

**ВІННИЦЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ МИХАЙЛА КОЦЮБИНСЬКОГО**

факультет іноземних мов

кафедра англійської філології

ДИПЛОМНА РОБОТА

на тему: **СПЕЦИФІКА ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНИХ ЗВ'ЯЗКІВ У ТВОРАХ
АНДЖЕЛИ КАРТЕР**

Студентки 2_курсу групи 2МА
Освітньої програми Філологія. Германські мови
і літератури (переклад включно) (англійська,
німецька))
Спеціальності 035.041 Філологія. Германські
мови і літератури (переклад включно)
Галузі знань 03 Гуманітарні науки
Ступеня вищої освіти магістра

Гладкої Марини Миколаївни

Науковий керівник: Прадівлянна Л.М.,
кандидат філологічних наук, старший викладач
кафедри англійської філології

Розширена шкала _____

Кількість балів: _____

Оцінка: ECTS _____

Голова комісії:	_____	_____
	(підпис)	(прізвище та ініціали)
Члени комісії:	_____	_____
	(підпис)	(прізвище та ініціали)
	_____	_____
	(підпис)	(прізвище та ініціали)
	_____	_____
	(підпис)	(прізвище та ініціали)

м. Вінниця – 2019 рік

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ІНТЕРТЕКСТ ТА ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ ЯК ПРЕДМЕТИ ДОСЛІДЖЕННЯ У ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ.....	6
1.1. Постмодернізм як простір для затвердження інтертекстуальності.....	6
1.2. Інтермедіальність та її роль у літературі.....	13
1.3. Інтертекст, концепція інтертекстуальності.....	15
1.4. Анджела Картер: загальний огляд творчості, критика.....	25
1.4.1. Постмодерністські романи Анджели Картер.....	28
1.4.2. Нехудожні твори Анджели Картер.....	31
1.4.3. Збірки художніх творів. Казки та їх роль у творчості А. Картер.....	32
ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1.....	38
РОЗДІЛ 2. ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІ ЗВ'ЯЗКИ У ЗБІРЦІ АНДЖЕЛИ КАРТЕР “THE BLOODY CHAMBER AND OTHER STORIES”.....	40
2.1. The Bloody Chamber.....	40
2.2. The Courtship of Mr Lyon.....	58
2.3. The Tiger’s Bride.....	66
2.4. Puss-in-Boots.....	79
2.5. The Erl-King.....	87
ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 2.....	94
ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ.....	96
РЕЗЮМЕ.....	99
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	101

ВСТУП

На межі XX та XXI століть через розвиток у літературі постмодерністської течії виникла низка нових аспектів для вивчення. Особливо цікавою для літературознавців виявилась проблема походження та значущості інтертексту. Численні праці науковців (Барт Р., Кристева Ю., Ріффатер М.) присвячені наданню визначеності та конкретних характеристик неоднозначному явищу інтертекстуальності.

Об'єктом даного дослідження є інтертекстуальні текстові зв'язки.

Предметом дослідження стала специфіка інтертекстуальних зв'язків у творах Анджели Картер.

Актуальність даної роботи полягає у відсутності літературознавчих праць, присвячених поглибленому вивченню поняття інтертексту та дослідженню інтертекстуальних зв'язків, наявних у творах Анджели Картер.

Вивченням проблеми інтертексту займалися такі письменники, вчені та літературознавці як Ірина Арнольд, Ролан Барт – чий праці є ґрунтовним дослідженням поняття інтертексту, Жерар Женетт, Юлія Кристева – автор детальних наукових праць з дослідження інтертекстуальності, Наталі П'єге-Гро, Майкл Ріффатер, Зінаїда Тураєва, Наталя Фатєєва.

Аналізом творів Картер як зразків постмодерністської, феміністської та фантастичної літератури займалися, зокрема, професор Університету Торонто Джилл Матус, італійська письменниця, яка працює у жанрі наукової фантастики – Ніколетта Валлорані, а також Доктор Бет Боем з Університету Луїсвілл.

Серед українських дослідників, наукові статті з аналізом творчості Картер опублікували Олександра Врабель-Кемінь, Ольга Дерикоз, Тетяна Кононенко. При цьому у вітчизняному літературознавстві прослідковується відсутність актуальних досліджень з теми.

Мета дослідження полягає у тому, щоб визначити специфіку інтертекстуальних зв'язків в обраних творах Анджели Картер та виявити їх походження та кореляції з іншими творами світової літератури.

Мета визначає наступні **завдання**:

- розглянути і проаналізувати наукові роботи, присвячені постмодернізму, причинам його виникнення та характерним для нього ознакам;
- вивчити і проаналізувати наукові роботи, присвячені інтертексту, його походженню та природі, а також інтертекстуальності та інтертекстуальним зв'язкам у літературі;
- розглянути наукові праці теоретиків, які досліджують особливості інтертексту, та порівняти різні тлумачення ними цього поняття;
- дослідити класифікації видів інтертекстуальності та видів інтертекстуальних елементів, які були розроблені літературознавцями;
- прослідкувати основні тенденції літературної творчості Анджели Картер;
- виявити інтертекстуальні зв'язки в обраних творах Анджели Картер;
- визначити специфіку знайдених інтертекстуальних зв'язків.

У якості **матеріалів для дослідження** використовуватимуться оповідання А. Картер, які увійшли до збірки “The Bloody Chamber and Other Stories”.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що було вперше детально розглянуто інтертекстуальні зв'язки в обраних творах Анджели Картер, виявлено їх походження та досліджено характер. На основі аналізу обраних творів, було виявлено специфіку інтертекстуальних зв'язків, наявних у цих творах. Зокрема, було виявлено, що в оповіданнях Картер превалюють алюзії, та було встановлено джерела їх походження.

У ході виконання роботи використовуватимуться такі **методи дослідження**:

- теоретичний (аналіз та систематизація матеріалів);
- інтертекстуальний (аналіз творів з точки зору міжтекстових зв'язків);
- структурний (синхронний аналіз сталих характеристик, шляхом виділення окремих підсистем);
- герменевтичний (інтерпретування текстів);
- концептуальний (виявлення різних форм існуючих інтертекстуальних зв'язків);

- контекстуальний (аналіз текстів з урахуванням особливостей історичного та культурного контексту).

Теоретичне значення роботи полягає в подальшому дослідженні інтертексту та інтертекстуальних зв'язків, а також у вивченні їх специфіки та функціональних особливостей в сучасній англomовній літературі.

Практична цінність роботи визначається тим, що цей матеріал, а саме результати дослідження інтертекстуальних зв'язків та їх специфіки у творах А. Картер, можуть бути застосовані у лекційних курсах та семінарських заняттях з філологічних дисциплін, зокрема на заняттях зі стилістики та англійської літератури.

Апробація результатів дослідження. Результати наукового дослідження були оприлюднені шляхом публікації наукових статей та тез виступу на чотирьох міжнародних та одній всеукраїнській науково-практичних конференціях.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, двох основних розділів, висновків та списку використаної літератури. Перша, теоретична частина, присвячена дослідженню понять постмодернізму та інтертекстуальності, а також стислому огляду творчого добутку Анджели Картер; друга, практична частина, присвячена власне аналізу вибраних творів А. Картер та інтертекстуальних зв'язків у них. У висновках підбиваються загальні підсумки дослідження. Список використаної літератури налічує 82 джерела. Загальний обсяг роботи – 105 сторінок.

РОЗДІЛ 1

ІНТЕРТЕКСТ ТА ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ ЯК ПРЕДМЕТИ ДОСЛІДЖЕННЯ У ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ

1.1. Постмодернізм як простір для затвердження інтертекстуальності

Постмодернізм – термін, що позначає явища в світовому суспільному житті та культурі другої половини ХХ століття. Поняття часу, а не конкретної ідеології [78], постмодернізм – це стан культурної самосвідомості світу (переважно, країн Заходу) в останні десятиліття ХХ століття. Постмодернізм як течія в мистецтві пропонує власну відповідь на мистецтво високого модерну, що затвердило себе в першій половині ХХ століття.

У сучасному світі термін «постмодернізм» використовується для позначення:

- 1) літератури та мистецтва, які не відносяться до реалізму та традиційного мистецтва і були створені після Другої світової війни;
- 2) літератури та мистецтва, які запозичують певні риси модернізму та доводять їх до крайності;
- 3) окремих аспектів більш загального людського стану у так званому пізньокапіталістичному світі, що бере свій початок у 50-х роках ХХ століття, які впливають на життя, культуру, ідеологію та мистецтво [55].

Дослідженням постмодернізму у літературі в ХХ та ХХІ століттях займалися такі письменники, вчені, філософи та літературні критики як француз Ролан Барт, італієць Умберто Еко, американці Іхаб Хассан, Фредрік Джеймсон та Джон МакГован, німець Петер Козловскі, росіянка Надія Маньковська, британець Томас Дочерті.

Хронологію використання поняття постмодернізму надає Маньковська у своїй роботі про постмодернізм: вперше термін «постмодернізм» був ужитий у 1914 році в роботі німецького письменника і філософа Рудольфа Панвіца «Криза європейської культури». У 1934 році в своїй книзі «Антологія іспанської та латиноамериканської поезії» літературознавець Федеріко де Оніс застосовує його

для позначення реакції на модернізм. У 1947 році історик та філософ Арнольд Тойнбі в книзі «Розуміння історії» надає постмодернізму культурологічний сенс: для Тойнбі постмодернізм символізує кінець західного панування в релігії та культурі [19].

Термін постмодернізм був прийнятий для позначення тенденцій, протилежних звичній для XX століття ортодоксальній культурі, що особливо яскраво проявило себе у сферах архітектури та, згодом, літератури. Слово «постмодернізм» спочатку вживали по відношенню до об'єктів культури, які не слідували канонічним уявленням, що були пов'язані з іншими стилями мистецтва. Пізніше сформувалася спеціальна мова постмодернізму, у якій місце прямого звернення до традиції посіли введення елементів історичних асоціацій, складна гра натяками, зашифрована символіка, багатозначність образу. Історичне почало сприйматись крізь призму іронії та почалися спроби поєднати речі, які до того вважались несумісними між собою. На думку дослідників, постмодернізм став своєрідною платформою для самовираження, шляхом висловитися і бути почутим [11, с. 706-707].

У літературі термін «постмодернізм» був вперше вжитий американським вченим Іхаб Хассаном у 1971 році. (Батьківщиною постмодернізму також вважають США). Він же першим склав класифікацію ознак постмодернізму у 80-х роках XX століття.

Найбільш характерними ознаками постмодернізму в літературі за Іхаб Хассаном (за Геннадієм Логіновим) є:

- інтертекстуальність (цитатність, пародіювання і самопародіювання, міжтекстові зв'язки);
- експериментальність (пастіш – продовження або інша сюжетна версія твору іншого автора, метапроза – «розповідь про розповідь», табуляція – поєднання уявного та реального, використання усталених форм в нетрадиційному ключі);
- чорний гумор, іронія та самоіронія;

- переосмислення елементів культурного минулого (деканонізація, плюралізм, моральний релятивізм);
- багаторівнева структура тексту (гіпертекст, множинність смислових пластів);
- ігровий початок (симулякри – міфи або вимисли, які стають реальними так швидко, що в них просто неможливо не повірити, принцип співтворчості читача);
- принцип ризоми (фрагментарність, невизначеність, недомовленість, нелінійність розповіді);
- жанровий і стильовий синкретизм (еклектичність, гібридизація літературних форм і напрямків, нерозчленованість різних видів культурної творчості);
- карнавалізація (принципи «авторської маски», «смерті автора», «подвійного кодування», робота на публіку, провокативність) [67, с. 2-4].

Іхаб Хассан також розробив таблицю порівняння схематичних відмінностей модернізму та постмодернізму задля розробки більш точного визначення останнього [54, с. 6]:

Таблиця 1.1

Модернізм та постмодернізм за І. Хассаном

Модернізм	Постмодернізм
романтизм / символізм	патафізика / дадаїзм
форма (закрита, замкнута)	антиформа (відкрита, розімкнута)
мета	гра
дизайн	випадковість
ієрархія	анархія
логос (слово)	мовчання
предмет мистецтва / закінчений твір	процес / виконання
дистанція	участь
створення / тоталізація	руйнування / деконструкція

синтез	антитеза (протиставлення)
присутність	відсутність
центрування	розосередженість
семантика	риторика
парадигма	синтагма
гіпотаксис / підпорядкування	паратаксис / сурядність
метафора	метонімія
вибірковість	комбінування
корінь / глибина	ризом / поверхневість
інтерпретація / читання	антиінтерпретація / неправильне трактування
поняття, що позначається терміном	термін (його звукова форма)
читацьке	письменницьке
наратив	антинаратив
головний код	ідіолект (мовлення окремого носія мови)
симптом	бажання
тип	мутант
генітальне / фалічне	поліморфне / андрогінне
параноя	шизофренія
походження / причина	відмінність / диферанс
Бог-отець	Святий Дух
метафізика	іронія
детермінованість	невизначеність (неоднозначність, плюралізм, випадковість, деформація та ін. компоненти)
трансцендентність (виходить за межі)	іманентність (впливає з внутрішньої природи)

За допомогою цієї таблиці Хассан прослідкував риси, які відрізняють постмодернізм від модернізму, та довів, що постмодернізм не є лиш кроком у розвитку модернізму – він становить собою незалежний і самобутній напрям у мистецтві.

У своїй таблиці автор також протиставляє модерністське жанрове розмежування літературних творів постмодерністському тексту, а саме інтертексту. Це може свідчити про позажанровість будь-якого постмодерністського тексту з точки зору автора, і про те, що кожен постмодерністський текст Хассан апріорі вважає інтертекстом.

Ряд науковців вважає, що постмодернізм є логічним наступним кроком після епохи модернізму, зважаючи на історичні обставини та культурологічний контекст.

Власне, існує два погляди на явище постмодернізму. Прихильники першого вважають, що це історичне явище, яке виникло лише в середині ХХ століття через кризу культури і цивілізації; інші – що воно є трансісторичним, тобто виникає щоразу в будь-якій кризовий період як універсальний фактор подолання кризи.

