МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

ФАКУЛЬТЕТ ІНОЗЕМНОЇ ФІЛОЛОГІЇ
КАФЕДРА АНГЛІЙСЬКОЇ ФІЛОЛОГІЇ ТА ЛІНГВОДИДАКТИКИ

Кваліфікаційна робота
магістра

на тему **СПЕЦИФІКА І ФУНКЦІЇ ШЕКСПІРІВСЬКОГО ІНТЕРТЕКСТУ В РОМАНІ ДЖАСПЕРА ФФОРДЕ “SOMETHING ROTTEN”**

Виконав: студент 2 курсу,
групи 8.0353-а
спеціальності 035 Філологія
спеціалізації 035.041 Германські мови та літератури (переклад включно)
перша – англійська
освітньо-професійної програми
Мова і література (англійська)
Залізняк Ілля Владиславович

Керівник д.ф.н., проф. Торкут Н. М.

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

Запоріжжя – 2024

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

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

ЗАТВЕРДЖУЮ
Завідувач кафедри _____
_____
«____»_____ 20__ року

З А В Д А Н Н Я
НА КВАЛІФІКАЦІЙНУ РОБОТУ МАГІСТРА
ЗАЛІЗНЯКУ ІЛЛІ ВЛАДИСЛАВОВИЧУ
(прізвище, ім'я, по батькові)

1. Тема кваліфікаційної роботи магістра (проекту) «Специфіка і функції шекспірівського інтертексту в романі Джаспера Ффорде "Something Rotten"»
2. Керівник кваліфікаційної роботи (проекту) Торкут Наталія Миколаївна д.ф.н., проф.
(прізвище, ім'я, по батькові, науковий ступінь, вчене звання)

затверджені наказом ЗНУ від «_27_» __лютого_ 2024__ року № 352-с

2. Строк подання студентом кваліфікаційної роботи (проекту)
12 грудня 2024 року

3. Вихідні дані до кваліфікаційної роботи (проекту) Літературно-наукові дослідження феномену інтертекстуальності та творчості Д. Ффорде, а також роман "Something Rotten".

4. Зміст розрахунково-пояснювальної записки (перелік питань, які потрібно розробити): розібрати різні підходи до вивчення феномену інтертекстуальності, розглянути суміжні поняття та види інтертекстуальності, висвітлити основні методи інтертекстуальності, розробити алгоритм інтертекстуального аналізу художнього твору, розглянути біографію англійського письменника Д. Ффорде та його становлення як автора, систематизувати інформацію про рецепцію і наукове осмислення роману "Something Rotten", знайти приклади використання шекспірівського інтертекстуу у романі, класифікувати їх за пропонованою схемою, та з'ясувати, яку роль відіграють Шекспірівські елементи.

5. Консультанти розділів кваліфікаційної роботи (проекту)

Розділ	Прізвище, ініціали та посада консультанта	Підпис, дата	
		завдання видав	завдання прийняв
Вступ	Торкут Н. М. д.ф.н., проф.	29.02.2024	29.02.2024
Розділ 1	Торкут Н. М. д.ф.н., проф.	21.11.2024	21.11.2024
Розділ 2	Торкут Н. М. д.ф.н., проф.	28.11.2024	28.11.2024
Розділ 3	Торкут Н. М. д.ф.н., проф.	02.12.2024	02.12.2024
Висновки	Торкут Н. М. Д.ф.н., проф.	10.12.2040	10.12.2024

6. Дата видачі завдання_____29.02.2024_____

КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

№ з/п	Назва етапів кваліфікаційної роботи магістра	Строк виконання етапів роботи (проекту)	Примітка
1.	Пошук наукових джерел з теми дослідження, їх вивчення та аналіз;	липень 2024	виконано
2.	Добір фактичного матеріалу	липень 2024	виконано
3.	Написання вступу	листопад 2024	виконано
4.	Написання теоретичного розділу	листопад 2024	виконано
5.	Написання практичного розділу	листопад 2024	виконано
6.	Формулювання висновків	грудень 2024	виконано
7.	Проходження нормоконтролю	грудень 2024	виконано
8.	Одержання відгуку та рецензії	грудень 2024	виконано
9.	Захист	грудень 2024	виконано

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

Магістрант _____ _____І. В. Залізняк_____
(підпис) (ініціали та прізвище)

Керівник роботи (підпис) _____Н. М. Торкут_____
(ініціали та прізвище)

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

РЕФЕРАТ

Дипломна робота – 71 стор., 59 джерел

Об’єкт дослідження: шекспірівська інтертекстуальність у романі Джаспера Ффорде “Somethning Rotten”.

Мета роботи: з’ясувати специфіку і функції шекспірівського інтертексту у романі Джаспера Ффорде “Something Rotten”.

Теоретико-методологічні засади: концепції інтертекстуальності (Ю. Крістєва, М. Барт, Ж. Женетт), постмодерністські теорії (Ж. Дерріда) та теорії діалогічності й метатекстуальності (М. Бахтін, Ю. Лотман).

Отримані результати: знайомство з сучасним науковими дискурсом дозволило продемонструвати, що інтертекстуальність є невід’ємною складовою сучасного літературного процесу, яка формує смисловий простір текстів через діалог із класичною спадщиною. Також були узагальнені концепції Юлії Крістєвої, Михайла Бахтіна, Роберта Барта та інших, що дозволило сформувати алгоритм аналізу інтертекстуальності в сучасній літературі. Проаналізовано способи використання мотивів і сюжетів Шекспіра у романі Д. Ффорде. Зокрема, встановлено, що його твір активно взаємодіє зі спадщиною шекспірівських п’єс, інтегруючи цитати, алюзії, ремінісценції. Також було розкрито, як Ффорде за допомогою метатекстуальних прийомів коментує і осмислює літературну традицію, підкреслюючи її значення для сучасної культури.

***Ключові слова**: інтертекстуальність, метатекстуальність, література, Джаспер Ффорде, Шекспір, Гамлет, цитація, алюзія*

ЗМІСТ

ВСТУП..... 4

РОЗДІЛ 1 ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ В СВІТЛІ СУЧАСНИХ ФІЛОЛОГІЧНИХ ДИСКУСІЙ..... 8

1.1 Дефініції інтертексту та суміжних понять..... 8

1.2 Види інтертекстуальності..... 14

1.3 Алгоритм аналізу інтертекстуальності в художньому творі..... 16

РОЗДІЛ 2 ТВОРЧІСТЬ ДЖАСПЕРА ФФОРДЕ В КОНТЕКСТІ ДОБИ..... 21

2.1 Біографічний дискурс і роль Шекспіра : характер взаємодії..... 21

2.2 Роман “Something rotten”: особливості рецепції..... 27

РОЗДІЛ 3 ПОЕТИКА ШЕКСПІРІВСЬКОЇ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ В РОМАНІ “SOMETHING ROTTEN”. 32

3.1 Сюжет та образи персонажів роману..... 32

3.2 Пряма інтертекстуальність..... 36

3.2.1 Цитації..... 37

3.2.2 Пародії..... 40

3.3. Імпліцитна інтертекстуальність..... 41

3.3.1 Алюзії..... 41

3.3.2 Ремінісценції..... 50

ВИСНОВКИ..... 61

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ..... 65

ВСТУП

Література завжди була й залишається важливим засобом діалогу між різними епохами, культурами, текстами, ідеями та традиціями. Вона слугує платформою для обміну думками, смислами, світоглядними позиціями, дозволяючи різним історичним періодам і культурним системам вступати у своєрідний зв'язок. У цьому безперервному процесі літературного обміну, де кожен твір резонує та перегукується з іншими, виникає явище, яке сучасні гуманітарні науки визначають як інтертекстуальність. Це поняття не просто розширює наші уявлення про функціонування літератури, але й відкриває нові горизонти для літературознавчого аналізу. Інтертекстуальність допомагає зрозуміти, як формується смисловий простір текстів, як вони взаємодіють між собою, відображаючи або перетворюючи культурні, соціальні та історичні контексти. За допомогою інтертекстуальності створюється нова реальність та принципово нова, інша мова культури [Батринчук 2016, с.15].

У сучасній літературознавчій думці інтертекстуальність розглядається як одна з ключових категорій аналізу текстів. Її значення виходить далеко за межі простого дослідження цитувань чи відсилань. Інтертекстуальність дозволяє дослідникам аналізувати не лише очевидні зв'язки між окремими текстами, але й розкривати складні системи взаємодії між літературою, культурними традиціями, історичними подіями, ідеологічними концепціями та іншими формами знання. Це явище особливо яскраво проявляється у постмодерністській літературі, яка будується на принципах гри зі смислами, використання цитат, алюзій, ремінісценцій та інших форм інтертекстуальних зв'язків. Такий підхід надає текстам багатошаровості й відкриває їх для численних інтерпретацій.

Одним із найяскравіших прикладів цієї постмодерністської гри з текстами є творчість сучасного британського письменника Джаспера Ффорде. Його романи демонструють глибоку інтеграцію літературних традицій, активно взаємодіючи з класичною та сучасною літературою. Проте Ффорде не обмежується простою адаптацією чи переспівуванням традиційних сюжетів. Він перетворює літературну спадщину на один із центральних об'єктів власної творчості, переносячи читачів у світ, де класичні герої й тексти вступають у діалог із сучасністю. Особливе місце у творчості Ффорде займає інтертекстуальність із творами Вільяма Шекспіра. Залучаючи алюзії, ремінісценції, прямі й імпліцитні цитації, автор створює текстуальний простір, який наповнюється глибиною та багатозначністю. Такий підхід не лише збагачує романи Ффорде, але й відкриває для читачів і дослідників безмежний простір для нових інтерпретацій та аналітичних пошуків.

Актуальність даної роботи обумовлена тим, що інтертекстуальність відіграє важливу роль у сучасному літературознавстві, адже вона дозволяє виявити глибинні зв'язки між текстами, що відображають еволюцію культурного й літературного процесу. У глобалізованому світі, де культурний та інформаційний обмін відбувається швидше, ніж будь-коли раніше, аналіз інтертекстуальності сприяє розумінню того, як твори минулого взаємодіють із сучасністю, переосмислюються та інтегруються в нові контексти.

Мета роботи: з'ясувати специфіку і функції шекспірівського інтертексту у романі Джаспера Ффорде "Something Rotten". Виходячи з мети, ми поставили перед собою наступні **завдання** :

1. Розглянути теоретичні вивчення інтертекстуальності, зокрема роботи Юлії Крістєвої, Роберта Барта, Михайла Бахтіна та інших науковців, які внесли суттєвий вклад у розвиток теорії інтертексту.

2. Визначити основні риси та види інтертекстуальності в сучасній літературі.
3. Скласти алгоритм інтертекстуального аналізу у літературному творі.
4. Розглянути творчий шлях Джаспера Ффорде.
5. Сформувати цілісне уявлення про сюжет та образи роману “Something Rotten”, поетика якого вибудовується на шекспірівській інтертекстуальності.
6. Проаналізувати шекспірівську інтертекстуальність роману.
7. Класифікувати інтертекстуальні елементи роману.
8. Визначити функції шекспірівської інтертекстуальності в романі.

Об’єкт дослідження: інтертекстуальність роману Джаспера Ффорде “Somethning Rotten*”*.

Предмет дослідження: елементи Шекспірівської інтертекстуальності у творчості Джаспера Ффорде.

Матеріал дослідження: роман Джаспера Ффорде “Something rotten”.

Методи дослідження: Дослідження здійснювалось на основі використання таких методів та прийомів: порівняльний аналіз, інтертекстуальний аналіз, герменевтичний підхід, а також елементи культурно-історичного та структурного аналізу.

Практична цінність полягає в тому, що результати роботи можуть бути використані в курсах із теорії літератури, історії англійської літератури, а також у міждисциплінарних дослідженнях, пов’язаних із аналізом культурних кодів і літературної спадщини.

Структура роботи: дослідження складається зі вступу, трьох розділів, висновків та списку використаної літератури, який включає 60 позицій, з яких 42 англійською мовою.

Вступ окреслює основні цілі та завдання роботи, а також теоретичні засади дослідження.

Перший розділ надає основні поняття феномену інтертекстуальності, розглядає різні підходи до класифікації інтертекстуальних елементів у тексті, а також розкриває суміжні поняття інтертекстуальності. Потім у розділі розробляється схема аналізу інтертекстуальних елементів у художньому творі.

Другий розділ розповідає про біографію сучасного англійського письменника Джаспера Ффордеє, висвітлюючи його авторський шлях. Також приділяється увага рецепції його творів.

Третій розділ досліджує, як Шекспірівський інтертекст впливає на сюжет та образи роману «Something Rotten».

Висновки підсумовують отримані результати

Загальна кількість сторінок 71, кількість використаних джерел – 59.

РОЗДІЛ 1
ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ В СВІТЛІ СУЧАСНИХ ФІЛОЛОГІЧНИХ ДИСКУСІЙ

1.1 Дефініції інтертексту та суміжних понять

З метою проведення якісного наукового аналізу слід чітко зазначити дефініції понять, які стануть фундаментом для подальшої роботи. Такий термін, як «інтертекст» був вперше введений Юлією Крістєвою в її праці «Слово, диалог и роман». Вона визначала поняття інтертексту як «поля голосів, які резонують у тексті, утворюючи простір безкінечного діалогу між різними знаковими системами» [Крістєва 1978, с.12].

Не зважаючи на формування дефініції інтертексту лише у минулому столітті, саме явище інтертекстуальності дуже давнє – на відміну від поняття, що його позначає. Вивчаючи історію становлення цього явища, О. Просалова аргументувала давність інтертексту наступним чином: «Підтвердженням цьому може служити Святе Письмо, яке писали упродовж двох тисячоліть пророки, апостоли, тобто представники різних народів і культур, і не раз переписували жреці, які вносили зміни, не помічаючи, що внесені правки суперечили іншим фрагментам тексту. Так пояснюється строкатість і суперечливість Біблії, що, незважаючи на багатолітню історію, теж з'явилася не на голому ґрунті, а містила запозичення з шумерських міфів і легенд, як стверджує, зокрема, Зенон Косідовський» [Просалова 2019, с.12].

Неможливо розділити історію становлення інтертекстуальності з розвитком теорії самого тексту, що формувалася протягом минулого століття. Лише після появи ідеї про автономію тексту, стало доступне саме поняття інтертекстуальності. У своїй роботі О. Ступницька про це зазначала: «Той

факт, що текст перестали співвідносити з історією і, головне, з його автором, з авторською психологією й авторським задумом, і дозволив уявити взаємодію творів і зіткнення дискурсів як рушійну силу літературної еволюції та як її найважливіший смислоутворюючий початок. Саме тому, що під підозрою опинилися не тільки мова і смислова повнота висловлювання результату, але і самототожність, з'явилася можливість представити текст як комбінаторику гетерогенних елементів» [Ступницька 2019, с.25].

У своєму класичному визначенні інтертекстуальність розуміють як взаємодію текстів у рамках єдиного культурного поля. Тобто можна зазначити, що ніколи текст не існує ізольовано: у ньому завжди фігурують відсилання до інших текстів, культурних традицій або мовних кодів.

Вивчаючи різні інтерпретації поняття «інтертекстуальність», Г. Аллен у своїй праці "Intertextuality" зазначав, що через таку велику кількість дефініцій, загальне розуміння цього терміну почало розмиватись навіть у наукових колах. «Такий термін ризикує означати не більше, ніж те, що кожен конкретний критик хоче в нього вкласти» [Allen 2000, с.13].

На думку О. Ступницької, Ю. Крістева розуміла феномен інтертекстуальність «як пермутацією текстів, яка свідчить про те, що у просторі одного тексту кілька висловлювань, взятих з інших текстів, взаємодіють і нейтралізують один одного. Текст – це комбінаторика, місце постійного взаємообміну між безліччю фрагментів, які письмо знову і знову ставить під перерозподіл; новий текст створюється з текстів, що вже існують, які руйнуються, заперечуються, відроджуються» [Ступницька 2019, с.25].

На відміну від думки Ю. Крістєвої, Жерар Женетт розуміє інтертекстуальність у досить вузькому плані – лише як один із видів транстекстуальності, на кшталт присутності одного тексту чи його фрагменту в іншому [цит. за: Просалова 2019, с.58].

Трактування Юрія Лотмана описує інтертекстуальність як: «переплетіння кодів, де новий текст стає носієм не лише авторського значення, а й смислів, залучених із попередніх текстів» [Лотман 1970, с.19].

За визначенням Ю. Лотмана, інтертекстуальність не обмежується чітко виділеними цитатами і алюзіями, а й включає в себе різні імпліцитні зв'язки, які й формують смислову насиченість тексту.

