МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

ФАКУЛЬТЕТ ІНОЗЕМНОЇ ФІЛОЛОГІЇ
КАФЕДРА АНГЛІЙСЬКОЇ ФІЛОЛОГІЇ ТА ЛІНГВОДИДАКТИКИ

Кваліфікаційна робота
магістра

на тему **ЗАСОБИ РЕАЛІЗАЦІЇ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ У РОМАНАХ ДОННИ ТАРТТ**

Виконала: студентка 2 курсу,
групи 8.0354-а-з
спеціальності 035 Філологія
спеціалізації 035.041 Германські мови
та літератури (переклад включно),
перша – англійська
освітньо-професійної програми
Мова і література (англійська)
Гарт Марія Сергіївна

Керівник к.ф.н, доц. Голуб Ю. І.

Рецензент к.ф.н, доц. Василина К. М.

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)
Освітньо-професійна програма Мова та література (англійська)

ЗАТВЕРДЖУЮ
Завідувач кафедри
Надточій Н. О.
«____»_____ 20__ року

З А В Д А Н Н Я
НА КВАЛІФІКАЦІЙНУ РОБОТУ МАГІСТРА
ГАРТ МАРІЇ СЕРГІЇВНІ
(прізвище, ім'я, по батькові)

1. Тема кваліфікаційної роботи магістра (проєкту) «Засоби реалізації інтертекстуальності у романах Донни Тартт»

Керівник кваліфікаційної роботи (проєкту) Голуб Юлія Іванівна, к. ф. н., доцент
(прізвище, ім'я, по батькові, науковий ступінь, вчене звання)
затверджені наказом ЗНУ від «13» березня 2025 року № 398-с

2. Строк подання студентом кваліфікаційної роботи (проєкту) 05 грудня 2025 р.

3. Вихідні дані до кваліфікаційної роботи (проєкту)
Наукові роботи, присвячені проблемам інтертекстульності та інтермедіальності; класифікація інтертекстуальних включень; романи Д. Тартт в оригіналі.

4. Зміст розрахунково-пояснювальної записки (перелік питань, які потрібно розробити) 1) узагальнити існуюсі підходи до вивчення категорії інтертекстуальності; 2) проаналізувати інтертекстуальні включення у романах Донни Тартт, а саме класифікувати та визначити їхні функції; 3) виявити інтермедіальні компоненти у романі «Щиголь» та встановити їхню функцію в організації художнього простору; 4) сформулювати висновки про значення інтертекстуальності для творення художнього світу та концепту мистецтва у спадщині Донни Тартт.

5. Консультанти розділів кваліфікаційної роботи (проєкту)

Розділ	Прізвище, ініціали та посада консультанта	Підпис, дата	
		Підпис і дата Завдання видав	Підпис і дата Завдання прийняв
Вступ	Голуб Ю. І., к.ф.н., доц.	28.03.2025	28.03.2025
Розділ 1	Голуб Ю. І., к.ф.н., доц.	30.05.2025	30.05.2025
Розділ 2	Голуб Ю. І., к.ф.н., доц.	29.08.2025	29.08.2025
Висновки	Голуб Ю. І., к.ф.н., доц.	31.10.2025	31.10.2025

6. Дата видачі завдання 28 березня 2024 р.

КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

№ з/п	Назва етапів кваліфікаційної роботи магістра	Строк виконання етапів роботи (проекту)	Примітка
1	Пошук наукових джерел з теми дослідження, їх аналіз	Квітень 2025	Виконано
2	Добір фактичного матеріалу	Травень 2025	Виконано
3	Написання вступу	Липень 2025	Виконано
4	Написання теоретичного розділу	Серпень 2025	Виконано
5	Написання практичного розділу	Жовтень 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 _____ М. С. Гарт
(підпис) (ініціали та прізвище)

Керівник роботи _____ Ю. І. Голуб
(підпис) (ініціали та прізвище)

Нормоконтроль пройдено
Нормоконтролер _____ М. В. Залужна
(підпис) (ініціали та прізвище)

РЕФЕРАТ

Дипломна робота – 73 стор., 69 джерел, 2 додатки.

Об'єктом дослідження є категорія інтертекстуальності.

Мета дослідження: визначення засобів інтертекстуальності та інтермедіальності у романах Д. Тартт та їхньої ролі у формуванні художньої моделі світу письменниці.

Теоретико-методологічні засади: ключові положення теорії інтертекстуальності (Ю. Крістєва, Р. Барт, Ж. Женетт, М. Шаповал, В. Просалова) та теорії інтермедіальності, (А. Ханзен-Льове, Дж. Хеффернан, М. Крігер, В. Вольф, Л.М. Загер Ейдт).

Отримані результати: у романі «Таємна історія» виявлено традиційні образи (образ бога ілюзій Діоніса) та інтертексутальні мотиви (мотив трагічної помилки, долі та передбачення). Відповідно до стилістичного критерію були використані цитати з атрибуцією, паратекстуальні цитати (заголовок та три епіграфи) та центон (поезії А. Рембо та Ш. Бодлера). За системно-текстовим критерієм визначено наслідування естетизму О. Уайльда і парафраз (міфи про Орфея та Ахілла). У романі «Щиголь» за стилістичним критерієм було проаналізовано референцію до образу Гаррі Поттера Дж. Роулінг, Доджера Ч. Діккенса, паратекстуальні цитати (5 епіграфів), парафраз «Макбету» В. Шекспіра. Обидва романи демонструють виразну філософську вісь, пов'язану з ідеями Фрідріха Ніцше, насамперед поняттями діонісійного та аполлонічного. Знайдено інтерпретаційні («Урок анатомії» Рембрандта, «Юнак із черепом» Ф. Галса, «Три плоди мушмули і метелик» А. Корте) і драматичний («Щиголь» К. Фабріціуса) екфразиси.

Ключові слова: *інтертекстуальність, паратекст, референція, стилізація, екфразис.*

ЗМІСТ

ВСТУП..... 3
РОЗДІЛ 1 ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ КАТЕГОРІЇ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ……7
1.1 Визначення поняття інтертексту та категорії інтертекстуальності 7
1.2 Види та засоби інтертекстуальності..... 12
1.3 Інтермедіальність як форма синкретичної інтертекстуальності 18
1.4 Визначення поняття екфразис 22
РОЗДІЛ 2 АНАЛІЗ ЗАСОБІВ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ У РОМАНАХ ДОННИ ТАРТТ «ТАЄМНА ІСТОРІЯ» ТА «ЩИГОЛЬ» 25
2.1 Семантичні форми інтертекстуальних включень 25
2.1.1 Інтертекстуальні мотиви. 25
2.1.2 Традиційні образи. 28
2.1.3 Референції. 32
2.2 Стилістичні форми інтертекстуальних елементів 34
2.2.1 Цитати з атрибуцією та без атрибуції 34
2.2.2 Паратекстуальні цитати..... 39
2.2.3 Центон. 48
2.3 Відношення деривації інтертекстуальних одиниць..... 49
2.3.1 Стилізація естетизму О. Уайльда 49
2.3.2 Парафраза..... 52
2.4 Особливості використання екфразису у романі «Щиголь»..... 53
ВИСНОВКИ 60
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ 63
ДОДАТКИ..... 70

ВСТУП

Аналіз наукових досліджень щодо розгляду категорії інтертекстуальності доводить значний інтерес українських і зарубіжних учених до цієї проблематики.

Серед сучасних українських дослідників відзначимо роботи М. Шаповал, яка вивчає інтертекстуальні зв'язки у сучасній українській прозі, акцентуючи увагу на цитатності, алюзіях та ремінісценціях, як засобах діалогічності між текстами. В. Просалова досліджує інтертекстуальність у творчій практиці сучасних українських поетів. Л. Макаренко та С. Ігнатьєва розглядають інтертекстуальність як парадигматичну константу у сучасній літературі, виявляючи герменевтичні механізми та експресивний вплив на текстуальний простір.

Оскільки відповідно до семіотичного підходу розуміння тексту включає будь-який твір мистецтва, інтертекстуальність у своїй синкретичній формі охоплює співвідношення різних культурних явищ. Виявлення інтертексту в контексті міжмистецької взаємодії прийнято називати інтермедіальністю. Висвітленню проблем інтермедіальності присвячені роботи таких дослідників, як С. Кочерга та О. Вісич, які узагальнили існуючі підходи до вивчення зв'язків літератури з іншими видами мистецтва, запропонувавши зручну систему понять для аналізу інтермедіальності у сучасній культурі. О. Пєшкова, яка працює у сфері перетину літературного і візуального дискурсів, розглядає різні виміри інтермедіальності англійськомовних художніх текстів XX–XXI ст.

Незважаючи на наявність значної кількості праць, певне метакритичне узагальнення інтертекстуального досвіду залишається **актуальним** на сучасному етапі розвитку філології. Поява нових підходів до класифікації форм та засобів інтертекстуальності, різні інтерпретації термінів свідчать про те, що підвищена увага до цього явища не призвела до формування єдиного

бачення його природи та механізмів реалізації, що відкриває широке поле для подальших наукових пошуків, які проводяться на матеріалі нових літературних творів.

Наукова новизна дослідження полягає у систематизації та класифікації інтертекстуальних включень у романах сучасної американської письменниці Донни Тартт з урахуванням їхньої семантичної, структурної та наративної функціональності та ролі у формуванні авторської концепції мистецтва.

Об'єктом дослідження є категорія інтертекстуальності.

Предметом дослідження є засоби реалізації інтертекстуальності, їхня типологія та функції у романах Донни Тартт.

Метою дослідження є комплексний аналіз механізмів формування інтертекстуальних зв'язків у романах Донни Тартт «Щиголь» і «Таємна історія» з виявленням їхніх семантичних, структурних та художньо-наративних функцій, а також визначення їх ролі у формуванні образної системи й психологічної динаміки персонажів.

Для дослідження поставленої мети було вирішено такі **завдання:**

1. Узагальнити існуючі підходи до вивчення категорії інтертекстуальності на основі праць зарубіжних і українських дослідників, уточнити ключові поняття (інтертекст, паратекст, ремінісценція, інтермедіальність, екфразис).

2. Проаналізувати інтертекстуальні включення у романах Донни Тартт, а саме класифікувати та визначити їхні функції.

3. Виявити інтермедіальні компоненти романів та встановити їхню роль в організації художнього простору.

4. Визначити роль інтертекстуальності для творення художнього світу та концепту мистецтва у спадщині Донни Тартт.

Матеріалом дослідження стали романи Донни Тартт «Таємна історія» (The Secret History) та «Щиголь» (The Goldfinch).

Методи дослідження: описово-аналітичний, контекстуально-інтерпретаційний, метод інтертекстуального аналізу – для класифікації типів інтертекстуальних включень у романах Донни Тартт, визначення їхніх джерел та художніх функцій, метод інтермедіального аналізу – для дослідження взаємодії літературного тексту з живописом і виявлення ролі екфразису у структурі романів.

Практична значущість дослідження полягає у можливості застосування його результатів у подальших наукових розвідках, присвячених вивченню реалізації інтертекстуальності в сучасній прозі. Матеріали дослідження також можуть слугувати основою при роботі з текстами, насиченими культурними кодами та інтертекстуальними маркерами.

Робота пройшла **апробацію** на III Міжнародній науково-практичній конференції «Perspectives of contemporary science: Theory and Practice» (Львів, 2024), XVI Міжнародній науковій конференції «Іноземна філологія у XXI столітті» (Запоріжжя, 2024), XVIII університетській науково-практичній конференції «Молода наука-2025», XVII Міжнародній науковій конференції «Іноземна філологія у XXI столітті» (Запоріжжя, 2025). За підсумками участі у конференціях опубліковано тези і стаття у співавторстві з науковим керівником Голуб Ю. І.:

1. Голуб Ю. І., Гарт М. С. Засоби інтертекстуальності у романі Донни Тартт «Таємна історія». *Proceedings of the 3rd International scientific and practical conference «Perspectives of contemporary science : Theory and Practice»*. Lviv, 2024. С. 972-975.

2. Голуб Ю. І., Гарт М. С. Семантичні форми інтертекстуальних включень у романі Донни Тартт «Таємна історія». *Іноземна філологія у XXI столітті : тези доповідей XVI Міжнародної наукової конференції (м. Запоріжжя, 22 листоп. 2024 р.)* ; у 2 т. Запоріжжя : ЗНУ, 2024. Т. 1. С. 102-106.

3. Гарт М. С. Відношення деривації інтертекстуальних одиниць у романі Донни Тартт «Таємна історія». *Збірник наукових праць студентів,*

аспірантів, докторантів і молодих вчених «Молода наука-2025» ; у 5 т. Запоріжжя : ЗНУ, 2025. Т.3. С. 168-170.

4. Голуб Ю. І., Гарт М. С. Засоби інтертекстуальності та інтермедіальності у романі Донни Тартт «Щиголь». *Вісник науки та освіти*. Серія Філологія. 2025. №10 (40). С. 394-407.

5. Голуб Ю. І., Гарт М. С. Екфразис у романі Донни Тартт «Щиголь». *Тези доповідей XVII Міжнародної наукової конференції «Іноземна філологія у XXI столітті»* : у 2 т. Запорізький національний університет. Запоріжжя : ЗНУ, 2025. Т.1. С. 52-56.

Структура роботи: дослідження складається зі вступу, двох розділів, висновків, списку використаної літератури та двох додатків.

У вступі подано загальні відомості про дану наукову працю, включаючи умотивування теми, мети, завдань, актуальності дослідження, визначення об’єкту, предмету та структурування роботи.

У першому розділі подаються теоретичні відомості про категорію інтертекстуальності, особлива увага приділяється різним підходам до визначення даного поняття, розглянуто питання класифікації та функцій інтертексту. Також описано підходи до означення інтермедіальності й екфразису.

Другий розділ містить власний аналіз інтертекстуальних засобів у романах сучасної американської письменниці Д. Тартт «Таємна історія» та «Щиголь». Проаналізовано зв’язок між романами на основі ідей Ф. Ніцше.

У висновках подано узагальнені результати проведеної роботи. Додатки містять порівняльні таблиці, які демонструють перегук ніцшеанських мотивів у романах та інтермедіальне зіставлення картин К. Фабріціуса та Рембрандта.

Загальна кількість сторінок 73, кількість використаних джерел 69.

РОЗДІЛ 1
ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ КАТЕГОРІЇ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ

1.1 Визначення поняття інтертексту та категорії інтертекстуальності

Одним із провідних напрямів сучасної лінгвістики вважають всебічне дослідження текстуальних структур на різних рівнях їхньої смислової та формальної організації. Водночас класичні літературознавчі методи поступово витісняються новими підходами до інтерпретації текстів, зокрема аналізом художніх творів крізь призму інтертекстуальності. Згідно з цією концепцією, тексти не виступають ізольованими утвореннями, а, навпаки, перебувають у постійному діалозі один з одним, причому кожен окремий фрагмент постає частиною ширшого культурно-інформаційного простору, до якого належать відомі історичні події, міфологічні сюжети, філософські ідеї та інші культурні наративи.

Становлення категорії інтертекстуальності пройшло кілька важливих етапів, які слід розмежовувати із сучасними концепціями. Незважаючи на факт введення самого терміну Ю. Крістєвою, витоками ідеї міжтекстової взаємодії є теорія анаграм Ф. де Соссюра, теорія про пародії Ю. Тинякова та діалогічний підхід М. Бахтіна.

На початку XX століття швейцарський лінгвіст Ф. де Соссюр досліджував античну поезію та виявив серед звуків й складів поетичних творів приховані слова, які повторювалися у певному порядку. Він назвав це теорією анаграматичного тексту і прийшов до висновку, що будь-який текст може містити в собі інший, у тому числі приховано. Анаграми створюють нові значення, з чого слідує, що елементи одного тексту, введені до іншого, трансформують його смислову структуру. Це одна з перших ідей, яка

привела до визначення інтертекстуальності, адже вона демонструє, що текст пов’язує видимі та приховані смисли [цит. за: Шатова 2018, с. 49].

У свою чергу Ю. Тиняков розглядав пародію не як засіб висміювання, а як спосіб діалогу між текстами. На його думку, пародія відштовхується від іншого тексту, імітує його структуру, стиль чи сюжет. Звідси слідує, що літературний твір існує в системі інших текстів та здатний їх переосмислювати. Отже, окремий текст не є ізольованою одиницею, він інтегрується у широкий контекст літературних взаємодій [цит. за: Мельнікова 2016, с. 116].

Дискусію про інтертекст розпочав М. Бахтін. На відміну від формалістів, він фокусував увагу не на структурі тексту, а на тому, як саме він взаємодіє з іншими голосами, авторами і текстами загалом. На думку М. Бахтіна, будь-яке висловлювання є частиною діалогу, оскільки воно завжди адресоване комусь, відповідає попереднім думкам і запитанням. Учений вважає, що будь-який текст функціонує як відповідь на чужу думку, вступаючи з нею у взаємодію та провокуючи нове тлумачення: від емоційного відгуку та світоглядних змін читачів до критичної рефлексії та подальших інтерпретацій [Бахтін 1996, с. 311].

З цього слідує, що слово існує не ізольовано, а в ланцюгу інших висловлювань, як попередніх, так і майбутніх. М. Бахтін наголошує, що навіть коли репліка здається монологічною, тобто сконцентрованою винятково на власній темі (наприклад, у науковому чи філософському тексті), вона все одно спирається на раніше висловлені ідеї та незмінно співвідноситься з попереднім дискурсом, хай навіть ця взаємопов’язаність не має чітко окресленого зовнішнього прояву [Бахтін 1996, с. 314].