Іншої думки дотримується італійський письменник-постмодерніст, вчений і філософ Умберто Еко в нотатках на полях свого роману «Ім'я троянди» писав, що «у будь-якої епохи є власний постмодернізм <...> Кожна епоха коли-небудь підходить до порогу кризи. <...> Коли авангарду (модернізму) далі йти нікуди, йому на зміну приходить постмодернізм: якщо вже минуле неможливо знищити, бо його знищення веде до німоти, його потрібно переосмислити: іронічно, без наївності» [28].

Більшість науковців підтримують ідею про те, що постмодернізм є історичним явищем. Розглядаючи явище постмодернізму в літературі, можна дійти висновку, що елементи постмодерністської поетики зустрічаються у світовій літературі різних епох. Однак як система, що має певну цілісність, постмодернізм сформувався все-таки лише в сучасному літературному процесі. Отже, коли піднімається тема постмодернізму в літературі, у більшості випадків мова йдеться саме про явище, яке відоме нам з контексту ХХ-ХХІ століть. (Якщо не розглядати 2000 рік як початок епохи неомодернізму.)

Терміном «постмодерн» позначаються як твори літератури і мистецтва, створені після Другої світової війни, що не належать до реалізму і виконані з використанням нетрадиційних методик зображення, так і твори літератури, що змальовують стан людини, яка живе у світі «розвиненого капіталізму» в період від кінця 50-х рр. XX століття до наших днів.

Не дивно, що саме друга половина XX століття стала вирішальним періодом для постмодернізму. Це була історично, культурно та політично насичена доба, яка несла у собі безліч змін.

Серед представників постмодернізму у літературі виділяються імена американців Джозефа Геллера («Пастка-22»), Курта Воннегута («Бойня номер п'ять, або Хрестовий похід дітей») та Томаса Пінчона («Ентропія», «Продається № 49»), англійців Джона Фаулза («Колекціонер», «Жінка французького лейтенанта»), Джуліана Барнза («Історія світу в дев'яти з половиною розділах») і Пітера Акройда («Мільтон в Америці»), німця Патріка Зюскінда («Парфумер»), австрійця Карла Рансмайра («Останній світ»), італійців Італо Кальвіно («Неспішність») і Умберто Еко («Ім'я троянди», «Маятник Фуко»), аргентинців Хорхе Луїса Борхеса (новели і есе) та Хуліо Кортасара («Гра в класики»).

Письменники-постмодерністи багато писали про людську психіку – її особливості, її нестабільність, наслідки війни та інших травматичних подій на неї. Завдання постмодернізму в найширшому сенсі – розкрити шляхи проникнення істин (або того, що вважається істинами) в суспільну свідомість, поставити під сумнів те, що сприймалось як даність, змусити переосмислити і знову обдумати. У цьому аспекті такі письменники XX століття як, зокрема, Анджела Картер, безумовно досягли успіху.

Порівняно з модерністами, письменники-постмодерністи в більшій мірі схильні до самоаналізу, до різкої самокритики на сторінках власних творів, а також до критики та скептичних інтерпретацій як окремих явищ і течій культури, так і культури в цілому.

Крізь призму людської свідомості, на думку дослідниці Наталії Жлуктенко, постмодерністи розглядають політичні, соціальні та морально-етичні питання, проводять аналіз та оцінку відповідних проблем під різними кутами [9].

Постмодернізм також прагне розуміння світу і свідомості самою людиною. Особливу роль для літератури доби постмодернізму грає існуюча у позатекстовій реальності проблема автора і читача. Автор-постмодерніст, як вважає професор лінгвістики Ольга Воробйова, запрошує читача до діалогу. Він не проти того, щоб бути співрозмовником, або навіть передати владу читачеві. Автор-наратор (оповідач) прагне, щоб читач досліджував запропонований йому текст в пошуках відповідей на різноманітні запитання [4].

Письменник-постмодерніст схильний до експериментів з писемною мовою, до виявлення її прихованих комунікативних можливостей. Оскільки писемному слову властива багатозначність, воно містить в собі потенційну можливість вступати в найрізноманітніші семантичні ланцюжки і виходити за рамки традиційного лінійного тексту. Завдяки цьому, постмодерністи часто використовують нелінійну організацію тексту. Постмодернізм застосовує багато варіантів сюжетних ситуацій, асоціативні, а не лінійні логіко-часові зв'язки.

Стилістика та граматики постмодерністського тексту характеризуються такими особливостями як навмисне порушення граматичних норм, семантична несумісність елементів тексту, поєднання несумісних деталей (злиття трагедії і фарсу, постановка важливих проблем і використання іронії), незвичайне друкарське оформлення тексту [17].

Письменники-постмодерністи розробили цілий комплекс художніх засобів зображення. В основі прийомів, якими вони користуються, часто лежить прагнення якомога менше зображати реальний світ, замінити його світом текстовим.

Твори постмодерністів – це ігровий простір, у якому відбувається вільний рух смислів. Поєднавши свою творчість з досвідом світової художньої культури, постмодерністи зробили це шляхом запозичення елементів різних літературних жанрів, як підкреслював на сторінках своїх досліджень Іхаб Хассан [54], а також за

допомогою використання жартів, елементів гротескного, пародії, художнього цитування і повторення.

Постмодернізм не боїться руйнувань на шляху до нових відкриттів – постмодернізм побудований на протиріччях і конфліктах. Вони є рушійною силою, яка здатна спровокувати кардинально різні шляхи розвитку подій. Це ситуація, в якій «усе в розладі з усім», коли співіснують і борються між собою різноманітні, суперечливі культурні та світоглядні установки і способи ставлення до світу і суспільства, стають розмитими межі між високим мистецтвом та масовою культурою.

Такі протиставлення можуть призвести до переоцінки і гібридизації архаїчного, містичного, наукового та інших світоглядів, що забезпечить перехід до нового культурного порядку і світогляду, до зміни культурної парадигми.

Аналіз творів епохи постмодернізму, до яких відносять літературні праці британської письменниці Анджели Картер, дозволить більш детально заглибитись у прослідковування рис постмодернізму в літературі кількох останніх десятиліть, а також краще зрозуміти явище, яке затвердило себе саме в епоху постмодернізму – інтертекстуальність.

1.2. Інтермедіальність та її роль у літературі

Перед тим як заглибитись в особливості явища інтертекстуальності, розглянемо ще одне комплексне поняття, з яким його порівнюють і якому протиставляють – інтермедіальність.

Інтермедіальність досліджували такі літературознавці як Оге А. Ханзен-Льове, Р. Барт, Ж. Женнет, Ю. Кристева. Інтермедіальність у творах Анджели Картер вибірково розглядалася в критичних статтях різних авторів, приклади чого можна знайти, зокрема, у книзі “The arts of Angela Carter: A cabinet of curiosities” професора бристольського Університету західної Англії Марі Малві Робертс [77].

Термін «інтермедіальність» було введено англійцем Діком Хігінсом (повне ім'я – Річард Картер Хігінс), щоб описати нове явище у мистецтві. На думку

Хіггінса: «Використання інтермедіа є більш-менш універсальним у всьому образотворчому мистецтві, оскільки послідовність, а не категоризація, є ознакою нашого нового менталітету. Як засоби вираження та обміну, різні види медіа посиляються і залежать одне від одного, явно і неявно; вони взаємодіють як елементи різних комунікативних стратегій; і вони є складовими більш широкого соціального та культурного середовища» [56, с. 3].

Започаткований Хіггінсом термін створено на основі робіт англійського літературного критика та поета Семюела Тейлора Колріджа. Колрідж у своєму есе “Lecture III: On Spenser” вперше використав слово «інтермедіум» («intermedium», вірогідно, як поєднання понять «intermediate» і «medium») при порівнянні особливостей поетичних творів Едмунда Спенсера та Вільяма Шекспіра [44].

Інтермедіум можна вважати як серединою і місцем зустрічі двох чи більше явищ (дане трактування відповідає часам Колріджа), так і простором зустрічі різних видів медіа (трактування стає актуальним з появою поняття «медіа»).

Одне з узагальнених визначень поняття медіа звучить наступним чином: медіа – це канали та інструменти, які використовують, щоб зберігати, передавати й подавати інформацію або дані [15]. Чи входить до списку цих інструментів література? Професор Копенгагенського університету Клаус Брун Дженсен, наприклад, трактує інтермедіальність як «взаємопов’язаність сучасних засобів масової комунікації» [58, с. 1]. Проте існують також традиційні види медіа, не пов’язані з технологіями, зокрема, література.

Оскільки поняття інтермедіуму бере початок саме у літературній критиці, де застосовується по відношенню до літературних творів, а література завжди була і залишається майданчиком для розповсюдження та передачі інформації, приклади інтермедіальності доцільно шукати на сторінках книжок. Однак інтермедіальність – синтез мистецтв, і зв’язок повинен встановлюватись між літературою та іншим видом медіа (мистецтва), що відрізняє інтермедіальність від інтертекстуальності.

1.3. Інтертекст, концепція інтертекстуальності

Загальновідомим є поняття тексту. За узагальненим визначенням шкільної програми з української мови: «Текст – це змістова, структурно-граматична єдність речень, груп речень, параграфів, розділів та інших мовленнєвих одиниць, у яких (у мовленні чи на письмі) розгортаються і конкретизуються думки та почуття» [27] .

Визначення такого комплексного поняття як інтертекст за Зофією Мітосек звучить наступним чином: «Інтертекст – це фрагмент чужого, попереднього тексту, введений в новий, свіжо створений літературний твір. Це власне цитата, ремінісценція чи алюзія, ім'я персонажа, порівняння тощо» [20, с. 343-344]. Це визначення можна розширювати і доповнювати термінами на кшталт метамовного висловлювання («як сказав би [ім'я письменника]»).

За більш спрощеним визначенням, інтертекстуальність можна охарактеризувати як «сукупність міжтекстових зв'язків» [23, с. 90].

Із часів започаткування терміну «інтертекстуальність» болгаро-французькою письменницею та літературознавцем Юлією Кристевой у 1960-х роках на основі аналізу нею концепції «поліфонічного роману» росіянина Михайла Бахтіна, який зафіксував феномен діалогу тексту з текстами (і жанрами), що передували йому і були паралельними йому в часі, інтертекстуальність стала домінуючою ідеєю в літературних і культурних дослідженнях, які проводились представниками більшості теоретичних рухів. Проте поняття інтертекстуальності навіть у XXI столітті залишається предметом такого різноманіття інтерпретацій і визначається настільки по-різному, що його аж ніяк не можна назвати однозначним загальнозрозумілим терміном.

За визначенням Сергія Зенкіна, наприклад, інтертекстуальність визначається як «тип діяхронічних стосунків у літературі, який не має систематичного характеру та практично виключає історичний розвиток через свою сутність» [10, с. 264], що вказує на проблему тлумачення та розуміння цього літературного явища.

Вивченням проблеми інтертексту у різних його проявах та дослідженням інтертекстуальності в літературних творах займалися такі вчені, письменники,

лінгвісти та літературознавці як французи Ролан Барт, Жерар Женетт, Юлія Кристева та Наталі П'єге-Гро, американець Майкл Ріффатер, росіянки Ірина Арнольд, Зінаїда Тураєва і Наталя Фатєєва.

Щоб прослідкувати корені інтертекстуальності, необхідно заглибитися в історію. Незважаючи на те, що теорія і практика інтертексту виникли в мистецтві модернізму і закріпилися в мистецтві постмодернізму, сам інтертекст має набагато більш давнє походження: практика інтертексту існувала задовго до 60-х років попереднього століття.

Так, наприклад, поеми Гомера «Іліада» і «Одіссея» будувалися на використанні міфічних сюжетів і сюжетів героїчного епосу; в поемі Вергілія «Георгіки» розповідь спиралася на багато інших джерел, що існували до неї, серед яких виділяються «Історія тварин» Аристотеля, «Історія рослин» і «Причини» Феофаста, «Небесні явища» Арата, «Гермес» Ератосфена, «Про звірів» Нікандра Колофонського, «Про землеробство» Катона Старшого, «Про сільське життя» Варрона Реатінського [1].

Інтертекст можна виявити і в художніх текстах Середньовіччя, коли авторство було колективним, а літературний текст представляв рефлексію духовного буття суспільства. Наприклад, зразок середньовічної російської літератури «Задонщина» мав безпосередній зв'язок зі «Словом о полку Ігоревім», і був побудований за принципом антитези цього твору.

Інтертекстуальні зв'язки прослідковуються як у творах епохи Відродження, так і в літературних зразках наступних епох. На думку Жоашена дю Белле, спиратися на існуючу літературу було показником ерудованості і допомагало автору наблизитись до кращих письменників минулого, тим самим викликаючи більший інтерес читачів [8, с. 255-256].

Отже, за висновками дослідниці Єкатерини Бобиревої: «Текст може залучатися до процесу породження нових текстів, оскільки його фрагменти або навіть увесь текст в цілому здатен відбиватися у новостворених текстах, що робить передачу певної думки автора більш ефективною і оптимізує сприйняття і розуміння нового тексту адресатом» [3, с. 255].

Як пише ірландський професор Грем Аллен у своїй книзі про інтертекстуальність, традиційно прийнято вважати, що коли ми читаємо літературний твір, ми намагаємося знайти сенс, який у нього закладений. Літературні тексти мають певне значення; читачі вилучають і розкривають його для себе. Процес вилучення суті літературного твору ми називаємо прочитанням або інтерпретуванням.

Незважаючи на очевидність цих тверджень, їх було поставлено під сумнів у літературній і культурній теорії ХХ століття через наявність тих самих творів-попередників, алюзії на які можна зустріти в тексті, що інтерпретується. Літературні твори, зрештою, побудовані на основі систем, кодів і традицій, які були закладені текстами, що існували до них. Системи, коди і традиції інших форм мистецтва та культури в цілому також мають неабиякий вплив на значення, яке несе у собі літературний твір. Тексти, художні або нехудожні, розглядаються сучасними теоретиками як ті, яким бракує будь-якого незалежного змісту. Такі тексти й називають інтертекстуальними.

Акт читання, за словами літературознавців-теоретиків, занурює нас у мережу текстових відносин. Інтерпретувати текст, розкрити його значення, означає прослідкувати ці відносини. Отже, читання стає процесом переміщення між текстами. Значення (зміст, сенс) стає тим, що існує між текстом, який ми інтерпретуємо, і всіма іншими текстами, на які він посилається і яких стосується. Таким чином, відбувається перехід від окремого незалежного тексту до інтертекстуальних зв'язків.

