісництвом один з головних підозрюваних, повсякчас порівнюється із цією твариною. Мова про Лоренса Брауна – вчителя молодших дітей родини. Він, через своє слабке здоров'я, був звільнений від служби під час Другої світової війни. Члени родини Леонідіс здебільшого відзивалися про нього як про тихого, хорошого чоловіка. При більш

детальному розгляді його у ролі потенційного вбивці, слідчі швидко прийшли до висновку, що він був би не здатний особисто завдати комусь шкоди через притаманні йому тихість, скромність та боягузтво. Ці риси також сприяють порівнянню Лоренса із мишею. Друга причина пов'язана із його матеріальним станом. Обговорюючи чоловіка, інспектор припускає, що він бідний, мов церковна миша [Christie 1949, с. 26]. Під кінець роману через частий повтор такого порівняння, образ Лоренса остаточно ототожнюється в головах читачів із образом мишеня.

Цікавим є також зв'язок кота з цією мишею. У віршику йдеться, що кривенький пан купив кота, а той спіймав мишу. Але згодом замість того, щоб її з'їсти чи прогнати, вони живуть усі разом в кривому будиночку. Це доволі точно відповідає дійсності їхніх відповідників в романі. Бренда зав'язує роман із молодим вихователем, і вони обмінюються любовними листами. Інспектор висуває припущення, що Арістід був свідомий цього, і, можливо, навіть сам найняв молодого та безпечного Лоренса аби розважити свою дружину, подарувати їй відчуття захвату від таємного роману. Це цілком могло бути правдою, виходячи з того, що справді саме Арістід займався прийомом вчителя на роботу, але стовідсоткового підтвердження цьому припущенню в романі нема. Тим не менше, паралель між кривим чоловіком, що вирішив усіх зібрати в себе під одним дахом цілком відповідає діям старого мільйонера.

Щодо інших посилань на кривизну у тексті, варто зазначити, що у тексті можна неодноразово зустріти епітет "crooked" – не лише в цитатах та щодо опису будинку, але часто також в контексті посмішки, особливо усмішки Бренди, або жестів героїв. Цей прикметник точно було вжито невипадково, адже він сам по собі не є настільки розповсюдженим, щоб природньо зустрічатися в романі настільки часто.

Окрім всього вищезазначеного, кривизна присутня ще в образах кількох персонажів. Так, цей прикметник цілком можна було б вжити щодо молодших дітей родини, щоправда у різному значенні.

Молодший брат Софії Юстас може дістати таку характеристику через свою фізичну ваду здоров'я. Він пережив поліомієліт (у тексті – infantil paralysis), через що не міг відвідувати школу і був змушений займатися вдома з вчителем разом з молодшою сестрою, що його закономірно злило. З моменту свого паралічу, як казала Софія, Юстас став дуже дратівливим, хоча це могло бути пов'язано просто із його підлітковим віком.

Наймолодша ж Джозефіна була викривлена душею. Попри свій абсолютно юний вік, вона була сповнена жорстокості та лякаючої переконаності у своїй інтелектуальній перевазі над усіма та безмежній владі. Вона маніпулює думками, почуттями та життями людей, ставлячи навіть саму себе під удар, аби відвести підозри та побути у центрі уваги. Вона позбавляє свою бідну няньку життя лише через образу на неї та бажання продовжити свою хвору гру із поліцією. Вона успадкувала від діда ці риси нечесності й самовпевненості, але замість того, аби використовувати їх задля загального блага родини, як це робив раніше він, вона ними зловживає, призводячи до смерті близьких людей заради розваги. Цитуючи роман: "*She had been born with a kink - the crooked child of the little crooked house*." [Christie 1949, с. 281]

Проте варто відзначити, що транстекстуальність цього твору не обмежується лише посиланням до nursery rhymes. Роман також сповнений посилань на криміналістику – в тексті неодноразово згадувалися відомі вбивці кінця 19 – початку 20 століття, зокрема Констанс Кент та Едіт Томпсон. Імовірно, у час написання їхні імена були на слуху, але від сучасного читача потребується бути достатньо обізнаним у темі, аби сповна зрозуміти посилання, що роблять на них герої твору.

Також інтерес представляє посилання на Єзавель. У розмові з Чарльзом Джозефіна завзято обговорює провальну історичну п'єсу своїх батьків, що базується на історії цієї ізраїльської цариці. Вона захоплюється жорстокістю, притаманній оригінальній історії, описаній у Святому письмі, та вважає освітлення та пом'якшення образу Єзавель у п'єсі нудним. Річ, яка найбільше не дає дівчинці спокою – деталь смерті Єзавель. Царицю скинули з вікна

вежі, після чого – її тіло роздерли собаки. Собаки з'їли усе, окрім її долонь, що викликало в Джозефіни неабияку цікавість. Такий інтерес до теми жорстокості й смерті, як і, власне, саме посилання на Єзавель, чиє ім'я стало синонімом жорстокої та нечесної жінки, що обманює людей задля своєї вигоди, можуть вказувати на істинну сутність дівчинки та натякати читачеві на неї як на вбивцю в цій детективній історії.