Дана концепція чужого слова передбачає, що літературна мова є поліфонічною, тобто складається з цитат, алюзій, ремінісценцій, стилізацій чи пародій, які автор включає у текст. Такі елементи не просто прикрашають текст, а створюють діалог різних свідомостей усередині твору [цит. за: Самохіна 2015, с.22]. Це означає, що у тексті немає єдиного

авторського голосу, а існує поліфонічний простір, де зустрічаються інші тексти, стилі, мови і соціальні голоси. Мовні елементи мають пам’ять про свій попередній контекст та вживання іншими. Коли письменник використовує слово, воно вже насичене чужими інтонаціями, оцінками і сенсами. Отже, кожний текст складається з перероблених чужих слів.

Крім того, М. Бахтін розглядав текст крізь призму діалогічності. На його думку, художній твір ніколи не завершений у собі, а є відкритим до смислового співтворення читачем. Автор не диктує остаточної істини, а залишає простір для відповіді і доповнення смислів. Читач стає активним суб’єктом, чия свідомість включається у полілог твору, надаючи йому нових значень [цит. за: Анхим 2018, с. 117]. З цього слідує, що літературний текст є живою структурою, де сенс народжується у зустрічі читацької і авторської свідомостей.

Поєднання бахтінівської ідеї діалогізму з методами структуральної лінгвістики привело до виникнення поняття інтертекстуальності. У 1967 році Ю. Крістєва ввела термін «інтертекстуальність» на основі переосмислення ідей М. Бахтіна. На її думку, кожен текст постає як своєрідна мозаїка запозичень; будь-який твір виникає через засвоєння та перетворення попередніх текстів [цит. за: Просалова 2019, с. 27]. Відмінності ідей полягали у тому, що М. Бахтін акцентує увагу на діалозі автора і читача, тоді як Ю. Крістєва фактично прирівнює суб’єкт до тексту. Такий підхід нівелює авторську індивідуальність, розмиваючи межу між тим, хто створює, і тим, що створено. У результаті інтертекстуальність тлумачиться як автономна взаємодія текстів, незалежно від участі суб’єктів. Викладені ідеї сприяли формуванню нового інструментарію теорії літератури, в якому поєдналися лінгвістичні та літературознавчі підходи.

На основі підходу Ю. Крістєвої поняття інтертекстуальності мало розвиток у роботах Р. Барта, який стверджував, що «кожний текст являє собою нову тканину, створену зі старих цитат» [цит. за: Просалова 2019, с. 29]. Таким чином, автор комбінує вже наявні

висловлювання, стилі, жанрові формули і літературні кліше. Він не є єдиним творцем змісту, а лише комбінує наявні у культурі дискурси. У такому разі сенс народжується не з авторської інтенції, а із взаємодії різних культурних пластів, які у нього вплетені.

У есе «Смерть автора» Р. Барт обґрунтовує думку, що тексти оживають у читанні та є відкритими до нескінченних інтерпретацій. Оскільки текст складається з множинності кодів, саме читач активує їхні значення. Авторська інтенція, біографія чи переконання не можуть визначати єдину правильну інтерпретацію твору, адже таким чином текст обмежується і стискається у значеннях. Оголошуючи «смерть автора», Р. Барт знімає подібні обмеження і дозволяє тексту існувати окремо, як автономній багатошаровій системі знаків і кодів, багатій на потенційні змісти [цит. за: Дзик 2012, с. 25].

Інтертекстуальність у системі Р. Барта стає простором свободи, у якому множинність читачів породжує множинність прочитань. Проте акцент на абсолютній свободі читача може призвести до надмірно суб’єктивних інтерпретацій тексту, що розмиває межі між власне текстом і надмірним фантазуванням читача. При цьому історичний чи культурний контекст, як і авторська інтенція, можуть бути важливими для розуміння твору.

Системна і структурована теорія інтертекстуальності була запропонована Жераром Женеттом у книзі «Palimpsestes: La littérature au second degree» (1982). У ній дослідник звертає увагу на питання меж інтертекстуальності та тлумачить її доволі вузько, зосереджуючись лише на чітко фіксованій присутності одного тексту в іншому. Його апеляція до моделі літературного палімпсесту набуває особливої ваги, адже наприкінці ХХ століття стає зрозуміло, що цей термін ускладняється множинністю й неоднозначністю інтерпретацій. Власне, палімпсест дає змогу виявляти не тільки факт міжтекстових зв’язків, а й їх вибудовану структуру. Крім того, він створює умови для простеження процесів перетворення, наслідування та

нового осмислення, завдяки яким один текст інтерпретує інший [цит. за: Статкевич 2021, с. 139].

Один із найвпливовіших підходів до інтертекстуальності запропонував американський літературознавець М. Ріффатер. На відміну від Ю. Крістєвої чи Р. Барта, які наголошували на безмежній мережі міжтекстових зв’язків, М. Ріффатер трактував інтертекстуальність значно конкретніше. На його думку, інтертекстом є конкретний слід іншого твору, який активізується при читанні. Читач, розпізнаючи алюзії, цитати чи ремінісценції, робить інтертекстуальний зв'язок значущим [цит. за: Зубрицька 2007, с. 170]. З цього слідує, що інтертекстуальністю називається сам процес декодування прихованих смислів, який вимагає широкого кругозору читача, його компетентності і освіченості.

Важливим поняттям у теорії М. Ріффатера є гіпограма (hypogram), що трактується як прихований первинний текст, на основі якого побудований твір. М. Ріффатер стверджує, що гіпограма організує структуру і семантику нового тексту, залишаючись неявною [цит. за: Полікарпова 2001, с. 181]. Отже, у його представленні інтертекстуальністю є чітко простежувана взаємодія текстів, у якій ключову роль відіграє реконструкція першоджерела на основі розпізнавання текстових слідів.

У концепції І. Смирнова інтертекстуальність є багаторівневою системою взаємодії текстів, у якій значення формується через постійний обмін смислами. При цьому дослідник акцентує увагу на функціональності інтертексту. Важливим є не сам факт запозичення, а те, як воно працює у структурі нового тексті. При цьому він пропонує розглядати інтертекстуальність у єдності з інтермедіальністю. Сучасний художній твір пов'язаний не лише з попередніми текстами, а активно взаємодіє і з іншими форматами мистецтва (візуальними образами, музикою, кіно, театром) [цит. за: Шаповал 2013, с. 32]. Така перспектива дозволяє побачити літературний текст як багатокомпонентну систему, де нові смислові рівні створюються з переплетення різних знакових кодів.

Поєднання інтертекстуального й інтермедіального аналізу дає можливість простежити, як тексти трансформуються на межі мистецтв. Такий підхід охоплює більш тонкі форми взаємного впливу, у тому числі стилістичні перегуки, пародійні трансформації та приховані алюзії. І. Смірнов розуміє інтертекстуальність, як нашарування смислів у художньому творі через звернення до вже існуючого тексту. Таке звернення може проявлятися у творчому методі письменника, у мистецькій традиції, в культурному дискурсі чи в попередній літературі [цит. за: Бойко 2018, с. 29]. У результаті художній твір постає як відкрита й рухлива структура, у якій міжмедійні та міжтекстові зв'язки формують багатогранний зміст.

Сформулювати точне і всебічне визначення інтертекстуальності, як багатокомпонентного культурного феномена, є доволі складним завданням. Переважна більшість дослідників, аналізуючи природу художнього твору, визнають існування різноманітних форм міжтекстових взаємодій, а також вплив окремого тексту на ширший культурний контекст та зворотний вплив культури на нього. Водночас інтертекстуальність пропонується трактувати як рису літературного розвитку, що не залежить від намірів автора, але все одно може залучати твір до ширшого культурного поля.

Робимо висновок, що інтертекстуальність охоплює як мовний, так і культурний виміри, а літературні тексти функціонують у нерозривному зв'язку з ширшим культурним середовищем. За цих умов інтертекстуальні прояви набувають особливого значення і можуть розглядатися не лише як лінгвістична категорія, а й як філософсько-культурологічний параметр.

1.2 Види та засоби інтертекстуальності

Класифікація видів інтертекстуальності є складним завданням через багатогранність і різноманітність міжтекстових зв'язків. Аналіз наукових

джерел виявляє широкий спектр існуючих критеріїв систематизації. Деякі дослідники пропонують обмежені системи класифікації, зосереджуючись на формальних маркерах, тоді як інші розглядають інтертекстуальність у дуже широкому контексті, включаючи будь-які культурні впливи.

Учені розрізняють інтертекстуальність за її проявом (прихована або явно виражена), функціями і типами тропів (метафоричними або метонімічними моделями). Ця множинність підходів підкреслює складність і багатовимірність явища інтертекстуальності, що вимагає комплексного аналізу. У зв'язку з цим, не існує універсальної, загальноприйнятої типології.

Першу спробу систематизувати різновиди інтертекстуальності зробив італійський дослідник Джан Б'яджо Конте. У монографії «Пам'ять поетів і літературна система» («Memoria dei poeti e sistema letterario», 1974) він запропонував поділ на п'ять типів інтертекстуальних проявів: 1) парафраз, що постає як висловлювання із близьким або тотожним змістом; 2) текстові відповідники, побудовані за принципом загадка-відгадка; 3) діалог твору з літературною традицією та культурним спадком; 4) іронічна форма ремінісценції; 5) метафоричне значення шляхом алюзивного натяку [цит. за: Просалова 2019, с. 58].

Ж. Женетт виділив п'ять рівнів взаємодії між текстами: 1) власне інтертекстуальність; 2) паратекст; 3) метатекст; 4) гіпертекстуальність; 5) архітекст [цит. за: Шаповал 2013, с. 23]. Ця класифікація є однією з найпослідовніших і найвпливовіших у теорії інтертекстуальності, оскільки забезпечує доволі чіткий поділ за функцією та ступенем прояву міжтекстових зв'язків. Незважаючи на певну складність і багаторівневість вона залишається корисним інструментом аналізу.

Першим із виділених типів взаємодії між текстами є власне інтертекстуальність (від лат. inter – префікс, що означає перебування поміж та лат. textus – тканина або зв'язок). Вчений трактує це поняття як «ефективну присутність одного тексту в іншому тексті» та відносить сюди цитати, алюзії та плагіат [цит. за: Шаповал 2013, с. 23].

Паратекстуальність (гр. ῃαρα – префікс, що вказує на близкість) описує взаємодію заголовка, епіграфа, передмови та інших елементів із основним текстом. У центрі уваги паратекстуальності знаходяться не лише епіграфи і заголовки, які є найбільш інформативними складниками. За словами Ж. Женетта, до цієї категорії належать також усі додаткові компоненти, що супроводжують основний текст, такі як передмови, післямови, коментарі, примітки, ілюстрації, обкладинки та рекламні чи аудіовізуальні матеріали [цит. за: Дзик 2012, с. 25]. Їхня основна характеристика полягає в тому, що вони з'єднують різноманітні медіальні та функціональні фрагменти всередині одного твору. Це сприяє створенню смислового діалогу та поглибленню інтерпретації основного тексту.

Наступним типом взаємодії є метатекстуальність (μετά – префікс для позначення систем опису інших). Вона виникає тоді, коли один текст вступає у прямий або прихований (імпліцитний) діалог з іншим текстом через коментування або його критику [цит. за: Просалова 2019, с. 55]. Метатекстуальність подібна до гіпертекстуальності, де новий твір також базується на попередньому, але без обов'язкового коментаря.

Гіпертекстуальність (гр. ὑπέρ – префікс для позначення надмірності) характеризує зв'язок між двома текстами наступним чином: новий твір (гіпертекст) утворюється на основі попереднього (гіпотексту) шляхом творчої трансформації [цит. за: Просалова 2019, с. 55]. Ці зміни можуть бути суттєвими або жартівливими, але завжди вимагають активної роботи зі стилем, персонажами чи сюжетом. Гіпертекстуальність часто асоціюється з пародією, травестією і бурлеском через те, що модифікація в цих жанрах має гумористичний чи критичний характер. Проте у випадках наслідування, стилізації або творчої адаптації вона може набувати піднесеного вигляду.

П'ятим типом взаємодії між текстами Ж. Женетт визначає архітекстуальність (гр. ἀρχι – префікс, що означає зверхність, старшинство), яка є найабстрактнішим і найбільш узагальненим видом міжтекстових відношень. Вона стосується не конкретних зв'язків між двома текстами, а

належності певного твору до жанру, роду чи стилю [цит. за: Шаповал 2013, с. 24]. Підкреслимо, що архітекстуальність найчастіше виявляється імпліцитно. Текст не називає прямо свій жанр, проте читач розпізнає його за характерними ознаками композиції, стилю чи мовної організації. Тому архітекстуальність слугує як елемент літературної комунікації. Вона спрямовує очікування читача й визначає горизонти інтерпретації, допомагає зрозуміти, у який контекст треба помістити твір, щоб повністю розкрити його смисли.

Ж. Женетт підкреслював відкритий і незамкнений характер типів інтертекстуальності та їхню здатність взаємно перетинатися чи накладатися один на одного. З цього слідує, що в реальному тексті різні форми міжтекстових зв’язків рідко існують у чистому вигляді.

Наталі П’єгге-Гро на основі класифікації Ж. Женетта виокремлює два типи міжтекстових зв’язків: 1) відносини співприсутності (цитати, алюзії, плагіат, референції); 2) відносини деривації (пародія, бурлескна травестія, стилізація) [цит. за Просалова, с. 62].

М. Пфістер та У. Бройх запропонували іншу модель інтертекстуальності, у якій поділ відбувається за принципом основи на певній референції: однотекстовій або системно-текстовій. Трактування такої класифіікації полягає у протиставленні зв'язку між текстом й системою інших текстів та зв'язкові текст-текст [цит. за: Шаповал 2013, с. 60].

Усі інтертекстуальні відношення додатково оцінюються за якісними критеріями, що вказують на їхню інтенсивність. Референційність демонструє, що зв'язок між текстами посилюється, коли один твір безпосередньо звертається до іншого та акцентує його особливості. Комунікативність стосується ступеня усвідомлення автора і читача відносно інтертекстуальності. Авторефлексивність показує, що автор не лише явно зазначає запозичення з інших текстів, але й пояснює їх використання. Структуральність описує роль попереднього тексту як основи для створення нового твору. Селективність уточнює рівень виразності та показовості

запозичення в новому контексті. Діалогічність визначає, як запозичений фрагмент представлений у новому тексті: чи контрастує з ним, чи органічно інтегрується [цит. за: Шаповал 2013, с. 61].

Оцінка за кожним із цих критеріїв є частиною інтертекстуального статусу конкретного включення та сили його смислового навантаження. Якісні критерії доповнюються кількісними параметрами, такими як щільність і кількість текстів у взаємодії, які разом визначають загальну інтенсивність інтертекстуальності у конкретному текстовому зразку.

В аспекті функціональності І. Смирнов виділяє: 1) реконструктивну інтертекстуальність (коли твір вказує на реальний претекст); 2) конструктивну інтертекстуальність (коли автор розкриває паралелізм попередніх текстів і декодує їх семантичну спорідненість); 3) змішаний тип реконструктивно-конструктивної інтертекстуальності (поєднання обох попередніх типів міжтекстових зв'язків) [цит. за: Гурбанська 2015, с. 61].

Класифікація І. Смирнова виглядає логічною у теорії, проте на практиці чітко відокремити конструктивну і реконструктивну інтертекстуальність досить важко. Перш за все, нелегко визначити наявність чи відсутність зв'язку між текстами. Крім того, аналіз ускладнює імпліцитний характер багатьох інтертекстуальних посилань.

Серед українських дослідників спостерігається прагнення переосмислити досвід попередників, створити нове визначення інтертексту та виробити власний підхід. Так, Мар'яна Шаповал у межах вузької моделі інтертекстуальності пропонує таксономію елементів інтертекстуальних зав'язків на основі розмежування однотекстової (відношення співприсутності) та системно-текстової (відношення деривації) референції.

У межах однотекстової референції М. Шаповал розрізняє семантичні і стилістичні форми. У категорії семантичних форм вона виділяє інтертекстуальні мотиви, традиційні сюжети та образи, референцію і колаж. Згідно з визначенням дослідниці, референція означає згадування цілого твору або одного з героїв у формі «точкової» цитати або «згорнутого тексту».

Колаж, на думку М. Шаповал, є поєднанням різнорідних елементів в єдине ціле через сурядність, що може використовуватися як художній прийом [Шаповал 2013, с. 64-65].

Серед стилістичних форм М. Шаповал виділяє цитати з атрибуцією, паратекстуальні цитати (епіграфи, заголовки), а також плагіат, який визначається як «розлапкована цитата», що використовується для привласнення чужого. Інші форми включають алюзію, ремінісценцію, центон (передбачає інтеграцію фрагментів творів інших авторів без зазначення джерел) [Шаповал 2013, с. 68]. Також розглядаються різновиди кодової інтертекстуальності такі як топоси і крилаті слова (визначаються як сталі словесні конструкції, що підтримують зв'язок із літературним джерелом і характеризуються стабільністю завдяки своїй виразності та афористичності.

У рамках системно-текстової референції М. Шаповал виділяє вісім типів інтертекстуальності. Першим є запозичення прийому, яке трактується, як перенесення елементів однієї художньої системи в іншу таким чином, що риси першоджерела стають впізнаваними у новому творі. Сюди можуть входити сюжетні схеми, обставини подій та характеристики персонажів. Далі дослідниця виокремлює парафразу, як скорочений чи розширений переказ попереднього тексту. Наступним типом є наслідування (навмисна схожість тексту із попереднім шляхом копіювання світогляду чи стилістичних рис автора. Окремим пунктом є пародіювання (форма наслідування з перебільшеним повторюванням особливостей стилю попереднього твору, для висміювання тенденцій, які не відповідають домінуючим смакам епохи. Травестія займає окрему сходинку у системно-текстовій референції. Це комічна імітація попереднього тексту з метою його зниження або підвищення за допомогою сюжетно-образних та мовних засобів.