За Алленом: «Інтертекстуальність формує складний механізм перетворення позатекстової реальності – тієї, яка здійснює вплив на автора – на текст. Перед читачем опиняється не просто текст, який був написаний одним автором і володіє смисловою єдністю, а текст як динамічний процес утворення смислів, багатолінійний і багатогранний. Текст стає інтертекстом» [29, с. 1].

Існують різні погляди на інтертекстуальність та способи її розуміння і тлумачення – як у вузькому, так і у більш широкому значенні.

Наприклад, Майкл Ріффатер [69] у своїх працях про романтичну лірику прагне досліджувати свідому інтертекстуальність (навіть коли говорить про інтертекстуальність в цілому). Він вважає, що інтертекст обов'язково лишає у власне тексті якийсь слід: аграматичність, порушення ритму, звукову ремінісценцію, яка унеможлиблює лінійне читання та спонукає до пошуку вертикального співвіднесення.

Його дослідження з семіотики поезики демонструють контрольовану вигадливість та ерудицію: пошуки інтертексту супроводжуються пошуками інтерпретанта, того, хто аналізуватиме та досліджуватиме твір, власне читача, і все це підпорядковано точному семантичному аналізу основного тексту.

Ріффатер, у роботах якого прослідковується значний вплив структуралізму, розуміє значення тексту наступним чином: його неможливо зрозуміти без ідентифікації інтертексту. Читач не може обмежитися горизонтальним читанням; навіть коли текст читається без перепон, необхідно прослідкувати всі його позатекстуальні, літературні й культурні співвіднесення. Це ідеальний читач, активно задіяний у процесі аналізу твору, і до такого читача ставляться серйозні вимоги [69].

Таке визначення поняття інтертекстуальності, безумовно, має право на існування, однак воно не охоплює масштаби впливу такого явища, як інтертекстуальність, та всіх її можливостей і аспектів.

У більш широкому сенсі інтертекстуальність розглядає літературознавиця Юлія Кристева, якій належить велика кількість теоретичних праць пов'язаних з інтертекстом та інтертекстуальністю.

Зокрема у своїй праці «Поезія та заперечення» вона зазначила: «Бодлер перекладає По; Малларме визначає свої поетичні завдання як спадкоємець Бодлера; він також перекладає По й орієнтується на його письмо, у свою чергу По відштовхується від де Квінсі <...>. Пов'язаності множаться, завжди виявляючи незмінний закон: поетичний текст твориться в складній динаміці одночасного підтвердження й заперечення іншого тексту» [60].

Кристева у своїй позиції щодо інтертексту та інтертекстуальності брала за основу думку російського філософа та теоретика Михайла Бахтіна. На думку Бахтіна, кожен текст складається з великої мозаїки цитат, і так чи інакше є засвоєнням і переінакшенням іншого тексту [59]. Тому замість поняття інтерсуб'єктивності, тобто спільної для чогось сукупності ідей, установок і переконань, яким керувалися теоретики та літературознавці раніше, можемо зробити висновок, що на перший план виходить поняття інтертекстуальності; поетична мова прочитується як мова щонайменше подвійна.

Кристева пише, що висловлювання (за Бахтіним – слово) функціонує в двох напрямках: горизонтальному, визначеному законами контексту та лінійного читання, та вертикальному, в якому воно співвідноситься з попереднім чи сучасним корпусом текстів. На основі праць Бахтіна Кристева розглядає інтертекстуальність крізь призму філософії літератури. Вона особливо підкреслює важливість єдності читання й письма (написання).

У давнину слово «читати» водночас означало «збирати», «громадити», «розпізнавати сліди», «красти» тощо. Тож читання за самим лише визначенням було активним привласненням чогось іншого. У свою чергу письмо – це читання, яке творить.

Як сказав ще у XIX столітті французький письменник Лотреамон, праці якого, серед багатьох інших, досліджувала Кристева: «Плагіат неминучий» [60].

Інтертекстуального статусу набуває відтак не лише письмо, а й навіть читання. У свою чергу створення нової літератури спирається на перманентний процес збирання того, що створили інші і того, що пізнається в читанні.

За трактуванням робіт Юлії Кристевой Зофією Мітосек: «Інтертекстуальність – це подвійна гра, яка надає нового статусу засвоєним фрагментам (інтертекстам); вибудовує нові тексти на руїнах старих». Кристева називає літературу такого типу «параграматичним письмом», спираючись на терміни, введені швейцарським лінгвістом XIX-XX століть Фердинаном де Сосюром при аналізі ним латинської поезії: анаграми – це тексти, за якими криються інші тексти, означені в конструкції головного тексту різними способами. Звертаючись до ще одного застосованого де

Сосюром слова – «параграма», дослідниця показує, як у мовній та семантичній тканині творів лунають відгуки інших текстів, «іншої матерії: заперечуваної, знехтуваної, пародійованої, переосмисленої, проте незмінно присутньої» [20, с. 342].

У своїх працях «Semeiotike» та «Polylogues» Кристева аналізує романи ірландця Джеймса Джойса, праці французів – сучасника Філіппа Соллерса, поета Раймонда Русселя та, досліджуючи художні експерименти в його творах, робить висновок, що літературний текст, існуючи в інтертекстуальному просторі, складається з багатьох речей, але об'єднується одним сенсом [60; 61].

Погляди Кристевой Зофія Мітосек зводить до трьох суттєвих положень:

- 1) Письмо (написання) – це запис читання.
- 2) Будь-який текст є посиланням на вже існуючі літературні твори.
- 3) Інтертекстуальність стає невід'ємною рисою будь-якої літературної практики [20].

Звертаючись до тлумачення інтертексту ще одним теоретиком, думки якого розглядала у своїх працях Юлія Кристева – французьким філософом і літературознавцем, автором відомого есе «Смерть автора», який неодноразово виступав за інтерпретування літературних творів без приділення уваги особистості письменника, абстраговано від нав'язаних тлумачень, Роланом Бартом, вдається дійти висновку, що «основу тексту становить <...> його вихід в інші тексти, інші коди, інші знаки», і власне текст – як в процесі письма, так і в процесі читання – «є втіленням безлічі інших текстів, нескінченних або, точніше, втрачених (тих, що втратили сліди свого походження) кодів». Таким чином, «кожен текст є інтертекстом; інші тексти присутні в ньому на різних рівнях у більш або менш впізнаваних формах: тексти попередньої культури і тексти культури, що існує навколо» [24]. З точки зору Барта, яку активно підтримує і розвиває Кристева, кожен текст складається з елементів попередніх текстів ніби зшита з клаптиків ковдра або предмет одягу з кількох різних зразків тканини.

Окрім цього, Барт також пропонує заміну новоевропейського поняття Автора поняттям Скриптора. Письменник-скриптор не виношує задум твору до його

написання, тобто не «передує» книзі, а, за Бартом, цей задум народжується одночасно з написанням тексту-твору: «будь-який текст пишеться тут і зараз». Весь світ, вся культура уявляється як текст, гіпертекст, у якому функціонують поодинокі тексти попередньої і сучасної культур.

Тексти наділені інтертекстуальністю та здатністю посилатися одне на одного у вигляді цитат, ремінісценцій, посилань тощо. Таким чином, кожен новий текст складається з елементів попередніх текстів, пишеться на основі старого матеріалу та на його поверхні і вплітається в загальний гіпертекст. Функція Письменника-скриптора, на думку Барта, зводиться до наступного: Скриптор має в своєму розпорядженні своєрідний «словник», з якого черпає (свідомо чи несвідомо) цитати, змішує їх, комбінує, та з їх використанням створює власний твір.

Чи означає це, що через концепцію інтертекстуальності всі «нові» твори розчиняються в минулому культурному досвіді (цитатах, джерелах) і є позбавленими унікальності та будь-якої новизни?

Як зауважив Барт, інтертекст – це не лише сукупність цитат різних авторів. З цитацій (дискурсів) і складається вся культура, в атмосферу якої ми заглиблюємось незалежно від того, бажаємо ми цього чи ні.

Якби навіть автор не прочитав за своє життя жодної книги перед тим як почати працювати над власними творами, він все одно б уже знаходився в оточенні різних дискурсів (етнічних, побутових, наукових, ідеологічних тощо), і саме під впливом цих дискурсів буде створювати новий текст, який стане перетином і точкою зустрічі різних культурних смислів і видів письма (самого автора тексту та його персонажів) [2]. Це і робить текст індивідуальним, дійсно новим.

Ми не живемо в абсолютній ізоляції, а отже, створювати нове абстраговано від усього, що нас оточує, також не можемо. Письменникові лише здається, що він творить самостійно. Насправді ж, це культура і мова використовують його як своє знаряддя.

Таким чином, спроба розглянути інтертекстуальні зв'язки у творах конкретного автора є не лише аналізом роботи одного письменника, а й поглядом у світову літературу та історію.

Для більш глибокого розуміння поняття інтертекстуальності було створено декілька класифікацій, у яких було розглянуто її види.

У класифікації французького літературознавця Жерара Женетта, наприклад, ключовим виступає поняття транстекстуальності, яку він трактує як усі різноманітні зв'язки одного тексту з іншим, і поділяє на п'ять видів:

1. архітекстуальність (зв'язок тексту зі своїм архітекстом, наприклад через спільність жанру, що не є повноцінним міжтекстовим зв'язком через абстрактність другого компоненту);
2. паратекстуальність (зв'язок тексту зі своїм найближчим позатекстовим оточенням);
3. метатекстуальність (зв'язок тексту з висловлюваннями про нього інших людей, в основному, з критичними відгуками);
4. гіпертекстуальність (зв'язок тексту з іншим цілісним літературним текстом);
5. інтертекстуальність (зв'язок тексту з іншими, фрагментованими текстами – що значно обмежує поняття інтертекстуальності) [48].

Польський дослідник Міхал Гловінський скорочує класифікацію Женетта до трьох елементів:

1. інтертекстуальності;
2. метатекстуальності;
3. архітекстуальності [12].

У класифікації німецького вченого Генріха Ф. Плетта загальним також виступає поняття інтертекстуальності. Види інтертекстуальності за Плеттом:

1. структурна (коли переноситься певна структура);
2. матеріальна (коли переноситься сам текст у різних формах);
3. матеріально-структурна (коли переносяться і текст, і структура) [68, с. 20].

Російський лінгвіст Наталя Олександрівна Фатєєва, яка також відштовхується від поняття інтертекстуальності, беручи за основу уже існуючі класифікації, створила власну, до складу якої входять такі компоненти:

- цитатність;
- паратекстуальність;

- метатекстуальність;
- гіпертекстуальність;
- архітекстуальність;
- інші моделі інтертекстуальності;
- інтертекст як троп чи стилістична фігура;
- інтермедіальні тропи чи стилістичні фігури;
- звуко-складовий тип;
- морфемний тип;
- запозичення прийому [26].

Фатеева також виділяє шість основних класів інтертекстуальних елементів, які налічують:

1. «текст у тексті», що включає в себе цитати та алюзії з атрибуцією і без неї;
2. паратекстуальні елементи у вигляді заголовку, епіграфів, післямови;
3. переказ, варіації і дописування чужого тексту;
4. пародію;
5. архітекстуальність як жанровий зв'язок текстів;
6. інтертекстуальні явища, які раніше не описувалися: інтертекст як троп, інтермедіальні тропи тощо [26].

Отже, інтертекстуальні елементи в складі художнього твору можуть проявлятися по-різному. За узагальненою класифікацією, створеною на основі розробок Наталі Фатеевої, до інтертекстуальних елементів у складі тексту відносяться:

- заголовки, які посилаються на інший твір;
- цитати (з атрибуцією і без атрибуції) в складі тексту;
- алюзії;
- ремінісценції;
- епіграфи;
- переказ чужого тексту, який входить у склад нового твору;
- пародіювання іншого тексту;

- «точкові цитати» – імена міфологічних героїв, або ж літературних персонажів з інших творів, включені до тексту;
- розкриття жанрового зв'язку твору, який розглядається, з текстом-попередником.

Загалом, трактування терміну «інтертекстуальність» можна перетворити на пошук абсолютних літературних першоджерел та елементів, які прийшли до тексту із творів-попередників, або прийняти той факт, що кожна літературна праця напряду залежить від позатекстової реальності, а отже, використовує запозичені елементи, та трактувати значення кожного з них, а також навмисне або підсвідоме використання їх автором у контексті окремого твору чи літературної спадщини цього автора.

Незважаючи на різноманітність підходів, які можна використовувати для надання конкретного визначення інтертекстуальності та інтертекстуальних зв'язків, а також на неоднозначність самого терміну, інтертекстуальність є і залишатиметься важливим елементом у спробі зрозуміти світову культуру в цілому, та безперечно цінним інструментом літературного постмодернізму зокрема.

У роботі з творами Анджели Картер (її «казковими» оповіданнями, що мають риси пародії і можуть вважатися переказами, її оповіданнями, які спираються на реально існуючі історичні події та героїв) і під час прослідковування специфіки інтертекстуальних зв'язків у них, доречним буде використання праць та визначень, які належать Р. Барту та Ю. Кристевій, а також класифікації та переліку елементів інтертексту за Н. Фатєєвою.

1.4. Анджела Картер: загальний огляд творчості, критика

Британська письменниця Анджела Картер – представниця постмодерністського руху в літературі другої половини XX століття.

Літературну творчість Анджели Картер можна розділити на декілька категорій, у залежності від часу написання.

Найпершими творами Картер, «пробами пера», стали написані у 1962-1966 роках оповідання “The Man Who Loved a Double Bass”, “A Very, Very Great Lady and Her Son at Home” та “A Victorian Fable”.

Повноцінними першими творами письменниці є романи, написані у 60-х роках у Брістолі: “Shadow Dance” (також відомий під назвою “Honey-buzzard” – 1966), “The Magic Toyshop” (1967), “Several Perceptions” (1968), “Heroes and Villains” (1969), і “Love” (написаний у 1969, опублікований у 1971).

Другий етап творчості письменниці – романи, написані у 70-х роках: “The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman”, і “The Passion of New Eve” (1977). У цих творах вона заглиблюється у тему сексуальності, а також використовує алюзії на християнську міфологію.