На думку польської авторки Зофії Мітосек, обмеження самого поняття інтертекстуальності є набагато продуктивнішим, в першу чергу з точки зору науки. Тобто вживати інтертекстуальність слід виключно як літературний засіб. В цьому випадку йдеться про: «обігравання текстів, стилів, поетик, яке зумовлює семантичні ефекти, пов'язані з подвійним мовленням: з діалогом, повторенням, імітацією й залученням того, що вже було сказане й що існує в мистецькій та культурній традиції як поле безнастанних співвіднесень та застосувань. Так, визначена свідома інтертекстуальність, позбуваючись постструктуральних сумнівностей, набуває теоретичної легітимації у сферах структуралізму, семіотики, герменевтики й, звичайно, лінгвістики» [Мітосек 2013, с.247].

На цей час сформувалася велика кількість різних дефініцій інтертекстуальності, що приділяють увагу різним аспектам цього явища. На думку О. Ступницької, подібні дефініції: «акцентують фрагментарність і гетерогенність тексту, порівнюють його з мозаїкою, інкрустацією, калейдоскопом і т. п., наполягають на факті законних і незаконних запозичень, підкреслюють стратифікацію тексту, утвореного безліччю пластів» [Ступницька 2019, с.26].

Під час розглядання терміну «інтертекстуальність» важливо вирізняти його суміжні поняття, які за своєю дефініцією можуть створювати труднощі у чіткому розділенні та розумінні ідей під час аналізу. Існує декілька схожих понять, які варто розрізняти під час пошуку інтертекстуальних елементів у художньому творі.

Для початку розглянемо поняття діалогічності. Діалогічність — це один із основних принципів літературної та культурної теорії, який характеризує взаємодію текстів та авторів, а також їхню відкритість до різних тлумачень. Цей концепт розроблявся у працях Михайла Бахтіна, який визначав діалогічність як постійну взаємодію між різними голосами та поглядами в літературному творі, що створює множинність значень. У своєму дослідженні М. Бахтін зазначає, що: «Текст не може бути лише однозначним, він завжди знаходиться у діалозі з іншими текстами» [Бахтін 1981, с.288].

Діалогічність проявляється в різноманітних формах: від цитування до пародії чи алюзії. Вона вимагає від читача активної участі в створенні смислів, оскільки кожен текст, на думку М. Бахтіна, є відкритим до взаємодії з іншими [Бахтін 1981, с.288].

Думку про діалогічність у своїй роботі доповнює українська вчена Дар'я Лазаренко, де вона висвітлила інтерпритації М. Маєнової, яка розвиває положення теорії діалогічності М. Бахтіна. «Будь-який багатоголосий текст є цілісністю, що має в своїй основі монологове обрамлення, яке відображає позицію реального автора твору. Але ця цілісність не є монолітною». [цит. за Лазаренко 2010, с.105].

Наступним суміжним поняттям можна вважати метатекстуальність. Метатекстуальність пов'язана з процесом створення тексту, який коментує або осмислює інші тексти. Це форма саморефлексії тексту, коли він звертається до власної природи або своєї історії. Один з ключових аспектів метатекстуальності полягає в тому, що цей феномен завжди орієнтується на інтерпретацію того, що вже існує. За словами Ю. Лотмана: «Метатекст – це текст, який не лише передає інформацію, а й коментує цю інформацію, позначаючи свою залежність від іншого тексту» [Лотман 2001, с.112].

Таким чином, метатекстуальність дозволяє створювати багатошарові значення в літературних та інших культурних формах, змінюючи та актуалізуючи попередні канони.

Втім, Д. Лазаренко зазначила певну проблематику такої інтерпретації метатексту. Дослідниця стверджує, що: «попри високу аналітичну ефективність категорії «метатекст», її залучення до інтерпретації художніх текстів широким науковим загалом залишається доволі проблематичним, адже науковці до сьогодні не мають спільної думки стосовно семантики цього поняття. Однією з причин подібної понятєвої невизначеності постає наявність великої кількості підходів до вивчення метатекстуальності у межах різних гуманітарних наук» [Лазаренко 2010, с.103].

На базисі вищевказаних робіт, ми можемо описати взаємодію метатексту з інтертекстом наступним чином: метатекстуальність може бути формою інтертекстуальності, якщо коментар тексту відбувається в межах іншого тексту через прямі або непрямі відсилання.

На останок, розглянемо наймолодше суміжне поняття інтертекстуальності. Інтермедіальність – це поняття, що охоплює взаємодію між різними медіумами, що створюють змішане сприйняття твору. Цей термін часто використовується в контексті аналізу текстів, що поєднують кілька видів мистецтва або форм медіа. Наприклад, літературний твір, який включає в себе елементи театру або кіно, може вважатися інтермедіальним.

Як зазначає Вольфганг Ізер: «Інтермедіальність розкривається через взаємодію між різними формами вираження — коли тексти, що належать до різних медіумів, переплітаються, створюючи новий культурний продукт. Інтермедіальність передбачає, що різні форми мистецтва чи медіа взаємодіють, створюючи нові можливості для розуміння і сприйняття» [Ізер 2003, с.57 – 63].

Для прикладу більш новітнього погляду можна взяти слова української дослідниці О. Пєшкової, яка в своїй статті про інтермедіальність описувала її наступним чином: «Інтермедіальність передбачає взаємопроникнення знакових систем різних мистецтв, що дозволяє тексту бути не тільки

літературним, але й полісемантичним, формуючи багатошарову культурну реальність» [Пєшкова 2017, с.132].

На сьогоднішній день, сучасні літературознавці дещо розширюють розуміння інтертекстуальності, включаючи в її дефініцію не лише літературні, але й музичні, візуальні та цифрові тексти. Особливо чітко це спостерігається на прикладі постмодернізької літератури. На базі роздумів Ж. Дерріди ми можемо зазначити, що в епоху постмодерну інтертекстуальність стала основою для створення так званих «текстових гіперполів», де текст функціонує в якості частини ширшого міжтекстового середовища [Дерріда 2000, с.48].

Слід зазначити, що для повного розуміння інтертекстуальності сучасна теорія приділяє культурному контексту особливу увагу. У такому глобалізованому світі, як зазначав І. Іванюк, людина все частіше стикається з текстами, які мають взаємодію із різними культурними та національними традиціями. У свою чергу це ускладнює процес розуміння, але з іншого боку й збагачує його [Іванюк 2015, с.62].

Таким чином, завдяки працям таких науковців, як Ю. Крістєвої, Р. Барт та М. Бахтін, ми можемо побачити, що інтертекстуальність є не лише літературним феноменом, але універсальним явищем, що знаходить своє відображення в культурних, візуальних та медіальних сферах. Це підкреслює її значення як інструменту для розуміння сучасного художнього тексту та його місця у культурному дискурсі. Дуже важливо враховувати різноманітність підходів до трактування інтертекстуальності, від її вузького розуміння як цитування до ширших концепцій.Також варто приділяти увагу суміжним поняттям інтертексту, зокрема діалогічності, метатекстуальності та інтермедіальності, які деталізують різні аспекти взаємодії текстів.

1.2 Види інтертекстуальності

Інтертекстуальність як літературознавче явище має великий спектр проявів, які прийнято класифікувати за різними критеріями. Ґрунтуючись на роботах провідних літературознавців, зокрема Юлії Крістєвої, Роланда Барта та Умберто Еко, мені вдалось виділити декілька видів інтертекстуальності:

- Цитація – це одна з найпоширеніших та легких для розуміння форм інтертексту, на думку Ю. Крістєвої, цитація обмежується не лише дослівними цитатами, але й переосмисленими або модифікованими фрагменти стороннього тексту [Крістєва 1978, с.14];
- Алюзія – представляє собою непряме посилання на інший текст, для розуміння якого читач має володіти культурною компетенцією, щоб «розкодувати» її значення, як зазначав Р. Барт [Барт 1989, с.29];
- Ремінісценція – форма інтертексту, яку У. Еко описував як перегук, свідомий чи ні, з мотивами, структурами та образами інших текстів, як правило засвоюється у тексті на рівні підсвідомого сприйняття, що утворює так звані смислові «відлуння». Сам У. Еко активно використовував ремінісценцію у своїй творчості [Еко 1992, с.59];
- Пародія – описується як форма інтертекстуальності, коли в тексті є свідоме наслідування іншого із метою створення критичного або комічного ефекту, пародія «не лише висміює, але й переосмислює початковий текст, вписуючи його в новий контекст» [Крістєва 1978, с.16];
- Гіпертекст – це текст, який, за Бартом, продовжує, доповнює або модифікує зміст попереднього тексту, свідомо це чи ні [Барт 1989, с.33].

Базуючись на цих дефініціях, ми можемо поглибити наше розуміння інтертекстуальності, класифікувавши її за різними ступенями прояву, а саме за способом зв'язку.

Дана класифікація виникла як результат логічного розвинення концепції Ю. Крістєвої, але сама ця типологія не належить безпосередньо їй. Вона представляє собою певне узагальнення, яке пізніше розробили на основі праць Ю. Крістєвої та М. Бахтіна. За способом зв'язку інтертекстуальність проявляється насптупним чином:

- Пряма інтертекстуальність (явна) – передбачає безпосереднє посилання на інший текст. Як правило, це реалізується методом цитат та посилань. Ю. Лотман зазначав, шо така інтертекстуальність сприяє глибшому розумінню текстам читачем, підсилюючи відчуття зв'язку тексту з культурним або історичним контекстом [Лотман 1970, с.25];
- Непряма інтертекстуальність (імпліцитна) – за Р. Бартом, прихована форма зв'язку, у якому автор не посилається на джерело відкрито, але методом алюзій та ремінісценцій вказує на їх зв'язок [Барт 1989, с.29]

Наведений вище тип класифікацій є найбільш простими для загального розуміння інтертекстуального аналізу. Але якщо розглянути індивідуальний підхід кожного автора, то ми зможемо знайти більш гнучкі та унікальні підходи, кожен з яких орієнтований під певне розуміння інтертекстуальності.

Наприклад, Просалова приділяла велику увагу італійському ученому Джан Б'яджо Конте, якого вона виділила як одного з перших, хто зробив спробу класифікації інтертекстуальних зв'язків. «У книзі «Пам'ять поетів і літературна система» він виділив п'ять підгруп парафразу: як синонімічне висловлювання, співвідношення текстів, об'єднаних за принципом загадки та відповіді, діалогічні зв'язки з літературною системою і культурною традицією, іронічну ремінісценцію, метафоричну реактивацію знака з уподібненням алюзії метафорі. Отже, в цій класифікації спостерігається поєднання форм і типів інтертекстуальності» [цит. за: Просалова 2019, с.57].

Василь Москвін у свою чергу в основу класифікації поклав авторські інтенції, на базі яких він виокремив три види інтертекстуальності: риторичну, спонтанну і криптофорну. Остання використовується тоді, коли автор свідомо приховує зв'язок із текстом-джерелом, щоб уникнути використання плагіату. За його теорією, яка була ілюстрована Просаловою: «Риторична інтертекстуальність досягається експлуатацією фігур інтертексту: цитуванням, аплікаціями, алюзіями, парафразами, творчим наслідуванням, пародіюванням. Спонтанна інтертекстуальність виникає між оригіналом і перекладом, анотацією, адаптацією, новою редакцією, скороченим варіантом тексту. За енергетичним принципом дослідник розмежовує позитивну (у випадку риторичної інтертекстуальності), нульову, якщо йдеться про спонтанну інтертекстуальність, і негативну, якщо має місце криптофорна взаємодія» [Просалова 2019, с.62].

У висновку, цей підрозділ виділяє основні форми інтертекстуальних зв'язків : цитування, алюзія, ремінісценція, пародія та гіпертекст. Велика увага також приділяється способам їх реалізації: прямій (явній) та непрямій (імпліцитній) інтертекстуальності. Разом із цим, були розглянуті додаткові класифікації, запропоновані іншими дослідниками, такими як Джан Б'яджо Конте, Н. Фатєєва та В. Москвін. Завдяки такій кількості класифікацій, кожен аналіз інтертекстуальних елементів може підлаштовуватися під потреби свого автора, що породжує ще більше можливостей для розширення самого поняття інтертексту.

1.3 Алгоритм аналізу інтертекстуальності в художньому творі

Для аналізу інтертекстуальності у літературному творі вчений потребує системного підходу, який враховує як загальні теоретичні принципи, так і

особливості конкретного тексту. Із цим наміром, в цій роботі був розроблений покроковий алгоритм, що дозволяє всебічно дослідити інтертекстуальні зв'язки в художньому творі. Це допомагає систематизації дослідження текстових зв'язків, що у свою чергу забезпечує глибше розуміння текстової структури, та його культурного наповнення.

Перший етап – це ідентифікація інтертекстуальних елементів. Аналіз починається з детального пошуку прямих цитат. Для повного розуміння того, як автор використовує попередній текст, необхідна ідентифікація джерела цитати.

Для детального пошуку елементів інтертекстуальності існує декілька загальноприйнятих методів. Найбільш універсальнім з них є так зване «close reading», або ретельне читання. Це метод детального аналізу тексту, який спрямований на глибоке розуміння його змісту, структури та стилю. Цей підхід використовується для того, щоб виявити взаємозв'язки між окремими елементами тексту, зрозуміти їх значення в контексті цілого і створити власну інтерпретацію твору. У процесі close reading важливо зосередитися як на змісті тексту, так і на способі його викладу, що включає різні мовні засоби, образність, символіку, синтаксис і мотиви.

Клер Браун описує close reading як процес із двома кроками: «Перший крок – читати і спостерігати. Ці спостереження включатимуть «конкретні текстові докази», на які ви можете вказати в тексті. Другий крок – інтерпретувати те, що ви помітили. Шукайте шаблони у своїх спостереженнях і шукайте місця, де ці шаблони порушуються. Знайдіть у тексті місця, які привернули вашу увагу, навіть якщо ви спочатку не знаєте чому. Які неявні ідеї закладені в ці моделі та аномалії? Що важливого у ваших спостереженнях і які висновки ви можете з них зробити?» [Brown 2022].

Варто зазначити, що даний метод включає у себе стороні записи, які робляться під час самого процесу читання, задля подальшої систематизації інформації.

Другий етап – це визначення інтертекстуальних зв'язків. Після того, як елемент інтертекстуальності був виявлений, аналіз переходить до визначення імпліцитних інтертекстуальних зв'язків, тобто алюзій та ремінісценцій. Вони вказують на інші тексти або цілі культурні феномени. Для цього від автора аналізу вимагається набір глибоких знань історії літератури або міфології, на яку орієнтований текст-джерело.

Окрім очевидних текстових запозичень, важливо враховувати зв'язки з іншими видами мистецтва, як то кіно музика та живопис. Тобто аналіз інтертекстуальності враховує різноманітні інтермедіальні посилання.

Коли інтертекстуальні зв'язки були ідентифіковані, слід переходити до їх класифікації. Вченим визначається, чи є аналізований зв'язок прямим (цитата) або ж непрямим (алюзія, ремінісценція). Такий підхід допомагає розмежувати явну інтертекстуальність від прихованої.

Далі аналізуються форми інтертекстуальних запозичень. Це може бути як дослівна цитата, так і пародія, трансформація або ж імітація.

Третій етап – це визначення функцій інтертекстуальності. Можна виокремити шість функцій, які у своїх роботах описувала Крістєва:

- Діалогічна функція – інтертекст створює діалог між текстами і культурними контекстами. Цей принцим відображає ідеї Михайла Бахтіна про поліфонічність, які Крістєва адаптувала під свою концепцію. Описується це як багатошарова смислова структура тексту, яка формується методом переплітання «голосів» [Кристева 1978, с.21].
- Семіотична функція – за цим принципом інтертекст допомагає формуваню знакових систем у тексті. Крістєва стверджує, що взаємодія різних текстів між собою збагачує їх семантичне поле, додаючи нові рівні значення [Кристева 1978, с.24].
- Трансформаційна функція – ця функція інтертекстуальності допомагає видозмінювати значення попередніх текстів, адаптуючи їх під новий контекст. Таким чином, тексти можуть переосмислювати один одного, а

в окремих випадках навіть критикувати. Це найкраще простежується на прикладах пародій або постмодерністських переписів, у яких класичниі твори змінюють їхню початкову ідею [Кристева 1978, с.26].