Підсумовуючи, можна сказати, що в розглянутому творі транстекстуальність загалом та алюзії зокрема як відіграють ключову роль для сюжету, так і сприяють глибшому розкриттю персонажів через прямі та непрямі паралелі між ними та персонажами з прототексту. Образи і символи з оригінального віршика, провідними з яких є кривизна та кривий будиночок, широко згадуються і використовуються впродовж всього роману. А посилання на історію Єзавель, яка в романі слугує розкриттю персонажа Джозефіни, також спонукає читала звернутися до попереднього культурного та читацького досвіду задля розуміння усіх присутніх алюзій.

2.2 Алюзії в детективних оповіданнях Агати Крісті

2.2.1 Алюзії в оповіданні "Three Blind Mice".

Наступним текстом, що буде розглядатися, є оповідання "Three Blind Mice" («Троє сліпих мишенят»), яке входить до однойменної збірки коротких історій письменниці. Вперше ця розповідь побачила світ у вигляді радіовистави у 1947 році, після чого вона була перероблена у формат короткого оповідання та опублікована у 1948 році в американському журналі Cosmopolitan. Пізніше, у 1950 р. вийшла друком вищезгадана збірка "Three Blind Mice and Other Stories" [Christie, 1950].

Головні герої роману – молоде подружжя Ґілз та Моллі Дейвіс. Вони лише нещодавно одружилися та, успадкувавши від родичів будиночок

«Монксвел Менор», вирішили перетворити його на пансіон. Скоро в нього заїжджають нові мешканці, але невдовзі їхнє спокійне життя переривається дзвінком з поліції із попередженням про злочинця, що кілька днів тому вбив літню жінку в її ж квартирі в Лондоні, а тепер, судячи з нотаток у знайденому блокноті, прямує до їхнього помешкання. Кожен в домі потрапляє під підозру. Вулиці замело снігом, тож подружжя та усі їхні постояльці вимушені лишатися в будинку. Незабаром до них доєднався нібито молодий інспектор поліції, чиє завдання було – знайти вбивцю та не допустити наступний злочин. Натомість він сам у кінці виявляється вбивцею, що мститься за смерть брата усім, хто був бодай побічно до неї причетний.

Оповідання є дещо нетиповим для творчості А. Крісті. Зазвичай в її творах присутній образ детектива – будь то міс Марпл, Еркюль Пуаро чи якийсь інший головний герой, зацікавлений в розкритті злочину. Тут детектива нема, але натомість кожен з героїв, здається, веде власне розслідування та має своїх підозрюваних. Найбільше читачу представлена перспектива Моллі, але треба зазначити, що вона, однак, не переймає на себе роль слідця – вона не шукає зачіпки та не опитує свідків. Її роль більше подібна до ролі жертви, що в страху очікує на свою смерть. Оповідання містить багато прикладів саспесну – напругу від невідомості та гнітючу атмосфера замкненого простору, що жанрово наближає його до трилеру.

Втім в оповіданні присутні і типові тропи для детективних творів Крісті, а саме – замкнений простір. Це типовий сюжетний хід, що є характерним для її творчості. Такий прийом можна побачити у одних з найвизначніших творів письменниці, а саме “And Then There Were None” та “Murder on the Oriental Express”.

У тексті присутні декілька різновидів транстекстуальності. З найочевиднішого – присутній паратекст у назві: вона повністю збігається із назвою дитячого віршика “Three Blind Mice”, який у свою чергу названий за своїм першим рядком. Також паратекст присутній у вигляді епіграфу на

початку збірки оповідань, де дитячий віршик наводиться у своєму повному обсязі.

На рівні інтертексту, в оповіданні присутні алюзії на дитячий вірш, серед яких зокрема згадки мелодії пісні, заснованої на цьому віршику, і неодноразові часткові цитування.

В оригінальному віршикові, троє сліпих мишенят женуться за фермерською дружиною, що відрубала їм хвости ножом для різання. Перші рядки "*Three Blind Mice*" та "*See how they run"* двічі повторюються рефреном. Використання такого стилістичного прийому має декілька функцій. По-перше, він слугує мелодійності та дозволяє легше перетворити дитячий віршик на пісню, чий мотив впізнає кожен англієць. По-друге, повторення рядків створює на них особливий акцент та змушує глибше задуматися, уявити собі цю картину. Цю думку підкреслюють і останні рядки "*Did you ever see such a thing in your life // As three blind mice*?" [Jerrald 1993, с. 134].

Щодо походження віршика, його класична усім знайома версія була вперше опублікована у 1842 році, однак до цього існували й інші варіації, які, щоправда, разюче відрізняються від вірша, відомого читачам сьогодні. Стосовно прихованого значення, закладеного у nursery rhyme, існує версія, за якою цей віршик пов'язується із контрреформацією – боротьбою з протестантизмом в Англії у 16 столітті. Жорстока дружина фермера за цією версією – алюзія на королеву Марію I Тюдор, також відому як «Кривава Мері». За свого правління вона намагалася відновити у країні католицизм, через що наказала переслідувати та страчувати протестантських проповідників. За цією версією, троє сліпих мишей – протестантські єпископи Г'ю Латімер, Ніколас Рідлі та Томас Кранмер, які були страчені за наказом королеви [Three Blind Mice; Alchin 2010, с. 45].