Окремої уваги заслуговують оповідання, написані Картер – “The Scarlet House”, “The Snow Pavilion” та “The Quilt Maker”, написані у 1970-1981 роках, які не увійшли у збірки, та власне чотири збірки оповідань: “Fireworks: nine stories in various disguises ” (1974), “The Bloody Chamber and Other Stories” (1979), “Saints and Strangers” (друга назва – “Black Venus”, на честь одноіменного оповідання, 1985), і “American Ghosts and Old World Wonders” (1993), які вважаються найбільш відомими зразками творчості Анджели Картер серед читачів з усього світу, а також найпопулярнішими творами письменниці в цілому.

Останні романи Картер, якими завершилась її літературна кар’єра, були написані незадовго до її смерті від раку легенів у 1992 році. Ними стали “Nights at the Circus” (1985) та “Wise Children” (1991) [74; 80].

За своє життя Анджела Картер багато подорожувала, займалася журналістикою, була позаштатним викладачем та проводила лекції у декількох країнах світу, зокрема в США та Австралії, однак найбільше часу проводила в Брістолі та Лондоні, де писала та видавала свої твори.

Крім того, Картер була перекладачем з французької мови, написала сценарій до фільму “The Company of Wolves” (1984) за її однойменним оповіданням, неодноразово писала для радіо і телебачення.

Британська письменниця отримала численні літературні нагороди, експериментувала з жанрами готичного жаху, наукової фантастики та магічного реалізму у часи, коли в літературі значну перевагу мав соціальний реалізм. Пройшла довгий літературний, творчий та особистісний шлях, і в очах критиків була і залишається неоднозначною постаттю, чиї книги виділяють за їхню «театральність» [66].

Творчість Анджели Картер за її життя та після смерті досліджували і критикували Елейн Джордан (відзначала рішучість та ризикованість літературного стилю Картер), Девід Пунтер (говорив про жіночий та чоловічий початки в роботах письменниці), Сильвія Брайант (розглядала архетипи у картерівській версії Красуні та Чудовиська), Джилл Матус (розглядала контекст і критику, приховані в оповіданні “Black Venus”), Джоан Гасс (оцінювала «сучасну міфічність» роману “Heroes and Villains”), Саллі Робінсон (аналізувала антигероя з “The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman”), Ніколетта Валлорані (аналізувала образ і будову міста у постапокаліптичному світі “The Passion of New Eve”), Бет А. Боем (прослідковувала феміністичну думку у “Nights at the Circus”). Серед українських дослідників, наукові статті з аналізом творчості Картер опублікували Ольга Дерикоз [7], Олександра Врабель-Кемінь [5], Тетяна Кононенко [14]. Основна частина даних досліджень фокусується на гендерній ідентифікації та проблематиці, а також на феміністичній специфіці творів Картер.

Усі критики та літературознавці, які зверталися до творчості Картер, основну увагу приділяли саме нетиповості і вульгарності її літературного стилю, феміністичним висловлюванням письменниці та її ставленню до теми сексуальності і жіночності.

Основним предметом дослідження вчених, які займалися специфікою та проблематикою творів Картер, є аналіз образу жінки та її ролі на сторінках літературного твору, а окремі роботи, особливо оповідання, написані Картер, розглядаються лише крізь призму сучасної наукової фантастики, або з точки зору їх цінності для феміністичної прози другої половини XX століття.

Окремі аспекти творчості письменниці розглядаються поверхнево, лише на основі одного-двох творів, або не розглядаються взагалі. Зокрема, одним із недосліджених та нерозкритих детально питань є питання специфіки інтертекстуальних зв'язків у творах письменниці.

За словами професора англійської літератури та літературознавця Гвідо Альмансі, прочитання творів Анджели Картер є одночасно задовольняючим дійством, і таким, що викликає тривогу. Це частково пов'язано з тим, що, як прокоментувала інша професор та літературознавець, Герміона Лі, Картер «завжди бунтувала проти «тиранії доброго смаку»» [71].

Деякі критики вважали письменницю «культурним дисидентом» через її творчість. Як і її критичні есе, художні твори письменниці часто нестандартні, «недоречні» через те, що ставлять під питання «царство» чоловічої економіки, заснованої на принципах влади, домінування та володіння – сферу, в якій безсилі та позбавлені влади жінки існують без права на власність [43]. Кожним своїм новим твором Картер прагнула «засмутити» патріархальний порядок, порушити межі звичного та дозволеного.

Твори Картер розглядаються як постмодерністські, хоча вона і не була цілком задоволена цим терміном, і за свою письменницьку кар'єру встигла здійснити переоцінку своєї творчості в контексті тогочасних культурних течій. У своєму інтерв'ю 1984 року письменниця називала «маньєристською» рефлексивність письменників, які пишуть книги про книги [53], посилаючись на мистецьку течію маньєризму, яка виникла у XVI столітті.

Цитуючи саму Картер: «Написана мною художня література дуже часто є своєрідною літературною критикою, що останнім часом почало мене сильно непокоїти. Я довгий час радісно погоджувалася з ідеєю Борхеса, що в книгах йдеться про книги, а потім я почала думати: якщо всі книги – про книги, то про що йдеться в тих, інших книгах? На чому все це зупиняється? <...> Я думаю, що художня література у Великобританії, і в США, переживає дуже маньєристський період. Я думаю, що прикметник «постмодерністський» дійсно означає «маньєристський». Книги про книги – це весело, але легковажно» [53, с. 36].

Маньєризм, як правило, не прийнято розглядати як самостійний стиль, а скоріше як ранню фазу бароко, якій гостро бракувало гармонії епохи ренесансу [50]. Незважаючи на витонченість багатьох окремих предметів мистецтва епохи маньєризму, таке порівняння важко назвати позитивним. Воно несе у собі думку про недосконалість і непрогресивність постмодернізму в цілому, відсутність у ньому оригінальності.

Утім роботи самої письменниці усе-таки розглядаються як постмодерністські, у значній мірі через час свого написання, розглянуті у них теми, та використані Картер художні прийоми, і, що досить важливо та являє собою ґрунт для нових досліджень, через виразну інтертекстуальність її робіт.

1.4.1. Постмодерністські романи Анджели Картер. Ранні твори Анджели Картер – “Shadow Dance” (1966), “The Magic Toyshop” (1967), “Several Perceptions” (1968), “Heroes and Villains” (1969), “Love” (1969) – розкривають яскраву уяву письменниці та підкреслюють її здібність до художнього опису.

Сюжет романів “Shadow Dance” (“Honey-buzzard”), “Several Perceptions” та “Love” розгортається на тлі вигаданої версії Бристолю, у якому жила Картер під час їх написання. Ці твори об’єднані спільною темою божевілля літературних героїв. Головні персонажі є жертвами психічних розладів, вони не мають контролю над власними діями, а їхній психічний стан призводить до відчуження цих людей від навколишнього світу. Картер у своїх перших романах привертає увагу читача до скрутного становища, у якому знаходиться пересічна людина, над якою грає злі жарти її власна психіка.

Ці ж перші романи письменниці, сповнені складних екзистенціальних питань та поглядів Картер на життя молоді у 60-х роках XX століття, людську психіку і «темні» сторони життя, принесли їй позитивні відгуки та визнання літературних критиків з усього світу, та затвердили її як перспективну молоду письменницю [51].

Поступово, при написанні нових творів Анджела Картер почала додавати у сюжет все більше елементів уявного та фантастичного. Вона шукала натхнення у

творах аргентинського прозаїка і поета Хорхе Луїса Борхеса, але на відміну від останнього, робила свої твори більш пристрасними і химерними.

Віддаляючись від тьмяності реального світу, письменниця почала активно використовувати елементи фантастичного. Це помітно як у романі Картер “The Magic Toyshop”, так і в більш пізніх творах.

Ще на початку своєї літературної кар’єри Анджела Картер майстерно використовувала художній метод магічного реалізму, вміла додавати магичності та казковості своїм книгам, не позбавляючи їх при цьому жахливого та дивакуватого.

Коли письменниця перейшла до переоцінки ролі міфів у літературі, до елементів фантастичного додалися також комплексні теми і психологічний аналіз, що прослідковується, зокрема, у її романі “Heroes and Villains”. Цей твір розгортається на тлі постапокаліптичного світу, який розділився на залишки цивілізації, якими керують Професори, та дикий світ варварів, небезпечний та непередбачуваний. Головній героїні Маріанні, яку викрали з цивілізації, доводиться виживати у незвичному для неї середовищі. Цей роман Картер став втіленням готичного бачення майбутнього очами письменниці [36].

Романи, написані Анджелою Картер у 70-х роках, “The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman” та “The Passion of New Eve” (1977), ще більш відверті та заплутані.

“The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman” – пронизаний містикою науково-фантастичний, певною мірою психоделічний, твір, написаний від першої особи від імені чоловіка. Головний герой подорожує, скоює страшні злочини, проводить час з різними жінками, та описує це у своїх мемуарах [38].

“The Passion of New Eve” розгортається на тлі антиутопічного світу у США після громадянської війни. У цій книзі Картер заглиблюється в питання людської гендерної ідентичності, сексуальності та статі, зосереджуючи увагу на різниці між чоловіком та жінкою, а також прослідковуючи шлях літературного героя-чоловіка, який за обставинами роману перетворився на жінку. Ця книга є досить суперечливою в очах сучасних літературних критиків, зокрема через розглянуті у ній теми та спосіб їх представлення, а також через використання імен біблійних

персонажів для деяких героїв твору. Характерний приклад творчості Картер, цей роман не вдається до виправдань за своє існування, вирує сатирою, стилістичною вигадливістю, і виразним символізмом. Що також характерно для творів Анджели Картер, у романі “The Passion of New Eve” не обійшлося і без великої кількості сцен жорстокості та насильства [39].

Дві останні масштабні художні праці Картер, “Nights at the Circus” (1985) і “Wise Children” (1991), незважаючи на непрості обставини в житті самої письменниці у роки їхнього написання, є значно більш життєрадісними та гумористичними за попередні написані нею романи. Вони сповнені легкості та фарсовості, яка притаманна лише окремим французьким і шекспірівським п’єсам, та певним творам самої Анджели Картер. Обидві магічні фантазії розгортаються на тлі цирку та театрального життя відповідно.

В останньому своєму романі, “Wise Children”, Картер знову веде розповідь від першої особи в образі однієї з двох сестер, у минулому – відомих акторок театру, яка ділиться з читачами своїми спогадами на сторінках мемуарів. Картер навіть доповнила “Wise Children” списком «*dramatis personae*», що є характерним для класичних п’єс. Як і деякі інші твори письменниці, цей роман несе у собі дух попередніх століть. Він пронизаний тією самою театральністю і духом мистецтва, до яких були прихильні численні літературні критики, які його оцінювали [41]. І саме цей твір Анджели Картер прирівнюють за його характером та рівнем майстерності автора до комедій Шекспіра, з якими у нього багато спільного, адже Картер свідомо відштовхувалася від його творів при написанні свого роману. Однак виникають сумніви з приводу того, чи сама Картер вважала б таке порівняння за комплімент.

1.4.2. Нехудожні твори Анджели Картер. Анджела Картер ніколи не боялася іти проти течії та виступати у ролі суперечливої особистості. Вона була схильна критикувати навіть традиційно британські, більш того, визнані в усьому світі та безперечно популярні речі, які мали армії прихильників.

Письменниця прискіпливо ставилась до літературного добутку Вільяма Шекспіра, і вважала, що його творчість є скоріше розважальною, аніж канонічним прикладом високого мистецтва, про що говорила в інтерв'ю різним виданням.

Картер критикувала і популярну у середині XX століття письменницю кулінарії Елізабет Девід з її книгою “English Bread and Yeast Cookery” (1977). У 1978 Анджела Картер написала огляд на цю працю Девід, який згодом увійшов до книги “Expletives Deleted: Selected Writings by Angela Carter” (1992), куди окрім цього також входять деякі з оповідань Картер, огляди та статті, які містять її роздуми про світ, їжу, особистості та творчість інших письменників. Окремі критики пізніше почали використовувати ці матеріали у подальшому аналізі робіт Картер, щоб розглянути роль їжі та її символізм у творах британської письменниці. У книгах та життєвій філософії Девід, якій слідували прихильниці її творчості та стилю життя, Анджела Картер вбачала пропаганду устоїв, націлених на те, щоб поставити жінок на місце, загнавши їх на кухню [34]. Такою критикою вона викликала значне обурення широкого загалу.

Серед творів письменниці зустрічається також унікальне поєднання літературної критики та одночасно феміністичних і постфеміністичних роздумів. “The Sadeian Woman and the Ideology of Pornography” (1988) не є художнім твором, однак він розкриває Картер як літературознавця, критика, та письменницю-феміністку, яка розмірковує над зв'язком між сексуальністю і владою, що напряду пов'язано з еволюцією художніх творів письменниці.

У цій книзі Анджели Картер вона намагається зрозуміти і пояснити порнографію з точки зору сучасної жінки другої половини XX століття, вивчає існуючі роботи Маркіза де Сада, і висуває твердження, що він може бути «моральним порнографом».

Прагнучи знайти відповідь на питання Симони де Бовуар «Чи повинні ми спалювати де Сада?», яке було викликано побоюваннями щодо антифеміністичності праць Маркіза, Картер застосовує свій, унікальний підхід.

Виходячи з літературного та історичного аналізу, який проводить Анджела Картер, маркіз Де Сад є мало не батьком сучасного фемінізму. Незважаючи на те,

що твори де Сада відомі за їх зображення сексуального приниження і жорстокості, Картер підкреслює безстрашність і новаторство його відкриттів.

Сам факт, що Картер висвітлює роботи, написані де Садом з чоловічої точки зору як вирішальний крок для жіночого руху, викликав багато критики і незадоволення. Однак це саме те, що Анджелі Картер вдавалося найкраще як письменниці, феміністці та представниці постмодерністського руху у літературі – піднести незручне питання у новому світлі, і змусити людей про нього говорити [40].

1.4.3. Збірки художніх творів. Казки та їх роль у творчості А. Картер.

Збірки оповідань, написані Анджелою Картер, які видавалися за її життя та продовжили бути популярними у XXI столітті – “Fireworks” (1974), “The Bloody Chamber” (1979), “Saints and Strangers” (1985), і “American Ghosts and Old World Wonders” (1993), видана після її смерті – є еталонним зразком письменницького стилю Картер. Ці колекції творів розкривають її безмежний інтерес до міфології, надприродного, казок, та їх прихованого змісту.