- Ідеологічна функція - інтертекст часто виступає як засіб вираження ідеологічних настанов, які автор вміло закодовує у свої тексти. Методом переосмислення певних інтертекстуальних елементів, автор може висловлювати власну прихильність або ж критику до певних ідеологічних елементів [Кристева 1978, с.28].
- Культуротворча функція – у ній інтертекст виступає як механізм культурного розвитку, так як він сприяє презервації культурної спадщини. Завдяки цьому твори з минулого інтегруються у сучасність та згодом отримують нові значення [Кристева 1978, с.30].
- Естетична функція – вона відповідає за надання тексту багатовимірності та естетичної складності. Ця функція доповнює досвід читача грою смислів, допомагаючи відстежувати зв’язки між різними текстами. Такий елемент є характерним для постмодернізму, де інтертекстуальність стає елементом так званої літературної «гри» [Кристева 1978, с.32].

При розглядані ролі інтертекстуальності варто зазначити, як саме інтертекстуальні елементи впливають на структуру твору, його композицію. Важливо визначити, чи залишає автор запозичені елементи незмінними, чи використовує їх для створення нового сенсу.

На останок, вчений оцінює вплив інтертекстуальності на загальну естетику твору, те як він збагачує його ідейне наповнення та культурну цінність. Це можна вважати логічним завершенням інтертекстуального аналізу.

Дана схема аналізу дозволяє всього у чотири етапи оцінити рівень інтертекстуального впливу, систематизуючи отримані результати у окремі групи, які зазначають класи та функції знайденої інтертекстуальності. Така

чіткість класифікацій сприяє проведенню аналітичних робіт із вже отриманими результатами. Цей підхід дозволяє систематизувати комплексне явище інтертекстуальності до кількох друкованих сторінок, що у свою чергу дозволяє мати чітке уявлення про усі смислові переплетіння у окремій літературній праці.

РОЗДІЛ 2
ТВОРЧІСТЬ ДЖАСПЕРА ФФОРДЕ В КОНТЕКСТІ ДОБИ

2.1 Біографічний дискурс і роль Шекспіра : характер взаємодії

Сучасний англійський письменник Джаспер Ффорде здобув велику популярність завдяки своїй серії романів “Thursday Next”. Його твори, у яких Ффорде майстерно використовував інтертекстуальні переплетіння, відзначились своїм новаторським стилем у жанрі комедійної фантастики. Біографічні відомості про цього майстра слова увійшли до багатьох літературних енциклопедій, зокрема “BookBrowse”, “Notable Biographies”, та особистого веб-сайту Джаспера Ффорде, де він розповідає про своє життя та кар’єру.

Джаспер Ффорде народився в Лондоні 11 січня 1961 року. Батько його був досить відомим економістом, а мати займалася благодійністю та приділяла багато уваги читанню. Джаспер, разом із його чотирма братами і сестрами, виріс в Лондоні та Уельсі. Коли хлопцю виповнилось дванадцять років, Ффорде був відправлений батьками до школи Дартінгтон Холл, прогресивної спільної школи-інтернату, яку він закінчив у 1979 році.

З самого дитинства мати підтримувала його любов до читання, у свої одинадцять років хлопець виявив неабиякий інтерес до кіно та телебачення. У свій час, молодий Ффорде полюбляв дивитися Монті Пайтона, але більш за все на нього вплинула реклама молока, головну роль у якій грав актор Роджер Мур. У ній він показував глядачам, що відбувається за лаштунками на знімальному майданчику. Саме ця подія і саме цей актор надихнули Ффорде на прагнення стати режисером і знімати власні картини.

Ось такий коментар дав сам Ффорде про те, як починався його творчий шлях: «Я походжу з освіченої родини, і моя очевидна незацікавленість у школі, я думаю, викликала певне занепокоєння. Найкраще, що мої батьки зробили для мене, це те, що забрали мене з академічної школи та влаштували кудись, що дозволило б більш «прогресивне» ставлення до навчання та дорослішання. Мені було близько дванадцяти, коли я вирішив, що хочу працювати в кіноіндустрії; помилка письма з'явилася через десятиліття» [Writers Write 2021].

У 1981 році хлопець знайшов собі підробіток, де він займався декоруванням дому самого продюсера Джонатана Кліффа. Останній вирішив найняти юнака після того, як Ффорде розповів йому про своє бажання працювати в кіноіндустрії. Під час зйомок фільму «Пірати Пензансу» Ффорде виконував роботу по виготовленню напоїв.

У цей самий час Ффорде знайомиться з Ліндою Ронштадт, Анджелою Ленсбері та Кевіном Клайном, які у свою чергу надихали його на розвиток у цій індустрії. Свою ранню кар'єру Ффорде починав як фокус-пуллер, і протягом дев'ятнадцяти років він обіймав різні посади в наступних картинах : «Золоте око», «Маска Зорро» та «Пастка». Ффорде був задоволений своєю посадою, але, перш за все, він бажав розповідати власні історії. З цим наміром, Ффорде почав писати в 1990 році і протягом десяти років він таємно працював над різними рукописами, намагаючись знайти власний стиль, який був би його візитною карткою. Літературний критик Джанет Маслін прокоментувала таку професійну зміну наступним чином: « Пан Ффорде знається на тому, як стрибати з одного світу в інший» [Maslyn 2004].

Хоча у кар'єрі Ффорде зазначено багато фільмів, сам чоловік був упевнений, що не досягне успіху як режисер, що було його початковою метою, коли він починав свою кар'єру. Він розумів, що не має відповідних навичок, які потребує така робота. Проте з іншого боку, письменницька кар'єра також не приносила результатів. Не зважаючи на це, він написав свій перший

повнометражний рукопис під назвою “Nursery Crime”. У ньому історія розвивалася навколо обставин смерті Шалтая-Болтая, після того як того знайшли мертвим біля стін садка. Видавництво неодноразово відхиляло цей рукопис. Однак Ффорде не звертав на це уваги і продовжував розвивати свої авторські навички, адже в першу чергу він писав, щоб розважити самого себе, частково натхненний своєю любов’ю до Дугласа Адамса. Той був відомим англійським письменником та драматургом, який прославився своєю серією романів про космічних мандрівників під назвою “Hitchhiker”, яку він написав у жанрі комедійної фантастики. Пізніше Ффорде назвав творчість Дугласа своїм основним джерелом натхнення.

Отримавши 76 відмов від видавців, перший роман Ффорде “The Eyre Affair” був взятий Hodder & Stoughton і опублікований у липні 2001 року. Саме у ньому зробив свій дебют літературний детектива Тьорсдей Некст, чия робота включає виявлення підробок у втрачених п’єсах Шекспіра, пошук та відновлення помилок у сюжетних лініях оповіді, і порятунок персонажів, які були викрадені з літературних шедеврів. Роман отримав десятки захоплених відгуків від різних видавництв і заслужив високу оцінку від преси, критиків і читачів по всій Великобританії. У Штатах “The Eyre Affair” також стала миттєвим хітом, увійшовши до списку бестселерів New York Times у перший же тиждень своєї публікації [BookBrowse 2004a].

Відомий літературний критик Ллойд Роуз незабаром випускає свою статтю у Washington Post, де він ділиться своїми враженнями щодо новоспеченого автора : «Усе це легко могло б здатися занадто манірним, якби слова не належали Ффорде і він не мав блискавичної оповідної майстерності. Його роман – це сатира, фантазія, літературна критика, трилер, детектив, гра, головоломка, жарт, постмодерністська витівка та карусель емоцій. Можливо, “Lost in a Good Book” – це створіння з більшою, ніж зазвичай, кількістю ніг. Але воно надзвичайно легке на кожній із них. Зазначу, що це точно книга для

філологів». Так він коментував другий роман у серії про Тьорсдей Некст, який вийде через пару років після публікації першого [Complete Review 2003].

Про свою стратегію як письменника Ффорде розповів Мервіну Ротштейну з New York Times: «Я люблю факти, і щоразу, коли я бачу щось цікаве, я люблю це використовувати. Я беру трохи звідси і звідти, змішую їх разом, змушуючи їх з'єднуватися. Як головоломка, спробуйте сплести нитки разом за логікою, яку можна зрозуміти» [Notable Biographies].

Мотивація Ффорде для написання "The Eyre Affair" та її продовжень народилася з його власного поціновування класики. Про це можна дізнатися з його інтерв'ю Джеймсу Макгоуену з Ottawa Citizen. «Я люблю літературу. Насправді я люблю історії. Сенс використання класики в такій грайливій пошані полягає в тому, що я завжди відчував, що класика стала задушливою через академізацію – невже це і є наш світ? «Джейн Ейр» – це навчальний текст, і його ніколи не слід було таким робити, як «Грозовий перевал» і Шекспіра. Я вважаю, що є загроза того, що люди будуть сприймати їх тільки такими, коли насправді це не так, це просто чудові історії» [BookBrowse 2004a].

Власне, його інтерес до Шекспіра можна простежити через повторювані посилання на твори Барда у серії книг про Тьорсдей Некст. Вперше Ффорде зустрівся з Шекспіром як частиною обов'язкової шкільної програми. Але остаточно його інтерес сформувався під час роботи з кіно, коли він усвідомив впливовість Шекспірівського спадку на сучасну культуру. Це сильне почуття злилося із загальною любов'ю Ффорде до класичної літератури, з якою він познайомився завдяки матері. Його надихали не тільки твори самого письменника, але і його постать в цілому. В знак поваги до великого митця, Ффорде в одному з інтерв'ю зазначив, що спекуляції навколо авторства творів Шекспіра – це, на його думку, просто інтелектуальна зарозумілість XIX століття. Він стверджував, що «тільки Шекспір міг створити такі твори, і будь-

які сумніви – це радше пошук іншої персони, яка б задовольнила стандарти освічених еліт тих часів» [Writers Write 2021].

Що стосується самої постаті Шекспіра, у творчості Ффорде він символізує перехід між канонічною літературою минулих часів та сучасною постмодерністською культурою. Персонажі його романів не одноразово використовують п'єси Барда як інструменти для вирішення своїх внутрішніх проблем. Його культурний спадок постійно перетинається із елементами сучасності, що створює неповторний стилістичний ефект. Джеміма Хант про це казала так : «Ффорде майстерно грається з п'єсами Шекспіра, експресією міс Хевішем і люттю Джозефа К.» [Jemima 2002].

Керуючись своїм авторським стилем, Ффорде також зображує Шекспіра через досить іронічну призму. До прикладу, у його романах містяться сатиричні згадки про «Беконіанців», які відомі своїм запереченням авторства Шекспіра, натомість адресуючи його Френсісу Бекону. У контексті роману "Something Rotten" навіть існують цілі судові розгляди, щодо достовірності авторства шекспірівських творів. Це у свою чергу стає символом взаємодії між правовою і культурною реальністю.

Повертаючись до літературної біографії письменника, до 2012 року Ффорде написав сім книжок із серії "Thursday Next". Спочатку історія книжкового детектива Тьорсдей розгорталася у вже згаданому "The Eyre Affair", а потім отримала свій сюжетний розвиток у наступних працях. Ффорде: "Lost in a Good Book" (2002) та "The Well of Lost Plots" (2003). Ці три частини ввели неймовірну кількість сюжетних ліній та переплетінь, які досягли свого логічного завершення у наступній частині "Something Rotten", випущеній у 2004 році. Саме ця книга вважається найкращою роботою письменника. Але історія Тьорсдей на цьому не закінчується і читачі продовжують стежити за життям цієї героїні у наступних романах: "First Among Sequels" (2007), "One of Our Thursdays Is Missing" (2011), "The Woman Who Died a Lot"(2012).

Унікальність авторського стилю Ффорде простежується навіть у тому, що письменник вміло інтегрує такі елементи, які у інших авторів прийнято вважати за несмак. Ось що про це написав критик Бруно Маддокс: «У всій цій дотепності відчувається певне самозахоплення, яке, ймовірно, могло б дратувати, якби Ффорде не був настільки вперто невибагливим у ставленні до власного письма» [Maddox 2003].

За свою тривалу письменницьку кар'єру Ффорде заслужив всесвітнє визнання та отримав декілька престижних нагород:

- Нагорода Вільяма Л. Кроуфорда від Міжнародної асоціації фантастики та мистецтв (IAFA) у 2002 році. Ця нагорода присуджується за найкращу першу книгу в жанрі фантастики. Ффорде отримав її за свій дебютний роман "The Eyre Affair";
- Німецька премія Kurd Laßwitz у 2019 році за роман "Early Riser" як найкращий перекладений іноземний роман.

У свій вільний від роботи час Ффорде любить літати на своєму біплані DeHavilland 1937 року над пагорбами Уельсу, де він і зараз живе зі своєю дружиною Марі Робертс і чотирма дітьми.

Досить цікавим є той факт, що Ффорде «провалив тест на валлійське громадянство, помилково назвавши Гевіна Генсона телевізійним шеф-кухарем». Тим не менш, це не заважає йому мешкати у цій живописній країні [Goodreads].

У підсумку можна сказати, що Джаспер Ффорде – яскравий приклад письменника, який знайшов свій шлях до літературного успіху через багато років експериментів і невдач. Вихований у творчій і відкритій до нових ідей атмосфері, він зміг перенести свою любов до класичної літератури та іронії у свої книги. Його багаторічний досвід у кіноіндустрії розвинув у нього увагу до деталей і візуального сприйняття тексту. Його особливий інтерес до Шекспіра підкреслює його повагу до спадщини великого драматурга, а також його прагнення вивчати канон через гру і творчість. Цей симбіоз серйозності

й гумору дозволив автору створити нову форму взаємодії з літературою, яка є актуальною і привабливою для сучасного читача.

2.2 Роман “Something rotten”: особливості рецепції.

Роман Джаспера Ффорде “Something Rotten” є четвертим у серії про вигаданого детектива Тьорсдей Некст. У цій роботі автор поєднує різноманітні жанри, такі як детектив, фантастика та сатира. Особливий стиль автора розкривається у переплітанні їх із метафікцією та інтертекстуальністю як класичних, так і сучасних авторів. У центрі подій знаходиться наша героїня Тьорсдей, яка після повернення до реального світу після подій у книжковому Всесвіті стає основним гравцем у політичній інтризі Великобританії. Роман відомий своїми численними алюзіями на класичні літературні твори, зокрема на шекспірівського «Гамлета». Критиками, зокрема такими, як Елізабет Ганд, Джанет Маслін та Крістіна Гардімент, була відзначена тонка сатирична гра з політичними і соціальними реаліями сучасності. У свою чергу це робить роман особливо актуальним [Complete Review 2004].

У критичному аналізі робіт Ффорде особлива увага приділяється багатогранній інтертекстуальності роману. До прикладу, постать Гамлета в романі змальована не лише як ключова фігура літературного світу, але і як активний учасник сюжету, що зіштовхується із власними труднощами на фоні більш глобального конфлікту. Така характерна подача вкотре підкреслює ідею взаємодії між автором, персонажами і читачем, які всі є рівноправними конструкторами власного наративу. Це можна назвати центральною темою всієї серії. Більшість рецензій, а особливо наукових, як від Патриції Тейлор [Taylor 2010, c.21], роблять акцент на тому, що Ффорде грає зі сподіваннями читачів щодо класичних текстів, тим самим створюючи їх нові версії. Всі ці

аспекти закликають читача стати своєрідним детективом у літературному світі, розшифровуючи численні посилання та натяки, залишені автором.

Ось що про це казав сам Ффорде на своєму веб-сайті під час обговорення його дослідження Гамлета. Цією цитатою, яка була висвітлена у роботі Патріції Тейлор, він пояснював велику кількість потенційних прочитань п'єси: «У кожного, здавалося, були свої власні ідеї про Великого Датчанина, від смішних до нерозв'язних, від спрощених до незрозумілих. Працюючи над теорією, згідно з якою, не всі блискучі вчені можуть мати рацію, я прийшов до думки, що насправді ніхто не має і найменшого уявлення про те, що відбувається насправді, і тому саме читач має інтерпретувати датчанина так, як він вважають за потрібне» [цит. за: Taylor 2010, c.27].

Варто зазначити, що навіть саме впровадження інтертекстуальних елементів має чітку літературну естетику саме цього автора. «Техніка Ффорде полягає у впровадженні власного наративного контролю в оригінальний текст, завдяки чому він не лише паралельно розвиває два сюжети, але й нерозривно переплітає їх» [Polysèmes 2017].

Доповнюючи постмодерністські елементи, письменник досліджує психологію літературних персонажів через призму їхньої залежності від сюжету та авторської волі. До прикладу, персонаж Гамлет символізує бажання вирватися з літературних умовностей. У той час як головна героїня Тьорсдей балансує між своїми обов'язками у світі реальному та літературному Всесвіті, де у неї залишилися професійні зобов'язання. Все це сприяє створенню глибокого психологічного конфлікту. Крім того, Ффорде використовує своїх героїв як засіб для рефлексії щодо питань свободи вибору та людської індивідуальності, що спонукає читача до філософських міркувань.