Проте, звісно, "Three Blind Mice" можна розглядати й з іншого боку – як звичайну та зрозумілу історію помсти. Щоправда, при детальнішому аналізі усе може виявитися не таким вже і простим. Під час більш вдумливого прочитання може виникнути багато запитань, на які немає чіткої

відповіді. Не зрозумілим є те, навіщо дружині фермера було відрізати мишам хвости, окрім як для вдоволення власної жаги до жорстокості. Також питання викликає причина сліпоти мишей. Звісно, вона може бути вродженою у тварин, але шанс того, що вона буде одразу у трьох особин, доволі незначний, що наштовхує на наступну думку. Можливо, причиною їхньої сліпоти був певний прояв жорстокості з боку людини – другий за вірш, якщо рахувати відрізання хвостів. І зрештою лишається незрозумілим те, як миші можуть гнатися за жінкою, якщо вони сліпі та не можуть бачити. Це могли б бути резонні запитання, якби твір був авторським та не ніс чисто розважальний характер, будучи орієнтованим на дитячу аудиторію. Nursery rhymes, будучи різновидом фольклору, не мають одного єдиного автора, який міг би на свій розсуд закладати ті чи інші сенси у сюжет та у кожне обережно дібране слово. Втім усе це – і авторство, і навмисне закладені сенси – як раз присутнє у детективному оповіданні, яке буде розглянуто далі, звертаючи увагу на мотивацію персонажів та усі наявні алюзії.

Як зазначалося вище, віршик неодноразово згадується в тексті напряму – у вигляді прямого цитування рядків героями та у формі згадки мелодії. До прикладу, на початку твору, наближаючись до своєї жертви, вбивця насвистував мелодію пісеньки “Three Blind Mice”. Згодом інші персонажі також повторюють цей мотив – пан Крістофер Рен, так само його насвистуючи, а пан Варавічіні та пізніше Моллі Девіс – граючи його на піаніно.

Убивця умисно обирає саме цей віршик, цитуючи його у своєму нотатнику, малюючи до нього ілюстрацію та у залишених на місці злочину записах номеруючи своїх жертв, чия кількість мала б збігатися із кількістю гризунів у nursery rhyme. Цікавим у цьому контексті є також спосіб та знаряддя вбивства. Обидві жертви були задушені та знаряддям у першому вбивстві, імовірно, виступав шарф, а у другому, цілком однозначно, – ремінь від пальта. У кримінальній психології удушення як спосіб вбивства може вказувати на бажання вбивці відчути владу над жертвою або ж на

неможливість втримати свій гнів. Щоправда, друге більше стосується удушення руками, аніж за допомогою сторонніх засобів. Також одним з поширених трактувань може бути сексуальний мотив, про що згадують у розмові персонажі – Крістофер Рен та пані Бойл [Christie 1950, с. 19], але, як стає точно відомо у фіналі, це не стосується даного випадку.

Втім також вище зазначені знаряддя вбивства – довгі тонкі предмети – можуть нести і символічне значення, особливо у контексті наявної алюзії. Вони можуть символізувати ті мишачі хвости, які фермерська дружина відрізала у першоджерелі. Це слугує ще одним підкріпленням зв'язку віршика із вчиненими вбивствами.

Образ трьох мишенят з вірша в оповіданні має кілька паралелей. З одного боку – мишенята символізують трьох жертв, яких хоче прибрати вбивця (це зокрема підтверджується номерами, які він залишав на місці злочину). Варто відмітити, що попри це сам убивця у цій парадигмі не ототожнюється повністю із жорстокою дружиною фермера. В нього немає із нею жодних спільних рис, окрім хіба що жорстокої поведінки. Якби авторка хотіла прирівняти його до фермерки, персонаж вбивці міг би бути жінкою або вчиняти вбивства не через удушення, а, скажімо, за допомогою ножа для різки, згадано в оригінальному вірші. Для більшого паралелізму жертв із мишами, він міг би осліпляти їх перед вбивством, таким чином створюючи пряме співвідношення. Проте нічого з цього немає. І причина тому полягає в тому, що сам вбивця також ототожнюється з одним з мишенят.

Мотивом до вбивства, так само як у віршику – імовірна мотивація до погоні за фермерською жінкою, є бажання помсти. Вбивця у 1940 році, будучи хлопчиком, разом із братом та, імовірно, сестрою був відправлений на ферму Лонгрідж на тимчасове проживання під опікою. Це була розповсюджена практика в Англії у роки Другої світової війни – відправляти дітей подалі з регіонів, охоплених війною. Щоправда, в цьому випадку доля дітей не стала кращою, адже родина, у яку вони потрапили, належним чином не доглядала за ними, і через їхню жахливу недбалість один з братів

передчасно помер. Бажання помститися усім, відповідальним за це, кого ще не забрала могила, і рухало вбивцею та згодом привело його до пансіону «Манквел Менор».

Таким чином, троє сліпих мишенят – це також троє евакуйованих дітей, які потерпали від поганого ставлення та жорстокості вдома і яким ніхто не міг прийти на допомогу. Вбивця і сам визнає та напряму проговорює цю паралель у розмові зі своєю фінальною жертвою: "*That nasty woman sent us there, and the farmer's wife was cruel to us, and you wouldn't help us — three little blind mice*" [Christie 1950, с. 79].