Збірка “Fireworks”, повна назва якої – “Fireworks: nine stories in various disguises”, стала першою спробою Картер поєднати різні за темою та характером історії в одній книзі. Сюди увійшли оповідання, які Картер писала з 1970 по 1973. Вона включила їх у збірку в хронологічній послідовності.

При написанні цієї збірки, письменниця черпала натхнення з творів Едгара Аллана По. Як пояснює сама Картер в авторському післяслові: «Я почала писати короткі твори коли я жила у приміщенні, яке було занадто малим, щоб написати роман. Отже, розмір моєї кімнати вплинув на те, що я у ній робила, і це також стосується творів. Обмежена траєкторія короткого оповідання зосереджує увагу на його змісті. Знак і сенс можуть зливатися в тій мірі, якої неможливо досягти серед множинних неоднозначностей більш об’ємного сюжету. Я відкрила для себе, що, хоча гра поверхневими елементами ніколи не припиняла мене захоплювати, я не стільки досліджувала їх, скільки робила з них абстракції. Таким чином, те, що я писала, було казками. <...>

Формально, казка відрізняється від оповідання тим, що вона не прикидається імітацією життя. Казка не зосереджується на повсякденному досвіді, як це роблять короткі історії; вона тлумачить повсякденний досвід через систему образів поза зоною буденності, а отже, казка не може зрадити своїх читачів помилковими даними про повсякденний досвід.

Готична традиція, у якій пише По, ігнорує систему цінностей наших інституцій; вона цілком і повністю присвячена «нечестивому». Її найголовніші теми – це інцест і канібалізм. Персонажі та події перебільшені поза мірою реальності, щоб перетворитися на символи, ідеї, пристрасті. Її стиль часто вигадливий, неприродний – і, таким чином, діє проти вічного людського бажання вірити слову як даності. Її єдиний вид гумору – чорний гумор. Вона зберігає тільки одну моральну функцію – викликати занепокоєння.

Казка має зв'язок з сублітературними формами порнографії, балади і мрії, і літератори ставилися до неї неприхильно. І хіба це дивно? Давайте тримати усе підсвідоме у валізі <...>, і змиємо його в унітаз, коли воно почне ставати занадто проблематичним.

Отож, я працювала над казками. Я жила у Японії, я повернулася до Англії у 1972. Я опинилася у новій країні. Це було схоже на пробудження від сну, різке пробудження. Ми живемо у готичні часи.

Отже, головним є зрозуміти та інтерпретувати; але мій метод дослідження змінюється» [35, с. 132-133].

У такий спосіб письменниця розповідає про свій перший досвід написання оповідань (чи то казок, якими вона їх вважає), використання нею уже готового матеріалу в якості своєрідного фундаменту для окремих її творів, і зміни у власному світосприйнятті на другому етапі своєї літературної творчості.

Потім з'явився збірник “The Bloody Chamber and Other Stories” – найказковіша з усіх книг, написаних Анджелою Картер, а також одна з найбільш відомих, ця збірка не відхрещується від своїх літературних попередників та джерел, а навпаки, з насолодою їх досліджує, і в результаті надає їм друге дихання.

Саме у переосмислених авторських переказах казок для дорослих Картер поєднала свою любов до фантастичних елементів, французької мови та детальних художніх описів з власною інтерпретацією творів світового фольклору, Шарля Перро та інших авторів [37].

Картер входить до числа письменників та літературознавців, які взяли за мету відділити саме поняття казки (fairy tale) від образу феї (the fairy). Особливим прихильником цієї точки зору був Дж. Р. Р. Толкін, який дотримувався думки, що «казкові історії в англійському побуті, це не історії про фей чи ельфів, це історії про Фейрі (Faërie) – земля казкових істот або королівство, у якому живуть феї. Фейрі містить у собі багато чого окрім фей та ельфів, гномів, відьм, тролів, велетнів, або драконів: воно охоплює моря, сонце, місяць, небо, землю, і все те, що на землі: дерева і птахів, воду і камінь, вино і хліб, і нас, смертних, коли ми під владою чарів» [81].

Окрім цього, Толкін говорить про поняття казки і додає, що будь-яке повноцінне «визначення слова «казка» – чим вона є, чим вона має бути – не спирається на визначення понять «ельф» та «фея», або історичні згадки про них, але спирається на природу Фейрі [...], яку не можна описати словами; адже однією з її якостей є неможливість бути описаною, хоч вона і не є недосяжною. У неї багато складових, але немає гарантії, що проаналізувавши їх, розкриємо таємницю усього в цілому... Faërie, напевне, найвлучніше перекласти як «Магія» – однак це магія особливого настрою і сили, які якомога більш віддалені від вульгарних механізмів трудового, наукового, фокусницького. Є тільки одна умова: якщо у творі є в наявності сатира, не можна насміхатися над однією річчю, і ця річ – магія. До неї в історії потрібно ставитися серйозно, не висміювати та не пояснювати» [81].

Твори Анджели Картер, які вдаються до «казковості» або ж прийомів магічного реалізму – яскравий приклад казки, про яку говорить Толкін. Це не просто фантастичні створіння, або створіння, наділені магічними силами, це світ, який вони населяють, і магія є невід'ємною його часткою – її не піддають сумніву, з неї не глузують, вона є чимось вічним і беззаперечним, тим, що не потребує зайвих пояснень.

Наступна збірка оповідань, автором якої є Картер, це “Saints and Strangers”, написана нею у 1985 році. Книга містить вісім історій, три з яких відбуваються в Америці, а інші – в Центральній Азії, на Карибах, в альпійському селищі, у казковому лісі, і на кухні часів Едвардіанської епохи [42]. Сама лише постановка місця та епохи дає читачам зрозуміти, що їх чекає різноманіття літературних вишуканостей.

Остання збірка “American Ghosts and Old World Wonders”, видана після смерті письменниці, ідеально завершує коло, адже повертається до тем злочину, містичності, та готичних мотивів [33], які вперше були застосовані Картер у її збірці “Fireworks” [35].

Окрім створення власних збірників оповідань, Анджела Картер займалася іншими творчими проектами, серед яких написання віршів для ілюстрованої збірки “Comic & Curious Cats” (1979) британського художника Мартіна Лемана, і виступала у ролі редактора, зокрема для декількох видань казок для дітей. Більш того, Картер створювала і власні дитячі казки: книга “Sea-Cat and Dragon King” вперше була опублікована вже після смерті письменниці у 2000 році.

Редакторська діяльність також дозволяла Картер займатися пошуком цікавих літературних творів, які були для неї близькими по духу.

Наприклад, виступаючи редактором для збірки казок з різних країн світу “The Old Wives’ Fairy Tale Book” (1990), Картер говорила про свої улюблені теми – казковість та роль жінок у світі і літературі.

Цитуючи Анджелу Картер: «Коли ми чуємо формулювання «Давним-давно за тридев’ять земель», або будь-яку з його варіацій, ми заздалегідь знаємо, що те, що ми зараз почуємо, не збирається прикидатися правдою. Матінка Гуска може розповідати небилиці, але вона не стане вводити вас в оману. Вона буде розважати вас, допоможе приємно провести час, а це одна з найдревніших і найбільш почесних функцій мистецтва. У кінці оповідання, вірменський казкар каже: «З дерева впало три яблука, одне для мене, одне для оповідача, і одне для того, хто розважав вас». Казки націлені на принесення задоволення, хоча, оскільки чистого задоволення не існує, завжди відбувається щось непомітне оку. <...> Це колекція

казок, складена для того, аби приносити задоволення, і з неабияким задоволенням для мене самої. У цих історій є лиш одна спільна риса – вони всі розгортаються навколо головної героїні-жінки; чи то вона розумна, або хоробра, або добра, або дурненька, або жорстока, або зловісна, або ж їй страшенно не везе, вона у центрі, і велика як саме життя <...>, іноді навіть більша» [79, с. 12-13].

Роль жінки, літературної героїні чи автора, завжди була для Картер на першому місці. Одним з аспектів діяльності Анджели Картер не лише як знавця літератури, а й як представниці фемінізму, було створення антологій оповідань написаних авторами-жінками. “Wayward Girls and Wicked Women” (1986) – це збірка, у яку увійшли оповідання про відчайдушних жінок «на межі». При складанні таких збірників, Картер виступала у ролі автора, редактора літературних праць, літературного критика та просто жінки-письменника, яка відстоювала свою позицію у власних творах та надавала можливість висловитись своїм колегам-письменницям, як своїм сучасницям, так і тим, хто жив і творив раніше. Крім того, у збірках під її редакцією зустрічалися як всесвітньовідомі імена на кшталт Кетрін Менсфілд, так і імена представниць інших культур. Наприклад, китайська письменниця Луо Шу за своє коротке життя встигла створити декілька оригінальних оповідань, але тільки завдяки роботі Анджели Картер вона стала відома широкому загалу читачів з усього світу [82].

Також до збірки увійшло оповідання самої Картер, “The Loves of Lady Purple”, яке раніше входило у її власну збірку оповідань “Fireworks: nine stories in various disguises”.

Саме роль жінки, її характер і таємниці її душі цікавили Картер найбільше, поступаючись хіба що темі казкового та містичного. Вона стала однією з тих, хто намагався надати голос жінкам – як літературним персонажам на сторінках своїх творів, так і реальним людям. Більш того, Картер використовувала свій унікальний літературний стиль задля химерного поєднання незручних тем і нагальних питань, які виникли у реальному світі, зі світом казки, магією, фантазією та фантастичністю. Ця здібність письменниці дозволила їй зробити неоцінений досі внесок у теорію інтертекстуальності.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1

У переламний для світової історії час, другу половину XX століття, у сфері культури (особливо, у літературі) високо цінувались новаторство, рішучість, сміливість у висловлюванні власних думок, влучне застосування іронії та вміння переосмислити і піднести існуючий матеріал у новому світлі. Це стало поштовхом до появи та стрімкого розвитку постмодернізму, в контексті якого постало питання про походження та оригінальність творів світової літератури, а саме про інтертекстуальні зв'язки між різними творами та вагомість їхнього впливу на значення і цінність кожного окремого твору.

У прагненні прослідкувати особливості та значущі відмінності постмодернізму від інших течій у мистецтві, а також у намаганні дати визначення поняттю інтертекстуальності та зрозуміти масштаби цього явища, було створено та опубліковано численну кількість наукових праць.

Зокрема, постмодернізм та його особливості вивчали такі письменники, філософи та вчені як Ролан Барт, Томас Дочерті, Умберто Еко, Петер Козловські, Джон МакГован, Надія Маньковська та Іхаб Хассан, який розробив порівняльну класифікацію модернізму та постмодернізму, і зумів виокремити їхні відмінності.

Найбільш характерними ознаками постмодернізму в літературі за Іхаб Хассаном є інтертекстуальність, експериментальність, чорний гумор, іронія, самоіронія, переосмислення елементів культурного минулого та багаторівнева структура тексту.

Вивченням проблеми інтертексту як одного з головних аспектів постмодерністської літератури займалися такі письменники, вчені та літературознавці як Ірина Арнольд, Ролан Барт, Жерар Женетт, Юлія Кристева, Наталі П'єге-Гро, Майкл Ріффатер, Зінаїда Тураєва, Наталя Фатєєва.

Інтертекст – це фрагмент чужого, попереднього тексту, введений в новий, свіжо створений літературний твір. Це власне цитата, ремінісценція чи алюзія, ім'я персонажа, порівняння, метамовне висловлювання.

На думку дослідниці Юлії Кристєвої, інтертекстуальність є невід'ємною рисою будь-якої літературної практики і кожен текст налічує певні елементи інтертекстуальності.

У даній науковій праці буде використано узагальнену класифікацію інтертекстуальних елементів у складі тексту, розроблену на основі робіт Наталі Фатєєвої, за допомогою яких стає можливим визначити специфіку інтертекстуальних зв'язків у творах конкретного письменника.

Під час аналізу творів британської письменниці епохи постмодернізму Анджели Картер, у тексті буде проаналізовано наступні елементи (за умови їх наявності): заголовки, які посилаються на інший твір; цитати в складі тексту; алюзії; ремінісценції; епіграфи; переказ чужого тексту, який входить у склад

нового твору; пародіювання іншого тексту; «точкові цитати» – імена історичних постатей, міфологічних героїв, або ж літературних персонажів з інших творів, назви історичних подій чи періодів, включені до тексту; розкриття жанрового зв'язку твору, який розглядається, з текстом-попередником.

На прикладі творів Анджели Картер, яка є автором великої кількості оповідань і романів, можна більш детально ознайомитись з явищем інтертекстуальності у прозових творах. Картер брала натхнення для написання своїх книжок з фольклору і робіт письменників з усього світу, які працювали у різних літературних стилях. Її власний творчий доробок налічує праці, які відносять до наукової фантастики, магічного реалізму, неоготики та інших жанрів.

На різноманітність інтертекстуальних зв'язів у творах Картер вказують, зокрема, її любов до казки як літературного жанру, а також використання нею пародіювання, вживання алюзій та ремінісценцій.

Дослідження та аналіз оповідань Анджели Картер з точки зору наявності у них інтертекстуальних зв'язків різного характеру є важливим кроком для подальших досліджень інтертекстуальності, а також для вивчення та оцінювання ролі специфіки інтертекстуальних зв'язків в цілому та їх функціональних особливостей в англomовній прозовій літературі.

РОЗДІЛ 2

ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІ ЗВ'ЯЗКИ У ЗБІРЦІ АНДЖЕЛИ КАРТЕР “THE BLOODY CHAMBER AND OTHER STORIES”

2.1. The Bloody Chamber

У практичній частині роботи розглядаються п'ять оповідань Анджели Картер, які входять до збірки “The Bloody Chamber and Other Stories”. Першим твором є “The Bloody Chamber”, який дав назву усій збірці.

Аналіз даного та наступних оповідань буде проведено шляхом виявлення у них елементів позатекстової реальності, які є непритаманними для «канонічних» казок, і використовуються авторкою в якості полотна, на якому розгортаються події

кожного з оповідань (казок). До цієї категорії належать географічні назви, назви історичних подій та винаходів (маркери місця і часу). У такий спосіб Картер окреслює часові рамки розгортання подій і місце дії в казках, які вона прагне перенести у реальний світ.

Також буде проведено аналіз інтермедіальних елементів у складі кожного твору. Окрім того, буде враховано наявність в оповіданнях Картер символів, притаманних класичним зразкам казок, та здійснено дослідження літературних паралелей шляхом порівняння сюжетних ліній у творах Анджели Картер з творами Шарля Перро та Лепренс де Бомон.