Окрім цього, рецензенти роману також відзначали комплексну систему конфліктів та сюжетних ліній, які переплітаються між собою, тим самим створюючи елемент відкриття та несподіванки. «Дивовижним є той факт, що

хоча більшість конфліктів розвиваються у різних напрямках, наприкінці вони об’єднуються. Причому деякі з них мене абсолютно здивували!» [KD Did it].

Також увагу привертає той факт, що Ффорде присвячує багато часу саме конструюванню власного літературного світу. Цей процес також відомий як “worldbuilding”. П. Джоана виділяла це як одну із особливостей стилю Ффорде. «По перше – це детальна увага Джаспера Ффорде до створення світу та витрачений на це час. Можна стверджувати, що це необхідність, аби читачі могли орієнтуватися у світі дистопічної літератури» [Joanne 2024].

Критик С. Йегер у свою чергу виділяла особливий підхід автора до зображення феномену часу, та те, яку роль це відіграє у загальному сюжеті роману. На її думку, Ффорде продемонстрував свою майстерність тим, як легко йому вдалося інтегрувати таку комплексну тему у свій твір. «Це свідчення майстерності пана Ффорде, що його ексцентричний світ, у якому час є гнучким, майже починає здаватися логічним» [Yager].

Одним із цікавіших аспектів роману стає роль самого принца Гамлета, образ якого є своєрідним «мостом» між сучасністю та класичною літературою. Через його дилему, у якій він намагається повернутись до своєї драматичної ролі трагедії «Гамлет», Ффорде розширяє наш погляд на літературну ідентичність та доносить тему важливості минулого в сучасній культурі. Подібний підхід був високо оцінений критиком Е. Ганд, яка відзначає новаторський характер робіт Ффорде, який має здатність залучати до діалогу шанувальників як класики, так і постмодерну [Hand 2004].

Вивчаючи літературну постать Гамлета та її культурний спадок, Д. Лазаренко зазначала, що: «Сучасна гамлетівська рецепція варіюється від розтиражованих масовою свідомістю кліше і стереотипів до вдумливих філософських медитацій та філологічних прозрінь». Згідно із цією думкою, у своїх новаторських працях Ффорде майстерно поєднує ці два аспекти, створюючи таку постать Гамлета, яку літературний світ ще ніколи не бачив [Лазаренко 2011, с.100].

Цікаво, що у “Something Rotten” Ффорде використовує не лише класичні тексти за авторством Шекспіра, але й літературних представників сучасної культури. Наприклад, постать Гамлета часто взаємодіє з героями роману, які мають сучасніші архетипи, що у свою чергу викликає іронічний ефект, який так високо оцінюється читачами.

Продовжуючи тему іронічних елементів, варто зазначити, що важливим аспектом роману є використання гумору загалом. Використання сатири та накладання її на суспільні норми сучасності робить текст доступним і привабливим для широкої аудиторії. «Він безсоромний майстер каламбурів із демонічним хистом до пародій та сатири, і через це стає занадто складно чинити опір його невловимим, як змазане порося, сюжетам» [Kirkus Reviews].

До прикладу знову візьмемо персонажа Гамлета, який часто виступає об’єктом іронізації, що дозволяє руйнувати традиційне уявлення про нього як про героя виключно трагічного. “For Hamlet, the self is an abyss, the chaos of virtual nothingness” [Bloom 1998, c.5]. Ффорде використовує цей трагічний образ, і повністю видозмінює його, привносячи елемент гумору у роман.

Такі гумористичні елементи роману функціонують одразу на кількох рівнях : вони спонукають читачів до розкриття складних концепцій і додають тексту легкості сприйняття. Ось як Лев Гроссман оцінює елементи гумору у романі: «Це те, що британці називають дурощами, і зазвичай люди сприймають це як щось невдале, або як захопливе. Якщо ви належите до другого табору, приготуйтеся бути зачарованими “Something Rotten” Джаспера Ффорде» [Complete Review 2004].

Попри відносну простоту у побудові тексту, критики звертають увагу на різноманіття мовного стилю Ффорде, яке включає гру слів, каламбури та іронічні ремарки, що у сумі надають роману багатозначності. Такий підхід сприяє сильному впливу на рецепцію читачів, де одні бачать у тексті розвагу та інструмент відпочинку, інші ж – глибокі підтексти соціальних та літературних світів. Ффорде вміло конструює свої роботи, щоб ті були

водночас доступними для масової аудиторії і доречними для детального аналізу. Такий підхід був прокоментований Д. Маслін наступним чином: «Накопичення всіх цих елементів, не кажучи вже про їжачиху місіс Тіггі-Вінкл із книжок Беатрікс Поттер та епізодичні появи персонажів із “Alice in Wonderland”, робить “Something Rotten” не просто дотепним, а надзвичайно дотепним. Захоплення пана Ффорде побудовою сюжету не знає меж, як і його пристрасть до жахливих каламбурів і випадкових проявів абсурдності. Важко пробачити деякі з цих моментів. Але легко бути зачарованим письменником, який так безмежно любить книги» [BookBrowse 2004b].

Рецензуючи цю книгу в Independent, Крістіна Гардімент написала наступне: «“Something Rotten” – це, мабуть, найкраща книга Ффорде. Вона показує, як він міцно сидить у авторському сідлі, залучаючи свою славетну, але непокірну орду персонажів, щоб створити добре збалансовану історію, яка існує у своїй власній категорії і має чіткий сюжет» [Notable Biographies].

У висновку можна сказати, що даний роман є чудовим прикладом того, як класична література може бути адаптована під реалії сьогодення, поєднуючись з елементами постмодернізму та абсурду. Це неймовірно свіжий погляд на постать Шекспіра та його персонажів, які можуть бути видозмінені за власним бажанням читача. І на сам перед, це цінний матеріал для всіх вчених та ентузіастів, які зацікавленні феноменом інтертекстуальності та його подальшим аналізом.

РОЗДІЛ 3
ПОЕТИКА ШЕКСПІРІВСЬКОЇ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ В РОМАНІ “SOMETHING ROTTEN”

3.1 Сюжет та образи персонажів роману

У цьому розділі ми детально розглянемо приклади Шекспірівської інтертекстуальності, які Джаспер Ффорде вміло зумів вплести у свій магнум опус. Проте, для повного розуміння інтертекстуальних зв’язків у романі, необхідно розібрати систему образів персонажів та загальний синопсис твору.

Роман продовжує сюжетні лінії із трьох минулих робіт Ффорде, а саме “The Eyre Affair”, “Lost in a Good Book” та “The Well of Lost Plots”, розповідаючи про загадкові пригоди Тьорсдей Некст. Після подій у попередніх частинах цієї серії романів, вона повертається з Книгосвіту до своєї сім’ї. Її мета – відновити свою репутацію і повернути чоловіка Ладена Парк-Лейна, який був стертий із реальності могутньою корпорацією, і захистити майбутнє літературного й політичного світів. Із плином часу, героїня стає залученою до політичних інтриг у рідній Англії, яку очолює безсмертний король. Вона мусить запобігти планам корпорації Голіаф, що прагне взяти контроль над країною через маніпуляції літературою та релігійними віруваннями. Після свого повернення до реального світу, Тьорсдей дізналася, що на чолі цієї корпорації стає колишній літературний персонаж – Йорік Кейн, із яким Тьорсдей поєднує давня ворожнеча ще з минулих частин серії романів. Він був одним із літературних персонажів, який намагався залишити сюжет своєї книги. Таким чином він почав свій конфлікт із Тьорсдей, яка намагалась повернути його до сторінок твору задля збереження літературної цілісності. Використовуючи свою політичну владу, Кейн намагається зайняти крісло

прем’єра Великобританії, що за словами батька Тьорсдей може призвести до Третьої Світової Війни, яка розпочнеться із нападу Англії на Уельс. Сам батько головної героїні є членом так званої хроноварти, яка стежить за збереженням часового простору. Це дає йому можливість до подорожей часом, де він і може спостерігати за можливим розвитком подій. Цей епізод можна вважати зав’язкою історії.

Подальший розвиток подій концентрується на тому, як Тьорсдей інтегрується до нових реалій свого містечка, яке зазнало певних змін під впливом Голіафу. Вона стикається з проблемами на колишньому місці роботи, бере на себе відповідальність щодо вирішення численних таємниць та злочинів за авторством Кейна, і навіть встигає поборотися з найманим кілером Сінді, яка водночас є дружиною знайомого Тьорсдей. Звичайно ж, усі ці події супроводжуються намаганнями Тьорсдей повернути свого втраченого чоловіка Ладена.

На цьому нелегкому шляху їй допомагає низка літературних персонажів, найважливішим з яких є Датський принц Гамлет. Персонаж Шекспіра вирішує дослідити своє місце в історії та літературі. Він виявляє свої внутрішні суперечності, намагаючись зрозуміти, як його весь цей час сприймали читачі.

Ключовою подією у розгортанні сюжету є так зване пророцтво воскреслого провидця – Святого Звлкса. Він проголошує, що у наступному СуперХупі (спортивному змаганні з крокету) перемогу отримає місцева команда під назвою Свіндон Маллетс, і що ця подія якось посприяє падінню корпорації Голіаф на чолі з Кейном. Ця подія символізуватиме собою фінальне протистояння Тьорсдей та Кейна, які до цього ще зіткнуться у прямій конфронтації з участю літературних персонажів.

Усі ці події підводять читача до кульмінації, у якій Тьорсдей сама очолює команду Свіндона, набравши туди своїх знайомих, включаючи навіть групу неандертальців. Протистояння підводить команди до рівного рахунку, і

тепер вже від гри Тьорсдей залежить доля усього світу. Але їй так і не вдалося зробити свою подачу, адже в цей момент невідома особа вистрілила Тьорсдей прямо у голову. На цьому епізод із матчем закінчується.

Розв'язка роману настає тоді, коли після своєї «смерті» Тьорсдей блукала по світу духів. Тільки но вона зібралася остаточно вирушати у інший світ, як перед нею з'являється її кілер Сінді, яка теж була на межі смерті. Сінді шкодує про своє життя сповнене вбивствами, а більш за все їй шкода свого чоловіка, від якого вона тримала у таємниці свою справжню роботу. Сінді бажає хоч якось спокути свою провину перед Тьорсдей, і саме тому вона вирішує зайняти місце героїні у потойбічному світі, тим самим повертаючи її до тями в лікарні.

Прокидаючись, Тьорсдей знаходить себе у оточені рідних людей. На цьому завершується політична криза у Великій Британії – перемогою демократичних сил над корпорацією Голіаф. Після того, як героїня зробила вирішальний хід у доленосному матчі, гра закінчилася на користь команди Свіндона, що у свою чергу реалізувало пророцтво Злкса. Натхненні цією подією, люди почали активно відвертатися від Голіафу, що призвело до майже повної втрати їхніх статків.

Принц Гамлет також отримує щасливий кінець. Він повернувся до своєї п'єси, але тепер із новим розумінням себе як літературного персонажа. Його подорож до реального світу дозволила йому переосмислити власну роль і значення у творчості Шекспіра.

Історія Тьорсдей закінчується тим, що вона робить для себе неймовірне відкриття. Виявляється, що її бабуся, яку вона все життя вважала рідною, насправді є її власною версією із майбутнього, яка відбуває абсурдне покарання за втручання у сюжет Джейн Ейр. Із відкриттям цієї істини, Тьорсдей продовжує свій життєвий шлях, будучи готовою зустріти усі негаразди та радощі майбутнього

Однією з головних тем роману, окрім переосмислення Шекспірівських канонів, є висміювання аспектів сучасного політичного устрою, весь абсурд та корупція яких були зібрані у образі корпорації Голіаф, яка постає метафорою сучасних корпоративних структур. А вже через персонажа Йоріка Кейна, що втілює собою авторитарну владу та маніпулятивні практики, автор вводить сатиру на медіа і політиків. Подібні теми викликають жвавий інтерес у аудиторії, адже вони легко проводять паралелі з реальним світом та його проблемами.

Власне, щодо імені самого Йоріка. Це є очевидним посиланням на череп Йоріка, який фігурує у філософському монолозі Гамлета із Шекспірівської п'єси. Йорік у Шекспіра нагадує про крихкість людського життя. У певному сенсі, Йорік Кейн також уособлює людську слабкість, але через зловживання владою та маніпуляцію суспільством. Також можна провести паралель із тим, що Кейн насправді є літературним героєм, а отже не належить до реального світу Героїні. Так само як і Шекспірівський Йорік, який був усього лише блазнем та не мав місця у політичній грі королівства.

Таким чином, навіть через імена персонажів Ффорде вміло вплітає у свій текст інтертекстуальні елементи. Ім'я «Йорік» є далеко не єдиним прикладом, адже, перш за все, у нас є сам Гамлет, який є безпосереднім персонажем із творчості Шекспіра.

Навіть сама постать Барда була залучена у роман. Адже на своєму шляху, Тьорсдей зустрічається із безпосереднім клоном Шекспіра на ім'я Шгекспірфе. Останній виступає у ролі провідника Шекспірівських мотивів та допомагає головній героїні, надаючи їй важливу інформацію..

Навіть сама назва твору "Something rotten" [Fforde 2004, с.1] відсилає нас до Шекспірівського «Гамлета»: це частина репліки персонажа Марцелла, який спостерігав за привидом короля, яка повністю звучить як : "*Something is rotten in the state of Denmark*" [Hamlet, act I, scene IV].

Як і в п’єсі «Гамлет», мотив гнилі перегукується з аспектами корупції у владних та політичних структурах світу Тьорсдей, доповнюючись заплутаними відносинами між літературними персонажами і реальним світом, а також особистими проблемами героїні, яка шукає порядок у самому хаосі літератури. Такий багатошаровий заголовок в котре підкреслює, з чим Тьорсдей доведеться поборотись у цій неймовірній пригоді, і як цей мотив схожий із історією Гамлета, який є безпосереднім учасником нових подій. У висновку ми бачимо, що цей елемент інтертекстуальності підсилює авторські ідеї твору.

Також варто згадати про взаємодію реального та літературного світів у контексті роману. Вони перебувають у тісному зв’язку, створюючи насичений метатекстуальний простір. У цьому просторі персонажі літературного світу усвідомлюють, що вони є частиною тексту. Вони знають про читачів, інтерпретації та навіть літературну критику. У свою чергу, вони активно інтегруються у реальний світ, тим самим змінюючи свої образи. Наприклад, інтеграція Гамлета у світ героїні дозволяє переосмислити його як персонажа та його роль у класичному тексті. Така метатекстуальність підкреслює іронію, пов’язану з природою літератури, яку Джаспер Ффорде досліджує у своїй творчості.

3.2 Пряма інтертекстуальність

Для систематизації знайденої інформації, всі інтертекстуальні елементи будуть класифіковані на окремі групи, кожна з яких відповідає конкретному виду інтертекстуального зв’язку. Задля контекстуальної чіткості приклади будуть наводитись у хронологічному порядку в межах одного підрозділу.

У цьому підрозділі увага буде приділятися прямим інтертекстуальним елементам. Тобто таким, що були передані автором за допомогою повних або видозмінених цитацій.

3.2.1 Цитаціїї. Після того як сам Гамлет з'являється у сюжеті, він цитує власну репліку із Шекспірівської п'єси: "*There is nothing either good or bad, but thinking makes it so*" [Hamlet, act II, scene II]. Як і його прототип, який усю п'єсу блукає у питаннях моралі та справедливості, Гамлет також із самого початку задається питаннями багатогранності думок та поглядів людей. У цій версії подібні філософські монологи слугують більше як елементи гумору, ані ж серйозні моральні дилеми. Утім, цей аспект теж повністю не зникає. Фраза дуже добре підкреслює невизначеність ідей у політичній сфері, яка й власне висміюється у романі. Як приклад цього можна взяти сцену, де кандидати змагаються у тому, щоб якомога переконливіше змінити тему дискусії, при цьому не відповідаючи прямо на поставлене запитання [Fforde 2004, c.37].

У іншій сцені, Гамлет виголошує низку ключових монологів прямо з тексту Шекспіра. Наприклад: "*O, that this too too solid flesh would melt…*" [Hamlet, act I, scene II]. Цей монолог із першої дії Шекспірового «Гамлета» передає розпач героя перед життєвими труднощами та його бажання втекти від подібних страждань. Але у Ффорде ця сцена використана як комедійний контраст. Гамлет робить цю трагічну промову, одночасно п'ючи чай і заїдаючи пирогом [Fforde 2004, c.184].