Окрім свого впливу на сюжет, віршик "Three Blind Mice", як уже згадувалося раніше, тут і там зустрічалися у ході історії у вигляді цитат та мелодії. Використання nursery rhyme – дитячої пісеньки – на контрасті із жахливими та зовсім не дитячими подіями сприяло створенню напруги та саспенсу. Як неодноразово зазначала Моллі Девіс, цей мотив в рамках вбивства є лякаючим, він не раз змушував її здригатися, коли хтось його насвистував чи награвав. ""*It's a horrid tune," said Molly*."[Christie 1950, с. 53], "*The house was silent except for someone whistling. That tune— Molly shivered and retreated*." [Christie 1950, с. 56], "*Molly flinched. "Please Mr. Paravicini—not that horrible tune*."" [Christie 1950, с. 70].

Окрім алюзій – міжтекстуального зв'язку, що присутній на рівні інтертексту, варто відзначити також наявний в оповіданні приклад метатексту, тобто коментарю до прототексту – оригінального віршика. Тут він подається з вуст пана Паравічіні, який визнає, що цей віршик – "*gruesome*" («жахливий, шокуючий»), але діти часто люблять подібні речі. Також він називає його «дуже англійським»: "*That rhyme is very English—the bucolic, cruel English countryside*." [Christie 1950, с. 71]. У своїй характеристиці він пов'язує віршик з доволі протилежними та на перший погляд непоєднуваними образами буколічного (пасторального) та жорстокого англійського сільського життя. Загалом, селянська тематика та опис і оспівування життя за містом – типові для класичних англійських дитячих віршів.

Особливо цікавим виглядає цей коментар щодо національного забарвлення вірша з вуст персонажа-іноземця. У тексті ніколи не називається його національність, але зазначається, що він чужинець. Судячи з його прізвища, можна припустити, що пан Паравічіні, імовірно, є італійцем. В будь-якому разі, той факт, що саме він підмічає зв'язок англійського менталітету та способу життя із класичним віршиком, викликає інтерес. З боку авторки наведений коментар може бути свого роду рефлексією на цю тему.

Узагальнюючи, можна відзначити, що в оповіданні присутні елементи трьох рівнів транстекстуальності, а саме: інтертекст, наявний у вигляді алюзій та цитат, паратекст, що виражається у назві твору та епіграфі, а також метатекст, тобто коментар до прототексту. Сюжет прототексту також відіграє дуже значну роль у сюжеті оповідання і є одним з ключових елементів історії.

2.2.2 Алюзії в оповіданні "Four and Twenty Blackbirds".

«Двадцять чотири чорні дрозди» (в оригіналі – "Four and twenty Blackbirds") – коротке оповідання, яке, як і попереднє, входить до збірки "Three Blind Mice and Other Stories" (1950 р.). Вперше воно було опубліковане в американському журналі "Collier's Magazine" у 1940 р. Згодом воно також виходило у журналі "The Strand" під назвою "Poirot and the Regular Customer" у березні 1941 р. Така назва досить добре описує зміст оповідання, втім через те, що вона не містить в собі прямого послання на усім відомий фольклорний твір, вона не настільки привертає до себе читацьку увагу.

Головним героєм історії постає детектив Еркюль Пуаро. Порівнюючи це оповідання з попереднім, можна зазначити, що його атмосфера не така страшна та напружена: в той час як у "Three Blind Mice" жертв було декілька і весь час герої перебували у страшному очікуванні наступного кроку злочинця, тут є жертва вбивства була лише одна, і ніщо не вказувало на потенційний серійний характер злочину. Таким чином, злочин розкривався вже постфактум, радше як міра безпеки та задоволення цікавості детектива Пуаро.

За сюжетом, обідаючи одного дня в ресторані зі старим знайомим, Еркюль Пуаро помітив у залі за іншим столом дивного чоловіка. Зі слів офіціантки, він вечеряв у ресторані кожного вівторка та четверга вже багато років, і завжди замовляв одне і те саме, окрім того дня. Давні знайомі заговорили про звички та відмінності у виборі їжі між чоловіками та жінками. Коли наступного тижня виявилося, що чоловік більше не з'являвся, детектив одразу зрозумів, що його спіткало щось жахливе. Пуаро не помилився: чоловік справді помер незадовго після своєї останньої трапези, але детектив відмовився вірити у випадковість його смерті, натомість вирішивши докопатися до істини та знайти його вбивцю.

Ключем до розгадки став останній обід померлого. Детектив припустив, що племінник старого бажав його смерті, тому, вбивши дядька, вдав себе за нього та вирушив до його улюбленого ресторану, аби відвести підозру. Його помилкою було не врахувати звичайного дядькового смаку та замовити те, що він би замовив собі сам, а саме – густий томатний суп, стейк і пудинг з нирок та ожиновий тарт. Жодна з цих страв не збігалася зі звичним замовленням старого пана, але найбільше вибивався десерт. Наявність в ньому ожини також допомогла довести той факт, що це не покійник ходив до ресторану у день своєї смерті, адже ця ягода тимчасово фарбує зуби того, хто її їси, а в нього в свою чергу вони були білими.