Основним завданням буде виявлення інтертекстуальних елементів у складі тексту, від заголовків до точкових цитат, а також у формі прихованих та завуальованих зв'язків з текстами-історичними попередниками.

Елементи позатекстової реальності історичного та релігійного характеру, які не можна вважати виключно інтермедіальними, або розцінювати виключно як маркери місця чи часу, під час аналізу творів Картер сприйматимуться як алюзії. Інтермедіальні елементи, застосовані письменницею для підкреслення важливості того чи іншого різновиду мистецтва (образотворче мистецтво, музика, мода, архітектура), сприйматимуться як виключно інтермедіальні, і не будуть віднесені до числа алюзій. Однак до алюзій будуть зараховуватися точкові цитати, для розпізнавання та розуміння яких у тексті необхідні специфічні знання. Завуальовані і неточні посилання на інші літературні твори будуть класифіковані як ремінісценції. Виявлені у складі тексту цитати з інших творів будуть віднесені до категорії цитат.

Повторне вживання інтертекстуальних елементів у творах буде згадуватися, проте не буде зараховуватися при підрахунку кількості даних елементів.

Перше оповідання зі збірки – “The Bloody Chamber” [37, с. 2-26], написане Анджелою Картер, має велику кількість сюжетних паралелей до версії казки про Синю Бороду Шарля Перро – “La Barbe Bleue” (“Blue Beard”) [67, с. 104-115]. Хід сюжету обох творів можна схематично зобразити наступним чином (табл. 2.1), де

жирним шрифтом виділено спільні для обох творів елементи (можуть відбуватися на різних етапах розвитку сюжету):

Таблиця 2.1

Співставлення сюжетів творів “The Bloody Chamber” та “La Barbe Bleue”

“The Bloody Chamber” Картер	“La Barbe Bleue” (“Blue Beard”) Перро
Розповідь ведеться від першої особи (Головна Героїня, ім’я якої у тексті не згадується, далі – ГГ). Дія відбувається у Франції у XX столітті. ГГ – єдина донька, четверта дружина Маркіза.	Розповідь ведеться від третьої особи. Місце дії не вказане. Час дії не вказаний. Головна Героїня, ім’я якої у тексті не згадується (далі – ГГ) – одна з двох сестер, одна з чотирьох дітей, одна з декількох дружин Синьої Бороди (далі – СБ).
Спогади про пропозицію одруження та весілля під час подорожі до замку	Пропозиція одруження і відмова головної героїні
проведення часу у замку	
	весілля
одержання ключів та від’їзд чоловіка	

Продовж. табл. 2.1

відкриття кімнати	запрошення друзів
знаходження союзника (Жан-Ів – син коваля, сліпий настроювач фортепіано, майбутній чоловік ГГ)	відкриття кімнати
намагання очистити ключ	
повернення чоловіка (заздалегідь)	
приговорення героїні до смерті	
намагання відстрочити момент смерті	знаходження союзника (Анна – сестра ГГ)

	намагання відстрочити момент смерті
порятунок (матір'ю ГГ) та смерть СБ	порятунок (двома братами ГГ) та смерть СБ
отримання у спадок багатств чоловіка	

Протягом твору зберігається певна «безликість» головної героїні, що є притаманним як декільком іншим оповіданням зі збірки “The Bloody Chamber and Other Stories” Анджели Картер, так і казкам, з якими вони мають найбільше спільного. З боку Картер це пояснюється її бажанням показати залежну роль жінки у стосунках та у житті в цілому. Тому в оповіданні “The Bloody Chamber” замість імені головної героїні вживається титул маркізи, який вона носить після одруження, оскільки чоловік головної героїні є маркізом:

“She hid her incredulous joy at my marital coup – her little Marquise – behind a façade of fault-finding” [37].

“I was seventeen and knew nothing of the world; my Marquis had been married before, more than once, and I remained a little bemused that, after those others, he should now have chosen me” [37].

На відміну від Перро, Картер не зображує чоловіка головної героїні відразливим та не наділяє його славнозвісною поганою репутацією, через яку героїня могла б вагатися у відповідь на пропозицію заміжжя. У його зовнішності нема деталей, на яких фокусується увага читача або головної героїні, таких як синя борода у персонажа одноіменної казки Шарля Перро; смерть колишніх дружин не ставить під сумнів його авторитет, а лише додає певного трагізму його персоні. Однак спосіб, у який його описує Картер, його звички та вчинки, а згодом і розкриття його страшної таємниці, не сприяють співчуттю з боку читача, і це наближує образ Маркіза до образу Синьої Бороди.

Послідовно розглянемо елементи позатекстової реальності, маркери часу та місця (temporal and national elements), інтермедіальні та інтертекстуальні елементи,

які зустрічаються в оповіданні Картер [37, с. 2-26], задля того, щоб більш детально прослідкувати зв'язки твору з реальним світом та творами світового мистецтва:

“<...> thrusting the train that bore me through the night, away from Paris, away from girlhood, away from the white, enclosed quietude of my mother's apartment, into the unguessable country of marriage.” Назва винаходу – потяг (розвиток залізничних шляхів з Парижу до інших міст бере початок у 1850-х роках). Маркер часу. Назва міста – Париж, столиця Франції. Маркер місця.

“<...> she would linger over this torn ribbon and that faded photograph with all the half-joyous, half-sorrowful emotions of a woman on her daughter's wedding day.” Назва винаходу – фотографія (перші успішні приклади створення фотографії відносять до 1830-х років). Маркер часу.

“<...> the gigantic box that held the wedding dress he'd bought me, wrapped up in tissue paper and red ribbon like a Christmas gift of crystallized fruit.” Назва релігійного свята у християнстві – Різдво. Маркер часу та інтертекстуальний елемент (алюзія на релігійні тексти).

“My eagle-featured, indomitable mother; what other student at the Conservatoire could boast that her mother had outfaced a junkful of Chinese pirates <...>.” Назва країни (у назві національності) – Китай. Маркер місця.

“He had loved to surprise me in my abstracted solitude at the piano.” Назва винаходу – фортепіано (близько 1700 року). Маркер часу та інтермедіальний елемент (зв'язок з музикою).

“<...> I was lost in a Debussy prelude.” Ім'я французького композитора – Клод Дебюссі (1862-1918). Інтермедіальний елемент (зв'язок з музикою).

“But this opal had been his own mother's ring, and his grandmother's, and her mother's before that, given to an ancestor by Catherine de Medici <...>.” Ім'я французької королеви – Катерина Медічі (1519-1589). Маркер часу та інтертекстуальний елемент (точкова цитата/алюзія).

“A Romanian countess, a lady of high fashion.” Назва країни – Румунія. Маркер місця.

“Dead just three short months before I met him, a boating accident, at his home, in Brittany.” Назва півострову, історичної області Франції – Бретань. Маркер місця.

“Her face is common property; everyone painted her but the Redon engraving I liked best <...>.” Ім'я французького художника та графіка, представника символізму – Оділон Редон (1840-1916). Інтермедіальний елемент (зв'язок з образотворчим мистецтвом).

“To see her skeletal, enigmatic grace, you would never think she had been a barmaid in a café in Montmartre until Puvis de Chavannes saw her <...>.” Назва найвищого пагорба на півночі Парижа, який у 1860 році став частиною міста – Монмартр. Маркер місця. Ім'я французького художника, представника символізму – П'єр Сесіль Пюві де Шаванн (1824-1898). Інтермедіальний елемент (зв'язок з образотворчим мистецтвом).

“That sumptuous diva; I had heard her sing Isolde <...>.” Ім'я головної героїні опери “Tristan und Isolde” («Тристан та Ізольда»), написаної німецьким композитором Ріхардом Вагнером (1813-1883) – Ізольда. Інтермедіальний елемент (зв'язок з музикою).

“He was rich as Croesus.” Ім'я історичної постаті – Крез (595 р. до н. е. -546 р. до н. е.), цар Лідії. Ім'я Креза з часів Стародавньої Греції почало використовуватись для позначення дуже багатой людини. Маркер часу та інтертекстуальний елемент (точкова цитата/алюзія).

“The night before our wedding – a simple affair, at the Mairie, because his countess was so recently gone – he took my mother and me, curious coincidence, to see Tristan.” Ім'я головного героя опери, написаної німецьким композитором Ріхардом Вагнером (1813-1883) “Tristan und Isolde” («Тристан та Ізольда») – Тристан, використане в якості скороченої назви музичного твору. Інтермедіальний елемент (зв'язок з музикою).

“And, do you know, my heart swelled and ached so during the Liebestod that I thought I must truly love him.” Назва заключної арії з опери “Tristan und Isolde” Ріхарда Вагнера – “Liebestod” («нерозривність любові і смерті»). Інтермедіальний елемент (зв'язок з музикою).

“The whispering crowd in the foyer parted like the Red Sea to let us through.”

Назва моря – Червоне море. Маркер місця.

“The froth spilled over the rim of my glass and drenched my hands, I thought: My cup runneth over.” Цитата з двадцять другого псалма із Книги Псалмів Старого Заповіту у Біблії. Інтертекстуальний елемент (цитата).

У перекладі українською фрагмент цього псалма звучить наступним чином:

«Коли піду навіть долиною тіні смертної, не убоюся зла, бо Ти зі мною. Твій жезл і палиця Твоя – вони втішили мене. Ти наготував для мене трапезу перед очима ворогів моїх; намастив оливою голову мою, і чаши Твоя для мене переповнена» [13].

Такі думки героїні вказують на її враження від розкоші та багатства, які оточують її у подружньому житті, а також підкреслюють її повагу до свого чоловіка, прирівнюючи його роль у її житті до образу Бога.

“And I had on a Poiret dress.” Ім'я французького модельєра – Поль Пуаре (1879-1944). Одночасно інтермедіальний елемент (зв'язок з модою), маркер часу та місця.

“After the Terror, in the early days of the Directory, the aristos who'd escaped the guillotine had an ironic fad of tying a red ribbon round their necks at just the point where the blade would have sliced it through <...>.” Назва історичного періоду у Франції під час Великої французької революції – “Епоха Терору” (“Терор”) (5 вересня 1793-28 липня 1794), та назва уряду Франції в останній період Великої французької революції – Директорія (1794-1799) [25]. Маркери часу та місця, а також інтертекстуальні елементи (точкові цитати/алюзії).

“This ring, the bloody bandage of rubies, the wardrobe of clothes from Poiret and Worth, his scent of Russian leather – all had conspired to seduce me so utterly <...>.” Імена французьких модельєрів – Поль Пуаре (1879-1944) та Чарльз Фредерік Ворт (1825-1895). Одночасно інтермедіальний елемент (зв'язок з модою), маркер часу та місця. Назва країни – Росія. Маркер місця.

“A huge man, an enormous man, and his eyes, dark and motionless as those eyes the ancient Egyptians painted upon their sarcophagi <...>.” Назва країни (у назві національності) – Єгипет. Маркер місця.

“He was igniting a Romeo y Julieta fat as a baby’s arm.” Назва марки кубинських сигар – “Romeo y Julieta” («Ромео і Джульєтта»), заснована у 1875. Маркер часу. Оскільки бренд сигар було названо на честь відомої трагедії Шекспіра, Картер могла свідомо використати назву цієї марки на початку твору (і вкласти цю сигару до рук Маркіза) як один з перших індикаторів нещасливого завершення подружніх стосунків головної героїні та її Маркіза. Інтертекстуальний елемент (точкова цитата/алюзія).

“<...> a remembered fragrance that made me think of my father, how he would hug me in a warm fug of Havana, when I was a little girl <...>.” Назва міста – Гавана, столиця Куби. Маркер місця.

“It was November; the trees, stunted by the Atlantic gales, were bare and the lonely halt was deserted but for his leather-gaitered chauffeur waiting meekly beside the sleek black motor car.” Назва океану – Атлантичний океан. Маркер місця. Назва винаходу – автомобіль (перший автомобіль було запатентовано у 1886). Маркер часу.

“The richest man in France.” Назва країни – Франція. Маркер місця.

“There was a Bechstein for me in the music room and, on the wall, another wedding present – an early Flemish primitive of Saint Cecilia at her celestial organ.” Назва німецької компанії з виробництва фортепіано та роялей – “Bechstein” («Бехштейн»), заснована Карлом Бехштейном у 1853. Одночасно інтермедіальний елемент (зв’язок з музикою) і маркер часу. Назва напряму у мистецтві – фламандське мистецтво (XV-XVII ст.), родом із Нідерландів [25]. Інтермедіальний елемент (зв’язок з образотворчим мистецтвом). Ім’я святої римської діви-мучениці – Свята Сесилія (Цецилія) Римська (200-230 р. н. е.), яка є покровителькою церковної музики у католицькій церкві. Одночасно інтермедіальний елемент (музика) та інтертекстуальний елемент (точкова цитата/алюзія).

“A lectern, carved like a spread eagle, that held open upon it an edition of Huysmans’s Là-bas, from some over-exquisite private press <...>.” Ім’я французького

письменника – Жоріс-Карл Гюїсманс (1848-1907) та назва його роману – “Là-bas” (“Там, унизу”), опублікованого у 1891 році. Інтертекстуальні елементи (точкові цитати/алюзії). Центральний образ, який досліджується у романі – образ французького барона на ім’я Жиль де Ре (1405-1440), якого засудили до смерті за звинуваченням у серії убивств. Де Ре став прототипом для фольклорного персонажа Синьої Бороди [57]. У такий спосіб Картер розкриває справжню суть чоловіка героїні задовго до кульмінації твору.

“The rugs on the floor, deep, pulsing blues of heaven and red of the heart’s dearest blood, came from Isfahan and Bokhara <...>.” Назви міст – Ісфаган (Есфahan) в Ірані та Бухара в Узбекистані. Маркери місця.

“Eliphas Levy; the name meant nothing to me. I squinted at a title or two: The Initiation, The Key of Mysteries, The Secret of Pandora’s Box, and yawned.” Ім’я французького окультиста – Альфонс-Луї Констан (літературний псевдонім – Еліфас Леві) (1810-1875) та назви його літературних праць (англійською) – “Magical Initiation And The Exercise Of Magical Power” (“The Initiation”) [63], “The Key of Mysteries” [64], “The Secret of Pandora’s Box” [65]. Інтертекстуальні елементи (точкові цитати/алюзії). Однак псевдонім Констана англійською – Levi, не Levy.