"*Fie on't! Ah, fie! 'Tis an unweeded garden…*" [Hamlet, act I, scene I]. Це знову пряма цитата з того ж самого монологу. У класичному тексті, Гамлет використовує цю метафору, щоб описати моральний розклад у Данії. У романі цитата звучить, коли Гамлет обурюється подіями в театрі, що тільки підкреслює абсурдність його реакції [Fforde 2004, c.184].

У наступному епізоді, Гамлет прийняв участь у театральному конкурсі, головна мета якого була зіграти, власне, Шекспірівського Гамлета. Він був надзвичайно обурений, адже його кандидатуру сприйняли як невишукану, що

саме по собі є надзвичайним абсурдом. "*To be or not to be...*" [Hamlet, act III, scene I], – повторював він, натякаючи на несмак суддів та глядачів. Вкотре ми бачимо тему численних інтерпретацій літератури минулого, і що істинного розуміння тексту не існує [Fforde 2004, с.185].

"*Oh, what a rogue and peasant slave am I!*", – це пряма цитата із другого акту «Гамлета» [Hamlet, act II, scene II]. У даному випадку персонаж рефлексує над своєю бездіяльністю та нерішучістю, порівнюючи себе з актором, який спроможне зображати нескінченні варіації емоцій, але у той же час не має змоги до прийняття власних рішень. Цей елемент не тільки характеризує Гамлета, як персону філософську та страждаючу від саморефлексії, але й підіграє авторській ідеї Ффорде про те, що літературні персонажі не повинні бути стриманими рамками сюжету, а натомість мають спроможність до будування власних історій [Fforde 2004, с.272].

Тут ми можемо знайти пряму репліку із «Гамлета»: "*There are more things in heaven and earth, Parks, than are dreamt of in your philosophy*" [Fforde 2004, с.285]. У контексті п'єси Гамлет каже про це Горація, тим самим наголошуючи, що реальність є багатограннішою, ніж людське уявлення про неї [Hamlet, act I, scene V]. Ффорде використовує цитату для підкреслення абсурдності та незвичайності ситуації, яку обговорюють між собою Спайк та Паркс, де останній не може прийняти факт існування того, що він не розуміє.

Звернемо увагу на наступну репліку Спайка: "*The undiscover'd country from whose bourn no traveler returns*" [Hamlet, act III, scene I]. Вона прямо цитує слова Гамлета з його знаменитого монологу «Бути чи не бути». Ця фраза використовується для опису подорожі на Північну сторону (Нортсайд), що представляє собою символічний перехід до світу мертвих, адже саме у цьому місці опиняються душі після смерті. У п'єсі Шекспіра цей рядок позначає страх перед невідомістю смерті, що підсилює атмосферу невизначеності та напруги [Fforde 2004, с.294].

"*All the world's a stage, and all the men and women merely players: They have their exits and their entrances; and one man in his time plays many parts*". [As You Like It, act II, scene VII]. Це безпосередня цитата з Шекспірівської п'єси "As You Like It" [EWU]. Вона була розміщена у газетній статті, що представляє Шекспіра як великого драматурга. У статті описується відкриття власне цієї самої п'єси, в якій цей вислів є однією з найвідоміших частин монологу Жака про «сім стадій життя». Цитата висвітлює ідею життя як вистави, де усі люди невимушено грають певні ролі, що резонує із темою самовизначення і многогранності особистості у романі Ффорде [Fforde 2004, c.344].

"*O wonder! How beauteous mankind is! O brave new world that has such people in't!*" [Tempest, act V, scene I]. У даному випадку, Ффорде вирішує взяти пряму цитату із «*Бурі*» [Bell Shakespeare]. Слова ці вимовляє клон Шекспіра (Шгекспірфе), тільки но він зустрічає головних героїв. У «Бурі» це є вигуком Міранди, яка таким чином дивується новому світові людей, яких вона ніколи раніше не бачила. У романі Ффорде ця цитата використовується іронічно, адже Шгекспірфе перебуває у зруйнованому та похмурому постапокаліптичному світі, у якому немає нічого, окрім зруйнованих ідеалів й експериментів над людством [Fforde 2004, c.345].

"*The time is out of joint: O cursed spite, That ever I was born to set it right!*" [Hamlet, act I, scene V]. Початок цієї репліки звучить з уст святого Звлкса, у той час як він знаходиться на порозі смерті після аварії. Це не просто вигук відчаю від простого шарлатана, а багатошаровий символічний момент, яким Ффорде підсилює головний конфлікт роману. Ці слова Звлкса підтверджують ідею хаосу, що панує у світі Тьорсдей. Вона постійно стикається з порушенням структури часу, як у літературному, так і реальному світі, що є центральним мотивом цієї історії. Також ці слова нагадують про важливість місії нашої героїні. Адже саме від Тьорсдей залежить цілісність реального світу, природний порядок якого постійно порушується [Fforde, 2004, c.360].

Під час завершення кульмінаційного матчу, коли від Тьорсдей буквально залежала доля усього світу, а вона перебуває на межі виснаження, стається неймовірна подія, яка, здавалося, поставила крапку у історії головної героїні. Така несподівана розв'язка завершується фразою: "*And all the rest was silence*" [Fforde 2004, с.404]. Це майже повне цитування останніх слів Гамлета у п'єсі: «*The rest is silence*» [Hamlet, act V, scene II]. В оригінальному Шекспірівському контексті ці слова символізують смерть героя, що є своєрідною паралеллю на травматичні події, які стануться з головною героїнею. Тож таким чином Ффорде вкотре натякає на паралелі між шляхом Тьорсдей та Шекспірівського Гамлета.

3.2.2 Пародії. Вкотре ми бачимо цитування знаменитої фрази з п'єси «Гамлета» про приховану гниль у політичній системі. Тільки на цей раз Ффорде вирішує зробити з неї пародію. "*There's something rotten in the state of England*" [Fforde 2004, с.51]. Слова ці промовила мати Тьорсдей, розмірковуючи про літературне походження Кейна. Таким чином Ффорде вкотре наголошує на паралелях між політичним напруженням п'єси «Гамлет» та світу Тьорсдей.

"*To espresso or to latte, that is the question*", – каже Гамлет, відсилаючись на його найвідоміший монолог про сенс самого буття [Hamlet, act III, scene I]. Це створює гумористичний ефект, оскільки на тлі дилем трагедії Шекспіра, тут герой постає перед побутовою проблемою про вибір напою, що надає ситуації абсурдного настрою, який так полюбляє Ффорде [Fforde 2004, с.100].

Наступний уривок пародіює сцену в п'єсі, де Гамлет розмірковує над черепом Йоріка, тримаючи його у своїй руці [Hamlet, act V, scene I]. Сцена, яка символізує скороминущість життя. Ось як її вирішив використати Ффорде: "*I almost feel sorry for him," said Joffy, who was a lot more forgiving than I. "Poor Yorrick." "Yes,*" replied Hamlet sarcastically, "*alas*" [Fforde 2004, с.435]. Це одночасно і іронізація і підкреслення певної трагічності літературного персонажа, який намагався вирватись із полону власного сюжету. Також череп

Йоріка символізує тлінність і неминучість смерті, тоді як у випадку Кейна, це ім’я натякає на міркування про зловживання владою та наслідки.

У цьому розділі ми мали змогу побачити, що інтертекстуальні елементи, які Ффорде використовує у своїй творчості, є не лише проявом прямого цитування, а й елементом креативної інтеграції Шекспірівського слова. Ффорде вміло видозмінює цитування Барда, інтерпретуючи їх у новому, більш сучасному контексті. Такий підхід допомагає не тільки збагатити сам текст, а й підкреслити його смислове наповнення, адже саме на темі переосмислення класики будується авторський стиль Ффорде.

3.3. Імпліцитна інтертекстуальність

У цьому підрозділі ми розглянемо ті елементи інтертекстуальності, які не містять прямих посилань оригінального тексту, але за допомогою системи натяків та образів, наводять читача на думку про певний контекстуальний зв’язок між прочитаним текстом, та якимось культурним образом, який був йому (читачеві) заздалегідь відомий. Інакше кажучи, це більш тонкий вид інтертекстуального зв’язку, який потребує додаткових знань для повного розуміння.

3.3.1 Алюзії. У першому розділі герої згадують про виставу трагедії «Річард III», де описується, як глядачі активно впливають на перебіг вистави, додаючи їй неформального та комедійного характеру. У першу чергу сама роль короля Річарда III стає об’єктом для імпровізації та гумору, де глядачі та актори можуть створити власну варіацію класичного сюжету. Це є ілюстрацією самого принципу робіт Ффорде, у яких читач має свободу на власну інтерпретацію подій. Через аналогію із Шекспірівської драмою,

Ффорде демонструє можливість для зміни класики, що підкреслює метатекстуальний елемент твору

Там же Тьорсдей згадує сюжет трагедії «Гамлет», зокрема питання про автентичність існування цього тексту. Герої міркують про гіпотетичне викрадення самого Гамлета, що є алюзією на центральну тему роману, і саме втручання у події літературних текстів. Знову ми бачимо Ффордівську ідею метатекстуальної зміни літературних канонів.

Потім у сюжеті з'являється сам персонаж Гамлет, та говорить наступне: "*After four hundred years nobody's quite decided what, exactly, my inner motivations are*" [Fforde 2004, с.37]. Цим автор підкреслює заплутаний мотив безумства цього персонажа у п'єсі. Так само як і Шекспірівський Гамлет, цей персонаж теж намагається зрозуміти своє місце у новому наративі.

Підкреслюючи свою заплутаність, Гамлет рефлексує про свої погляди, згадуючи епізод зі свого життя: "*You'd have thought I was religious, wouldn't you, with all that not wanting to kill Uncle Claudius when at prayer and suchlike?*" [Fforde 2004, с.37]. Ця згадка робить посилання на моральні та етичні питання, які ставить сам Гамлет у п'єсі, розмірковуючи над власними діями. Використовуючи такі метатекстуальні елементи, Ффорде, спонукає читачів до переосмислення літературних канонів.

У третьому розділі дебютує головний супротивник Тьорсдей, чиє ім'я є прямим посиланням на «Гамлета». Йорік Кейн – перше ім'я цього персонажа є очевидною відсилкою до черепа Йоріка. У п'єсі персонаж Гамлет тримає череп свого покійного друга Йоріка, попутно розмірковуючи над темою смерті та безсмертя [Hamlet, act V, scene I]. Подібне ім'я для головного антагоніста роману може натякати на відсутність моральних вагань і відстороненість від людських почуттів. Така риса підкреслює його амбіції та жорстокість у політиці, що доповнюються Шекспірівським мотивом.

"*Sorry*," *said the Prince as I opened the garage doors,* "*just showing them how that damn fool Laertes gets his comeuppance*" [Fforde 2004, с.85]. У цій сцені

Гамлет згадує сина Полонія на ім'я Лаерт. Його з Гамлетом поєднує історія ворожнечі, де Лаерт намагався помститися Гамлету за смерть свого батька. У даному випадку, згадка не несе у собі серйозної ідеї, а лише виступає комічним елементом, перетворюючи сюжет класики у повсякденну бесіду.

У своїх розмовах Гамлет неодноразово згадує Офелію, як і його заплутані почуття щодо неї. До прикладу, він вирішує написати список: "*A list of things he wanted to tell Ophelia but didn't think he would be able to, then another list of things he should tell her but won't*" [Fforde 2004, с.104]. Така гумористична вставка підкреслює як і філософський характер Гамлета, так і його невизначеність у відношеннях із Офелією.

Далі за сюжетом, повертаючись до свого минулого місця роботи, Тьорсдей отримує на аналіз сонет, який за всіма ознаками належить самому Шекспіру. Герої думають, що це може бути пов'язаним із розкриттям серії злочинів. Потім, за допомогою аналізатора метрики тексту було визначено, що є 91% ймовірності авторства саме Шекспіра. Це не тільки створює нову детективну лінію для майбутнього, але й в котре підкреслює тему модернізації класичної літератури, адже текст має певні сучасні елементи, як от згадка про "Howdy Doody".

Також, це призводить до думки про те, що існують декілька точних копій самого Вільяма Шекспіра, які пародіюють стиль оригіналу. Знову ж, це наштовхує нас на думку про Шекспірівських сучасників та величезний вплив самого Шекспіра, що проходить крізь цілі епохи.

Колеги Тьорсдей також згадують про вуличні банди Монтеккі та Капулетті. Ці імена є прямою відсилкою до ворожнечі між родами у «Ромео і Джульєтті», які мали такі ж самі імена. Ффорде використовує вже знайомий нам конфлікт, щоб одразу ж перевести наші враження на конфлікт вже локального характеру. Також це може натякати на можливий союз між цими бандами, адже в контексті п'єси ці роди примиряються після самогубства власних дітей [Romeo and Juliet, act V, scene III].

Далі роман приділяє увагу самовизначенню літературних персонажів, зокрема самого Гамлета, якого стали вважати «незручним» персонажем для керування. Ще більше у цьому плані виділилась Офелія, яка була невдоволена своєю класичною роллю. Як результат, її довелося умовляти повернутись до оригінальної лінії, обіцяючи за це «власну книгу», сюжетом якої вона зможе керувати сама. У цей концепт вписується й сюжетна лінія з Полонієм, де його родина вирішила переписати увесь сюжет «Гамлета», що викликає у самому тексті небачений хаос. Такими алюзіями Ффорде висміює власну концепцію, за якою літературні персонажі є автономними істотами, які можуть диктувати свою волю авторам або порушувати межі оригінального тексту.

Цю думку також доповнює уривок, де йдеться про те, що Гамлет може бути втрачений, адже за кілька днів сам текст почне змінюватися. Тут автор вкотре підкреслює тему нестабільності літературного наративу. Він акцентує увагу на тому, як через інтерпретації зміст творів Шекспіра постійно трансформувався, породжуючи нові читання та смисли оригінальних ідей.

Піку абсурдності ця тема зазнає під час пропозиції написати новий оригінал «*Гамлета*». Персонажами висловлюється ідея створення «запасного Шекспіра», який зможе копіювати оригінальні тексти. Це слугує символом неповторності та монументальності культурної спадщини Барда. Таким чином Ффорде глузує над сучасними літературними студіями, як прагнуть до так званого відтворення ідей творів Шекспіра.

Далі у тексті йдеться про злиття двох творів Шекспіра, а саме «Гамлет» і «Віндзорські жартівниці». Як результат, ми отримали новоутворений текст під назвою «Ельсінорські жартівниці». У ньому нам представляється гротескний сценарій, у якому :

- Гертруда стає об’єктом переслідування Фальстафа;
- Лаерт оголошується королем фей;
- Гамлет перетворюється на другорядного персонажа.

Ффорде знову заграє із ідеєю переробки канонічних текстів, паралельно висміюючи їх недоторканість.

У романі вже згадувалась думка про клонування самого Шекспіра. Але у 20 розділі ця тема набуває подальшого розвитку. Ідея клонування Шекспіра є відсиланням до центральної проблематики шекспірівських текстів, де його авторство п'єс часто ставилося під сумнів, наполягаючи на тому, що це є колективна праця певної групи людей. Тема клонування також підсилює метафору того, як суспільство вважає, що класичну літературу можна відтворювати безкінечно.

На цьому фоні, сама Тьорсдей згадує, що у випадку незнайденого клона Шекспіра, не буде п'єси «Гамлета», куди сам Гамлет міг би повернутися. Ця фраза відсилає нас до центрального конфлікту у «Гамлеті», де принц повертається до Данії, щоб помститися за батька, і підсилює значення оригінального твору, як місця розгортання драми. Тобто сама п'єса постає у вигляді культурного простору, з яким можуть відбуватися взаємодії, чи то добрі, чи погані.

Сам Гамлет у цей час запрошує Емму Гамільтон жити з ним у Ельсінорі, що є прямим відсиланням до місця дії трагедії Шекспіра. Це місце символізує не лише його домівку, а й сцену драматичних інтриг і життєвих трагедій датського принца.

У тій же сцені він промовляє: "*To hell with Ophelia!*" [Fforde 2004, с.246]. Досить різка фраза, якою Ффорде підкреслює як драматичність характеру Гамлета, так і його невизначені стосунки з Офелією. У дискусії ж з Еммою Гамлет підіймає теми обов'язку, любові та ревнощів, які були центральними у Шекспірівського «Гамлета». Ось через такі деталі навіть читач, не знайомий з літературним каноном Гамлета, може спробувати створити для себе його канонічний образ, що, як ми знаємо, не має і не може мати істинної інтерпретації.