В оповіданні присутній приклад паратексту на рівні назви твору – вона повторює рядок із давнього дитячого віршика "Sing a Song of Sixpence": "*Sing a song of sixpence,//A pocket full of rye.//Four and twenty blackbirds//Baked in a pie*". [Jerrald 1993, c.217]. Перша публікація nursery rhyme датується 1744 роком. Тоді вірш з'явився у "Tommy Thumb's Pretty Song Book". Щоправда, в тодішній версії замість птахів у пирозі були неслухняні хлопчики: "*four and twenty naughty boys*". Текст поступово змінювався, і ближче до 1780-их років набув свого остаточного варіанту [Sing a Song of Sixpence].

Сюжет вірша перегукується із традицією європейських святкових банкетів. В ті часи для потіхи та здивування гостей іноді запікали у їжу

живих птахів або тварин, аби під час розрізання їжі вони виривалися з тіста та шокували усіх присутніх [Roberts 2005, с. 31].

Щодо посилання на віршик у тексті оповідання А. Крісті, там, попри обрану назву, мова йшла зовсім не про птахів, а радше про пиріг чи їжу в цілому.

Ожиновий тарт в оповіданні, як і пиріг в оригінальному віршикові, випустив назовні дещо темне і приховане, щось, що хотіли у ньому закрити. Чорні ягоди ожини у даному випадку виступають алюзією на чорних птахів з вірша, що відмічає у своєму заключенні і сам Пуаро [Christie 1950, с. 205].

Отже, в оповіданні “Four and Twenty Blackbirds” алюзивний матеріал представлений значно скромніше, ніж у попередньо розглянутих текстах. Найпомітнішим інтертекстуальним сигналом стає вже сама назва, що містить очевидне відсилання до дитячого віршика “Sing a Song of Sixpence”. Однак, винісши ключову алюзію у заголовок, Агата Крісті надалі не розгортає її у повноцінний смисловий мотив: окремі натяки обмежуються частковою цитатою в діалозі та метафоричним зіставленням ожинового тарту з «пирогом із двадцяти чотирьох пташок». Окрім цих фрагментів, у тексті практично немає прямих алюзій чи чітких паралелей із першоджерелом.

ВИСНОВКИ

Поняття інтертекстуальності увійшло в науковий обіг у другій половині XX століття, знаменуючи перехід до постструктуралістського розуміння літератури. Термін був уведений дослідницею Юлією Крістевою у 1967 році, яка, переосмислюючи ідеї діалогізму М. Бахтіна, визначила будь-який текст не як ізольований об'єкт, а як «мозаїку цитат» та простір перетину інших текстів. Сутність цього явища полягає в тому, що жоден твір не створюється у вакуумі: він неминуче вбирає, трансформує та переосмислює елементи попередньої культурної традиції.

Вагомий внесок у розвиток теорії зробив Ролан Барт, який розглядав текст як «багатовимірний простір», зітканий з цитат, що відсилають до тисяч культурних джерел. У цьому контексті фігура автора втрачає свою сакральність («смерть автора»), а на перший план виходить читач, завданням якого є дешифрування цих кодів. Інтертекстуальність, таким чином, заперечує лінійність читання і перетворює сприйняття твору на активний пошук зв’язків із вже прочитаним.

Систематизацію цих поглядів здійснив Жерар Женетт, який розглядав літературу як «палімпсест» – рукопис, крізь який просвічують попередні тексти. Він не лише теоретично обґрунтував явище, а й, на відміну від попередників, запропонував чітку класифікацію типів транстекстуальної взаємодії, довівши, що «чуже слово» може бути присутнім у творі як явно (цитата), так і приховано (алюзія), виконуючи важливі змістотворчі функції.

Продуктивним джерелом інтертексту є дитячий фольклор, що в англомовній культурі зокрема виражається у жанрі nursery rhymes – класичних дитячих віршів. Цей унікальний пласт народної творчості, відомий також як «вірші Матінки Гуски», має глибоке історичне коріння: перші друковані збірки, такі як “Tommy Thumb's Song Book”, з’явилися ще у XVIII столітті, фіксуючи багатовікову усну традицію.

Жанрова система nursery rhymes вирізняється значним розмаїттям і включає колискові (lullabies), лічилки (counting-out rhymes), загадки, ігрові пісні та вірші-нісенітниці (nonsense verse). Їм притаманні чітка ритмічна структура, динамізм та синкретизм слова й дії. Однак, як зазначено в дослідженні, найважливішою рисою цих текстів є їхня смислова амбівалентність. Попри зовнішню наївність, чимало дитячих віршів мають «подвійне дно», приховуючи відгомін реальних історичних драм, політичної сатири чи релігійних конфліктів минулого, що й робить їх потужним інструментом створення підтексту в «дорослому» детективному жанрі.

Завдяки цьому прямі та непрямі посилання на дитячі вірші широко присутні у творчості королеви детективного жанру Агати Крісті. У рамках дослідження було проаналізовано 4 романи та 2 оповідання А. Крісті. В ході аналізу було виділено основні функції та різновиди присутніх в них алюзій.