М. Шаповал також звертає увагу на стилізацію та пастиш. Стилізація тлумачиться як свідомий акцент автора на певному художньому стилі чи напрямку й відтворення впізнаваних рис цього стилю. Пастиш є специфічною формою стилізації і полягає в точному наслідуванні манери

певного автора або літературної школи. Останнім пунктом класифікації М. Шаповал є архітекстуальність (співвіднесеність з жанровим прототипом) [Шаповал, 2013 с. 64-66].

Класифікація М. Шаповал є добре структурованою, проте має свої недоліки. Спостерігається змішування форм і типів інтертекстуальності (стилізація та архітекстуальність), нечіткою виявляється демаркаційна лінія між наслідуванням, стилізацією, травестією і пастишем.

Отже, короткий огляд існуючих класифікацій свідчить про те, що теорія інтертекстуальності продовжує активно розвиватися, тому, закономірною є поява нових ідей та підходів до систематизації інтертекстуальних зв'язків.

1.3 Інтермедіальність як форма синкретичної інтертекстуальності

Оскільки відповідно до семіотичного підходу розуміння тексту включає будь-який твір мистецтва, інтертекстуальність у своїй синкретичній формі охоплює співвідношення різних культурних явищ. Виявлення інтертексту в контексті міжмистецької взаємодії прийнято називати інтермедіальністю. Інтермедіальність виступає містком між дисциплінами, дозволяючи аналізувати, як зміст і форма однієї медіальної системи перетікають у іншу, створюючи нові смисли та художні ефекти. Розглядання цього феномена потребує комплексного підходу, що поєднує літературознавчі й мистецтвознавчі перспективи, адже його закономірності виявляються тільки при міждисциплінарному аналізі.

Г. Е. Лессінг у праці «Лаокоон, чи Про межі живопису та поезії» (1766) дослідив скульптурну групу, що зображала загибель дітей та троянського жерця Лаокоона, який передбачав небезпеку від залишеного ахейцями коня. Скульптор передав обплетених великими зміями героїв, демонструючи їхню

тілесну красу, незважаючи на фізичні муки та страждання. Г. Е. Лессінг зауважував, що поет описує процес створення предмета, тоді як скульптор чи живописець оперує знаками, зображуючи лише найбільш значущий момент. Крім того, знаки цих митців відрізняються за природою та розташуванням: скульптурні та живописні знаходяться у просторі, поетичні – перебувають у часі [цит. за: Генералюк 2018, с. 186].

Й.-Г. Гердер критично сприйняв міркування Лессінга, пропонуючи інший підхід до проблеми. Він наголошував на необхідності порівнювати поезію не лише з живописом, а із музикою та риторикою, що також мають часову структуру. Й.-Г. Гердер підкреслював, що художник користується знаками, які є однорідними з предметом зображення (фарби, лінії), тоді як поет оперує умовними знаками, що швидко змінюють уявлення читача [цит. за: Миленька 2020, с. 24-25]. Дискусія між Й. Гердером і Г. Лессінгом значною мірою вплинула на подальший розвиток порівняльного аналізу літератури та інших видів мистецтва.

Поняття інтермедіальності стало предметом обговорення серед культурологів наприкінці ХХ століття. Вважається, що термін «інтермедіальність» вперше ввів у науковий обіг німецько-австрійський дослідник А. Ганзен-Льове у своїй статті 1983 року. Проте варто зазначити, що художник і мислитель Д. Гіґґінс використовував термін «intermedia» ще в 1965 році, маючи на увазі синтез різних видів мистецтв [цит. за: Кочерга 2023, с. 19]. У широкому розумінні термін охоплює втілення образних структур у літературі, які передають інформацію про різні мистецькі форми. На сьогодні це поняття активно розвивається: під його «парасолькою» виникають нові наукові школи, підходи та концепції.

У роботах А. Ганзен-Льове інтермедіальність визначається як взаємодія різних художніх форм чи медіа-кодів в одному творі. У такому контексті література включає елементи живопису, музики, кіно, архітектури чи фотографії, завдяки чому текст набуває багатошаровості [цит. за: Бербенець 2018, с. 121].

Порівнюючи терміни інтермедіальність та інтертекстуальність, А. Ганзен-Льове відзначає, що хоча обидва явища описують процеси взаємодії та впливу між різними культурними текстами, вони діють на різних рівнях: «Співпраця гетерогенних художніх форм у рамках одного інтегрального медіума (театр, опера, кінофільм, перформанс тощо), а також єдиної мультимедійної презентації відбувається при зовсім інших інтертекстуальних умовах і виявляє інші кореляції, ніж у випадку мономедіальної комунікації (літературний текст, німе кіно тощо)» [цит. за: Левченко 2020, с. 43] Якщо інтертекстуальність акцентує увагу на зв'язках між текстами у межах однієї семіотичної системи (мовної), то інтермедіальність охоплює взаємодію між різними медійними системами (текст, образ, звук, відео). Це свідчить про те, що інтермедіальність розширює горизонти аналізу і дозволяє досліджувати, як трансформацію смислів і художніх ефектів між різними знаковими системами.

Розмірковуючи над класифікацією різних типів інтермедіальності, О. Ганзен-Льове виділяє три типи. Перший пов'язаний із перенесенням фактури чи структурних рис іншого виду мистецтва у літературний твір. До цієї категорії дослідник відносить використання в поезії візуальних форм на кшталт акровіршів або паліндромів. Другий тип виявляється у реалізації формотворчих принципів музики, живопису чи архітектури в літературному тексті. Третій тип ґрунтується на включенні мотивів, образів або сюжетів інших мистецтв (музики, живопису тощо) безпосередньо в художній твір [цит. за: Савчук 2019, с. 17].

У статті «Discourses and Models of Intermediality» Є. Шретер пропонує розглядати інтермедіальність через призму рецептивного підходу, концентруючи увагу на тому, як читач або глядач сприймає взаємодію різних медіальних систем у творі. Згідно з його поглядом, інтермедіальність виникає не лише на рівні авторської техніки чи композиції, а передусім у моменті сприйняття, коли реципієнт відчуває перетікання змісту і форми між різними знаковими системами [Schroter 2011, с. 4].

Є. Шретер підкреслює, що феномен інтермедіальності не можна зводити лише до поєднання тексту й образу або музики, бо її сенс формується у взаємодії знаків і в уявленні спостерігача [Schroter 2011, с. 5]. Іншими словами, важливим є не просто наявність елементів різних мистецтв у творі, а спосіб, у який вони впливають на сприйняття, викликають асоціації та створюють нові смислові зв'язки.

Таким чином, феноменологічно-рецептивний підхід Є. Шретера дозволяє розглядати інтермедіальність як динамічний процес, що відбувається у свідомості реципієнта. Він робить акцент на суб'єктивному досвіді взаємодії мистецтв і можливості спостерігача усвідомлювати відмінності й взаємодії між різними медіальними формами.

В. Вольф розглядає інтермедіальність як явище, що виникає на межі різних мистецтв і проявляється через їхню взаємодію та перетікання змістів і форм [цит. за: Циховська 2014, с. 54]. Він підкреслює, що інтермедіальність не зводиться до простого поєднання елементів різних медіальних систем у межах одного твору, а створює нові смисли та художні ефекти саме завдяки цій взаємодії.

За В. Вольфом, дослідження інтермедіальності повинно враховувати як авторські прийоми, так і реакцію реципієнта, оскільки повнота ефекту виникає в момент сприйняття. Такий підхід дозволяє розглядати міждисциплінарні взаємини мистецтв не лише як технічну комбінацію засобів, а як засіб конструювання складних смислових структур і нових форм художньої комунікації. В. Вольф пропонує виділити три головні типи інтермедіальності: тематична (пряма згадка чи опис іншого виду мистецтва), формальна або структурна (література підхоплює художні прийоми іншого виду мистецтва) і трансмедійна інтермедіальність (твір існує на межі медіа) [цит. за: Пєшкова 2019, с. 44-46].

Отже, інтермедіальність, як форма інтертекстуальності, функціонує не лише у межах художнього контексту. Вона відображає сучасну культуру як середовище постійної міграції, де практично немає чистого тексту. Основним

аспектом при цьому виступає принцип діалогу. Інтертекстуальність відкриває твір для взаємодії з іншими текстами, мовами, традиціями, а в контексті міжмистецької взаємодії дозволяє виходити за рамки власне мови, поєднуючи слово з образом, звуком та простором.

1.4 Визначення поняття екфразис

Одним із проявів міжмистецької взаємодії є репрезентація в літературному тексті творів різних візуальних мистецтв, яку прийнято позначати терміном «екфразис». Ключові питання, що розглядаються в контексті екфразису, пов’язані з природою та межами словесного зображення: як у тексті передати візуальні характеристики, атмосферу й художні ефекти, чи можливо відтворити нюанси, які притаманні лише візуальному сприйняттю, і яким чином літературна форма впливає на інтерпретацію образу.

Перший приклад використання екфразису було знайдено в античній літературі близько 8 століття до н.е. У 18-ій книзі епосу «Іліада» Гомер описує процес створення щита Ахіллеса Гефестом [Heffernan 2004, с. 9]. Екфразис розглядався як риторичний засіб, здатний викликати перед внутрішнім зором слухача образи відсутніх предметів завдяки живим і детальним словесним описам.

У постмодерністську епоху були визначені різні способи актуалізації екфразису. В. Мітчел підкреслював, що картини і тексти не існують окремо одне від одного, а перебувають у діалозі. Він продемонстрував, як під їхнім впливом мова і візуальні образи формують нові значення, які не можуть бути повністю передані лише словами або тільки зображеннями. Такий підхід дозволяє розглядати екфразис як діалогічну форму, де текст і мистецтво взаємно збагачують одне одного.

Увага М. Крігера була зосереджена на естетичних і літературних функціях екфразису. Науковець довів, що опис живописного твору у слові має самостійну художню цінність, а не є просто допоміжним елементом [цит. за: Генералюк 2018, с. 185]

Праці Л. Геллера були присвячені функції опису мистецтва у розвитку сюжету та психології персонажів. Він підкреслював, що екфразис є активним інструментом формування характерів, мотивацій і внутрішнього світу героїв. Через взаємодію з мистецтвом персонажі та сюжет отримують глибину, а читач відучває психологічні нюанси ситуацій [цит. за: Фесенко 2013, с. 228].

Дж. Хеффернан визначив екфразис як вербальне представлення візуального представлення, проте це поняття досі залишається дискусійним, щодо якого немає єдиного й загальноприйнятого трактування [цит. за: Дубровська-Томченко 2024, с. 54].

Водночас Л. Генералюк привертає увагу до відмінності понять гіпотипозис та екфразис. Метою гіпотипозису є створення виразної чіткої і легко уявної картини. На відміну від екфразису, він репрезентує майже фактографічну конкретність. З цього слідує, що гіпотипозис демонструє потенціал словесного малювання, адже представляє реальність подібно до того, як її відтворюють фотографія, скульптуа і живопис. Він не переосмислює чи нашаровує нові смисли, а функціонує як автономний і повноцінний спосіб відображення дійсності [Генералюк 2013, с. 54-55].

У той же час екфразис є не просто ремінісценцією живописного твору, а постає як включення іншовидового образу у словесне творення художнього світу. Живописні твори перекодовуються, органічно інтегруються і збагачують літературний текст новими смислами, стаючи повноцінною складовою його поетики [Генералюк 2018, с. 189].

Оскільки саме визначення екфразису є дискусійним, то актуальним залишається і питання класифікації його різновидів. Л. М. Загер Ейдт запропонувала типологію, яку використовують у сучасних філологічних

дослідженнях. Дослідниця виділяє чотири його типи: атрибутивний, зображальний, інтерпретаційний, драматичний.

Атрибутивний екфразис передбачає коротку вербальну згадку твору мистецтва в тексті, коли картина лиша присутня у сцені, але не описується детально. У той же час зображальний тип характеризується розгорнутим і деталізованим описом живописного твору, при цьому він відіграє важливу роль у розвитку сюжету й формуванні характерів персонажів. Інтерпретаційний екфразис включає роздуми або тлумачення твору мистецтва, його значення або вплив на текст і персонажів. Драматичний вид змушує художній образ оживати і театралізуватися настільки, наскільки це можливо у житті [цит. за: Гребенюк 2013, с. 87].

Отже, екфразис постає як багатошарове інтермедіальне явище, яке поглиблює смислові горизонти літературного тексту. Він виконує не тільки ілюстративну функцію, а стає повноцінним засобом формування психологічних портретів персонажів, розвитку сюжету та увиразнення ключових мотивів. Залучення візуального виміру відкриває можливість для діалогу між різними видами мистецтва, завдяки чому текст отримує додаткову символічну напругу й інтерпретаційну багатозначність. Екфразис у сучасній літературі виступає важливим інструментом художнього мислення, що забезпечує глибшу взаємодію читача з естетичним та культурним простором твору.

РОЗДІЛ 2
АНАЛІЗ ЗАСОБІВ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ У РОМАНАХ ДОННИ ТАРТТ «ТАЄМНА ІСТОРІЯ» ТА «ЩИГОЛЬ»

2.1 Семантичні форми інтертекстуальних включень

2.1.1 Інтертекстуальні мотиви. Інтертекстуальні мотиви завжди сприймаються двояко: як специфічні риси постмодернізму і як вияв мистецтва, що виходить за часові рамки. У романі «Таємна історія» Донни Тартт сучасність переплітається з давньогрецькими міфами, оскільки в основу письменниця закладає саме мотиви античних першоджерел.

По-перше, присутній мотив трагічної помилки – ‘fatal flaw’. Оповідач, 27-річний Річард Пейпен, намагається ретроспективно осмислити події свого навчання у Вермонтському коледжі. З перших рядків він порівнює своє життя з долею літературних героїв, чиє життя було розділене на до і після: ‘*Does such a thing as **‘the fatal flaw’**, that showy dark crack running down the middle of life, exist outside literature? I used to think it didn’t. Now I think it does’* [Tartt 2022, с. 5].

Річард Пейпен називає цю трагічну помилку ‘fatal flaw’ – смертельним недоліком, фатальною вадою. Проте термін, до якого він апелює називається *hamartia*. Слово походить від грецького дієслова *hamartanein*, що означає «помилитися» або «промахнутися». Аристотель використовував цей термін у «Поетиці», щоб описати фактори, які врешті-решт призводить до зміни долі головного героя [Meriam-Webster Dictionary].

Таким чином, *hamartia* може тлумачитися як помилка або недолік персонажа, що веде до переходу від щастя чи успіху до руйнації чи катастрофи. Це може бути риса особистості або ж хибне судження через брак знань. Зрештою, як внутрішні, так і зовнішні сили можуть призвести до

трагічного падіння персонажа, і часто саме складне поєднання цих сил становить *hamartia*. Річард роздумує про них після вбивства Банні: *‘What we did was terrible, but still I don't think any of us were bad, exactly; chalk it up to weakness on my part, hubris on Henry's, too much Greek prose composition - whatever you like’* [Tartt 2022, с. 309].

Це нагадує сюжети багатьох класичних трагедій, де непорозуміння призводить до численних смертей і великих страждань. Наприклад, «Цар Едіп» Софокла, «Геракл» та «Орест» Евріпіда [Гальчук 2008, с. 84]. Однак, визначаючи природу своєї ‘fatal flaw’, Річард згадує, що його помилкою завжди було прагнення прекрасного за будь-яку ціну*: ‘a morbid longing for the picturesque at all costs’* [Tartt 2022, с. 5].

По-друге, наскрізним у «Таємній історії» є мотив долі. Доля є однією з ключових категорій у давньогрецької філософії. Як і в античних трагедіях, у романі Донни Тартт все здається випадковим. Тим не менш це веде Річарда до того, щоб він став героєм історії, яку він розповідає: *‘I took Greek so I could sleep late on Mondays. It was entirely* ***random decision*** *which, as you will see,* ***turned out to be quite fateful***’ [Tartt 2022, с. 7]. Вибір вивчення грецької мови став випадковим рішенням так само як і вибір коледжу: ‘*I lit on Hampden* ***by a trick of fate***’ [Tartt 2022, с. 9].

У подальшому розвитку подій роль долі також залишається значною. Непередбачувані збіги призводять до того, що Камілла, Франсіс та Генрі не вирушають до Аргентини у спробі втекти, а залишаються у Хемпдені: *‘I must have missed you* ***by only a few minutes****. If you’d happened in an hour or so later everything would have been gone’* [Tartt 2022, с. 176]. Це відкриває Річарду можливість дізнатися про злочин однокурсників та стати причетним до планування і здійснення вбивства Банні.

Франсіс називає те, що сталося, жахливим ланцюгом збігів: *‘Even so, nothing might have happened. It was just* ***a horrible string of coincidences.*** *If we’d stopped in the country to get rid of our clothes, if we’d come here or to the twins’, if Bunny only hadn’t fallen asleep…’* [Tartt 2022, с. 199].

По-третє, виділяємо мотив передбачення. Як і в давньогрецьких міфах символізм передбачення є однією з особливих рис роману. Оскільки головні герої є носіями цього магічного світобачення, то зустрічають на своєму шляху безліч знаків. Один з них, наприклад з'являється під час прогулянки Чарльза, Камілли та Річарда: '*one of them [**ravens**] hopped clumsily to the end of a branch, which squeaked and bobbed under its weight and sent it squawking into the air. The other two followed, with a battery of flaps. They sailed over the meadow in a triangle formation, three dark shadows on the grass*' [Tartt 2022, с. 69]. У грецькій міфології ворони пов'язані з Аполлоном, богом пророцтва. Крук вважався символом нещастя, поганих новин і був вісником богів у світі смертних. Таким чином, герої передбачують події, що докорінно змінять їхні долі.