Продовжуючи цей діалог, Гамлет натякає любовну лінію Офелії та Горація, розкриваючи мотиви ревнощів і зради. Він називає їх взаємозв'язок "country matters", що саме по собі вказує на Шекспірівську тему прихованих інтриг.

Навіть у наступному епізоді, де головною темою є довгоочікувана зустріч між Тьорсдей та її зниклим чоловіком Ладеном, Ффорде не забуває згадати філософську природу персонажа Гамлета. "*It was as Hamlet said*" – сказала Тьорсдей – "*Nothing is ever slick and simple in the real world. He hated it for that reason – and I loved it*" [Fforde 2004, с.257]. Ця репліка натякає на знамениті рефлексії Гамлета щодо складності життя, де він ніяк не може знайти межу між чітким і неоднозначним. Ця репліка вкотре висвітлює Гамлета, як символ роздумів над реальністю, що чудово підсилює і так емоційно-напружений контекст цієї сцени.

У наступній сцені Гамлет промовляє: "*I am by turns a petulant adolescent and a mature man, a melancholy loner and a wit telling actors their trade. I cannot decide whether I'm a philosopher or a moping teenager, a poet or a murderer, a procrastinator or a man of action*" [Fforde 2004, с.272]. Така потужна рефлексія є характерною особливістю Шекспірівського Гамлета, особливо у контексті того, що цей персонаж знаменитий своєю невизначеністю, адже Гамлет завжди розривалася між своїми ролями. І цією фразою Ффорде в котре висміює його неспроможність до вирішення цієї внутрішньої дилеми.

Розповідаючи про речі, які викликають у нього відразу, Гамлет не забуває висвітлити доволі цікавий елемент. "*The Oedipal thing is by far the most insulting*" [Fforde 2004, с.272]. У даному випадку, він каже про Фройдівську інтерпретацію своїх відношень із матір'ю, згідно із якою, Гамлет виносить сексуальні бажання щодо Гертруди, що у свою чергу пов'язано із неприязню до її другого шлюбу із Клавдієм. Таке трактування історії викликало чи немале обурення у певних колах дослідників та просто поціновувачів Шекспіра [Yadav 2018]. Але ми пам'ятаємо головний принцип Ффорде, за яким будь-яка

інтерпретація може претендувати на легітимність свого існування. Тим не менш, здається, що сам Ффорде теж не дуже в захваті від такої думки, адже він все ж вирішив її висміяти за допомогою такої яскравої ремарки від самого Гамлета.

Наступна репліка Гамлета, а саме: "*I'd feel worse if anyone else had figured me out – but they haven't*", – вказує на те, що Гамлет навмисно підтримує такий образ людини-загадки [Fforde 2004, с.272]. Навіть він сам не має змоги до розплутання своїх внутрішніх таємниць. І якщо його власне нерозуміння самого себе може викликати сум, він все ж цінує той факт, що протягом декількох століть люди намагалися відкопати істину його природи. Здається, така надмірна увага у додатку із захопленням справді додає йому сил йти вперед. Так чи інакше, ця репліка є індикатором того, що Гамлет має деяке уявлення про свою літературну постать, і як його сприймають люди навколо.

"*I wasn't going to raise any false hopes quite yet, but at least it seemed possible we could save Hamlet after all*" [Fforde 2004, с.326]. Цей уривок висвітлює центральну сюжетну лінію про пошук способів повернути персонажів із літературного світу до реального. Власне, ідея збереження Гамлета символізує важливість літературної спадщини, яка опиняється під загрозою внаслідок лихих маніпуляцій у межах тексту.

Після того, як герої відкривають для себе прохід в секретну лабораторію, вони знаходять там повну реконструкцію театру «Глобус». Це саме те місце, де свого часу виставлялися оригінальні п'єси Шекспіра [Globe Theatre]. Сцена є потужною алюзією на його вплив у сфері мистецтва та культурної пам'яті сьогодення. Проте довкола самого театру речі перебувають у занедбаному стані, що може символізувати втрату зв'язку з істинними цінностями культури із плином часу та чиїмось навмисним втручанням.

У цій сцені герой Шгекспірфе цитує: "*What a sign it is of evil life, where death's approach is seen so terrible!*" [Fforde 2004, с.350]. Використовуючи вуста самого клона Шекспіра, Ффорде вкотре підіймає класичну тему життя

та смерті. Цей вислів підкреслює страх перед смертю і глибокі моральні питання, які стоять перед Тьорсдей та іншими героями роману.

Розповідаючи про свої бажання, Гамлет сказав: "*The first thing I shall do when I get home is kill that murdering uncle of mine, marry Ophelia and take on Fortinbras*" [Fforde 2004, с.371]. Цією реплікою Ффорде відсилає нас до проблематики оригінальної п'єси Шекспіра, де Гамлет намагався помститися своєму дядьку Клавдію за вбивство короля, а також де він має нерозв'язаний емоційний зв'язок з Офелією.

У наступній репліці Гамлет нас запевняє, що: "*It's the end of Hamlet the ditherer and the beginning of Hamlet the man of action!*" [Fforde 2004, с.371]. Цей вислів є іронічним переосмисленням характеру самого Гамлета. Так як в оригіналі він постійно відкладає дії, розмірковуючи про моральні дилеми, у своїй версії Ффорде наділив його більш сучасним підходом до вирішення конфліктів. Тому він поступово трансформується на активного, та навіть войовничого діяча.

Далі йде сцена, де Гамлет буквально тримає череп у руці, що є безпосереднім відсиланням на найвідомішу сцену із п'єси з черепом Йоріка [Hamlet, act V, scene I]. "*He picked his skull off the hall table, placed a hand on my shoulder and struck a dramatic pose*" [Fforde 2004, с.372]. Ффорде переробляє цей метафоричний образ філософських роздумів над смертю на свій власний лад, роблячи з нього відверту пародію. "*By the way, you won't tell Ophelia about Emma, will you?*" [Fforde 2004, с.373]. Особливо комічно це виглядає на фоні того, що у минулій сцені Гамлет проголошує свою нову войовничу риторику.

Із такою серйозною зміною характеру класичного персонажа, Ффорде знову наголошує на постійній зміні оригінальних текстів. "*By this time tomorrow, Hamlet will be a dynamic tale of one man's revenge and rise to power as the single greatest king Denmark has ever seen*" [Fforde 2004, с.372]. Ми вкотре спостерігаємо за мотивом перепису класики на більш сучасний лад, що, як ми

вже зазначили, є мабуть найголовнішою темою усієї творчості Джаспера Ффорде.

Також Гамлет, дізнаючись про знищення Кейном датських книг, робить наступну ремарку: "*Daphne's books are being burned? You know of her? Of course. I'm a big fan*" [Fforde 2004, с.372]. Таким чином, підкреслюється оригінальний мотив національної ідентичності в п'єсі «Гамлет», адже сам персонаж дуже переймається за знищення датської спадщини.

У наступній сцені, коли Гамлета запитують, хто він, він відповідає: "*My name is Hamlet, Prince of Denmark. Danish, and proud of it!*" [Fforde 2004, с.390]. Така відповідь висвітлює ключовий аспект його оригінальної ідентичності, де його спадок як принца Данії відіграє центральну роль у конфлікті.

Близько до розв'язки роману у тексті лунають згадки про так звані машини Coriolanus WillSpeak, які в свою чергу посилаються на п'єсу Шекспіра «Коріолан». Тьорсдей сама знаходить цей механізм дорогою до Нортсайду. Цей чудернатський апарат був призначений для декламування уривків із різних Шекспірівських творів. Про нього вже була згадка під час аналізу творчого шляху Ффорде. Машина ця виконує роль своєрідного нагадування для читачів та самих героїв про майже постійну присутність шекспірівського впливу у світі роману. Ця алюзія на «Коріолан» зустрічається у момент близький до кульмінації, що є прикладом символізму, адже саме у цій п'єсі, як і у багатьох інших роботах Шекспіра, досліджуються теми влади, зради й людських амбіцій [Revision World].

Гамлет міркує щодо різних інтерпретації своєї ролі, згадуючи таких акторів, як Мел Гібсон, Орсон Веллс, Джон Гілгуд, Дерек Джейкобі, а також майбутню інтерпретацію Кеннета Брани: "*I've learned that there are many Hamlets, and we love each one of them for their different interpretation*" [Fforde 2004, с.437]. Чергова демонстрація багатогранності образу Гамлета, яка перетинається із новітніми тенденціями до постмодерністського переосмислення класичних персонажів та їх образів.

У своїх наступних міркуваннях Гамлет зізнається, що саме його філософські та моральні вагання є ключем до успіху п'єси: "*I might dither for a while, but at least I make the right decision in the end : I bear my troubles and take arms against them*» [Fforde 2004, с.438]. Знову простежується демонстрація боротьби із внутрішніми страхами та сумнівами. Але новий Гамлет, так чи інакше, вже більш готовий до зустрічі з ними.

Гамлет також зазначає себе як нового агента Юрісфікції, що відповідає за збереження контексту всіх творів Шекспіра. Це вказує на ігрову природу Ффордівського тексту, де Гамлет отримує метароль, відповідальну за збереження автентичності того автора, який його власне і винайшов. Це дуже креативне та цікаве переосмислення зв'язку автора та його творіння, де вже сам витвір літературного мистецтва бере на себе відповідальність за власного творця.

3.3.2 Ремінісценції. Сама концепція роману, де літературні герої можуть виходити за межі своїх текстів, нагадує одну відому Шекспірівську цитату: «*Весь світ – театр, а люди в ньому – актори*». Це підкреслює ідею авторської свободи, включаючи самих персонажів, де кожен учасник сюжету – це його потенційний будівник.

Коли Гамлет запитує, чи грала Лола Вавум в ролі Офелії, переводячи це у питання : «хто найкраще зіграв Офелію», – це нагадує нам Ффордівську думку про те, що персонажі можуть бути по різному інтерпретовані кожною людиною, і що кожен може збагатити класичний образ своєю думкою.

Згодом автор починає загравати із темою плину самого часу і його неминучості. Ффорде використовує багато реплік для опису самої природи часу: "*The future is already there... The pioneers that plowed the first furrows of history into virgin time line died eons ago—all we do now is try and keep it pretty much the way it should be*" [Fforde 2004, с.124]. Подібні ідеї одразу викликають паралелі із «Макбетом», та його темою фаталістичної природи подій, котру самі люди постійно намагаються змінити, що у свою чергу призводить до

катастрофічних подій [Frey 2024]. “*What’s done is done*”, – так казала леді Макбет [Macbeth, act III, scene II]. Аналогічно до цієї думки, батько Тьорсдей пояснює їй, що навіть якщо майбутнє вже написане, «історичний часовий континуум» все одно потребує корекції хроноварти.

У дев’ятому розділі багато уваги приділяється тому, як Гамлет поринув у сучасну буденність. Замість читання філософських трактатів, він дивиться телевізор та займається іншими буденними справами разом із родиною Тьорсдей та їхніми чудернацькими гостями. Знову-таки, робиться великий контраст між його оригінальною Шекспірівської постаттю, що привносить елемент гумору у роман.

У тому ж епізоді згадується про так зване MOLE-TV – канал, де транслюється програма, присвячена Шекспіру. Це вказує на те, що творчість Шекспіра все ще залишається актуальною і пригортає до себе увагу у вигаданому світі роману. Ще один приклад популяризації вічної класики, який Ффорде продемонстрував як елемент нашої буденності.

Після введення в сюжет персонажа святого Звлкса, в наративі почав фігурувати елемент пророцтва. Такі події викликають асоціації з моментами пророкувань у «Макбеті» [Bebington 2024]. За приклад можна взяти пророцтво трьох відьом: “*No man born of a woman shall harm Macbeth*”. [Macbeth, act IV, scene I]. Ффорде, у своєму авторському стилі, у той же час висміює цей наративний троп, адже передбачення святого, які згадують потенційну загибель людства, у той же час звучать абсурдно і комічно. “*A man named after a form of waterproof shoe shall trounce a short Frenchman in Belgium*” [Fforde 2004, с.147], – казав Звлкс, маючи на увазі Битву за Ватерлоо і Веллінгтона, чия постать теж відіграє роль у сюжеті із подорожами у часі.

Сам факт воскресіння святого Звлкса є алюзією на популярну у Шекспіра тему смерті та повернення до життя. Як у тому ж «Гамлеті», де привид його батька повертається, щоб дати поради сину [Hamlet, act I, scene IV]. І хоча контекст у цій сцені Ффорде зробив комічним,

ідея другого приходу святого перегукується із шекспірівськими примарами та їхньою роллю у сюжеті.

Після того, як у сюжеті з'являється голова корпорації Голіаф – Джон Генрі Голіаф, контекст сцени починає нагадувати образ Річарда, який володіє силою слова та здатністю переконувати [BBC 2019a]. Сцена, де він пояснює свою філософію «однієї віри» та «плану на тисячу років», містить риси ідеологічної аргументації, які спостерігаються у промовах Шекспірівських тиранів.

Його майстерність слова та переконлива риторика, яка ввела в оману навіть саму Тьорсдей, нагадує сцену, де Річард, тільки но отримавши владу, маніпулює лордом Стенлі [Richard III, act III, scene VII, BBC 2019a].

Так само як і у «Гамлеті», де блиск Ельсінорського замку приховує корупцію та гріх, величезне корпоративне місто висвітлює собою образ фальшивої величі, яка веде усіх персонажів до занепаду. Більш за все це видно в сцені на вершині похмурого хмарочоса, куди піднялася героїня.

У черговій сцені буденних турбот, Гамлет робить досить цікаву заяву по відношенню до святого Злкса. "*Any more bad language against the good Lady Hamilton and I'll take you outside and make your quietus with a bare bodkin*" [Fforde 2004, с.201], – каже він, погрожуючи Злксу за те, що той проявив неповагу до леді Гамільтон, яка виступає у ролі нового любовного інтересу Гамлета. Сцена підкреслює горду та дещо бойову натуру Гамлета, який і в оригінальному тексті проявляв такі риси, виступаючи на захист честі свого батька, а також відновлення справедливості. Така поведінка демонструє принципи шляхетності та готовність захищати честь його близьких.

У інших сценах проглядається алюзія на Шекспірівське протистояння Королівства Данії зі своїми політичними суперниками. Проявляється це у спробах персонажа Кейна, який вводить політичні та культурні заходи проти Данії, називаючи це історичною справедливістю. У цьому контексті, Кейна

можна порівняти у тому числі із королем Клавдієм, який також поринув у протистояння з іншими державами у п’єсі.

У наступному розділі простежуються певні алюзії на п’єсу «Король Лір». Роджер Капок, який спершу є головною надією команди Свіндона, в останній момент змінює свої наміри під впливом сторонніх сил, а саме впливу самої корпорації Голіаф. Тут можна провести паралель із «Королем Лір», де тема зради є однією із центральних, що виражається через таких персонажів, як от Гонерілья та Регана [Literary Devices].

Протягом всього розділу читач спостерігає за тим, як лихі сили усіма способами намагаються змінити пророцтво святого Злкса, тим самим підкреслюючи паралелі із подіями п’єси «Макбет», де старання до зміни майбутнього призводять тільки до його реалізації [Frey 2024]. Так от і корпорація Голіаф, а особливо сам Йорік Кейн, намагаючись уникнути передбачення, в результаті стають його жертвами.

Усі ці труднощі змушують героїню стикнутися з ваганнями у прийнятті рішень, відчуваючи тиск долі та обставин. «А чи зможе перемога у грі в крокет змінити хід історії?», – ось, що її переслідує весь час. Такі вагання перед лицем фаталізму не можуть не нагадувати самого Гамлета, який бореться зі своїм обов’язком діяти або лишатися пасивним. Такі наративні елементи підкреслюють схожість головної героїні та її шляху із ідеями Шекспірівської літератури.

Цікавою є її наступна фраза: “*The future isn’t fixed, Gran. We can lose – gand probably will*” [Fforde 2004, с.237]. Ффорде вкотре проводить паралелі із загальним мотивом «Гамлета» у вигляді постійних роздумів про те, чи є в людини сила змінити хід подій, чи все вирішено наперед, як зазначає пророцтво. Остання думка знайшли відображення у фігурі святого Злкса, у той час як батько Тьорсдей наполягає на іншому погляді : майбутнє, як і саме минуле, може мінятися в залежності від наших дій, а отже боротьба завжди є

доречною. Це мудрість, яку має зрозуміти як сама героїня, так і Гамлет, через якого і проводиться така паралель.