Проведене дослідження детективної прози Агати Крісті засвідчує, що алюзії на дитячі вірші (nursery rhymes) функціонують у її текстах як складна багаторівнева система. Щодо рівнів реалізації алюзій, то найпершим і найпомітнішим є рівень паратексту. Заголовки романів та оповідань, що дублюють назви або рядки відомих лічилок, присутні в усіх розглянутих творах. Вони формують у читача певний горизонт сподівань, заснований на дитячих асоціаціях, який згодом руйнується кривавим сюжетом, створюючи ефект когнітивного дисонансу. Окрім заголовків, алюзії пронизують власне текстуальну тканину творів через епіграфи, діалоги персонажів (“Hickory Dickory Dock”, “Five Little Pigs”, “Three Blind Mice”), речові докази (записки, речі, розташовані відповідно до сюжету вірша) (“A Pocket Full of Rye”, “Three Blind Mice”) та навіть звукові образи (насвистування мелодії вбивцею) (“Three Blind Mice”).

Типологія виявлених алюзій є досить розгалуженою. Панівним типом можна вважати структурно-сценарні алюзії, де фольклорний текст стає джерелом та каталізатором розгортання детективного сюжету. У таких випадках злочинець свідомо моделює реальність за сценарієм вірша,

перетворюючи вбивства на театралізоване дійство (“Three Blind Mice”, “Five Little Pigs”, “Four and Twenty Blackbirds”). Іншим важливим типом є метафоричні алюзії, в яких образи дитячого фольклору (як-от «кривий будиночок») переростають у розгорнуті символи моральної деформації та психологічного викривлення (“Crooked House”). Також виокремлюються психологічні алюзії, які слугують інструментом характеристики персонажів, дозволяючи крізь призму архетипів вірша розкрити їхні приховані мотиви та роль у драмі (“Five Little Pigs”, “Three Blind Mice”).

Функціональне навантаження алюзій у творах Агати Крісті виходить далеко за межі декоративності. Головною функцією є створення саспенсу та атмосфери зловісності: переміщення атрибутів безпечного дитячого світу в контекст насильства викликає почуття ірраціональної тривоги. Не менш важливою є ігрова та інтелектуальна функція, що перетворює текст на герменевтичну загадку, де знання першоджерела стає ключем до ідентифікації злочинця. Крім того, алюзії можуть виконувати функцію іронії, підкреслюючи контраст між наївністю форми та жорстокістю змісту.

Порівняльний аналіз демонструє відмінності у використанні цього прийому в різних епічних формах. У романах (“Five Little Pigs”, “A Pocket Full of Rye”, “Crooked House”) інтертекстуальність набуває системного, структуротворчого значення. Великий обсяг дозволяє авторці детально розгорнути метафору, інтегрувати вірш у психологічні портрети багатьох персонажів та вибудувати складну гру з читачем, що триває протягом усього твору. Натомість в оповіданнях (“Three Blind Mice”, “Four and Twenty Blackbirds”) алюзія реалізується більш концентровано та фрагментарно. Тут вона частіше виступає як яскравий лейтмотив, засіб залякування або конкретна речова підказка (ключ до розгадки), необхідна для стрімкого розв’язання інтриги, не завжди охоплюючи глибинні психологічні рівні, притаманні романістиці письменниці. Втім варто зазначити, що і в окремих романах, як, до прикладу, в “Hickory Dickory Dock”, алюзії можуть бути

набагато менш виразними, ніж в інших та навіть поступатися деяким оповіданням (“Three Blind Mice”).

Перспективи подальших наукових розвідок вбачаємо у розширенні джерельної бази дослідження за рахунок залучення інших творів Агати Крісті (зокрема, романів “One, Two, Buckle My Shoe” та “And Then There Were None”), де фольклорний код також відіграє ключову роль. Крім того, продуктивним видається проведення порівняльно-типологічного аналізу використання nursery rhymes у творчості інших представників «Золотої доби» детективу та сучасних британських авторів. Окремої уваги потребує поглиблене вивчення інтермедіального аспекту, а саме — специфіки відтворення (або втрати) цих інтертекстуальних зв’язків у численних кіноекранізаціях та театральних адаптаціях творів письменниці.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

СПИСОК ТЕОРЕТИЧНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Зубков С. Д., Дей О. І. (відп. ред.), І. П. Березовський та ін. Дитячий фольклор / упоряд., вступ. ст., прим. Довженок Г. В. Київ : Дніпро, 1986. 304 с.

2. Статкевич Л. П. Форми реалізації інтертекстуальності в тексті художнього твору. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна*. Сер. : Філологія. 2011. № 936. Вип. 61. С. 285-288.

3. Чорнописький М. Г., Українська фольклористика: словник-довідник / Уклад. і ред. Михайло Чорнописький; ред. Оксана Давидова. Тернопіль : Підручники і посібники, 2008. 448 с.

4. Alchin L. The secret history of nursery rhymes. Surrey : Babyseen Ltd, 2010. 95 p.

5. Alfaro M. J. M. Intertextuality: Origins And Development of the Concept. *Atlantis*. 1996. Vol. 18. № 1/2. P. 268–85.

6. Allen G. Intertextuality. Third edition. Abingdon, Oxon; New York, NY : Routledge, 2022. 271 p.

7. Arnold J. Detecting Social History: Jews in the Works of Agatha Christie. *Jewish Social Studies*. 1987. Vol. 49. № 3/4. Bloomington : Indiana University Press. P. 275–82.