Іншим прикладом є трактування подій Генрі незвичайним чином: '*On the way to Francis's**, a pregnant dog ran across the road** in front of us. That is a very bad omen*' [Tartt 2022, с. 387]. Ця подія відбувається вже після вбивства Банні, коли героїв допитують ФБР та ризик бути розкритими неймовірно зростає. Саме знамення є ремінісценцією до рядків з Оди Горація: '*Let the wicked be led by omens of screeching from owls, **by pregnant dogs,** or a grey-she wolf, hurrying down from Lanuvian meadows, or a fox with young*' [Horace 2008, с. 148]. Для Генрі передвісником нещастя є і непоховане тіло вбитого друга: '*Do you know why I think we're having **such bad luck** this time around? Because it's terrible luck to leave a body unburied*' [Tartt 2022, с. 403].

Взагалі Генрі Вінтер – ключовий та рушійний носій античної думки і традицій, який сповідує релігійно-міфологічну віру. У своєму прагненні наочно відчути життя Стародавньої Греції він навіть проводить ритуал, покликаний очистити себе від вбивства фермера під час вакханалії, про що розповідає Камілла: '***Murder is pollution**. The murderer defiles everyone he comes into contact with. And the only way to purify blood is through blood*' [Tartt 2022, с. 404]. Це є референцією на очищувальний ритуал, що робить Цирцея для Ясона та Медеї, щоб вони не понесли покарання за смерть

Апсирта. Варто звернути увагу, що в античні часи всякий злочинець, а особливо вбивця рідних, трактувався як осквернений (miaros), і очищення від цього осквернення відбувалося засобами релігійного ритуалу [Гальчук 2008, с. 52] Щоправда, вже в Есхіла Орест не може очиститися від свого злочину в храмі Аполлона Дельфійського і повинен бути засуджений.

2.1.2 Традиційні образи. Провідним образом у романі «Таємна історія» є античний образ Діоніса, на честь якого письменниця навіть хотіла назвати книгу – «Бог ілюзій» (The God of Illusions). У трагедії «Вакханки» давньогрецького драматурга Евріпіда Діоніс уособлює стан несамовитості, оманливих уявлень, дикості та некерованості. У романі Донни Тартт ці самі етапи простежуються у долях головних персонажів: вони переходять від самообману (захоплення джуліанівською ідеєю верховенства краси) до втрати здорового глузду (спроба відтворити вакханалію, що веде до випадкового вбивства фермера); від жорстокості (холоднокровне планування смерті Банні) до повного розпаду їхнього внутрішнього та зовнішнього світу, коли вони, намагаючись приховати злочини та впоратися з моральними муками, занурюються в хаос.

По-перше, розглянемо образ Діоніса як бога ілюзій. Один з головних героїв Генрі Вінтер описує античного бога наступним чином: ‘*You know what the Greeks called Dionysus. **The Many-Formed One.** Sometimes it was a man, sometimes a woman. And sometimes something else*’ [Tartt 2022, с. 188]. Але Діоніс міг не тільки змінювати власний вигляд, а й затьмарювати бачення своїх послідовників. За словами Е. Доддса з праці «Греки та ірраціональне», використаними у епіграфі до другої книги, Донна Тартт наголошує, що античний бог міг змусити бачити світ таким, яким він не був: ‘*enable his votaries **to see the world as the world’s not***’ [Tartt 2022, с. 1].

Дійсно, всі герої роману обманюються, перебувають під владою власноруч побудованих ілюзій. Наприклад, Річард, народжений у маленькому містечку Плано, прагне вирватися зі свого помірного, нецікавого, позбавленого пристрастей життя у Каліфорнії. Юнак бреше про

своє походження, родину і дохід – він робить все можливе, щоб тільки наблизитися до примарних образів людей, яких навіть не знає: ‘*they shared a certain coolness, a cruel, mannered* ***charm*** *which* ***was not modern*** *in the least but had a strange* ***cold breath of the ancient world***’ [Tartt 2022, с. 32].

У свою чергу, викладач Джуліан, що відіграє роль жреця культу Діоніса, змушує студентів бачити світ і себе такими, якими вони не є насправді. Це визнає Річард у своєму щоденнику: ‘*One of Julian’s most attractive qualities is his* ***inability to see anyone, or anything, in its true light***’ [Tartt 2022, с. 575]. Як показує розв'язка, Джуліан свідомо вводив своїх студентів в оману, оскільки сам не був здатний слідувати діонісійському світогляду. Його авторитет руйнується, розвіюється як марево, коли він не виявляє хоробрості і честі, а тікає, відмовляючись від власноруч побудованої концепції.

По-друге, образ Діоніса розкривається в контексті протиставлення Аполону. У романі «Таємна історія» це створює цікавий контраст, оскільки ці боги представляють два протилежні аспекти людської природи і мистецтва. Діоніс уособлює екстаз, емоційну відкритість і свободу [Клековкін 2007, с. 63]. Аполлон, навпаки, уособлює гармонію та раціональність. У романі, конфлікт між цими богами відображається у внутрішніх боротьбі персонажів та їхньому сприйнятті світу. Студенти, які віддають перевагу Діонісу, часто відчувають себе втраченими у сучасному світі і прагнуть до відчуття екстазу та свободи, тоді як ті, хто схильні до Аполлона, шукають гармонії та порядку у своєму житті.

Наприклад, Генрі та Чарльз, є прихильниками Діоніса і прагнуть свободи та екстазу. Вони відмовляються від загальноприйнятих моральних норм та суспільних конвенцій, що приводить до конфліктів та трагічних наслідків. В образах Каміли та Франсіса представлений більш аполонічний ідеал. Ці персонажі шукають гармонію та порядок у своєму житті, прагнучи до високих стандартів краси і розуму. Вони відкидають культ Діоніса і його безладдя, вважаючи його деструктивним.

Роздвоєність внутрішнього світу втілена в оповідачі. Річард Пейпен має внутрішній конфлікт, а протиставлення Діоніса і Аполлона відображає його власну боротьбу з протиріччями своєї природи. Наприклад, Річард може відчувати відданість ідеям культу Діоніса, але одночасно йому суперечить його раціональне мислення та бажання порядку.

По-третє, образ Діоніса розкривається і в особливому погляді на красу і творчість. У той час як аполонічний ідеал характеризується високими стандартами порядку, діонісійський – асоціюється з вільним, емоційним та відвертим виявленням творчості. Вона є спонтанною, імпульсивною та енергійною, виражає відчуття свободи та екстазу [Лютий 2011, с. 62]. За цією концепцією краса є шокуючою, страшною, про що згадує Річард: '*... the first sentence that I ever learned in Greek. Χαλεπὰ τὰ καλά.* ***Beauty is harsh***' [Tartt 2022, с. 612]. Цей образ жахливої краси створений на основі «Поетики» Аристотеля: '*Aristotle says in the Poetics that objects such as corpses, painful to view in themselves, can become delightful to contemplate in a work of art*' [Tartt 2022, с. 41].

На одній з перших лекцій студенти мають дискусію щодо краси грецької поезії, під час якої лунає одна з ключових змістових ідей твору. Генрі формулює ідею прекрасного і позбавленого життя:

- *Death is the mother of beauty.*

- *And what is beauty?*

- *Terror* [Tartt 2022, с. 41].

Річард настільки вражений цим концептом, що в епізоді, де Камілла наступає на уламок скла, йому бачиться сцена, схожа на діонісійську театральну трагедію: '*Camilla was limp in Henry's arms, her head thrown back like a dead's girl, and the curve of her throat* ***beautiful and lifeless****. The hem of her dress fluttered abstractly in the breeze*' [Tartt 2022, с. 108].

По-четверте, образ Діоніса втілюється у порушенні моральних меж. Студенти йдуть від спостерігання жахливої краси до втілення її у життя, що призводить до злочину. Джуліан вважає, що через вакханалію, його учні

можуть знайти вихід зі скутості та обмежень. У словах Генрі Вінтера ми знаходимо рефлексію цього процесу. Він проходить шлях від послідовника правил до вільної в його розумінні людини, скоївши злочин: ‘*Before I was paralyzed, though I didn’t really know it. It was because I thought too much, lived too much in the mind. It was hard to make decisions. I felt immobilized*’ [Tartt 2022, с. 557].

Таким чином, образ Діоніса стає символом екзистенційних пошуків, прагнення до відчуття життєвої енергії та сенсу, оскільки після скоєння вбивства Генрі знаходить те, що так довго шукав: ‘*That* ***surge of power*** *and* ***delight****, of confidence, of control. That sudden sense of the richness of the world. It’s infinite possibility*’ [Tartt 2022, с. 557].

Варто зазначити, що з усієї групи студентів Генрі Вінтер був єдиним, для кого цей досвід не завершився травматичним почуттям провини, страху, а навпаки звільненням, про що він зізнається Річарду наприкінці історії: ‘*... my life, for the most part, has been very stale and colorless. Dead, I mean. The world has always been an empty place to me. I was incapable of enjoying even the simplest things. I felt dead in everything I did… **But then it changed. The night I killed** the man*’ [Tartt 2022, с. 556].

Отже, образ Діоніса є ключовим для інтерпретації всього роману Донни Тартт. В ньому втілені як погляд на мистецтво, красу та творчість в цілому, так і мотивація головних героїв. Протиставлення Діоніса і Аполлона допомагає розкрити глибину та складність персонажів у романі, показуючи їхні внутрішні суперечності та пошуки сенсу в своєму житті. Врешті-решт, конфлікт діонісійського і аполонівського начал підкреслює тему вічної боротьби між раціональністю і емоціями, свободою і контролем, яка визначає існування кожного з них.

2.1.3 Референції. У романі «Щиголь» також присутні семантичні форми інтертекстуальності. До них можемо віднести й прізвисько «Поттер», дане Тео Борисом у їхню першу зустріч. Це є прямою референцією на головного героя книг Дж. К. Роулінг. Схожість персонажів є не тільки номінальною, за схожістю в одязі і впізнаваних окулярах: '*It was not the first time, in Vegas, I'd heard the* ***Harry Potter comment****. My New York clothes – khakis, white oxford shirts, the tortoiseshell glasses which I unfortunately needed to see – made me look like a freak at a school where most people dressed in tank tops and flip flops*' [Tartt 2023, с. 236].

Обидва персонажі подібні через втрату матері, досвіду сирітства та життя у прийомних родинах. І Гаррі Поттер, і Тео Деккер дійсно мають незвичні життєписи, проте ця обраність приносить їм багато страждань. Їхня інакшовість від інших підкреслюється й іронічним контрастом. Якщо Поттер у Дж. Роулінг мав магію, щоб справитися з труднощами, то у Деккера Донни Тартт відсутні чарівні сили виправити ситуацію. Він тримається виключно за чарівний образ щиглика на картині, проте магія мистецтва може втішити лише морально.

Референцію, тобто згорнутий текст, знаходимо й надалі. Зустріч Бориса і Тео через тринадцять років знову починається з вигуку даного прізвиська. У момент зустрічі з Піппою Деккер має наступні думки: '*No one had called me Potter in years but her soft voice had brought to mind a forgotten word from those old books,* ***the language of snakes and dark wizards: Parseltongue***' [Tartt 2023, с. 531]. У всесвіті Дж. Роулінг парселтангом називають мову змій, якою володіють темні маги. У шепоті Піппи Деккер знову повертається до образів дитинства, проте у контексті ми розуміємо, що ця зустріч не принесе йому нічого доброго.

Іншою яскравою референцією до класичного літературного твору є уподібнення Бориса до одного з героїв роману Ч. Діккенса «Пригоди Олівера Твіста». Гоббі порівнює його з Доджером, досвідченим кишеньковим злодієм, який став наставником Олівера: '*Funny to meet him after hearing so*

much about him. Like meeting a character in a book. I'd always pictured him as ***the Artful Dodger in Oliver***' [Tartt 2023, c. 560].

Гоббі наче виявив інтертекстуальність та співставив образ, намальований оповіддю Тео, з реальною людиною. Хоча антиквар і очікує побачити гіршу сторону життя вуличного злодюжки ('*Ragged coat. Smear of dirt along the cheek*' [Tartt 2023, c. 560]), він здивований пристойним виглядом Бориса.

Тим не менш, знову маємо схожість не тільки за зовнішністю, але й внутрішньою психологією персонажів. Головний герой у обох романах протиставляється цим образам вуличного життя: прямолінійний Олівер з хитрим і кмітливим Доджером, м'який за характером Тео з Борисом, що звик до жорстокості.

Доджер і Борис мають харизматичні риси. Вони дотепні, зухвалі та швидко орієнтуються у небезпечних ситуаціях, вміють виживати у хаосі та зачаровують своєю хитрістю. Борис вкрав картину «Щиголь», розуміючи її цінність, проте не маючи жодного уявлення, що з нею робити. У цьому прослідковуємо архетип трікстера, що вчиняє злочин, не маючи конкретної мети. У майбутньому Борис знайде можливість розпорядитися предметом мистецтва, використає його як драбину, щоб заробити свій капітал.

Разом з тим у характерах Бориса і Доджера уособлюється проблема дитини, яка стала жертвою соціальних умов. Вони змалку залишені напризволяще і змушені шукати притулку у криміналі. Світ не дає їм нічого, тому вони змушені здобувати все самостійно не зовсім чесним шляхом. У підсумку, дані персонажі Ч. Діккенса та Д. Тартт набувають моральної двозначності, оскільки є продуктами середовища, в якому зростають.

2.2 Стилістичні форми інтертекстуальних елементів

2.2.1 Цитати з атрибуцією та без атрибуції. Експліковані цитати у романі «Таємна історія» мають значення в контексті сюжету роману, а їх включення допомагає створити відчуття зв'язку з подальшим розвитком подій. Наприклад, Донна Тартт використовує славетну промову Клітемнестри, що слугує передбаченням наступних подій у романі. Камілла, яка декламує ці рядки в образі Клітемнестри, побачить смерть свого коханого Генрі. Більш того, Клітемнестра наносить Агамемнону два удари, а Генрі випускає дві кулі під час самогубства:

Thus he died, and all the life struggled out of him;
And as he died he spattered me with the dark red
And violent-driven rain of bitter-savored blood
To make me glad, as gardens stand among the showers
Of God in glory at the birthtime of the buds [Tartt 2022, c. 40].

Цитата походить з епізоду п'єси Есхіла *Агамемнон*, що є частиною його трилогії «Орестея». Вона описує вбивство царя Мікен, Агамемнона, своєю дружиною Клітемнестрою. Жінка не відчуває докорів сумління, адже щиро бажає помститися за смерть своєї дочки Іфігенеї, яку Агамемнон пожертвував заради успіху у війні:

...with no thought more than as if a beast were butchered,
when his ranged pastures swarmed with the deep fleece of flocks,
he slaughtered at the altar his own child [Aeschylus 2014, c.296].

Цей епізод є одним з найбільш відомих та важливих у грецькій міфології, оскільки він відображає тему зради та відплати, яка часто зустрічається у класичних творах. Це показує, що внутрішні конфлікти та ревнощі можуть призвести до найжорстокіших дій.

Ще одним прикладом передбачення та підсилення емоційного впливу є вірш Альфреда Едварда Хаусмана «With Rue My Heart is Laden», який Генрі декламує під час похорон Банні:

With rue my heart is laden
For golden friends I had,
For many a rose-lipt maiden
And many a lightfoot lad.
By brooks too broad for leaping
The lightfoot boys are laid;
The rose-lipt girls are sleeping
In fields where roses fade [Tartt 2022, с. 466-467].

Вірш починається словами '*With rue my heart is laden*' (Зі смутком моє серце наповнене), що відразу створює атмосферу туги та тяжкості. Використання саме цієї поезії пов'язане не тільки з трагічністю прощання з загиблим Банні, але й з щемким відчуттям ностальгії, яке переживають герої. Річард неодноразово чув, як Банні читав Е. Хаусмана напам'ять, тому коли він чує ці рядки у декламуванні Генрі, його серце стискається від жалю.

У першій строфі цього вірша автор визнає, що він сповнений гіркого жалю про втрату своєї молодості та краси. Він зосереджує свої спогади на красивих юнаках і дівчатах, з якими проводив час. Ми можемо побачити у цих образах головних героїв, чиї юні роки були затьмарені вбивством та назавжди втрачені. У другій строфі Е. Хаусман описує жінок як сплячих, а чоловіків, що лежать на землі в полі, де зів'яли троянди. Тут він натякає на те, що незалежно від сили молодості та задоволення, які приносить компанія, ці речі приречені з часом зникнути. Також використовується алегорія про квіти, які в'януть під тяжким навантаженням, що відображає відчуття безсилля та втрати перед неминучими подіями. Таким чином, рядками з поезії Е. Хаусмана Донна Тартт натякає на розв'язку роману, оскільки компанія студентів буде приречена розпастися назавжди.

Ще одним прикладом використання цитат для опису емоційного стану героїв є рядки з Іліади Гомера. Генрі Вінтер перебуває наодинці в будинку Коркоранів та пише листа, в якому порівнює себе з Одисеєм, який знаходить себе на ворожій території, відрізаний від своїх друзів:

‘*Be strong , saith my herat; I am a soldier;*

I have seen worse sights than this’ [Tartt 2022, с. 433].

Суть цитати «*Будь сильним, говорить моє серце; я солдат; я бачив і гірші види, ніж це*» перегукується з глибоким відчуттям стійкості, внутрішньої сили. Генрі, який є людиною щонайменше освіченою та високоінтелектуальною, змушений допомагати Коркоранам з домашніми обов’язками та писати листи друзям Банні зі школи. Для нього це виявляється неймовірним випробуванням.