Далі у епізоді, де батько Тьорсдей переносить її до Трафальгарської битви, дії хроногвардії, і особливо порятунок генерала Нельсона, можна порівняти із втручанням надприродних сил у «Макбеті» чи «Бурі» [Frey 2024]. У першому прикладі цю роль відіграють віщунки, а у другому сам Просперо виступає у ролі чарівника. Ці персонажі змінюють хід подій, тим самим забезпечуючи порятунок героїв своїх історій. Таким чином Ффорде продовжує розкривати думку про втручання персонажів із наміром зміни фундаментальних подій.

Згодом Тьорсдей все ж вдається повернути свого чоловіка Ладена до реального світу. Сама ідея втрати і повернення персонажів перегукується з однією із центральних тем «Гамлета» – а саме неможливістю повернути минуле та рефлексією над неминучістю подій. Як виявиться потім, повернення Ладена є лише тимчасовим, що знову відсилає нас до трагедії про неможливість виправлення того, що вже сталося.

У наступному розділі персонажі стикаються з прямим втіленням переходу між станом життя та смерті. Саме тут Ффорде вводить в сюжет механіку Нортсайду, який втілює собою ідею про міст між двома світами. Цей міст символізує межу між самим життям і смертю – тема, яку Шекспір часто розглядав у своїх творах, зокрема у «Ромео і Джульєтті» [BBC 2019b]. Певну паралель можна провести і з «Гамлетом», де герой рефлексує над тим, що буде чекати на нього після смерті [Hamlet, act III, scene I].

У сцені із порятунком президента Формі, один із героїв буквально втрачає власну голову, а тому він був вимушений увесь час її притримувати рукою, щоб та не відпала. Тут можна провести паралель із багатьма персонажами «Гамлету» які теж нерідко втрачали свої голови, як метафорично, так і буквально. Можна згадати того ж Йоріка, чию голову, а точніше череп, тримав у руці сам Гамлет [Hamlet, act V, scene I].

Персонаж, який вочевидь є алюзією на роман Льюіса Керрола “Alice in Wonderland” – Чеширський Кіт, допомагає Тьорсдей у її боротьбі з Кейном. Він може вважатися відсиланням на привид батька Гамлета, який з’являється, щоб передати герою важливу інформацію. Так само як і привид короля Данії, Кіт у тексті з’являється, щоб поділитися з Тьорсдей важливими підказками, зокрема ідеєю про Ваніті-видавництво. Таємниче зникання цього кота у наступних розділах додає історії схожого ефекту примарності, яким Шекспір збагачував свою найвідомішу п’єсу.

Спалення книг Дафни Фаркуіт нагадує Гамлетівську метафору очищення через руйнування. Наприклад, коли Гамлет описує корупцію датського королівства й необхідність прибирання певних елементів для відновлення порядку у країні [Hamlet, act I, scene IV]. Сама паралель проводиться через наміри Йоріка Кейна, який використовує політичну кампанію проти датської культури як прикриття для спалення копій книг.

У наступному розділі зазначається, що клони Шекспіра є лише результатом біоінженерії і не можуть мати справжньої ідентичності, оскільки в їх ДНК стерті всі можливі відомості. Це резонує з Шекспірівською темою екзистенційного пошуку сенсу життя та визначення себе у світі. Ба більше, сам факт існування копій великого автора підіймає контраверсійну тему його авторства. Цей дискурс є досі популярним у колах літературознавців, а тому Ффорде у своїй жартівливій манері вирішує підняти цю тему. В тому числі, задля її висміювання.

У діалозі зі своїм поверненим чоловіком, Тьорсдей згадує таку думку: “*Sometimes I get this weird feeling that you, me and everything else are just... well, characters in a book or something*” [Fforde 2004, с.334]. Таким чином Ффорде будує глибокий інтертекстуальний зв’язок із Шекспіровою ідеєю театральності світу, де всі його представники – актори цієї п’єси під назвою «життя». От і для Тьорсдей все виглядає так, ніби реальність є лише театральною постановою, а люди – просто ролі, які насправді грає хтось

зовсім інший. У випадку роману Ффорде, це також коментує саму природу його художнього твору як літературного виміру, де персонажі усвідомлюють себе вигаданими. Таке руйнування четвертої стіни добре доповнює Ффордівський стиль сторітелінгу.

Коли Тьорсдей стикається у прямій конфронтації з Кейном, між ними виникає цікава словесна перепалка. "*You were created to entertain, not to rule*" [Fforde 2004, с.378]. Така ремарка від Тьорсдей прямо натякає на ідею, що літературні персонажі існують лише в межах своїх ролей, що перегукується з театральною алегорією у Шекспіра. "*All the world's a stage...*", тоді як усі його мешканці – актори [As You Like It, act II, scene VII]. Сам же Кейн протиставляє себе цій ідеї: будучи літературним персонажем, він прагне вирватись з обмеженості сценарію.

Також у їх конфлікті підіймається тема узурпації. Ця тема нагадує п'єсу «Макбет» де захоплення влади головним героєм супроводжується хаосом і моральним занепадом його країни. Так само і Кейн прагне узурпувати реальний світ, тим самим заперечуючи своє вигадане походження. Незважаючи ні на що, він продовжує діяти проти природного порядку, власне, як і сам канонічний Макбет. "*I am now free to lead this country to new heights without the meddling of you and your fictional band of idiots*" [Fforde 2004, с.384].

Самі сцени виклику літературних персонажів для битви можна інтерпретувати як ще одну алюзію на виклик духів у «Макбеті». Адже у сцені виклику чудовиськ, Кейн створює ілюзію сили та контролю, на кшталт тих самих трьох відьом, які керують подіями у п'єсі [Frey 2024].

Коли Гамлет вступає у прямий конфлікт з Кейном, політичним маніпулятором та диктатором, це нагадує його боротьбу з королем Клавдієм у трагедії Шекспіра. Як і сам Клавдій, Кейн використовує хитрощі та обман для збереження своєї позиції, але незабаром втрачає контроль через втручання Гамлета. Як і під час викриття Клавдія у вбивстві батька, Гамлет протистоїть лиходію із схожою пристрастю, яку він демонстрував у класичному сюжеті.

У фінальній частині доленосного матчу з крокету, капітан команди Swindon Mallets, Обрей, закликає свою команду йти до кінця, навіть у випадку їх неминучої поразки. Такий мужній дух і жага до перемоги нагадують сцену з «Генріха V» [SBT 2017a]. У цій сцені сам король Генріх під час битви при Азенкурі говорить своїм воїнам про честь у боротьбі, навіть перед обличчям програшу [Henry V, act IV, scene III, SBT 2017a]. Таким чином Ффорде проштовхує Шекспірівські тему боротьби. Боротьби, яка сама по собі має значення, незалежно від результату.

У сцені, де ворожа команда звертається до суддів із юридичною апеляцією щодо участі неандертальців, вони використовують гру слів з власною інтерпретацією правил та визначень. Такі маніпулятивні дії щодо букви закону нагадують п'єсу «Венеціанського Купця» [SBT 2017b]. Там Порція маніпулює хитрощами закону, щоб врятувати Антоніо [The Merchant Of Venice, act IV, scene I].

У цьому розділі дощ стає ключовим символом, який водночас очищає світ від лиха і створює нові перешкоди для героїв. Цей мотив знаходить відголосок із образами з «Бурі», де природні явища виконують подвійну роль. По перше, вони слугують випробуванням, по друге, приводять сам сюжет до його катарсису [BellShakespeare]. У романі Ффорде дощ зупиняє гру, змушуючи героїв переглянути свою мету та тактику. Такий розвиток подій перегукується з Шекспірівською концепцією природи як інструмента для випробування людської волі.

Поява дощу також слугує тому, що група неандертальців, які увесь цей час грали за команду Тьорсдей, вирішують піти з поля, адже феномен дощу є для них священним. Героїня знову стикається зі зрадою з середини самої команди, що вкотре відсилає нас до Шекспірівської теми найближчого оточення, яке у будь-який момент може повернутися до тебе спиною, як то було у «Королі Лір» [Literary Devices]. У контексті п'єси, самого короля зрадили його ж дочки [King Lear, act II, scene IV].

Зображення сцени зі смертю та переходом через річку до підземного світу у свою чергу перегукується із темою смерті у Шекспірівських творах. Втрата, примирення та моральний вибір, які постають перед героями у Шекспіра, в особливості у «Гамлеті», також знаходять своє відображення в цій главі через внутрішню рефлексію Тьорсдей. Наступна сцена із човнярем, який переправляє душі через річку, нагадує про міфологічну традицію багатьох стародавніх культур, які досить часто інтерпретувалися в Шекспірівській літературі. В особливості це стосується сцен із прощанням та подорожжю у потойбіччя.

У фінальному етапі цієї історії, Тьорсдей повертається до своєї бабусі, із якою у них зав'язується цікавий діалог. "*Life, I decided, would be good and, more than that, unusual*" [Fforde 2004, p.452]. Ця тема є дуже спорідненою з Шекспірівським прийняттям долі, яку ми бачимо, наприклад, у заключному монолозі Гамлета: "*The readiness is all*" [Hamlet, act V, scene II]. Ми бачимо, як обидва герої приймають свою долю і розуміють, що ніколи не слід забувати про цінність життя, навіть якщо воно обмежене часом і горем.

У «Гамлеті» дух його батька відіграє важливу роль у розвитку сюжету, надаючи герою нове розуміння його життя. Так само і у цій сцені, де Тьорсдей старша переживає свої останні моменти, до неї збираються усі знайомі, як реальні, так і літературні. Навіть її батько, який помер багато років тому, теж з'являється щоб попрощатися із донькою. "*Dad! Thank you for coming!*" [Fforde 2004, с.450]. У цих словах міститься відчуття примирення та спокою, що нагадує про завершення особистих конфліктів Гамлета перед його смертю. Таким чином, діалог між старшою Тьорсдей та її батьком перегукується з бажанням розуміння та зв'язку Гамлета вже із своїм батьком – датським королем.

Як висновок можна відзначити неймовірне прагнення Ффорде як до реконструкції, так і возвеличення класичних образів, які вийшли із пера Шекспіра. Використовуючи цю неймовірну літературну спадщину, Ффорде

конструює свій власний та неповторний метод розповіді, який не тільки прагне до власного збагачення за рахунок класичної літератури, а й до її ж поглиблення за допомогою нових інтерпретацій.

Базуючись на раніше наданій схемі класифікації функцій інтертекстуальності у художньому творі, ми можемо розібрати те, які саме функції виконує Шекспірівський інтертекст у романі Ффорде.

По перше, розберемо діалогічну функцію. Використовуючи твори Барда, Ффорде вміло створює діалог між текстом роману і культурними контекстами сьогодення. Завдяки алюзіям на Шекспірівські мотиви, Ффорде висміює політичні рухи (через персонажа Кейна) та комерціалізацію нашого побуту (через персонажа Гамлета). Ффорде підходить до цих персонажів як до багатошарових, водночас зберігаючи їхнє значення в класичному контексті, але вносячи в них нові відтінки, створюючи діалог між старим і новим.

Семіотична функція інтертекстуальності допомагає формуваню знакових систем у тексті. На прикладі роману ми можемо побачити, як елементи Шекспірівського інтертексту впливають на створення нових явищ у самому романі. Наприклад, візьмемо так звані WillSpeak машини, які існують лише завдяки постаті великого драматурга. Таким чином, Шекспірівські елементи стають не лише літературними цитатами, а й основою для розвитку нових інтерпретацій.

Трансформаційна функція полягає у трансформацій значення попередніх текстів. У романі Ффорде персонажі Шекспіра можуть бути не лише героями своїх п’єс, а й «живими» людьми, чиї дії можуть впливати на реальність. Основним прикладом цього є сам Гамлет, так само як і Кейн, який носить ім’я Шекспірівського блазня. Ця трансформація змінює початкові значення п’єс Шекспіра, що дозволяє новому контексту переглядати класичні твори і навіть критикувати деякі з їхніх ідеологічних аспектів.

Ідеологічна функція часто виступає як засіб вираження ідеологічних настанов Ффорде. Через Шекспірівський інтертекст він переписує класичні

п’єси і піднімає актуальні питання, як от політики або культурної спадщини. У цьому романі Ффорде використовує знайомі сюжети для того, щоб показати нестабільність і складність ідеологічних конструкцій реального світу. Через інтертекстуальність, він фокусується на концепті маніпуляції текстами, які можуть створювати або змінювати значення, зокрема в контексті політики, моралі чи соціальних норм.

У випадку культуротворчої функції класичні твори Шекспіра не лише зберігаються, але й інтегруються в сучасний контекст, створюючи нові культурні реалії, як це робив сам Гамлет протягом усього сюжету. Шекспірівський інтертекст дозволяє зберегти зв’язок з культурною спадщиною, водночас розширюючи її значення. Відновлення або змінене представлення цих персонажів у світі Ффорде дає нам можливість сприймати її не тільки як історичне надбання, але й як живий культурний процес, який на кшталт Гамлета проходить через певний розвиток, постійно видозмінюючись у сприйнятті читачів.

Завдяки авторській майстерності Джаспера Ффорде, Шекспірівський інтертекст перетворює класичні мотиви п’єс на нові культурні, ідеологічні та естетичні елементи, що сприяють поглибленню і розширенню змісту творів. Таке широке функціонування інтертекстуальності дозволяє читачам переосмислювати класичні літературні твори у новому світі та контексті.

ВИСНОВКИ

Проаналізувавши різноманітні теорії, підходи та дефініції інтертекстуальності та суміжних понять, можна зробити низку важливих висновків, які дають змогу сформувати цілісне уявлення про сучасне розуміння цього багатогранного явища. Інтертекстуальність є не просто літературним інструментом – це фундаментальна риса літературного процесу, яка відображає природу взаємодії текстів із ширшим культурним і історичним контекстом. Її вивчення розкриває механізми літературного діалогу, що формує смислові структури творів, а також дозволяє дослідити, як окремі тексти взаємодіють із іншими.

Термін «інтертекст» був уперше введений Юлією Крістєвою, яка визначила текст як своєрідне «поле голосів», що постійно резонує в межах безкінечного діалогу. Її концепція відкрила нові горизонти в літературознавстві, підкреслюючи, що будь-який текст є результатом переплетення різноманітних культурних, історичних і літературних кодів. Однак саме явище інтертекстуальності, як ідея взаємодії текстів, сягає своїми коренями в далеке минуле. Від давньогрецьких епосів, де міфологічні сюжети слугували основою для літературної творчості, до середньовічних інтерпретацій біблійних текстів, ренесансних адаптацій античних сюжетів і, зрештою, постмодерністських експериментів, ми бачимо, що література завжди базувалася на діалозі з попередніми текстами, знаковими системами та культурними традиціями.

Концепція інтертекстуальності була суттєво доповнена Жераром Женеттом, який запропонував систематизацію типів інтертекстуальних зв’язків. На відміну від Крістєвої, яка підкреслювала складність текстових нашарувань у просторі одного твору, Женетт зосередився на аналізі конкретних механізмів взаємодії між текстами. Юрій Лотман, у свою чергу,

акцентував увагу на знакових і семіотичних аспектах тексту, вказуючи, що кожен текст є частиною ширшої семіотичної системи, яка формується культурними кодами й історичними контекстами.

Дослідження багатьох сучасних літературознавців підтверджують, що жоден текст не є ізольованим феноменом. Література існує як частина динамічного культурного простору, де тексти взаємодіють не лише через прямі цитати чи запозичення, але й через численні алюзії, стилістичні паралелі, приховані відсилки або навіть неусвідомлені перегуки. Такі зв'язки часто є складними й багаторівневими, що робить їхній аналіз необхідним для глибшого розуміння літературних творів.

Особливого значення набувають суміжні концепти, які розширюють наше розуміння інтертекстуальності. Наприклад, діалогічність, як її описав Михайло Бахтін, показує, що тексти перебувають у постійному діалозі не лише з іншими текстами, але й із читачами та авторами. Метатекстуальність додає аспект саморефлексії, коли текст аналізує або осмислює інші твори, а інтермедіальність розкриває взаємодію тексту з іншими медіумами — наприклад, кіно, живописом, музикою. Усе це значно збагачує сучасну літературу, особливо постмодерністську, де гра зі значеннями, формами й кодами стає центральною естетичною стратегією.

Постмодернізм зробив інтертекстуальність одним із центральних елементів літературної творчості. Згідно з концепцією Жака Дерріди, текст у постмодерні є складною мережею, у якій кожен елемент взаємодіє з іншими, створюючи багаторівневі «*гіперполя*». Такий підхід відкриває нові можливості для аналізу літератури, де тексти перестають бути самодостатніми, перетворюючись на частини глобального культурного діалогу.