8. Baring-Gould W. S., Baring-Gould C. The annotated Mother Goose : nursery rhymes old and new. New York: Bramhall House, 1962. 365 p.

9. Barthes R. S/Z. Translated by Richard Miller. New York: Hill and Wang, 1974. 271 p.

10. Barthes R. Image Music Text. London: Fontana Press, 1977. 226 p.

11. Bloom H. The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry. New York: Oxford University Press, 1973. 175 p.

12. Carpenter H., Prichard M. The Oxford companion to children's literature. Oxford: Oxford University Press, 1984. 586 p.

13. Chisholm M. Mother Goose – Elucidated. *Elementary English*. 1972. Vol. 49. № 8. P. 1141–1144.

14. The Crooked House, Lavenham. URL: https://www.crookedhouselavenham.com/

15. Culler J. Presupposition and Intertextuality. *Modern Language Notes*. 1976. Vol. 91. P. 1380–1396

16. Davydovych M., Khorosh O., Parnus K. Intertextuality and Allusions in Literature: Based on Cecelia Ahern's Novels. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2023. Т. 1. Вип. 59. С. 166-171.

17. Delamar G. T. Mother Goose: From Nursery to Literature. Jefferson, NC: McFarland, 1987. 319 p.

18. Eco U. The Open Work. Cambridge, Massachusetts: Harward University Press, 1989. 318 p.

19. Eliot T. S. The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism. London: Methuen & Co. Ltd., 1920. P. 42-53.

20. Ewers C. Genre in Transit: Agatha Christie, Trains, and the Whodunit. *Journal of Narrative Theory*. 2016. Vol. 46. № 1. P. 97–120.

21. Genette G. Palimpsestes. La littérature au second degré. Paris: Seuil, 1982. 467 p.

22. Greenaway K. Mother Goose or the Old Nursery Rhymes. London, Frederick Warne and Co, 1880. 59 p.

23. Hickory Dickory Doc. Nursery Rhymes from Mother Goose. URL: https://nurseryrhymesmg.com/rhymes/hickory_dickory_dock.htm

24. Hutcheon L. A Theory of Parody. New York : Methuen, 1985. 166 p.

25. Intertextuality: Definition, Meaning & Examples. Vaia. URL: https://www.vaia.com/en-us/explanations/english-literature/literary-devices/intertextuality/

26. Intertextuality: The Borrowers (ENGL279), Fall 2018. Wesleyan University. URL: https://owaprod-pub.wesleyan.edu/reg/!wesmaps_page.html?stuid=&crse=009743&term=1189#:~:text=formalist%20theorists%20of%20the%20early,by%20Russian%20and%20Western%20theorists (дата звернення: 30.07.2025).

27. Irwin W. What Is an Allusion? *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 2001. Vol. 59. № 3. P. 287-297.

28. Jameson F. Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism. *New Left Review*. 1984. № 146. P. 53–92. URL: https://web.education.wisc.edu/halverson/wp-content/uploads/sites/33/2012/12/jameson.pdf#:~:text=is%2C%20like%20parody%2C%20the%20imitation,ironies%E2%80%99%20of%20the%2018th%20century (дата звернення: 28.07.2025)

29. Kristeva J. Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art. Oxford : Blackwell, 1980. 324 p.

30. Machacek G. Allusion. *PMLA*. 2007. Vol. 122, № 2, P. 522-536

31. Machacek G. Defining “Allusion”. *PMLA*. 2008. Vol. 123. № 2. P. 477-479.

32. Mambrol N., The Waste Land as a Modernist Text. *Literary Theory and Criticism* (blog). 29.03.2016. URL: https://literariness.org/2016/03/29/the-waste-land-as-a-modernist-text/ (дата звернення: 28.07.2025)

33. Miner E., Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics / editors Preminger A., Warnke F. J., Hardison O.D. Jr. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1965. 930 p.

34. Mirenayat A.; Soofastaei E. Gerard Genette and the Categorization of Textual Transcendence. *Mediterranean Journal of Social Sciences*. 2015. Vol. 6. № 5. P. 533-537.

35. Opie I. The Oxford dictionary of nursery rhymes. Oxford : Oxford University Press, 1977. 552 p.

36. Paśnik M. Intertextual Adaptability of the Character of Sherlock Holmes from Literature to Film Production. *Analyses/Rereadings/Theories: A Journal Devoted to Literature, Film and Theatre*. 2014. Vol. 2. № 1. P. 35–40

37. Revzin I. I., Graffy, J. Notes on the Semiotic Analysis of Detective Novels: With Examples from the Novels of Agatha Christie. *New Literary History*. 1978. Vol. 9. № 2. P. 385–88.

38. Riffaterre M. Syllepsis. *Critical Inquiry*. Vol. 6, No. 5. Chicago: University of Chicago Press, 1980. P. 625–638

39. Riffaterre M. Intertextual Representation: On Mimesis as Interpretive Discourse. *Critical Inquiry*. 1984. Vol. 11. № 1. P. 141–162.