По-перше, йому неприємний стиль життя цієї родини, які піклуються лише про зовнішній вигляд квітів, меблів й одягу, але самі по собі нічого не варті. По-друге, Генрі як ніхто інший причетний до смерті їхнього сина. І навіть якщо докорів сумління він не відчуває, йому необхідно зберегти таємницю та поводити себе природно. Тому Генрі грає свою роль, намагається бути виваженим, проте на заваді стає хронічна мігрень, що загострюється на фоні стресу.

У цьому контексті заява «*Я бачив і гірші види, ніж це*» ще більше підсилює ідею стійкості. Це свідчить про те, що незважаючи на поточну ситуацію, це блідне в порівнянні з труднощами минулого, а саме приховування злочину від ФБР. Ця перспектива служить джерелом сили, нагадуючи, що раніше Генрі та інші студенти долали й більші перешкоди, і в результаті вийшли сильнішими.

Варто зазначити, що вираз «*Я солдат*» додає до цитати ще більше шарів сенсу. Він може позначати не лише буквального солдата, яким був Одисей, що брав участь у багатьох війнах, але й метафорично представляє будь-кого, хто витримав випробування та страждання на життєвому полі бою. Ідентифікуючи себе як солдата, Генрі Вінтер приєднується до

античного архетипу стійкості, втілюючи дух прийняття виклику із хоробрістю та рішучістю.

Донна Тартт використовує цитати для підсилення характеристики персонажів, образно підкреслюючи певні риси характеру чи поведінки. Наприклад, письменниця цитує рядки з роману «Мадам Боварі» Гюстава Флобера для опису поведінки собаки, яку студенти врятували від усипляння: ‘*It loved Camilla, and followed her everywhere. Henry quoted long passages about Emma Bovary and her greyhound: Sa pensee, sans but d’abord, vagabondait au hazard, comme sa levrette, qui faisait des cercles dans la campagne…*’ [Tartt 2022, c. 94].

Ці рядки можна перекласти з французької мови так: «*Її думки спочатку блукали без мети, мов її левретка, яка бродила по селу, роблячи кола*». Здавалося, це дуже незначна деталь опису домашньої тварини, проте вона відкриває нам багато шарів значень. Саме з цього цитування ми можемо здогадатися, що Генрі бачить себе на місці цієї собаки, оскільки закоханий у Камілу. Цей фрагмент добре відображає безладність та розсіяність думок, що відображається у порівнянні з блуканням собаки. Левретка, як символ, може представляти безладність та відсутність контролю закоханого. Підтвердженням цього може бути й невипадкова кличка собаки Frost, яке відсилає нас до зимового прізвища Генрі – Winter.

Це дозволяє нам віднайти таємницю про стосунки Генрі і Каміли, які за сюжетом були відкриті розповідачу Річарду наприкінці історії. Оскільки Пейпен теж теплив почуття до Камілли, то не бачив натяків чи деталей, проте у ретроспективі це стає очевидним. Отже, маємо справу з подвійним кодуванням, що властиве явищу постмодернізму та вдало використовується Донною Тартт.

Проте такий випадок не поодинокий. Наприклад, для опису сповненої світлом і миром прогулянку на човні, письменниця використовує вірш «The Waste-Land» Томаса Стернса Еліота:

Elizabeth and Leicester

Beating oars
The stern was formed
A gilded shell
Red and gold
The brisk swell
Rippled both shores
Southwest wind
Carried down stream
The peal of bells
White towers
Weialala leia
Wallala leilala [Tartt 2022, с. 89].

На перший погляд, вірш, декламований монотонним голосом Генрі, є просто описом краси теплого осіннього дня. І дійсно ці поетичні рядки відтворюють образ природи і звуків, які оточують героїв, створюючи враження дійсності в образному світі. Звуки весел (‘*Beating oars*’, ‘*Rippled both shores*’) чи дзвонів (‘*The peal of bells*’) насправді надають тексту музичної образності [Reeves 2017, с. 48].

Для більш уважного читача це стане спробою оповідача показати себе більш інтелектуальним, оскільки Річард намагається досягнути рівня освіченості своїх одногрупників та вчиться бачити світ крізь призму поезії та мистецтва за їхнім прикладом. З цієї причини він наводить ці рядки у розповіді, хоча знайшов їх багато років після описаних подій.

Тим не менш, використання цього палімпсесту є прикладом подвійного кодування роману. Як буде зазначено в наступному розділі, в описі заголовку ми маємо офіційну історію та таємну історію. Тут демонструється ідея про ненадійного оповідача та виявляється справжня суть сцени, про що читач дізнається лише згодом. Захоплений іншими героями Річард не помічає, як і невибагливий читач, що розповідь Генрі про Елізабет і Лестера як таємних коханців перегукується з його прихованими стосунками з Каміллою.

У епілозі Річард рефлексує, намагається осмислити все, що сталося, та знаходить розгадку певним вчинкам і діям Генрі. Для цього він цитує рядки з п'єси Кристофера Марло «Доктор Фауст», з вказанням походження:

'*I think my master shurtly means to die*

For he hath given me all his goods' [Tartt 2022, с. 616].

За сюжетом п'єси Фауст перебуває на порозі смерті, та приречений горіти у пеклі, прощається з учнями, роздаючи всі свої надбання у розумінні, що вони нічого не вартують. Подібно до Фаусту Генрі мав намір віддати свою машину Річарду. Маємо суперечливий момент щодо мотивації Генрі Вінтера, адже він не передбачав своє самогубство, а лише намагався влаштувати махінацію з передачі власності Річарду, оскільки міг втратити машину за рішенням суду.

Звідси Річард акцентує увагу на інших рядках з «Доктора Фауста»: '*I 'faith, he looks much like a conjurer*' [Tartt 2022, с. 616]. У п'єсі лицар описує Фауста та зауважує, що той виглядає, як справжній чарівник. Звідси приходимо до висновку, що незважаючи на розв'язку та усвідомлюючи навіть приховане, Річард все одно залишається зачарованим образом Генрі.

Отже, усі наведені приклади цитування з атрибуцією є такими, що деякі читачі можуть їх пропустити або навіть не помітити, насолоджуючись розповіддю. Але для дослідника, який цінує глибину та складність, цей багатошаровий текст є прикладом інтертекстуальності та майстерного використання Донною Тартт художніх прийомів постмодернізму.

2.2.2 Паратекстуальні цитати. У літературі заголовок стає ключовим елементом у формуванні змісту, що дозволяє автору впливати на тлумачення представленого матеріалу. Як зазначалося раніше, Донна Тартт мала намір зробити інтертекстуальне посилання на античний образ Діоніса, назвавши роман «Бог ілюзій». Причини зміни назви залишаються невідомі, проте інтенцію надати твору паратекстуальності письменниця не залишила.

Донна Тартт назвала свій роман «Таємна історія», що є посиланням на памфлет відомого візантійського історика Прокопія Кесарійського. На

початку шостого століття н.е. він виконував обов'язки військового літописця при дворі імператора Юстиніана та став автором восьмитомної праці «Історія воєн», яку доповнив неофіційним доповненням – памфлетом під назвою «Anecdota».

У цьому творі Прокопій Кесарійський описує приховані причини політичних подій, які не були викладені в основних книгах, а також розповідає про побут та дії візантійських імператорів й інших високопоставлених осіб. Ці оповіді не були призначені для публічного обговорення та могли бути сприйняті як «таємна історія», оскільки включали деталі й інформацію, яка була небажаною для публічного розголошення. Хоча Прокопій Кесарійській не використовував цю назву у памфлеті, його грецька назва перекладалася англійською як «The Secret History» [Evans 1970, с. 129].

З цього робимо висновок, що в романі викладено дві версії подій – офіційна та неофіційна. Оскільки мова йде про вбивство, то логічно припустити, що Річард, який був безпосереднім свідком, хоче розкрити правду про злочин та його деталі. І дійсно оповідач намагається описати події в точності, як вони відбувалися насправді, тобто викласти «таємну історію», яка відрізняється від офіційної версії поліції та слідства.

Проте ми маємо ненадійного оповідача, чия розповідь викликає сумніви у достовірності. Навіть не маючи наміру вводити в оману, Річард Пейпен додає свої тлумачення подіям та не бачить істину цілком. У пролозі він пише: '*But walking through it all was one thing; walking away, unfortunately, has proved to be quite another, and though once I thought I had left that ravine forever on April afternoon long ago, now* ***I am not sure***' [Tartt 2022, с. 2].

Отже, Річард настільки травмований досвідом пережитого, що після великого проміжку часу все одно не може виплутатися зі спогадів. Оповідач постійно повертається до місця злочину та обдумує скоєне, що приводить нас до різних інтерпретацій ставлення Річарда Пейпена до подій і людей: '…*I*

have come to realize that while for years I might have imagined myself to be somewhere else, in reality I have been there all the time' [Tartt 2022, с. 2].

«Таємне» прослідковується в тому, що багато дій та рішень персонажів можна розглядати у подвійному ключі. Наприклад, смерть Банні можна розглядати як трагедію, але також як рішення, спрямоване на збереження секретів та захист молодих людей, які не хотіли потрапити до в'язниці. Це створює конфлікт у читача та спонукає його думати про моральність дій персонажів.

Отже, заголовок вказує на подвійне кодування роману. «Таємна історія» містить багато паралелей на художні твори, які натякають на те, що насправді відбувалося. Наприклад, взаємовідносини між головними героями можуть відображають саме ситуації з класичних творів (цитування «Спустошеної землі» або «Пані Боварі» Г. Флобера). Ця властивість створює багатошаровий та складний текст, що залишає багато простору для інтерпретації та аналізу з боку читача.

Окрім значущого заголовку, Донна Тартт також додає епіграфи до кожної з частин роману. При цьому вони містять посилання і натяк на сюжетну перспективу та головну ідею, хоча прямі вказівки на змістовий компонент відсутні.

Перед прологом у «Таємній історії» перед «Книгою першою» розташовані два епіграфи. Перший взятий з праці Ф. Ніцше «Невчасні роздуми»:

I enquire now as to the genesis of philologist and assert the following:

1. A young man cannot possibly know what Greeks and Romans are.

2. He does not know whether he is suited for finding out about them. [Tartt 2022, с. 1].

Другий епіграф цитує працю Платона «Республіка»: '*Come then, and let us pass a leisure hour in storytelling, and our story shall be the education of our heroes*' [Tartt 2022, с. 1].

Зазначена в обох епіграфах тема є роздумами про «виховання» й формування героїв, які за своїм юним віком не здатні оцінити спадок великих, чий досвід вони вивчають. У першій книзі Річард розповідає про себе 19-річного, про своє дитинство, про семінари з античності, про закоханість і дружбу, про час становлення і злочин, причиною якого стала жага до античної свободи.

Епіграф до другої книги взятий з твору Е. Р. Доддса «Греки і ірраціональне»: '***Dionysus is the Master of Illusions**, who could make a vine grow out of a ship's plank, and in general enable his votaries to see the world as the world's not*' [Tartt 2022, с. 307]. Він коригує авторську перспективу в напрямку взаємозв'язку ілюзії та реальності на користь раціонального сприйняття світу, яке високо цінувалося античними мислителями, проте було невірно розтлумачено учасниками подій.

Більш того, «Таємна історія» містить епіграф до «Епілогу», що є досить рідкісним явищем. У романі він відіграє роль своєрідного висновку і підсумку, оскільки натякає на розв'язку. Донна Тартт використовує поезію Джона Форда «Розбите серце», оскільки Річард дійсно знаходить себе розірваним на шматки після вогнепальної рани, розлуки з Каміллою та смерті Генрі:

'*Alas, poor gentleman,*

He look'd not like the ruins of his youth

But like the ruins of those ruins' [Tartt 2022, с. 609].

Отже, заголовок і епіграфи «Таємної історії» містять ключову інформацію, що надає підстави для більш широкого сприйняття тексту, а також задає напрямок розвитку подій у творі.

Заголовок роману «Щиголь» відсилає читача до картини Карела Фабріціуса. Такий тип зв'язку образотворчого твору і літературного тексту визначаємо як екфразис, що буде розглянуто у наступному розділі. Паратекстуальність у романі «Щиголь» представлена епіграфами до кожного з п'яти розділів.

Перша частина розпочинається з цитати Альбера Камю з «Міфу про Сізіфа»: ‘*The absurd does not liberate; it binds*’ [Tartt 2023, с. 1]. Цей епіграф налаштовує читача на сприйняття історії Тео не лише як психологічної драми, а й як екзистенційної рефлексії щодо життя без очевидного сенсу. Абсурдний світ головного героя виявляється у катастрофі (смерті матері під час теракту), до якої оточення виявляється байдужим. Коли Тео занурюється у безодню самотності і психологічної травми, не знаходиться жодної людини, здатної його зрозуміти.

Відповідно до поглядів А. Камю, людина прагне знайти сенс у своєму існуванні, тоді як навколишній світ залишається безмовним [цит. за: Акімов 2023, с. 25]. Це зіткнення з абсурдом демонструє, що все, що мало значення для Тео, руйнується, а життя триває далі, хоча воно втрачає свій сенс. У подальшому Деккер не може позбутися відчуття самотності і втрати значущості. Він стає героєм А. Камю, який несе свій тягар подібно до Сізіфа і продовжує жити без ясного розуміння мети.

Незважаючи на це, абсурд не надає свободи; він лише обмежує людину її випадковим і тимчасовим існуванням. Тео проходить етапи дорослішання в різних сім'ях: від турботливої матері до стороннього перебування в родині Барбурів та недоглянутого виховання у батька. На жоден з цих поворотів долі він не має впливу, але його життя триває незважаючи на відсутність опори. Таким чином, абсурд не звільняє Тео; навпаки, він прив'язує його до реального життя, змушуючи залишатися у безфантазійному та жорстокому світі. Цей епіграф поєднує не лише першу частину твору, а й увесь роман з традицією екзистенціалізму та концепціями А. Камю і Ж.-П. Сартра

Екзистенційна тема бунтівної особистості розвивається далі. Донна Тартт використовує вірш А. Рембо як епіграф до другого розділу: ‘*When we are strongest – who draws back? / Most merry – who falls down laughing? /When we are very bad, – what can they do to us*?’ [Tartt 2023, с. 207]. Ці рядки створюють емоційний фон для наступних подій. Юнак є дезорієнтованим та

осиротілим; він виходить за межі свого звичного світу і потрапляє у незнайомий простір без правил із розмитими моральними нормами.

Тут виникають дві ключові філософські лінії. По-перше, виживання в хаосі абсурду. Як зазначалося раніше, трагедія визволяє Тео через втрату всього. Він змушений жити так, як може, вживаючи алкоголь та заборонені речовини з думкою про те, що гірше вже бути не може. Артюр Рембо говорив про бунтівного поета, який порушує межі в пошуках істини [цит. за: Ніколенко 2019, с. 130]. Проте Тео стає таким бунтівником проти своєї волі; він також переходить межі дозволеного, але його протест сприймається як засіб для виживання.

Другою філософською лінією є концепція морального занепаду як наслідку необмеженої свободи. Вірш А. Рембо звучить як крик свободи та сміху, однак у контексті психоемоційного стану головного героя цей крик перетворюється на вигук самотності й втрати сенсу життя. Тринадцятирічний Деккер знаходиться на шляху саморуйнування. Отже, використання цього вірша передбачає моральний крах Тео та містить іронію щодо ідеї бунту без кордонів, адже свобода без орієнтирів призводить до дедалі більших хаосів.

Епіграфи в двох перших розділах роману створюють контраст. Крик А. Рембо представляє голос безладного, безкомпромісного бунту, тоді як раціональний підхід А. Камю демонструє спокійне та свідоме прийняття реальності. Проте Тео займає проміжну позицію: він протестує, не знаходить сенсу в житті, але продовжує існувати. Взаємодія між раціональністю А. Камю та емоційністю А. Рембо підсилюється також за допомогою інтермедіальних елементів, таких як картини «Щиголь» К. Фабріціуса та «Урок анатомії доктора Тюльпа» Рембрандта.

Третій розділ роману відкривається епіграфом із відомої цитати Франсуа де Ларошфуко: ‘*We are so accustomed to disguise ourselves to others, that in the end, we become disguised to ourselves*’ [Tartt 2023, с. 371]. Цей вислів говорить про самообман, при якому особа настільки приховує своє справжнє «я», що втрачає усвідомлення власної сутності. Постійна гра в маски

викликана прагненням відповідати суспільним очікуванням; проте така поведінка призводить до втрати автентичності і нерозуміння себе.

У романі «Щиголь» цей епіграф акцентує увагу на Тео як на персонажі, що опинився у світі фальші та самозаперечення. У домі Гоббі Тео проводить махінації з продажу меблів, приховує оригінал картини К. Фабріціуса і вживає наркотики. Він намагається адаптуватися до різних соціальних груп: від аристократії та антикварів (сім'я Барбурів) до злочинного середовища Бориса. Деккер живе не справжнім життям, а послідовністю обдуманих ілюзій, психологічно це можна пояснити бажанням захиститися від болю й провини. Однак така брехня затягує його все глибше у стан плутанини й залежності.

Перед четвертим розділом стоїть епіграф з цитатою Фрідріха Шиллера: '*It is not flesh and blood, but heart which makes us fathers and sons*' [Tartt 2023, с. 429]. Це висловлювання пов'язане у романі з темою втрати і пошуку приналежності. Тео не має справжнього дому через смерть матері, не відчуває любові батька й позбавлений підтримки друга у дорослому житті. Проте епіграф натякає на іншу перспективу: хоча Деккер не пов'язаний кровними узами, він знаходить істинного наставника і батька в Гоббі, матір – у місіс Барбур та брата по духу – у Борисі, який краще за інших його розуміє. Таким чином, даний епіграф є особливим моментом: вперше сюжет виходить за межі теми безсенсовності й почуття спустошеності до пошуку значення життя через любов і емпатію.