Сучасні дослідження дедалі частіше акцентують на мультикультурних і інтермедіальних аспектах інтертекстуальності. У світі глобалізації література активно інтегрує елементи різних культур, мов і художніх традицій, що робить її ще більш складною й водночас багатогранною. Такий підхід дозволяє

вивчати не лише традиційні літературні впливи, але й глибше розуміти міжкультурні діалоги, які формуються у сучасному мистецтві.

Інтертекстуальність є надзвичайно важливим інструментом сучасного літературознавства. Її вивчення дозволяє розкрити приховані зв'язки між текстами, зрозуміти їхні культурні та історичні контексти, а також побачити ширшу картину літературного процесу. Це поняття є ключовим не лише для теоретичних досліджень, але й для практичного аналізу текстів, особливо в умовах сучасної глобальної культури, де взаємодія різних традицій, форм і жанрів створює нові горизонти для літературної творчості.

Кажучи про літературну творчість, необхідно звернути увагу на дослідження інтертекстуальності в творчості окремих авторів. На прикладі Джаспера Ффорде, ми бачимо, як сучасний постмодерністський текст активно використовує шекспірівські алюзії та ремінісценції для створення багатошарових смислів. У своїй творчості Ффорде не лише переосмислює класичні твори, але й інтегрує їх у структуру свого роману як ключові елементи сюжету.

Шекспірівська інтертекстуальність у його романах не обмежується прямими цитатами чи алюзіями – автор створює складний наративний простір, у якому тексти Шекспіра взаємодіють із сучасною культурою, ставлячи питання про роль класики у сучасному світі. Так, його романи не лише звертаються до добре відомих читачеві Шекспірівських сюжетів, але й пропонують новий погляд на них, використовуючи елементи пародії, стилізації та деконструкції. Це робить твори Ффорде прикладом багатошарового літературного тексту, який втілює ідеї інтертекстуальності на різних рівнях

Шекспірівські алюзії в романі Ффорде стають не просто прикрасою чи засобом оживлення тексту, а й відіграють важливу роль у побудові світу роману. Наприклад, через звернення до шекспірівських трагедій і комедій автор не лише створює знайому атмосферу для читача, але й використовує ці

твори як метафору для аналізу питань ідентичності, влади тексту над реальністю та зв’язків між літературою і суспільством.

Іронія та пародія – ще один інструмент, який Ффорде застосовує для переосмислення шекспірівської спадщини. У його романі Шекспір постає не як монументальний геній, а як частина живої культурної традиції, з якою можна вступати в діалог, сперечатися або навіть жартувати. Такий підхід характерний для постмодернізму та його переосмислення класики.

Таким чином, дослідження творчості Джаспера Ффорде, зокрема шекспірівської інтертекстуальності в його романі, дозволяє побачити, як постмодерністська література використовує класичну спадщину для створення нового культурного контексту. Ффорде не просто цитує Шекспіра – він занурює своїх персонажів і читачів у світ, де класичні твори стають інструментом для дослідження сучасних проблем.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

СПИСОК ТЕОРЕТИЧНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Барт Р. S/Z. Москва : Прогресс, 1989. 615 с.
2. Батринчук З. Р. Поняття інтертекстуальності та підходи до його вивчення. *Науковий вісник Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича*. Серія *Філологічна*. Вип. 61. 2016. С. 15 – 17.
3. Бахтин М. Творчество Франца Кафки. Москва : Искусство, 1981. 445 с.
4. Дерріда Ж. Про граматологію. Львів : Літопис, 2000. 376 с.
5. Еко У. Ім’я троянди. Київ : Фоліо, 1992. 592 с.
6. Іванюк І. В. Інтертекстуальність у літературі : теорія та практика. Видавництво Наукова думка. Київ, 2015. 328 с.
7. Ізер В. Читач і текст : теорія інтермедіальності. Видавництво Наукова думка. Київ, 2003. 479 с.
8. Крістєва Ю. Слово, диалог и роман. *Семиотика*. Москва : Прогресс, 1978. 488 с.
9. Лазаренко Д. М. Поняття «метатекст» як лінгвістична категорія в інтелектуальному просторі сучасної філології. *Нова філологія*. *Збірник наукових праць*. Запоріжжя : ЗНУ, 2010. № 39. С. 102–109.
10. Лазаренко Д. М. Метатекстуальний потенціал Шекспірового «Гамлета» і особливості його реалізації. *Свіжий погляд на давні тексти*. Запоріжжя : ЗНУ, 2011. С. 100–124.
11. Лотман Ю. М. Культура как текст. Санкт-Петербург : Искусство, 2001. 768 с.

12. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. Москва : Искусство, 1970. 384 с.
13. Мітосек З. Теорії літературних досліджень : Пер. З польської / Під ред. В. І. Іванюк. Сімферополь: Таврія, 2013. 412 с.
14. Пєшкова О. Інтермедіальність як метаформа культури. Літературознавчі студії. Київ : Інститут літератури НАН України, 2017. 132 с.
15. Просалова В. А. Інтертекстуальний аналіз : теорія і практика: нвчальний посібник. Вінниця, 2019. 206 с.
16. Ступницька Н. М., Ленська О. О. На шляху до інтертекстуальності. *Закарпатські філологічні студії.* Вип. 11. 2019. С. 23 – 27.
17. Юрковська М. М., Поліщук А. Д. Становлення, різновиди та функціювання теорії інтертекстуальності в концепції між літературного діалогу. *Вісник студентського наукового товариства ДонНУ імені Василя Стуса.* Вип. 14. 2021. С. 179–182.
18. Allen G. Intertextuality. London : Routledge, 2011. 249 p.
19. BBC. Shakespeare – Richard III – themes. 2019a. URL : https://www.bbc.co.uk/bitesize/articles/zkkw239#zddqxg8 (accessed: 27.11.2024).
20. BBC. Shakespeare – Romeo and Juliet – themes. 2019b URL : https://www.bbc.co.uk/bitesize/articles/z2sd239#zmfwmbk (accessed: 27.11.2024).
21. Bell Shakespeare. Themes : The Tempest. URL : https://www.bellshakespeare.com.au/the-tempest-themes (accessed: 23.11.2024).
22. Bevington D. Macbeth : Summary. Britannica. URL : https://www.britannica.com/topic/Macbeth-by-Shakespeare (accessed: 10.12.2024).
23. Bloom H. Shakespeare : The Invention of the Human. 1998. 745 с.

24. Braun C. What is close reading. *Definition and strategies*. College of Liberal Arts : Oregon State University, 2022. URL :https://liberalarts.oregonstate.edu/wlf/what-close-reading-definition-and-strategies (accessed: 25.11.2024).
25. BookBrowse. Biography of Jasper Fforde. 2004a. URL : https://www.bookbrowse.com/biographies/index.cfm/author_number/737/jasper-fforde (accessed: 22.11.2024).
26. BookBrowse. Summary and Reviews of Something Rotten by Jasper Fforde. 2004b. URL : https://www.bookbrowse.com/reviews/index.cfm/book_number/1435/Something-Rotten (accessed: 22.11.2024).
27. Complete Review. Lost in a Good Book By Jasper Fforde. 2003. URL : https://www.complete-review.com/reviews/popgb/ffordej2.htm (accessed: 22.11.2024).
28. Complete Review. Something Rotten By Jasper Fforde. 2004. URL : https://www.complete-review.com/reviews/popgb/ffordej4.htm (accessed: 22.11.2024).
29. Eastern Washington University. Notable Quotes from As You Like It. URL : https://shakespeare-navigators.ewu.edu/as_you_like_it/Quotes_As_You_Like_It.html (accessed: 03.12.2024).
30. Frey A. Macbeth : Themes and Symbols. ToughtCo. URL : https://www.thoughtco.com/macbeth-themes-and-symbols-4581247 (accessed: 24.11.2024).
31. Globe Theatre. About us. URL : https://www.shakespearesglobe.com/discover/about-us/globe-theatre/#:~:text=The%20Globe%20Theatre%20you%20see,Julius%20Caesar%20in%20spring%201599. (accessed: 04.12.2024).

32. Goodreads. Something Rotten by Jasper Fforde. URL : https://www.goodreads.com/book/show/26999.Something_Rotten?from_search=true&from_srp=iZwvinldjU&qid=9 (accessed: 07.12.2024).
33. Joanne P. Jasper Fforde's Shades of Grey : Quirky dystopian fantasy. Booklover Book Reviews. 2024. URL : https://www.bookloverbookreviews.com/2024/01/jasper-fforde-shades-of-grey.html (accessed: 01.12.2024).
34. Hand. E. Wit's End. *The Washington Post.* 2003. URL : https://www.washingtonpost.com/wp-dyn/articles/A60174-2004Aug12.html (accessed: 01.12.2024).
35. Hunt. J., Hickling A. The dancer and the double agent. *The Guardian*. URL : https://www.theguardian.com/books/2002/aug/24/featuresreviews.guardianreview18 (accessed: 03.12.2024).
36. KD Did It. Book Review: Jasper Fforde's Something Rotten. URL : https://kddidit.com/2018/01/17/book-review-jasper-ffordes-something-rotten/ (accessed: 22.11.2024).
37. Kirkus Reviews. Shades Of Grey by Jasper Fforde. URL : https://www.kirkusreviews.com/book-reviews/jasper-fforde/shades-of-grey-2/ (accessed: 02.12.2024).
38. Literary Devices. King Lear Themes. URL : https://literarydevices.net/king-lear-themes/ (accessed: 03.12.2024).
39. Maddox B. Characters in Search of an Exit. The New York Times. 2003 URL : https://www.nytimes.com/2003/06/22/books/characters-in-search-of-an-exit.html (accessed: 02.12.2024).
40. Maslyn J. Books Of The Times; Hamlet Meets Minotaur and Spaceship. *The New York Times*. 2004. URL : https://www.nytimes.com/2004/08/05/books/books-of-the-times-hamlet-meets-minotaur-and-spaceship.html (accessed: 02.12.2024).

41. Notable Biographies. Jasper Fforde Biography. URL : https://www.notablebiographies.com/newsmakers2/2006-Ei-La/Fforde-Jasper.html#google_vignette (accessed: 22.11.2024).
42. Polysèmes. What's Next? Jasper Fforde's Attempts on Jane Eyre. *Journals Open Edition*, 2017. URL : https://journals.openedition.org/lisa/3530 (accessed: 22.11.2024).
43. Revision World. Themes : Coriolanus. URL : https://revisionworld.com/level-revision/english-literature-gcse-level/shakespeares-plays/coriolanus/themes-coriolanus#google_vignette (accessed: 24.11.2024).
44. Shakespeare Birthplace Trust. Summary of Henry V. 2017a. URL : https://www.shakespeare.org.uk/explore-shakespeare/shakespedia/shakespeares-plays/henry-v/ (accessed: 23.11.2024).
45. Shakespeare Birthplace Trust. Summary of The Merchant of Venice. 2017b. URL : https://www.shakespeare.org.uk/explore-shakespeare/shakespedia/shakespeares-plays/merchant-venice/#:~:text=Antonio%2C%20an%20antisemitic%20merchant%2C%20takes,a%20lawyer%20and%20saves%20Antonio. (accessed: 23.11.2024).
46. Taylor P. R. Criminal Appropriations of Shakespeare in Jasper Fforde's Something Rotten. *College Literature: A Journal of Critical Literary Studies* 2010. P. 23–41.
47. Writers Write. Conversation With Jasper Fforde. 2021. URL : https://www.writerswrite.com/journal/jasper-fforde-2022#google_vignette (accessed: 22.11.2024).
48. Yadav S. Hamlet; the Misunderstanding of Oedipal Complex. Linked In. URL : https://www.linkedin.com/pulse/hamlet-misunderstanding-oedipal-complex-sachidanand-yadav (accessed: 24.11.2024).

49. Yager S. Variety is the spice of death : Susanna Yager reviews recent crime fiction. *The Telegraph.* URL : https://www.telegraph.co.uk/culture/4728422/Variety-is-the-spice-of-death.html (accessed: 03.12.2024).

СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

50. Fforde J. Something Rotten. 2004, 462 p. URL : https://royallib.com/book/Fforde_Jasper/Something_rotten.html (accessed: 12.05.2024).
51. Shakespeare W. As You Like It. *OpenSourceShakespeare*. URL : https://www.opensourceshakespeare.org/views/plays/playmenu.php?WorkID=asyoulikeit (accessed: 06.12.2024).
52. Shakespeare W. History of Henry V. *OpenSourceShakespeare*. URL : https://www.opensourceshakespeare.org/views/plays/playmenu.php?WorkID=henry5 (accessed: 06.12.2024).
53. Shakespeare W. History of Richard III. *OpenSourceShakespeare*. URL : https://www.opensourceshakespeare.org/views/plays/playmenu.php?WorkID=richard3 (accessed: 06.12.2024).
54. Shakespeare W. The Merchant of Venice. *OpenSourceShakespeare*. URL : https://www.opensourceshakespeare.org/views/plays/playmenu.php?WorkID=merchantvenice (accessed: 06.12.2024).
55. Shakespeare W. The Tempest. *OpenSourceShakespeare*. URL : https://www.opensourceshakespeare.org/views/plays/playmenu.php?WorkID=tempest (accessed: 06.12.2024).

56. Shakespeare W. The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark. *OpenSourceShakespeare*. URL : https://www.opensourceshakespeare.org/views/plays/playmenu.php?WorkID=hamlet (accessed: 06.12.2024).
57. Shakespeare W. The Tragedy of King Lear. *OpenSourceShakespeare*. URL : https://www.opensourceshakespeare.org/views/plays/playmenu.php?WorkID=kinglear (accessed: 06.12.2024).
58. Shakespeare W. The Tragedy of Macbeth. *OpenSourceShakespeare*. URL: https://www.opensourceshakespeare.org/views/plays/playmenu.php?WorkID=macbeth (accessed: 06.12.2024).
59. Shakespeare W. The Tragedy of Romeo and Juliet. *OpenSourceShakespeare*. URL : https://www.opensourceshakespeare.org/views/plays/playmenu.php?WorkID=romeojuliet (accessed: 06.12.2024).

SUMMARY

The presented paper is dedicated to the analysis of Jasper Fforde's novel "Something Rotten" and the way the author uses the elements of intertextuality.

The object of the research is the usage of Shakespearian intertextuality in Jasper Fforde's novel and what effect it achieves.

The main aim of the study is to explore how intertextual elements of Shakespearian plays can enhance the local narrative of the novel "Something Rotten". It determined the accomplishment of such objectives as:

- analysing the concept of intertextuality;
- creating an algorithm for intertextual analysis of the literary work;
- analysing the elements of Shakespearian intertextuality in the novel.

The theoretical basis combines the concept of intertextuality by J. Kristieva and M. Bart, the postmodern theories of J. Derrida, and the concepts of metatex by Y. Lotman.

Intertextuality is an integral component of the modern literary process that shapes the semantic space of texts through a dialogue with classical heritage. The study summarizes the concepts of intertextuality, which allowed for the development of an algorithm for analyzing intertextuality in literature. In particular, it was established that the work of Jasper Fforde actively interacts with the legacy of Shakespearean plays, integrating quotes, allusions, and reminiscences. It was also explored how Fforde, through metatextual techniques, comments on and reflects upon literary tradition, emphasizing its significance for contemporary culture.

Key-words: *intertextuality, metatextuality, literature, Jasper Fforde, Shakespeare, Hamlet, citation, allusion.*

Декларація
академічної доброчесності
здобувача ступеня вищої освіти ЗНУ

Я, Залізняк Ілля Владиславович, студент 2 курсу, форми навчання денної, факультету іноземної філології, спеціальності 035 Філологія, освітня програма «Мова і література (англійська)», адреса електронної пошти zaliznyak1@gmail.com

- підтверджую, що написана мною кваліфікаційна робота на тему «Специфіка і функції шекспірівського інтертексту в романі Джаспера Ффорде “Something Rotten”» відповідає вимогам академічної доброчесності та не містить порушень, що визначені у ст. 42 Закону України «Про освіту», зі змістом яких ознайомлений/ознайомлена;
- заявляю, що надана мною для перевірки електронна версія роботи є ідентичною її друкованій версії;
- згоден/згодна на перевірку моєї роботи на відповідність критеріям академічної доброчесності у будь-який спосіб, у тому числі за допомогою Інтернет-системи, а також на архівування моєї роботи в базі даних цієї системи.

Дата_____ Підпис_____ ПІБ (студент) Залізняк І. В.