40. Riffaterre M. The Intertextual Unconscious. *Critical Inquiry*. 1987. Vol. 13. № 2. P. 371–385.

41. Riffaterre M. Intertextuality vs. Hypertextuality. *New Literary History*. 1994. Vol. 25. № 4. P. 779–788.

42. Roberts C. Heavy words lightly thrown : the reason behind the rhyme. New York: Gotham Books, 2005. 232 p.

43. Rolls A. Creative, critical, intertextual: Agatha Christie's The Murder of Roger Ackroyd. *TEXT* Special Issue No 37 *Crime Fiction: The Creative/Critical Nexus*. Editors: Franks R., Gulddal J., Rolls A. Newcastle : University of Newcastle, Australia. Oct. 2016. P. 1–11.

44. Sing a song of sixpence. Nursery Rhymes from Mother Goose. URL: https://nurseryrhymesmg.com/rhymes/sing_a_song_of_sixpence.htm

45. Singer E. A. The Whodunit as Riddle: Block Elements in Agatha Christie. *Western Folklore*. 1984. Vol. 43. № 3. P. 157–171.

46. Statkevych L. P. The Embodiment of Intertextuality in Modern Literature. DOI: https://doi.org/10.36059/978-966-397-172-8/59-82

47. Stewart N. Intertextuality and detective fiction. *Noah's Archives* (blog). 25.08.2016. URL: https://hypnoticmysteries.wordpress.com/2016/08/25/intertextuality-and-detective-fiction/ (дата звернення: 25.11.2025)

48. Suh, J. Agatha Christie in the American Century. *Studies in Popular Culture*. 2016. Vol. 39. № 1. P. 61–80.

49. This Pig Went to Market. Nursery Rhymes from Mother Goose. URL: https://nurseryrhymesmg.com/rhymes/this_pig_went_to_market.htm

50. Van Zoonen L. Intertextuality The International Encyclopedia of Media Effects. / Rössler P., Hoffner C., van Zoonen L. (eds.). Hoboken : Wiley-Blackwell, 2017.

51. York R. A. Agatha Christie: Power and Illusion. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2007. 180 p.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

1. Christie A. A Pocket Full of Rye. London: Signet, 2000. 220 p.

2. Christie A. Crooked House. London: Minotaur Books, 2002. 276 p.

3. Christie A. Five Little Pigs. New York: William Morrow Paperbacks, 2011. 266 p.

4. Christie A. Hickory Dickory Dock. New York : HarperCollins, 2002. 245 p.

5. Christie A. Three Blind Mice and Other Stories. New York : William Morrow Paperbacks, 2012. 235 p.

6. Gilbert J., Crane W., Tenniel J., Weir H., Zwecker J.B. Mother Goose's Nursery Rhymes A Collection of Alphabets, Rhymes, Tales, and Jingles. London : George Routledge and Sons, 1877. 150 p.

7. Jerrold W. Mother Goose’s Nursery Rhymes. London : Penguin Random House UK, 1993. 336 p.

8. Wright B. F. The Real Mother Goose. Chicago : Rand McNally & Co, 1916. 294 p.

SUMMARY

The presented paper is dedicated to the analysis of the functioning of allusions to nursery rhymes in the detective prose of Agatha Christie.

The object of the work can be defined as the detective prose of Agatha Christie, in which elements of children's folklore are present.

The purpose of the study consists in a comprehensive analysis of allusions to nursery rhymes in Agatha Christie's detective prose, determining their structural-semantic features and functional load. It determined the accomplishment of such objectives as:

- defining the concept of intertextuality in modern literary studies;
- characterizing the genre and stylistic features of children's folklore in general, and English nursery rhymes in particular;
- investigating the use of allusions to nursery rhymes in Agatha Christie's novels and short stories;
- determining the functions of these allusions in the studied texts.

The research proves that the folklore text in the writer's work goes beyond the limits of a decorative element and becomes an important means of plot organization. It is ascertained that in individual novels, the poem serves as a direct "scenario" of the crime and contributes to a deeper revelation of the characters' personalities, whereas in short stories it more often performs the role of a key to the solution or serves to create a tense atmosphere. The combination of naive children's folklore with a detective narrative allows the author to enhance the effect of suspense through the contrast of form and content.

The scientific novelty of the presented research lies in the implementation of a systematic analysis of the functions of children's folklore in Agatha Christie's detective prose through the prism of G. Genette's theory of transtextuality.

Key-words: *intertextuality, allusion, Agatha Christie, detective novel, nursery rhymes*

Декларація
академічної доброчесності
здобувача ступеня вищої освіти ЗНУ

Я, Васильєва Поліна Ігорівна, студентка 2 курсу, форми навчання денної, факультету іноземної філології, спеціальності 035 Філологія, освітня програма «Мова і література (англійська)», адреса електронної пошти linima.vass@gmail.com.

- підтверджую, що написана мною кваліфікаційна робота на тему «Дитячі вірші як джерело інтертексту в детективних творах А.Крісті» відповідає вимогам академічної доброчесності та не містить порушень, що визначені у ст. 42 Закону України «Про освіту», зі змістом яких ознайомлена;

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

- 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_____ ПІБ (студент) Васильєва П. І.