Картер не випадково згадує ці твори Леві. Самі лише назви пов’язані з символізмом, присутнім у творі. Ініціація – процес посвячення, в контексті твору це – одруження та перша шлюбна ніч. Ключ є одним з основних символів, адже він відкриває головній героїні правду про її чоловіка, і є єдиною перепоною, і, одночасно, єдиною єднальною ланкою між нею та забороненою кімнатою. Образ Пандори, дівчини з грецького міфу, цікавість якої змусила її відкрити посудину і випустити у світ такі біди, які вже неможливо було приховати, закривши кришку, є дуже близьким до образу головної героїні оповідання, яка дізнається страшну правду і для якої немає вороття назад (або, з іншого боку, розкриває правду про себе і своє тіло, про непізнане і заборонене раніше). Це не єдина згадка про Пандору у тексті оповідання.

“The Adventures of Eulalie at the Harem of the Grand Turk had been printed, according to the flyleaf, in Amsterdam in 1748, a rare collector’s piece.” Назва книги –

“The Adventures of Eulalie at the Harem of the Grand Turk” (такої книги не існує), вигадана Картер. Інтертекстуальний елемент (ремінісценція). Найближчий варіант за змістом, який могла використати Картер – реально існуюча книга “The Lustful Turk, or Lascivious Scenes from a Harem”, яка була написана англійцем Джоном Бенджаміном Бруксом, та анонімно опублікована у 1828 [32]. Книга, вигадана Картер, була написана на 60 років раніше. Як і більшість книг з бібліотеки Маркіза, згаданих Картер, вона підкреслює залежну роль головної героїні в подружніх та інтимних стосунках, її складний шлях до самопізнання. Назва міста – Амстердам, столиця Нідерландів. Маркер місця.

“*Had my husband bought it for himself, from one of those dusty little bookshops on the Left Bank <...>?”* Назва берегу ріки Сена – Лівий берег, який також називають “La Rive Gauche”. Маркер місця.

“*Rapt, he intoned: ‘Of her apparel she retains only her sonorous jewellery.’”* Переклад цитати з вірша “Les Bijoux” («Діаманти») зі збірки “Les Fleurs du Mal” («Квіти Зла»), написаної у 1857 французьким поетом Шарлем П’єром Бодлером (1821-1867) [30]. Інтертекстуальний елемент (цитата). У перекладі поета Вільяма Агтелера фрагмент вірша звучить наступним чином:

*“My darling was naked, and knowing my heart well,
She was wearing only her sonorous jewels,
Whose opulent display made her look triumphant
Like Moorish concubines on their fortunate days”* [30].

Використання Картер цієї цитати вказує на інтимність моменту для героїні твору, хоча з вуст Маркіза ці слова звучать зверхньо і зневажливо.

“*I was brought to my senses by the insistent shrilling of the telephone.*” Назва винаходу – телефон (прототип стаціонарного телефонного апарату було запатентовано у 1876 році). Маркер часу.

“*His agent in New York. Urgent.*” Назва міста – Нью-Йорк в Америці. Маркер місця.

“*A Mexican dish of pheasant with hazelnuts and chocolate; salad; white, voluptuous cheese; a sorbet of muscat grapes and Asti spumante.*” Назва країни (у назві

страви) – Мексика. Назва різновиду ігристого білого італійського вина – «Асті Спуманте». Маркери місця.

“A celebration of Krug exploded festively.” Назва марки французького шампанського – “Krug Champagne”, заснованої Джозефом Кругом у 1843. Маркер місця та часу.

“I had Cointreau, he had cognac in the library <...>.” Назва різновиду французького лікеру – «Куантро», марки “Cointreau”, заснованої у 1849. Маркер місця та часу.

“Then I realized, with a shock of surprise, how it must have been my innocence that captivated him – the silent music, he said, of my unknowingness, like La Terrasse des audiences au clair de lune played upon a piano with keys of ether.” Назва музичного твору – “La Terrasse des audiences au clair de lune”, створеного Клодом Дебюссі як одна з 24 частин “Préludes”, написаних для фортепіано. Інтермедіальний елемент (зв’язок з музикою).

“Keys of all kinds – huge, ancient things of black iron <...>; wafer-thin Yale keys for safes and boxes.” Назва американської компанії з виробництва ключів – “Yale”, заснованої у 1868. Маркер часу та місця.

“He had amply indulged his taste for the Symbolists, he told me with a glint of greed.” Назва мистецької течії – символізм (кінець XIX-початок XX ст.) [25]. Інтермедіальний елемент (зв’язок з образотворчим мистецтвом).

“There was Moreau’s great portrait of his first wife, the famous Sacrificial Victim with the imprint of the lacelike chains on her pellucid skin.” Ім’я французького художника, представника символізму – Гюстав Моро (1826-1898). Інтермедіальний елемент (зв’язок з образотворчим мистецтвом). Вигадана назва картини Моро – “Sacrificial Victim” (такої картини не існує).

“Ensor, the great Ensor, his monolithic canvas: The Foolish Virgins.” Ім’я бельгійського художника та графіка – Джеймс Енсор (Ензор) (1860-1949). Інтермедіальний елемент (зв’язок з образотворчим мистецтвом). Вигадана назва картини Енсора – “The Foolish Virgins” (такої картини не існує).

“Two or three late Gauguins, his special favourite the one of the tranced brown girl in the deserted house which was called: Out of the Night We Come, Into the Night We Go.” Ім'я французького художника, скульптора та графіка, представника постімпресіонізму – Поль Гоген (1848-1903). Інтермедіальний елемент (зв'язок з образотворчим мистецтвом). Вигадана назва картини Гогена – “Out of the Night We Come, Into the Night We Go” (такої картини не існує).

“And, besides the additions he had made himself, his marvellous inheritance of Watteaus, Poussins and a pair of very special Fragonards <...>.” Імена французьких художників (у назвах написаних ними картин) – представник рококо, Антуан Ватто (1684-1721), представник класицизму, Ніколя Пуссен (1594-1665), представник рококо, Жан-Оноре Фрагонар (1732-1806). Інтермедіальні елементи (зв'язок з образотворчим мистецтвом).

“Here is the key to the china cabinet – don't laugh, my darling; there's a king's ransom in Sèvres in that closet, and a queen's ransom in Limoges.” Назви фабрик із виробництва порцелянових виробів – “La Manufacture nationale de Sèvres”, заснована у 1756, та “Royal Limoges”, заснована у 1797. Маркери часу.

“Why, I would be able to change my earrings and necklaces three times a day, just as the Empress Josephine used to change her underwear.” Ім'я імператриці Франції, першої дружини Наполеона I Бонапарта – Жозефіна Богарне (1763-1814), або Імператриця Жозефіна. Маркер часу та місця, а також інтертекстуальний елемент (точкова цитата/алюзія).

“Play with anything you find, jewels, silver plate; make toy boats of my share certificates, if it pleases you, and send them sailing off to America after me.” Назва частини світу – Америка. Маркер місця.

“Might he have left me, not for Wall Street but for an importunate mistress tucked away God knows where <...>?” Назва вулиці – Уолл-стріт, яка знаходиться у нижній частині Мангеттена в місті Нью-Йорк (США), і вважається історичним центром фінансового району Нью-Йорка. Маркер місця.

“Mother, I have gold bath taps.” Назва винаходу – кран для ванни (використання у різних типах будинків стало розповсюдженим на початку XX століття). Маркер часу.

“When everything was lit as brightly as the café in the Gare du Nord, the significance of the possessions implied by that bunch of keys no longer intimidated me <...>.” Назва вокзалу – “Gare du Nord” («Гар-дю-Нор», або Північний вокзал), один із семи вокзалів Парижа. Маркер місця.

“<...> to sit down all alone in the baronial dining hall at the head of that massive board at which King Mark was reputed to have fed his knights.” Ім’я короля – Марк Корнуольський (початок VI століття). Історична постать Марка стала прототипом для літературного персонажа – Король Марк, персонаж середньовічних лицарських романів, зокрема «Роману про Тристана та Ізольду», чоловік Ізольди [16]. Маркер часу та місця, а також інтертекстуальний елемент (точкова цитата/алюзія).

Картер знову повертається до образів Тристана та Ізольди, які до цього вживалися виключно як інтермедіальні елементи. Однак поступово паралель між героями оповідання та легендарними персонажами змінюється – якщо на початку твору головна героїня порівнювала себе з Ізольдою, а свого чоловіка Маркіза – з Тристаном, тепер її чоловік займає позицію Короля Марка. З’являється також претендент на місце Тристана – Жан-Ів, настроювач фортепіано.

“<...> engaged in some business in Laos that must, from certain cryptic references to his amateur botanist’s enthusiasm for rare poppies, be to do with opium.” Назва країни – Лаос. Маркер місця.

“I could have wished, perhaps, I had not found that touching, ill-spelt note, on a paper napkin marked La Coupole <...>.” Назва ресторану – “La Coupole” («Куполь») у Парижі, було відкрито 20 грудня 1927. Маркер місця і часу.

Відповідно до цієї інформації, перша дружина Маркіза спілкувалася з ним ще до їхнього одруження не раніше кінця 1927-початку 1928 року. Після чого він одружився з нею, а через деякий час після її смерті, іще тричі. Отже події оповідання відбуваються приблизно у 1930-х роках XX століття.

“<...> this little scene, executed with the lurid exuberance of Grand Guignol, was captioned: ‘Typical Transylvanian Scene – Midnight, All Hallows.’” Назва театру – “Le Théâtre du Grand-Guignol”, паризький театр жахів (1897-1963). Назва історичного регіону у центральній частині Румунії – Трансильванія. Маркери місця.

“And, on the other side, the message: ‘On the occasion of this marriage to the descendant of Dracula – always remember, ‘the supreme and unique pleasure of love is the certainty that one is doing evil.’” Ім’я літературного персонажа – Граф Дракула, вампір, головний антагоніст готичного роману Брема Стокера “Dracula” («Дракула», 1897), заснований на образі історичної постаті Влада III Басараба, Влада Дракули, або ж Влада Цепеша (1431-1476), волоцького князя і воєводи. Інтертекстуальний елемент (точкова цитата/алюзія). Цитата використовується в листі попередньої дружини Маркіза для підкреслення нерозривності любові, зла і насолоди. Інтертекстуальний елемент (цитата), фрагмент цитати Бодлера:

“*The unique and supreme voluptuousness of love lies in the certainty of committing evil. And men and women know from birth that in evil is found all sensual delight*” [31].

“*I put a match to my little taper and advanced with it in my hand, like a penitent, along the corridor hung with heavy, I think Venetian, tapestries.*” Назва міста – Венеція в Італії. Маркер місця.

“*The flame picked out, here, the head of a man, there, the rich breast of a woman spilling through a rent in her dress – the Rape of the Sabines, perhaps?*” Назва картини – “Rape of the Sabines” (1630-1631) італійського художника, представника бароко в живописі, П’єтро да Кортони (1596-1669). Інтермедіальний елемент (зв’язок з образотворчим мистецтвом).

“<...> a metal figure, hinged at the side, which I knew to be spiked on the inside and to have the name: the Iron Maiden.” Назва винаходу, оруддя катування та смертної кари – Iron maiden (Залізна діва), шафа у вигляді жінки, одягненої в костюм городянки XVI століття [25]; використання подібного оруддя історично не доведено. Маркер часу.

“Until that moment, this spoiled child did not know she had inherited nerves and a will from the mother who had defied the yellow outlaws of Indo-China.” Назва півострову – Індокитай. Маркер місця.

“At the four corners of the room were funerary urns, of great antiquity, Etruscan, perhaps <...>.” Назва стародавніх племен – етруски (І тисячоліття до н.е.). Маркер часу та місця.

“Yet at the centre of the room lay a catafalque, a doomed, ominous bier of Renaissance workmanship <...>.” Назва історико-культурної епохи – Ренесанс або Відродження (кінець Середньовіччя-початок Нового часу) [25]. Маркер часу, а також інтермедіальний елемент (зв’язок з мистецтвом).

“The opera singer lay, quite naked, under a thin sheet of very rare and precious linen, such as the princes of Italy used to shroud those whom they had poisoned.” Назва країни – Італія. Маркер місця.

“I looked at the precious little clock made from hypocritically innocent flowers long ago, in Dresden <...>.” Назва міста – Дрезден в Германії. Маркер місця.

“My reason told me I had nothing to fear; the tide that would take him away to the New World would let me out of the imprisonment of the castle.” Назва частини суші Землі, у переважній більшості випадків вживається як друга назва Америки – Новий світ. Маркер місця.

“At first, I could manage nothing better than the exercises of Czerny but simply the act of playing soothed me and, for solace, for the sake of the harmonious rationality of its sublime mathematics, I searched among his scores until I found The Well-Tempered Clavier.” Ім’я австрійського піаніста та композитора – Карл Черні (1791-1857). Назва збірки музичних творів композитора Й.Баха – “Das wohltemperierte Klavier” («Добре темперований клавір»), збірка клавірних п’єс. Інтермедіальні елементи (зв’язок з музикою).

“I set myself the therapeutic task of playing all Bach’s equations, every one, and, I told myself, if I played them all through without a single mistake – then the morning would find me once more a virgin.” Ім’я німецького композитора, представника стилю

бароко – Йоганн Себастьян Бах (1685-1750). Інтермедіальний елемент (зв'язок з музикою).

“*“Da Silva of Rio outwitted me,’ he said wryly. ‘My New York agent telegraphed Le Havre and saved me a wasted journey.*” Імовірно, прізвище вигаданої особи – da Silva. Назва міста – Ріо-де-Жанейро в Бразилії. Назва міста – Гавр у Франції. Маркери місця.

“*The secret of Pandora’s box; but he had given me the box, himself, knowing I must learn the secret.*” Назва об’єкту з давньогрецької міфології – ящик (скринька, глечик) Пандори. Інтертекстуальний елемент (алюзія). Друга згадка про Пандору у тексті твору.

“*Then I went to my dressing room and put on that white muslin shift, costume of a victim of an auto-da-fé, he had bought me to listen to the Liebestod in.*” Назва історичного терміну – аутодафё, тобто урочисте оголошення вироку Інквізиційного суду в середньовічній Іспанії, Португалії та їхніх колоніях, у справах єретиків і апостатів, а також прилюдне спалення на вогнищі людей, оголошених інквізицією єретиками [25]. Маркер часу та місця, який можна розглядати як інтертекстуальний елемент (алюзія), спираючись на контекст. Повторна згадка музичної композиції “Liebestod” – інтермедіальний елемент (зв’язок з музикою).