П'ятий розділ роману «Щиголь» розпочинається з афоризму Фрідріха Ніцше: '*We have art in order not to die from the truth*' [Tartt 2023, с. 639]. За його філософією правда полягає в тому, що життя є крихким, випадковим і сповненим стражданням. Враховуючи це, людина має знайти сенс у мистецтві, щоб не втратити волю до життя і не зневіритися. Ф. Ніцше стверджував, що мистецтво надає істині форми, краси і гармонії [цит. за: Акімов 2023, с. 26]. Таким чином мистецтво рятує буття від небезпеки зневіри та песимізму, від думки, що життя неможливо зрозуміти.

Адже справжнє, високе мистецтво приносить людині духовну втіху та допомагає усвідомити глибший зміст людського існування [цит. за: Каблова 2015, с. 53].

У романі «Щиголь» картини й реставрація антикваріату є метафорою до збереження краси, естетики і пам'яті. Вони рятують Тео від розпаду і допомагають вижити. У контексті роману п'ятий розділ демонструє прийняття Тео жорстокої правди: своєї моральної порожнечі, безглуздості життя, в якому краса супроводжується руйнуванням, болем, втратою і хаосом.

Розглянувши паратекстуальні цитати, можемо зробити висновок, що попри те, що сюжети та атмосфера двох романів різні, ідеї Ф. Ніцше у них перегукуються. Наприклад, це виявляється у ставленні до краси і мистецтва. У «Таємній історії» епіграф «Ми маємо мистецтво, щоб не загинути від істини» підкреслює ідею, що в глибині естетичного досвіду прихований хаос. Спостерігаємо це у тому, що головні герої перебувають у центрі діонісійської вакханалії, де їхнє бачення прекрасного змішується з кров'ю і вбивством.

У той же час роман «Щиголь» червоною ниткою пронизує мотив краси і мистецтва, що утримує людину від прірви і хаосу. Як писав Ф. Ніцше у «Веселій науці»: «Нам усім потрібне бешкетне, пурхливе, танцівне, глузливе, дитяче й блаженне мистецтво, щоб не втрачати цієї свободи над речами, яких вимагає наш ідеал» [Ніцше 2020, с. 110]. Картина Фабріціуса стає естетичним порятунком і прокляттям для Тео одночасно. Маємо подвійну природу мистецтва: як засіб, що дозволяє вижити у хаосі світу, як красу не віддільну від страждання.

Розглядаючи погляди Ф. Ніцше на діонісійське та аполонівське начала у людини, можемо дійти висновку, що письменниця експериментує, поміщаючи героїв у діонісійський хаос. Якщо у «Таємній історії» студенти грецької філології буквально прориваються за межі моралі та йдуть за Діонісом, то у «Щиглі» письменниця вводить цю ідею імпліцитно. По суті, Тео Деккер йде тим самим шляхом. Він живе на межі катастрофи, вживає

алкоголь та заборонені речовини, постійно переходить кордон між порядком і безоднею.

Саме тому виокремлюємо спільні риси у романах, а саме прагнення до діонісійського досвіду і одночасно з тим – пошук Аполонівського ядра. В обидвох випадках, це прагнення до впорядкованого і гармонійного у головних героїв виявляється у спокуті. Річард Пейпен пише сповідь, намагаючись усвідомити досвід своєї молодості, побачити світло у таких жорстоких подіях, які його травмували. Тео Деккер, так само осмислює свій травматичний досвід. Вже наприкінці роману він прагне виправити помилки (вибачитися перед Гоббі, повернути гроші за підробки).

Розглядаючи діонісійський досвід обидвох героїв крізь призму ідей Ф. Ніцше, знаходимо ще одну ключову деталь його філософії. Вона полягає у моралі поза мораллю. Ф. Ніцше у книзі «По той бік добра і зла» стверджує, що звичні моральні категорії непридатні для справжніх трагедій людського духу [цит. за: Бевза 2012, с. 155]. У «Таємній історії» студенти вважають себе обраними, кращими, винятковими, у чомусь подібними до ідеалізованих еллінів. Вони наважуються влаштувати вакханалію, виправдовуючи це пошуками істини та повністю ігноруючи моральний аспект.

Моральність вчинків персонажів «Щигля» теж залишає глибокі сумніви. Сюжетна взаємодія Тео і Бориса теж побудована поза межами етики і закону. Вони разом грабують, переховують витвір мистецтва і навіть вчиняють вбивство. З цього слідує, що мораль у Донни Тартт рухлива і двоїста.

Отже, епіграфи з використанням цитат Ф. Ніцще у цих двох романах задають ключові ніцшеанські мотиви: 1) краса як сила, здатна одночасно руйнувати і рятувати; 2) діонісійський порив, що розмиває межі моралі і закону; 3) пошук власної моралі у світі, де традиційні межі не працюють. Узагальнення ніцшеанських мотивів у романах надано у Додатку А.

2.2.3 Центон. У романі Донни Тартт «Таємна історія» наявне багате поетичне обрамлення завдяки використанню відомих рядків поетів-модерністів. У більшості вони вводяться без лапок і зазначення авторства.

Наприклад, Річард цитує Артюра Рембо у перших рядках роману, не перекладаючи цитату: '*A moi. L'histoire d'une de mes folies*' [Tartt 2022, с. 5]. У перекладі В. Ткаченка рядок «*Про себе. Це історія одного з моїх шаленств*» взятий з п'ятого розділу збірки віршів у прозі «Сезон у пеклі» [Рембо 1995, с. 158]. Змістовну суть книги становить нерозв'язаний внутрішній конфлікт ліричного героя, а провідним мотивом є відчуття повного життєвого краху, абсолютного відлучення від справедливості, надії, усвідомлення своєї самотності у божевіллі.

Це надає читачу уявлення про емоції оповідача, як героя, що відчуває відчай після минулих подій, сповнених пристрасті та ілюзій, які зводять його з розуму: *«Я марив хрестовими походами, подорожами в незвідані частини світу, незнаними республіками, відгримілими релігійними війнами, переворотами у звичаях, рухами народів і континентів; я вірив у всі чари»* [Рембо 1995, с. 164].

Донна Тартт використовує поезію Артюра Рембо неодноразово. Наприклад, у розв'язці твору Франсіс цитує рядки з вірша «П'яний корабель» (1871) у своїй передсмертній записці: '*Mais, vrai, j'ai trop pleure! Les aubes sont navrantes*' [Tartt 2022, с. 616]. У перекладі В. Бобинського «*Та надто плакав я. Всі ранки болю повні*» [Рембо 1995, с. 42].

У зовнішньому обрамленні А. Рембо використовує образ корабля без керма та вітрил посеред моря. Натомість у символічному плані простежується уособлення ліричного героя з цим кораблем, закинутим у жорстоку стихію почуттів з бажанням втомленого мандрівника до пошуку іншого світу, відмінного від звичайного, вільного у своїх фантазіях, думках, мріях. Франсіс, на тлі своїх неупорядкованих почуттів, дійсно хоче отримати свободу. При цьому він обирає цей шлях через смерть, не вбачаючи для себе іншого виходу. Проте він сподівається, що на нього все ж чекає щось краще:

‘*And maybe the dawns will be less harrowing in that country foe which I shortly depart*’ [Tartt 2022, с. 616].

В романі також наявні цитування рядків з «Le Léthé» Шарля Бодлера. Таким чином Франсіс, перебуваючи в нетверезому стані, висловлює своє бажання піти від дійсності, в якій він є співучасником вбивства, у сон:

‘*Dormir plutot que vivre*

Dans un sommeil aussi doux que la mort’ [Tartt 2022, с. 221].

Ці рядки відображають прагнення спокою і утопічного ідеалу, коли сон видається привабливішим, ніж реальність, особливо якщо вона несе страждання чи розчарування. Більш того, смерть у поезії Ш. Бодлера порівнюється зі смертю, що натякає читачу на подальший розвиток подій, коли Франсіс, не здатний протистояти ударам долі, наважується на самогубство.

2.3 Відношення деривації інтертекстуальних одиниць

2.3.1 Стилізація естетизму О. Уайльда. У романі «Таємна історія» Донни Тартт можна помітити вплив естетизму, який є характерними для творчості Оскара Уайльда. Цей напрям у англійському мистецтві та літературі 1880-1890-их років відомий своєю увагою до естетичних цінностей, відчуттям краси та спрямованістю на естетичне задоволення.

По-перше, це стосується опису витонченого одягу та побуту вищих верств суспільства. З дивовижним захопленням О. Уайльд писав про одяг своїх персонажів [цит. за: Хома 2022, с. 142]. Донна Тартт наслідує цю ідею, в деталях описуючи вбрання головних героїв. За допомогою відтінків і крою одягу письменниця розповідає про статус персонажів. Генрі зображується недосяжним та холодним: ‘*He wore dark English suits and carried an umbrella and he walked ... with the self-conscious formality of an old ballerina*’

[Tartt 2022, с. 17]. Натомість близнюки Чарльз і Камілла були вбрані в охайний світлий одяг.

В описі Франсіса Абернаті Д. Тартт робить референцію на близького друга О. Уайльда – Альфреда Дугласа: '*I thought (erroneously) that he dressed like Alfred Douglas, or the Comte de Montesquieu: beautiful starchy shirts with French cuffs; magnificent neckties; a back greatcoat that billowed behind him as he walked*' [Tartt 2022, с. 18]. У цьому прослідковується той самий стиль «денді», що втілює образи досконалості, екзальтованого ідеалу і холодного спокою, що має свою власну життєву філософію. У той же час Банні, який заперечує високі ідеї та цінності естетичного описується неохайним, таким, що носив кожного дня один і той самий коричневий твідовий піджак, протертий у ліктях.

Захоплення всім, що створила людина для краси, продовжується і в описі кімнат та приміщень. У О. Уайльда знаходимо багато шикарних палаців, гобеленів, картин, мармуру. Історія морального занепаду молодого аристократа Доріана Грея, якого світський лорд Генрі поступово спокушає ідеями гедонізму, відбувається на тлі розкішних інтер'єрів, де багатство стає частиною естетичного культу. Подібний ефект творить і Донна Тартт у «Таємній історії». Пишні, ретельно виписані описи простору формують ауру витонченості та аристократичності. Уже на початку роману Річард перебуває під сильним враженням від кабінету Джуліана: '*…I felt intoxicated. Everywhere I looked was something beautiful – Oriental rugs, porcelains, tiny paintings like jewels – a dazzle of fractured color that struck me as if I had stepped into one of those little Byzantine churches that are so plain on the outside; inside the most paradisal painted eggshell of gilt and tesserae*' [Tartt 2022, с. 28].

Кабінет Джуліана постає порталом до іншого прекрасного світу, до якого дозволений вхід лише обраним, тоді як прагнення якомога далі відсторонитись від сірої повсякденності та прагматизму реального життя, порвати з будь-якими проявами реалізму було важливою частиною естетичної програми О. Уайльда. Ця елітарність та винятковість є ще одною

ознакою естетизму. Незважаючи на те, що Хемпден був великим коледжем, Джуліан відбирав для навчання не більше п’яти студентів і вважав це більш ніж достатнім. Наприклад, професор французької Джодж Лафорж каже про це наступним чином: ‘*He accepts only a limited number of students. A very limited. Besides, in my opinion, he conducts the selection on a personal rather that academic basis*’ [Tartt 2022, с. 13].

О. Уайльд проявляв особливий інтерес до життя представників вищого суспільства: аристократів, дворян і митців. Подібно до цього, «Таємна історія» зображує існування заможних людей, для яких праця ніколи не стане необхідною. Читач отримує змогу ознайомитися зі світом буржуазної еліти, що розважається на розкішних вечірках, займається філософськими бесідами та насолоджується естетичними переживаннями, немов у період Fin de siècle [цит. за: Хома 2022, с. 139]. Це формує мотивацію персонажів, які прагнуть знайти красу та задовольнити свої естетичні потреби. Таким чином, ми можемо виявити ще одну спільну рису, а саме естетизацію морального занепаду, яка виправдовує цинічний підхід і дії героїв.

Стилізація також відзначається в образі Джуліана Морроу. Цей викладач, який навчає молодих студентів власному розумінню краси, має багато спільного з лордом Генрі з «Портрета Доріана Грея», створеного О. Уайльдом. Обидва чоловіки є зрілого віку; вони більш досвідчені й мудрі та виконують роль наставників для молоді, яка захоплюється іронічним або навіть цинічним ставленням до життя.

І Генрі, і Джуліан керуються виключно егоїстичними мотивами: ‘*I could day that the secret of Julian’s charm was that he latched on to young people who wanted to feel better than everybody else; that he had a strange gift for twisting feelings of inferiority into superiority and arrogance. I could also say that he did this not through altruistic motives but selfish one’s in order to fulfill some egoistic impulse of his own*’ [Tartt 2022, с. 576]. Вони харизматичні наставники, що, на жаль, прокладають шлях до хибних ідей та, врешті-решт, злочинів. Як і Доріан Грей, герої Донни Тартт теж вчиняють два вбивства. Вони

відкидають моральні норми на користь естетичного задоволення та особистих амбіцій.

Отже, за наведеними прикладами, прослідковуємо стилізацію естетизму, що виявляється у створенні атмосфери розкоші та елегантності, ставленні до краси, як найвищої цінності та розмитті соціальних норм поведінки. Подібно до О. Уайльда, Д. Тартт використовує цитати літературних класиків (Гомера, Платона), її герої ведуть філософські дискусії про мистецтво, що є ключовими ознаками естетизму.

2.3.2 Парафраза. Донна Тартт застосовує парафраз для ілюстрації у своєму романі ситуацій, які нагадують сюжети класичних творів. При цьому авторка зазначає їх та описує. Наприклад, вона звертається до міфу про Орфея, який обертається на заклик коханої Еврідіки під час повернення з потойбіччя: '*I had said goodbye to her once before, but it took everything I had to say goodbye to her then, again, for the last time, like poor Orpheus turning for a last backwards glance at the ghost of his only love and in the same time heartbeat losing her forever*' [Tartt 2022, с. 624].

Таким чином Річард описує свою прощальну зустріч з Каміллою, яку він втрачає назавжди. Як і Орфей, він готовий відмовитися від усього свого життя заради того, щоб бути поруч із коханою; однак вона відмовляється виходити за нього заміж і покидає його.

Ще одна сцена, пронизана глибоким сумом, перегукується з подіями Іліади, де Ахілл бачить привид Патрокла у сні: '*There is a moving passage where Achilles – overjoyed at the sight of the apparition – tries to show his arms around the ghost of his old friend, and it vanishes*' [Tartt 2022, с. 627]. Натомість Річард бачить уві сні образ померлого Генрі. Він розуміє бажання поставити безліч запитань; проте всі слова видаються йому несуттєвими — він просто щасливий побачити його.

Завершуючи «Таємну історію», Донна Тартт використовує найзначніші сцени прощання з античних міфів в епілозі. У обох сценах присутні сильні емоції прощання: як Орфей так і Ахілл (персонажі, з якими Річард

ототожнює себе) виражають глибоке почуття смутку та тугу за втраченою любов'ю. Герої демонструють розчарування та безсилля перед неминучістю розлуки. Ці сюжети є відображенням страждання Річарда, який навіть через багато років не перестає любити Каміллу та Генрі.

У «Щиглі» також наявна парафраза до п'ятої дії, сцени першої шекспірівського «Макбету»: '*My English class had read Macbeth in the fall, but only now was it starting to make sense why Lady Macbeth could never scrub the blood off her hands, why it was still there after she washed it away*' [Tartt 2023, с. 110]. У цій сцені Леді Макбет намагається відмити руки, хоча розуміє, що їм вже ніколи не стати чистими. Вона страждає від провини за вбивство, яке вчинила разом з чоловіком.

У контексті роману Тео згадує кров Велті, коли той передав йому перстень та наказав врятувати «Щигля» К. Фабріціуса. У цей момент підліток стикається зі своїм травматичним досвідом. Чи дійсно він винний у вбивстві, чи просто став свідком останніх хвилин життя старого? Чи дійсно він злочинець, який викрав шедевр голандського живопису, чи просто робив, що йому сказали? Хоча Тео і мучиться провиною, хоча кров на його руках і була реальною, розуміємо, що в даному випадку символізм сцени виявляється в тому, що Тео буде пов'язаний з цим моментом на все життя. Цей вибух у музеї – його брудні руки, які він ніколи не відмиє.

2.4 Особливості використання екфразису у романі «Щиголь»

Першим, що привертає увагу Тео в музеї, є картина «Три плоди мушмули і метелик» (1705) Адріана Корте. Опис цього натюрморту спонукає читача роздумувати про швидкоплинність існування та невідворотність смерті. Хоча фрукти виглядають свіжими на перший погляд, вони вже демонструють ознаки гниття: '*Whenever you see flies or insects in a still life – a*

wilted petal, a black spot on the apple *– the painter is giving you a secret message. He's telling you that living things don't last – it's all temporary. Death in life*' [Tartt 2023, с. 24].

Це можна порівняти з на перший погляд успішним життям Тео, яке вже має перші ознаки занепаду. Його дитинство затінене втечею батька та фінансовими труднощами, до яких додається почуття провини за свої дії (незначні крадіжки разом із Томом Кейблом). Хоча смерть або моральний розпад ще не торкнулися Тео безпосередньо, їх вплив вже відчувається в його житті. Таким чином, ми отримуємо інтерпретаційний екфразис, який суттєво формує характер персонажа та виконує функцію прогнозування.

Назва першого розділу «Хлопець із черепом» відсилає до картини нідерландського художника Франса Галса «Young man holding a skull» (1628). Дослідники мистецтва вважають цю роботу представником жанру ванітас. У картинах зображуються об'єкти, які символізують смертність: черепи, пісочні годинники та запалені свічки. Вони алегорично відображають концепції швидкоплинності життя й неминучості смерті [Cheney 2018, с. 273].

Під час відвідування музею мати жартома порівнює Тео з юнаком на портреті: '*We spent some time in front of a Hals portrait of a boy holding a skull ('Don't be mad Theo, but who do you think he looks like? Somebody' – tugging the back of my hair – 'who could use a haircut?'*)' [Tartt 2023, с. 24]. Це створює тематичний паралелізм між літературними та художніми образами. Цей інтерпретаційний екфразис виконує як композиційну, так і виражальну функції. Він підсилює емоційний вплив та пов'язує різні частини твору. Ідея картини також слугує художнім засобом передбачення (foreshadowing), адже череп символізує смерть матері, про яку згадується в цьому розділі. Даний екфразис також інтерпретуємо як перехід від юності та невинності до світу невизначеності й руйнації.

Навіть через 14 років образ ванітас залишається актуальним для Тео. У будинку Барбурів він стикається з родинним портретом як втіленням

алегоричної концепції приреченості: ‘*...Andy and Mr. Barbour against a dark background, snuffed candles in the wall scones, Mr. Barbour’s hand on a model ship. The effect could have been no more allegorical, or chilling, if he’d had his hand on a skull. Above, in lieu of the hourglass beloved by* ***the Dutch vanitas painters****, a stark and slightly sinister clock with Roman numerals. Black hands: five minutes to twelve. Time running out*’ [Tartt 2023, с. 569].

Донна Тартт вдається до використання уявного, або ж фіктивного екфразису. Як зазначає Л. Гаврилюк, це приклад гіпотипозису, оскільки описуваний живописний твір не існує насправді і має лише символічне значення. Наприклад, згаслі свічки, що розташовані в стінних бра, є символом смерті Енді та його батька. Рука містера Барбура на моделі корабля уособлює ілюзорний контроль над життям. У мистецтві корабель часто символізує подорож через життя та нездатність людини протистояти бурям і долі.

Основним символом жанру ванітас стає череп, що є безпосереднім посиланням на вже згадану картину Ф. Галса: *‘...as if he'd had his hand on a skull’*. У тому ж уривку йдеться про годинник з римськими цифрами, що слугує знаком плину часу. Це алегорія наближення кінця та загрози катастрофи: п’ять хвилин до дванадцятої. Вся сцена перетворюється на живу картину, яка передвіщає трагедію. Опис затишного буржуазного інтер'єру викликає відчуття марноти й швидкоплинності життя.

«Урок анатомії» Рембрандта відображає анатомічний розтин, який проводився як публічний захід на початку XVII століття в Амстердамі. Цей твір є інтерпретаційним екфразисом і служить засобом для розкриття психологічного портрету Тео. Після теракту та смерті матері Тео метафорично перетворюється на труп, що підлягає розтинуванню; це підтверджує назва другого розділу роману «Урок анатомії».

Тео потрапляє до помешкання Барбурів, де за ним уважно спостерігають. Він не в змозі вибратися з цього становища, оскільки не має підтримки для подолання травми і не може змінити своє житло через

відсутність альтернатив. У такій ситуації підліток стає об’єктом, подібно до тіла на полотні Рембрандта: ‘*Stiffly I lay there, in the growing consciousness that something was badly out of joint. The light was all wrong, and so was the air: acrid and sharp, a chemical fog that burned my throat*’ [Tartt 2023, с. 32].

Протягом усього роману головний герой анатомічно й без прикрас розкриває свою історію життя, немов розтинаючи свою душу спогадами про пережите. Він стає грабіжником після того, як вкрав картину з музею, та зрештою опиняється в Амстердамі у безвихідній ситуації. Він порівнює своє становище з положенням ув’язненого: ‘*During those restless, shut-up days, I got to know every inch of the room as a prisoner comes to know his cell*’ [Tartt 2023, с. 5].

Водночас кадавром на картині виступає Аріс Адріансзон, відомий як Аріс Кіндт. Це був злочинець з Лейдена, засуджений за пограбування і страчений в Амстердамі [Scurry 2010, с. 21]. Протягом усієї розповіді Тео мучать сумніви щодо правочинності своїх дій. Він почувається безсилим та заціпенілим від провини й очікування покарання.

Крім того, картина «Урок анатомії» є художньою антитезою між емоційним і раціональним. Померлий на полотні Рембрандта перетворений на об'єкт наукового дослідження, позбавлений індивідуальності й болю. Художник ставить скальпель Тульпа і оголені сухожилля передпліччя у фокус уваги. Таке акцентування на тілі підкреслюється світлом, що примушує глядача концентруватися на блідому тілі та відкритому роті. Подібні публічні розтини проходили щороку протягом Лейденської зими і були важливою подією в соціальному календарі міста, оскільки вони мали навчальний та видовищний характер [Scurry 2010, с. 21].

Отже, це – театралізована смерть, підкорена розуму та дисципліні. Трагедія ж Тео, навпаки, раптова і хаотична. Втрата матері внаслідок терористичного акту не піддається науковому осмисленню чи аналізу, як робить це доктор Тульп з тілом Аріса. Холодний раціональний аналіз смерті протиставляється глибоко емоційним переживанням.

Продовження антитези раціонального і чуттєвого прослідковується також у протиставленні образів Тео і Бориса. Згідно з образотворчим сюжетом Борис – це таке ж тіло на столі, душа, розібрана на частини і препарована. Він є хлопчиком з України, який змінював місце проживання відповідно до роботи батька: '*I've lived in Russia, Scotland, which was maybe cool but I don't remember it, Australia, Poland, New Zealand, Texas for two months, Alaska, New Guinea, Canada, Saudi Arabia, Sweden, Ukraine*' [Tartt 2023, с. 237]. Борис є своєрідною мозаїкою з елементів різних національностей, релігій, ідей та світоглядів. Він підходить до цього питання з раціональної точки зору, сприймаючи його як досвід. Його оповідь про власне життя є фактичною, позбавленою емоційності, майже науковою.

На відміну від Тео, який тримається за спогади про своє щасливе минуле, Борис залишається цілком відстороненим у своїй розповіді про загиблу матір: '*She was an alkie. She was drunk one night and she fell out a window and died*' [Tartt 2023, с. 238]. Він аналізує сенс страждання, існування зла, місце людини у хаосі, проте робить це не з емоційної сторони, а суто аналітично. Його спосіб пізнання не чуттєвий, а раціональний. Таким чином, незважаючи на паралельне відображення в образотворчому сюжеті у якості злочинця-кадавра, вони діють абсолютно протилежно.

Картина К. Фабріціуса «Щиголь» виступає як драматичний екфразис, адже вона гіперболізує викладені події. Тео знаходить у ній опору та прив'язку, хоча й доходить до усвідомлення своєї моральної порожнечі і безглуздості життя, де краса супроводжується руйнуванням, болем і хаосом.

По-перше, картина «Щиголь» стає символом втрати на чуттєвому рівні. Вона представляє собою єдиний матеріальний зв'язок із минулим, а саме нагадування про матір Тео. Поглядаючи на картину, він повертається до теплих спогадів. У цей момент навколо нього розливається світло квартири, де він почувався в безпеці: '*I slid it out, and almost immediately its glow enveloped me, something almost musical, an internal sweetness that was inexplicable beyond a deep, blood-rocking harmony of rightness, the way your*

heart beat slow and sure when you were with a person you felt safe with and loved. A power, a shine, came off it, a freshness like the morning light in my old bedroom in New York which was serene yet exhilarating …' [Tartt 2023, с. 317].

Також «Щиголь» виступає метафорою несвободи. Птах, закутий в ланцюг, є віддзеркаленням Тео, який застряг у своїх травмах і почуттях провини, тягарі обставин, що кардинально змінили його життя: '*Only occasionally did I notice the chain on the finch's ankle, or think what a cruel life for a little living creature – fluttering briefly, forced always to land in the same hopeless place*' [Tartt 2023, с. 306]. Тео Деккер не може відпустити картину. Утримуючи «Щигля», він намагається зберегти спогад про свою матір і зробити її присутність відчутною. Проте це має зворотний ефект: травматична пам'ять заважає йому рухатися вперед: '*To think of it wrapped and sealed uptown made me feel self-erased, blanked-out, as if burying it away had only increased its power and given it a more vital and terrible form*' [Tartt 2023, с. 490].

По-третє, картина К. Фабріціуса акцентує увагу на проблемі крихкості та вічності. Як відомо, «Щиголь», написаний у 1654 році, пережив вибух і дійшов до нашого часу: '*Fabritius was killed and his studio was destroyed. Along with almost all his paintings, except this one*' [Tartt 2023, с. 27]. На противагу картині, сам художник і мати Тео загинули. Це відображає думку Ф. Ніцше щодо контрасту між крихкістю людського існування та мистецтвом, здатним вижити попри історичні катастрофи й руйнування. Отже, вічне мистецтво створює відчуття безперервності та надії; картина стає символом того, що навіть у стражданні можна знайти сенс і красу.

На завершення слід зазначити, що картина Рембрандта «Урок анатомії доктора Тульпа» асоціюється з раціональним світоглядом. Вона демонструє спосіб мислення Бориса, який схильний до детального аналізу подій; його сприйняття мистецтва є більш прагматичним і холодним. Це знаходить відображення в його діях (він використовував «Щигля» у злочинних схемах). Натомість картина Фабріціуса «Щиголь» символізує емоційне та інтуїтивне

сприйняття світу через призму Тео Деккера. Для нього мистецтво стає джерелом внутрішніх переживань і духовного збагачення. Він усвідомлює символіку та нюанси картини на емоційному рівні інтуїтивно, що, у свою чергу, різко контрастує з раціональністю Бориса. Узагальнений аналіз протиставлення обох картин представлено у Додатку Б.

ВИСНОВКИ

У ході дослідження форм та засобів інтертекстуальності у романах Донни Тартт «Таємна історія» та «Щиголь» було виконано визначені завдання, що дозволило комплексно охарактеризувати функціонування міжтекстових і міжмедійних взаємодій у прозі письменниці та окреслити їхній вплив на формування авторського художнього світу.

На основі критичного опрацювання теоретичних джерел, а саме наукових робіт Ю. Крістєвої, Р. Барта, Ж. Женетта, а також українських дослідників таких як М. Шаповал, В. Просалова, були узагальнені існуючі підходи до вивчення категорії інтертекстуальності, виявлені основні засоби її вираження у художньому тексті, розглянута класифікація можливих форм реалізації інтертекстуальності, їх функції. Також було уточнено ключові терміни, що становлять основу дослідження інтертекстуальності: інтертекст, паратекст, парафраз, ремінісценція, центон.

Існує велика кількість трактувань терміну інтертекстуальність через багатоаспектність даного поняття. Інтертекст потрапляє в новий історико-культурний контекст та піддається деформації, стаючи джерелом смислової новизни. З’ясовано, що інтертекстуальність у сучасній прозі функціонує як система знаків, що забезпечує культурний діалог тексту з іншими дискурсами.

Аналіз наукових джерел виявляє широкий спектр існуючих критеріїв систематизації форм та засобів інтертекстуальності. Деякі дослідники пропонують обмежені системи класифікації, зосереджуючись на формальних маркерах, тоді як інші розглядають інтертекстуальність у дуже широкому контексті, включаючи будь-які культурні впливи. Учені розрізняють інтертекстуальність за її проявом (прихована або явно виражена), функціями і типами тропів (метафоричними або метонімічними моделями).

Інтертекстуальні елементи класифікуються за семантичним, стилістичним та системно-текстовим критеріями.

Метою роботи був комплексний аналіз механізмів формування інтертекстуальних зв'язків у романах Донни Тартт «Таємна історія» та «Щиголь». Проведене дослідження дозволило прийти до наступних висновків.

У романі «Таємна історія» серед інтертекстуальних елементів за семантичним критерієм виділяємо традиційні образи (образ бога ілюзій Діоніса) та інтертексутальні мотиви (мотив трагічної помилки, долі та передбачення). Відповідно до стилістичного критерію було виявлено цитати з атрибуцією, паратекстуальні цитати (заголовок та три епіграфи) та центон (поезії А. Рембо та Ш. Бодлера). За системно-текстовим критерієм визначаємо наслідування естетизму О. Уайльда і парафраз (міфи про Орфея та Ахілла).

У романі «Щиголь» за стилістичним критерієм було виявлено референцію до образу Гаррі Поттера із романів Дж. Роулінг, Доджера з «Пригод Олівера Твіста» Ч. Діккенса, паратекстуальні цитати (5 епіграфів), парафраз «Макбету» В. Шекспіра.

Обидва романи демонструють приховану, але виразну філософську вісь, пов'язану з ідеями Фрідріха Ніцше, насамперед поняттями діонісійного та аполлонічного, формуванням власної моралі, розумінням мистецтва як жахливого і прекрасного.

У «Таємній історії» ніцшеанська тематика проявляється в експериментах над межами дозволеного, у спробі подолати звичайність, у мотивації Генрі та групи студентів, які намагаються пережити діонісійний стан як шлях до вищого досвіду. Трагедія, що відбувається, відтворює ніцшеанську тезу про небезпеку руйнування аполлонічних форм. У «Щиглі» ніцшеанська ідея виявляється у тому, що краса мистецтва є амбівалентною. Таким чином, у двох романах ідеї Ф. Ніцше стають не лише філософською алюзією, а й основою, що організовує конфлікт між хаосом і формою.

Дослідження показало, що інтермедіальність у романі «Щиголь» є одним із ключових принципів його художньої організації. У творі домінує представлення живопису, зумовлене його центральною роллю та символічною й психологічною вагою. Картини формують естетику та стають медіатором між травмою, красою і пошуком сенсу.

«Щиголь» Карела Фабріціуса виступає ключовим екфрастичним центром тексту. Через екфразис вибудовується психологічний портрет героя, його фіксація на минулому та амбівалентне ставлення до мистецтва як такого, що рятує і приносить страждання одночасно.

Екфразис «Уроку анатомії доктора Тульпа» Рембрандта активізує конфлікт раціонального та чуттєвого. Він посилює контраст між персонажами Тео і Бориса, протиставляючи їхні погляди на світ.

У підсумку слід зазначити, що романи «Таємна історія» та «Щиголь» стають яскравими прикладами того, як постмодерністська література відображає розмиття між реальністю та міфом, а також постійний пошук істини в світі, де ця істина може бути недосяжною. Інтертекстуальність у прозовій спадщині Донни Тартт виконує сюжетотворчу функцію, стаючи фундаментом її художньої моделі світу. Багатошарова система інтертекстуального діалогу визначає спосіб читання романів Д. Тартт, роблячи можливим їхнє осмислення не лише на рівні сюжету, а й у площині культурних, етичних та естетичних координат.

Отже, інтертекстуальні стратегії визначають специфіку авторського стилю Донни Тартт, розширюючи межі художнього простору її романів. Вони забезпечують багатовимірність зображуваного світу, у якому мистецтво структурує досвід героїв, формує їхню ідентичність та задає етичні параметри оповіді. У результаті творчість письменниці вибудовує унікальну концепцію мистецтва, що постає як сила, здатна одночасно руйнувати й зцілювати, висвітлювати хаос буття і відкривати шлях до самопізнання.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

СПИСОК ТЕОРЕТИЧНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Анхим О. І. Діалог авторів як універсальний механізм виникнення нового у процесі художньої творчості. *Закарпатські філологічні студії.* Ужгород, 2018. Вип. 3, Т. 3. С. 116-120.

2. Акімов В. Суть та значення абсурду (на прикладі філософського есе А. Камю «Міф про Сізіфа»). *Південноукраїнські наукові студії :* Програма та матеріали V Всеукраїнської науково-практичної конференції студентів та молодих вчених із міжнародною участю. Одеса, 2023. С. 23-27.

3. Бахтін М. М. Висловлювання як одиниця мовленнєвого спілкування. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / за ред. М. Зубрицької. Львів : Літопис, 1996. С. 308-317.

4. Бевза В. Ю. Філософські ідеї Фрідріха Ніцше та їх суперечливий вплив на громадську думку. *Вісник ІІЕП :* зб. наук. праць. Вінниця, 2022. Вип. 10. С. 152-157.

5. Бербенець Л. Деякі аспекти тлумачення термінів і понять у межах інтермедіальних студій. *Література на полі медій.* Збірка наукових праць відділу теорії літератури та компаративістики Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України. Київ, 2018. С. 109-144.

6. Бовсунівська Т. В. Екфразис і інтермедіальність. *Літературознавчі студії*. 2013. Вип. 39(1). С. 109-115.

7. Бойко О. О. Теоретичні засади дослідження інтертекстуальності як категорії художнього дискурсу. *Вісник Одеського Національного Університету*. 2018. Вип. 2 (18) Т. 23. С. 27-34.

8. Бугрій А. Літературна реконструкція як діалог минулого і сучасного у романі «Щиголь» Д. Тартт. *Studia philologica*. 2019. Вип. 13. С. 106-111.

9. Гальчук О. Антична література : Навч. посіб. для студ. заоч. форми навч. Київ : Вид-во Київського славістичного університету, 2008. 210 с.

10. Генералюк Л. Виклики екфразису. *Література на полі медій.* Збірка наукових праць відділу теорії літератури та компаративістики Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України. Київ, 2018. С. 184-200.

11. Горболіс Л. М. Теорія літератури і методологічний дискурс : навч. посіб: у 2 ч. Ч. ІІ. Суми : СумДПУ імені А .С. Макаренка, 2021. 200 с.

12. Гребенюк Т. Візуальний екфразис як засіб організації сприйняття літературного твору. *Екфразис : Вербальні образи мистецтва :* монографія / за ред. Т. Бовсунівської. Київ : Київський університет, 2013. С. 80-108.

13. Гурбанська С. Інтертекстуальні зв'язки у постмодерністському дискурсі (на матеріалі українських, російських та англійських художніх текстів). *Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах*. Київ, 2016. № 34. С. 56-69.

14. Демиденко Я. С. Відображення філософських ідеї Ф. Ніцше на мистецтво авангардизму. *Anthropological Measurements of Philosophical Research*. 2015. Iss. 8. С. 113-118.

15. Дзик Р. А. Концепт інтертекстуальності в інтерпретації французьких постструктуралістів : від Р. Барта до Ж. Жанетта. *Філологічні науки.* Чернівці, 2012. №13. С. 23-27.

16. Дубровська-Томченко Є. В. Екфразис у художньому англомовному дискурсі. *Записки з романо-германської філології :* зб. наук. пр. Одеса : Астропринт, 2024. Вип. 1(52). С. 53-60.

17. Зубрицька М. Читач як теоретична категорія в культурологічному дискурсі ХХ сторіччя. *Вісник Львівського Університету*. 2007. Вип. 31. С. 166-173.

18. Ігнатьєва С. Інтертекстуальне поле українського щоденникового дискурсу *Рідний край*. 2012. №2 (27). С. 87-92.

19. Каблова Т. Б. Ф. Ніцше про культуротворчий потенціал духу музики. *Культура і сучасність* : альманах. 2015. № 2. С. 51-56.

20. Клековкін О. Ю. Античний театр : навч. посіб. для студентів вищ. навч. закл. культури і мистецтв I – IV рівнів акредитації. Київ : Артек, 2007. 208 с.

21. Козко О. Формування ідіолекту підлітка в художньому тексті роману Донни Тартт «Щиголь» та особливості його відтворення у перекладі. *Advanced Linguistics*. 2019. № 3. С. 53-59.

22. Колегаєва І. Екфразис в романі Донни Тартт «The Goldfinch». *IX Всеукраїнська науково-практична інтернет-конференція з питань методики викладання іноземної мови «Іноземні мови в контексті сучасного розвитку природничих та гуманітарних наук: міждисциплінарний підхід», 18 травня 2023 р.* : збірник матеріалів конференції. Одеса, 2023. С. 23–25.

23. Кочерга С. О., Вісич О. А. Літературознавча інтермедіальність : генеза і сучасні горизонти. Навч. посіб. для здобув. вищої освіти. Острог : Видавництво Національного університету «Острозька академія», 2023. 286 с.

24. Кравчук Ю. В. Інтермедіальність та синестезія як компоненти екфрастичного англомовного дискурсу В. Вульф. *Науковий вісник Херсонського державного університету.* 2018. Вип. 34. Т. 2, С. 153-156.

25. Кушнірова Т. В. Інтермедіальні тенденції у художній прозі Донни Тартт (на матеріалі роману «Щиголь»). *«Молодий вчений».* 2019. № 5.1 (69.1). С. 138-141.

26. Левченко Н. М., Печерських Л. О. Інтермедіальність як засіб відображення дійсності в романі Сергія Жадана «Інтернат». *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського*. 2020. Т. 31 (70) № 4. Ч. 4. С. 42-47.

27. Лупак Н. М. Культурносеміотичний, медіатехнологічний, комунікативний підходи у дослідженні поняття «інтермедіальність». *Science Review*. Warsaw : RS Global Sp, 2019. № 6 (23). С. 21-27.

28. Лютий Т. В. «Народження трагедії» Ніцше : контексти, ідеї, впливи *Наукові записки НаУКМА*. 2013. Т. 141. С. 51-60.

29. Лютий Т. В. Філософія нігілізму Фридриха Ніцше у «Посмертних фрагментах» (1885–1888). *Наукові Записки НаУКМА.* 2024. Т. 13. С. 45-56.

30. Макаренко Л. В., Зіневич В. В. Інтертекстуальність у сучасній літературі. *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського.* 2025. Том 36 (75). №1. С. 17-24.

31. Мельнікова Т. В. До проблеми класифікації пародії. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету.* 2016. №25. Т. 1. С. 116-118.

32. Миленька Г. Д. «Лаокоон» Г. Е. Лессінга : потенціал семантичного підходу *Українські культурологічні студії*. 2020. Вип. 1(6). С. 23-27.

33. Мочернюк Н. Д. Художній простір у контексті інтермедіальності (поезія та образотворче мистецтво). *Питання літературознавства*. 2013. № 87. С. 219-229.

34. Ніколенко О. Французька література другої половини XIX - початку XX століть : напрями, течії, постаті. Київ : ФОП Лебедь, 2019. 226 с.

35. Полікарпова Ю. О. Семіотика поезії Майкла Ріффатерра. *Культура народов Причерноморья.* 2001. № 24. С. 180-182.

36. Пєшкова О. А. Інтермедіальність англійськомовних художніх текстів XX-XXI століть : когнітивно-семіотичний аспект : дис. … канд. філол. наук : 10.02.04. Запоріжжя, 2019. 250 с.

37. Просалова В. А. Інтертекстуальність у творчій практиці сучасних українських поетів : кілька спостережень. *The 8 th International scientific and practical conference "Modern science : problems and innovations"* (October 18-20, 2020) SSPG Publish, Stockholm, Sweden. 2020. С. 354-359.

38. Просалова В. А. Інтертекстуальний аналіз : теорія і практика. Навчальний посібник. Вінниця : ТВОРИ, 2019. 174 с.

39. Савчук Г. О. Літературознавчі дослідження : теоретичні та прикладні аспекти. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна*. 2019. Вип. 81, С. 15-18.

40. Самохіна В. О. Діалектико-діалогічна сутність феномена інтертекстуальності як поліфонії текстів. *Вісник ХНУ ім. В.Н. Каразіна*. 2015. Вип. 81. С. 21-28.

41. Селіванова О. О. Сучасна лінгвістика : термінологічна енциклопедія. Полтава : Довкілля. Київ, 2006. 716 с.

42. Слоневська І., Пірошенко С. Проблема інтермедіальності в сучасному науковому дискурсі. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2023. Вип. 68, Т. 2. С. 169-175.

43. Статкевич Л. П. Палімпсест як форма співтворчості автора та читача. *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського*. 2021. Том 32 (71) № 5. Ч. 2. С. 135-141.

44. Удалов В. Л. Теорія літератури: цілісно-системний рівень : Посібник для аспірантів, студ. ун-ту, учителів. Луцьк : Волинський ун-т ім. Лесі Українки, 1995. 112 с.

45. Фесенко Є. В. Екфраза : специфіка визначення та особливості функціонування. *Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В. О. Сухомлинського*. 2013. Вип. (4.12). С. 227-229.

46. Хома О. В., Рега Д. О. Естетика прекрасного і потворного у творі Оскара Уайльда «Портрет Доріана Грея». *«Молодий вчений».* 2022. Вип. № 10 (110). С. 137-142.

47. Циховська Е. Теоретичні дилеми поняття інтермедіальності. *Слово і Час*. 2014. Вип. №11. С. 49-59.

48. Чаюн І. Інтермедіальність як принцип побудови художнього тексту (теоретичний аспект). *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2023. Вип. 64. Т. 2. С. 253-257.

49. Шаповал М. О. Інтертекстуальність : історія, теорія, поетика. Навчальний посібник. Київ : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2013. 167 с.

50. Шатова І. Анаграматизм та криптографія в ліриці Михайля Семенка. *Слово і Час*. 2018. №1. С. 48-88.

51. Янченко Ю. В. Естетизм О. Уайльда в оцінках сучасних літературознавців *Література в контексті культури*. 2011. Вип. 21(2). С. 297-305.

52. Burnham D., Jesinghausen M. Nietzsche’s The birth of tragedy : a reader’s guide. London, NY : Continuum International Publishing Group, 2010. 212 p.

53. Evans J. A. S. Procopius of Caesarea and the Emperor Justinian. *Greece & Rome.* Cambridge : Cambridge University Press, 1970. Vol. 17. № 2. P. 126-139.

54. Groth H., Sheehan P. Remarking Literary History. Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars Publishing, 2010. 264 p.

55. Heffernan J. A. W. Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery. University of Chicago Press, 2004.249 p.

56. Higgins D. Intermedia. Leonardo, 2001. Vol.34. Iss 1. P. 49-54.

57. Cheney L. D. G. The Symbolism of the Skull in Vanitas : Homo Bulla https://us02web.zoom.us/j/2929622783?pwd=VnBOVHRNQ1NOV0J2OGFjVjVOeGJjdz09Est. *Cultural and Religious Studies*. 2018. Vol. 6. № 5. P. 267-284.

58. Reeves G. T. S. Elliot's The Waste Land. New York : Taylor & Francis, 2017. 134 p.

59. Schroter J. Discourses and Models of Intermediary. *Comparative Literature and Culture.* 2011. Vol. 13, is. 3. URL : https://doi.org/10.7771/1481-4374.1790 (дата звернення : 12.11.2025).

60. Scurry A. Melancholy and History in W. G. Sebald’s The rings of Saturn. *Remarking Literary History*. Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars Publishing, 2010. 264 p.

61. Twiddy A. The Cycle of Narrative Misdirection in the Novels of Donna Tartt. Honors Thesis. Department of English and Comparative Literature University of North Carolina-Chapel Hill, 2019. 72 p.

СПИСОК ЛЕКСИКОГРАФІЧНИХ ДЖЕРЕЛ

62. Merriam-Webster Dictionary. URL: https://www.merriam-webster.com/ (дата звернення: 02.11.2025).

СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

63. Ніцше Ф. Весела наука. Харків : Фоліо, 2020. 284 с.

64. Ніцше Ф. По той бік добра і зла. Генеалогія моралі. Львів : Літопис, 2002. 320 с.

65. Рембо А. П'яний корабель. Київ : Дніпро, 1995. 224 с.

66. Aeschylus. Oresteia. New York : Penguin Books, 2014. 336 p.

67. Horace. The Odes. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 2008. 208 p.

68. Tartt D. The Goldfinch. Abacus. An imprint of Little, Brown Book Group, 2023. 784 p.

69. Tartt D. The Secret History. London : Viking, 2022. 629 p.

ДОДАТКИ

ДОДАТОК А

Ніцшеанські мотиви у романах Д. Тартт «Таємна історія» та «Щиголь»

	Ніцшеанський мотив	Вияв у «Таємній історії»	Вияв у «Щиглі»	Спільне у поетиці Д. Тартт
	1	2	3	4
1	Мистецтво як порятунок від реальності	Студенти ховаються за давньогрецькою естетикою, відгороджуються від реального світу у кабінеті Джуліана, поки не вимушені зіштовхнутися із відповідальністю дорослого життя	Тео тримається за картину «Щиголь» як за щось вічне, втішається поглядом на неї у найважчі моменти. Втрата матері перетворює мистецтво на екзистенційну опору	Мистецтво – форма виживання. Воно компенсує порожнечу світу, але не рятує від реального трагічного буття
2	Поділ на аполлонічне та діонісійське	Молоді люди прагнуть аполлонічної гармонії і впорядкованості (вивчають латину, цінують красу), але наважуються на діонісійський експеримент у вигляді вакханалії	Для Тео аполлонічним є образ матері і картина, у той самий час він під владою діонісійського, оскільки має наркотичну залежність, займається саморуйнацією, вводить в оману покупців і Гоббі, стаючи богом ілюзій	Людина завжди під владою двох сил. Краса співіснує з руйнуванням
3	Мораль є соціальною конструкцією, сильна людина створює власні цінності	Група вважає себе обраною, ніби вони володіють особливими моральними й естетичними привілеями. Вбивство	Тео порушує закон (викрадає картину з музею, видає підробний антикваріат за справжній) з переконанням, що інакше неможливо	Обидва романи досліджують рух героїв поза традиційною мораллю, що демонструє створення власних

		виправдовується вищою необхідністю		цінностей у ситуації краху старих норм
4	Трагедія як істина людського буття є формою осмислення світу, розкриває істину страждання	Група обирає грецьку трагедію за модель наслідування, тому вбивство стає не просто випадковістю, а кульмінацією їхнього вибору	Життя Тео є низкою трагедій (вибух у музеї, смерть матері, самотність у прийомних родинах). Постійне страждання змінює його свідомість та штовхає до переосмислення себе і світу	У художньому світобаченні Д. Тартт трагедія є закономірністю, законом світу, а не збоєм
5	Єдність прекрасного і жахливого	Античність у романі прекрасна і смертельна одночасно. У чистих формах давньогрецьких мистецтв завжди присутня кров, насилля і смерть.	Картина Фабріціуса є символом чистої краси, проте вона невідривно пов’язана зі смертю самого художника, вибухом у музеї, мафією, адже предмети мистецтва беруть участь у схемі з продажу заборонених речовин	Краса приносить страждання і рятує одночасно
6	У Ніцше людське «Я» не є стабільною сутністю, а складає множинність різних проявів	Хоча Річард і приєднався до елітарної групи, він відчуває себе чужим. Він то наближується до студентів Джуліана, то навпаки від них віддаляється	Тео розділяє себе подвійним життям (закон і злочин, успішний антиквар і наркозалежний, закоханий у Піпу і той, що одружується з Кітсі Барбур)	Герої переживають множинність ідентичностей і станів, постійно змінюються і адаптуються у хаосі буття

ДОДАТОК Б

Інтермедіальне зіставлення картин К. Фабріціуса та Рембрандта у романі Д. Тартт «Щиголь»

Критерій порівняння	«Щиголь» Фабріціус	«Урок анатомії доктора Тульпа» Рембрандт	Значення у романі
Об’єкт зображення	Жива пташка, прикута ланцюжком	Мертве тіло на анатомічному столі	Антитеза життя і смерті: Тео почувається і живим, і мертвим одночасно. Він не може осмислити і пережити травматичний досвід
Стан об’єкту	Щиголь у неволі, він не може зрушити з місця	Зацінпенілий кадавр втратив ознаки життя	1) паралелізм у відсутності волі: Тео підвладний обставинам і рішенням інших людей, не здатний їм протистояти; 2) перебуваючи у пустелі з Борисом, Тео вживає алкоголь, поступово втрачаючи жагу до життя, але тримається за картину, шукаючи у ній спокій і розраду
Емоційне сприйняття глядачем	Поневолений птах викликає зворушення і співчуття через своє становище	Розтин викликає дискомфорт, відсторонення	Читач проходить шлях від співчуття до спостереження - як і сам Тео, який поступово відсторонюється від свого болю
Спосіб пізнання дійсності	чуттєве	раціональне	Емоційний погляд протиставляється холодному, суто науковому
Значення для Тео	Пам’ять про смерть, тягар травми, провини, збігу обставин	Емоційна порожнеча, відчуженість, відсутність співчуття, біль і холодність світу	Дві картини створюють двополярну метафору людського буття: життя, як тендітна краса, яка може бути поневолена обставинами (Тео) і смерть, як невідворотна реальність, яку необхідно

			прийняти (Борис). Обидві картини формують центральну ідею: людське життя крихке й обмежене, але саме мистецтво здатне надати йому сенс, зберегти його й перетворити страждання на красу.

SUMMARY

The presented paper is dedicated to the analysis of such a topical problem as the means of intertextuality and intermediality in Donna Tartt's novels *The Secret History* and *The Goldfinch*.

The object of work can be defined as the novels *The Secret History* and *The Goldfinch* of modern American writer Donna Tartt.

The aim of the work is to analyze the mechanisms of intertextuality and intermediality in Donna Tartt's novels and their role in shaping the author's artistic model of the world.

In *The Secret History* traditional images (the image of the god of illusions Dionysus) and intertextual motifs (the motif of tragic error, fate and foresight) are found. According to the stylistic criterion, quotes with attribution, paratextual quotes (the title and three epigraphs) and centon (poems by A. Rimbaud and C. Baudelaire) are identified. According to the system-textual criterion, we determine the imitation of O. Wilde's aestheticism and paraphrases (myths about Orpheus and Achilles). In *The Goldfinch* according to the stylistic criterion, a references to the image of Harry Potter by J.K. Rowling and image of Artful Dodger by Ch. Dickens, paratextual quotes (5 epigraphs), paraphrase to Macbeth by W. Shakespeare are found and analyzed.

Both novels demonstrate a distinct philosophical axis associated with the ideas of Friedrich Nietzsche, primarily the concepts of the Dionysian and Apollonian.

Interpretative (*Anatomy Lesson* by Rembrandt, *Young Man with a Skull* by F. Hals, *Three Medlars and a Butterfly* by A. Corte) and dramatic (*Goldfinch* by K. Fabricius) ekphrasis were found.

Keywords: *intertextuality, paratext, reference, stylization, ekphrasis*.

Декларація
академічної доброчесності
здобувача ступеня вищої освіти ЗНУ

Я, Гарт Марія Сергіївна,
студентка 2 курсу магістратури, форми навчання заочної,
факультету іноземної філології, спеціальність 035.041 Германські мови та літератури (переклад включно), перша - англійська
освітньо-професійна програма Мова і література (англійська), адреса електронної пошти st.gizbrecht@gmail.com,

- підтверджую, що написана мною кваліфікаційна робота на тему «Засоби реалізації інтертекстуальності у романах Донни Тартт» 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;

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

Дата_____ Підпис_____ ПІБ (студент) М. С. Гарт