“*They looked like the trumpets of the angels of death.*” Назва образу у світовій релігії – ангел смерті, який забирає життя чи душу людини. Інтертекстуальний елемент (алюзія на релігійні тексти).

“*‘Like Eve,’ he said.*” Ім’я праматері усіх людей в авраамічних релігіях –Єва, перша жінка на Землі. У творі Картер, Жан-Ів порівнює героїню з Євою, адже вона так само порушила заборону і скуштувала заборонений плід – відкрила заборонену кімнату. Інтертекстуальний елемент (алюзія).

“*So I must go to the courtyard where my husband waited in his London-tailored trousers and the shirt from Turnbull and Asser, beside the mounting block, with, in his hand, the sword which his great-grandfather had presented to the little corporal, in token of surrender to the Republic, before he shot himself.*” Назва міста – Лондон, столиця Англії і Сполученого Королівства Великої Британії та Північної Ірландії. Маркер

місця. Назва компанії з пошиву сорочок – “Turnbull & Asser”, заснована у 1885. Маркер часу. Прізвисько французького імператора Наполеона I Бонапарта (1769-1821) – «маленький капрал». Маркер часу та місця, а також інтертекстуальний елемент (алюзія). Назва французької республіки – Перша французька республіка, офіційно «Французька республіка» (1792-1804) [25]. Маркер місця і часу, а також інтертекстуальний елемент (точкова цитата/алюзія).

“And my husband stood stock-still, as if she had been Medusa, the sword still raised over his head as in those clockwork tableaux of Bluebeard that you see in glass cases at fairs.” Ім’я персонажа у грецькій міфології – Горгона Медуза, також згадується в “Метаморфозах” (між 2 і 8 р. н. е.), поемі римлянина Публія Овідія Назона (43 р. до н. е.-18 р. н. е.) [22], та в епічній поемі “Одіссея” грека Гомера (VIII ст. до н. е.) [6], вказує на “окам’яніння” чоловіка головної героїні твору. Ім’я персонажа французького фольклору – Bluebeard, Синя Борода. Найбільш відомий завдяки казці “La Barbe Bleue” (1697) французького письменника, основоположника жанру літературної казки, Шарля Перро (1628-1703). Це перше і єдине пряме посилення на цього персонажа і твори Шарля Перро зокрема у тексті оповідання, однак воно є ключовим і підтверджує здогадки читача щодо літературних паралелей та інтертекстуальних зв’язків між цими творами. Інтертекстуальні елементи (точкові цитати/алюзії).

“On her eighteenth birthday, my mother had disposed of a man-eating tiger that had ravaged the villages in the hills north of Hanoi.” Назва міста – Ханой, столиця В’єтнаму. Маркер місця.

“When she could not find a taxi at that lonely halt, she borrowed old Dobbin from a bemused farmer.” Назва винаходу – таксі (перший автомобіль-таксі з’явився у 1897 році). Маркер часу.

Отже, оповідання “The Bloody Chamber” Анджели Картер містить велику кількість елементів позатекстової реальності, які допомагають встановити час (близько 1930-х років XX століття) та місце дії (Франція). За допомогою цих елементів письменниця створює унікальну атмосферу та переносить казку у реальний світ і конкретну історичну епоху у протиставлення «канонічним»

варіантам казки, які не забезпечують читача достатньою кількістю деталей, натомість зосереджуючись на сюжеті й уроках, які з нього можна винести.

Не менш вражаючою є влучність і важливість алюзій у творі. Попри значну роль музики та живопису у творі, і використання Картер великої кількості інтермедіальних елементів, саме алюзії на літературні твори, персонажів та історичних постатей є безперечно важливими в контексті оповідання “The Bloody Chamber”.

Декілька згадок про Тристана та Ізольду підкреслюють бажання головної героїні Картер бути коханою і пережити сильні почуття, а також із самого початку оповідання являють собою нагадування про нерозривність любові і смерті. Роман “Là-bas” Гюїсманса дає підказку щодо справжньої сутності чоловіка головної героїні та скоєних ним злочинів. Образ Пандори пов’язаний з невтримною цікавістю головної героїні, відкриттям нею страшних таємниць та трагічними наслідками, до яких це призвело. Образ Медузи, використаний при описі матері головної героїні, несе у собі обіцянку скорого покарання для Маркіза за його діяння.

Згадка про Еліфаса Леві та перелічування його літературних праць оживляють мотив темного, магічного та неослідженого, яким пронизаний твір Картер. Будь-яка з книг у бібліотеці Маркіза, зокрема “The Adventures of Eulalie at the Harem of the Grand Turk”, говорить про його схильність до садизму та прагнення використати героїню у власних цілях. У світлі цього, слово «Маркіз», яким героїня оповідання називає свого чоловіка протягом твору, можна вважати не лише титулом, а й посиланням на Маркіза де Сада, своє ставлення до якого Картер переоцінювала й змінювала багато років.

І в оповіданні Картер, і у казці Перро, ключ є символом страшною таємниці. Обидва автори акцентують увагу на його магічній властивості – кров мертвих жінок, у якій забруднено цей ключ, не відмивається. Це слугує нагадуванням про жорстокість Маркіза (Синьої Бороди), і це ж дає йому змогу використати цікавість молодої дружини (згадаємо образи біблійної Єви та міфологічної Пандори) проти неї самої, звинувативши її, і якомога скоріше зчинивши спробу ще одного вбивства.

Героїня Картер, на відміну від героїні Перро, вимушена носити кривавий відбиток цього ключа як клеймо на своєму чолі усе життя.

У Перро: “<...> *her own marriage with a very worthy man, who banished from her mind all memory of the evil days she had spent with Blue Beard*” [67].

У Картер: “*No paint nor powder, no matter how thick or white, can mask that red mark on my forehead; I am glad he [Jean-Yves] cannot see it – not for fear of his revulsion, since I know he sees me clearly with his heart – but, because it spares my shame*” [37].

І, нарешті, точкова цитата з іменем Синьої Бороди як існуючого і відомого у рамках текстової реальності твору Анджели Картер персонажа, робить написане нею оповідання максимально реалістичним, ніби читач поринає не в казку, а в задокументовані спогади про життя головної героїні.

Інтертекстуальні елементи на сторінках даного оповідання Картер допомагають розкрити жіночий образ героїні і пережити події твору разом із нею, що, безперечно, було метою Картер, з її любов'ю до висвітлення подібних сюжетів з феміністичної перспективи.

Оповідання налічує щонайменше двадцять чотири алюзії, три цитати та одну ремінісценцію.

2.2. The Courtship of Mr Lyon

Оповідання “The Courtship of Mr Lyon” є одним з варіантів казки про Красуню і Чудовисько у виконанні Анджели Картер. Для порівняння обрано класичний зразок цієї казки, авторство якої іноді помилково приписують Шарлю Перро. Насправді, її було написано французенкою Жанною-Марі Лепренс де Бомон (1711-1780) [67]. Основні відмінності та спільні для сюжетів обох творів елементи наведено у таблиці нижче (табл. 2.2), де жирним шрифтом виділено спільні для обох творів елементи (можуть відбуватися на різних етапах розвитку сюжету), курсивом виділено відмінності у них:

Таблиця 2.2

Співставлення сюжетів творів “The Courtship of Mr Lyon” та “Belle et la Bête”

“The Courtship of Mr Lyon” Картер	“Belle et la Bête” (“Beauty and the Beast”) де Бомон
Розповідь ведеться від третьої особи. Дія відбувається в Англії. Героїня (далі – Красуня) є єдиною донькою.	Розповідь ведеться від третьої особи. Дія відбувається у Франції. Героїня (далі – Красуня) є однією з трьох сестер, однією з п'яти дітей.
експозиція	
подорож батька Красуні	
випадкове знайдення невеликого маєтку, зірвання троянди, зустріч батька з Чудовиськом	випадкове знайдення замку, зірвання троянди, зустріч батька з Чудовиськом

Продовж. табл. 2.2

угода	
повернення батька додому (не розписано)	повернення батька додому (детально розписано)
повернення до маєтку із Красунею (не розписано)	повернення до замку із Красунею (коротко розписано)
знайомство Красуні з Чудовиськом	
Красуня повинна тимчасово залишитись у маєтку	Красуня повинна залишитись у замку назавжди
знайомство із маєтком	прихід Феї до Красуні уві сні та знайомство із замком
повернення Красуні до батька	розмова з Чудовиськом та відмова Красуні вийти заміж за Чудовисько
повернення Красуні до маєтку (із запізненням, через захоплення Красуні розкішшю і світським життям)	тимчасове повернення Красуні до батька та батьківського дому

обіцянка Красуні залишитись з Чудовиськом	повернення Красуні до замку (із запізненням, через план сестер Красуні)
перетворення замку та перетворення Чудовиська завдяки щирим сльозам Красуні	зізнання Красуні у коханні та перетворення Чудовиська завдяки зізнанню у коханні від Красуні та повернення Феї (перетворення сестер Красуні на статуї)
щасливий фінал	

В оповіданні Картер [37, с. 26-33] є багато символів, запозичених нею з творів-попередників. До них належить троянда, на цей раз біла як сніг що її оточує:

“And not even enough money left over to buy his Beauty, his girl-child, his pet, the one white rose she said she wanted; the only gift she wanted, no matter how the case went, how rich he might once again be.”

“Great wreaths of snow now precariously curded the rose trees and, when he brushed against a stem on his way to the gate, a chill armful softly thudded to the ground to reveal, as if miraculously preserved beneath it, one last, single, perfect rose that might have been the last rose left living in all the white winter, and of so intense and yet delicate a fragrance it seemed to ring like a dulcimer on the frozen air.”

“All she wanted, in the whole world, was one white, perfect rose.”

“<...> she wandered in the walled garden, among the leafless roses, with the spaniel at her heels, and did a little raking and rearranging.”

“She sent him flowers, white roses in return for the ones he had given her <...>.”

“<...> there were no green shoots on the roses as if, this year, they would not bloom.”

“On the stick-backed chair where his clothes had been thrown, the roses she had sent him were thrust into the jug from the washstand but they were all dead.”

У казці Лепренс де Бомон, на відміну від оповідань Картер, колір квітки не згадується.

Дзеркало у цьому творі не є магічним артефактом, на відміну від казки Лепренс де Бомон, у якій воно показує будь-кого на Землі за бажанням власника. Однак у творі Картер дзеркало також відіграє важливу роль, адже воно дає Красуні змогу побачити себе справжню після довгої розлуки з Чудовиськом:

“Returning late from supper after the theatre, she took off her earrings in front of the mirror; <...>. You could not have said that her freshness was fading but she smiled at herself in mirrors a little too often, these days, and the face that smiled back was not quite the one she had seen contained in the Beast’s agate eyes. <...> Her trance before the mirror broke; all at once, she remembered everything perfectly.”

Присутній і образ лева – не лише у зовнішності Чудовиська (*“This leonine apparition shook Beauty’s father until his teeth rattled <...>”*), а й у предметах, які його оточують:

“This door was equipped with a knocker in the shape of a lion’s head, with a ring through the nose; as he raised his hand towards it, it came to him this lion’s head was not, as he had thought at first, made of brass, but, instead, of solid gold.”

Наявні певні відмінності, за рахунок яких оповідання Картер набуває унікальності. Наприклад, у її версії казки присутній новий персонаж – собака, яка належить Чудовиську (*“a liver and white spotted King Charles spaniel”*) та є його помічником. Вона приходить до Красуні аби нагадати їй повернутися до Чудовиська. Не з’являються і не впливають на хід сюжету сестри і брати Красуні, а також Фея, яка є дуже важливим джерелом магії і силою, яка стоїть за прокляттям Чудовиська, у творі де Бомон. Історія трансформації Чудовиська в *“The Courtship of Mr Lyon”* залишається невідомою.

Розбіжності помітні також у зовнішності Чудовиськ з творів Картер та де Бомон після повернення ними людського вигляду. Якщо у Лепренс де Бомон Чудовисько стає *“a prince, more beautiful than Love himself”* [67], то Картер віддаляється від канонів казкарства, і замість ідеального ззовні принца знайомить читача з *“a man with an unkempt mane of hair and, how strange, a broken nose, such as the noses of retired boxers, that gave him a distant, heroic resemblance to the handsomest of all the beasts”* [37]. Можливо, не випадковими є слова Картер про схожість

Чудовиська на колишнього боксера, адже обране ним «ім'я» дуже схоже на прізвиська, що даються боксерам.

Обидві письменниці називають своїх героїв Красунею та Чудовиськом, не наділяючи їх іменами. У такий спосіб ці літературні персонажі залишаються скоріше архетипами, ніж людьми. У казці Лепренс де Бомон знайомство читача з персонажами відбувається наступним чином:

“Beauty – this, as I have mentioned, was the name by which the youngest [daughter] was known” [67].

“The very same moment he heard a terrible noise, and saw a beast coming towards him which was so hideous that he came near to fainting. ‘Ungrateful wretch!’ said the Beast, in a dreadful voice” [67].

Згідно з оповіданням Анджели Картер [37], впровадження цих персонажів також затверджує їх як Красуню та Чудовисько. Саме так їх сприймають інші персонажі, наприклад, батько Красуні, а також саме Чудовисько:

“And not even enough money left over to buy his Beauty, his girl-child, his pet, the one white rose she said she wanted <...>.”

“‘Good fellow? I am no good fellow! I am the Beast, and you must call me Beast, while I call you Thief!’”

В оповіданні “The Courtship of Mr Lyon” присутня достатня кількість елементів позатекстової реальності, інтермедіальних та інтертекстуальних елементів. Усі вони наведені нижче:

“The snow brought down all the telephone wires; he couldn’t have called, even with the best of news.” Назва винаходу – телефон (прототип стаціонарного телефонного апарату було запатентовано у 1876 році). Маркер часу.

“But the old car stuck fast in a rut, wouldn’t budge an inch; the engine whirred, coughed and died and he was far from home.” Назва винаходу – автомобіль. Назва винаходу – двигун (перший автомобіль із двигуном було запатентовано у 1886). Маркери часу.

“Behind wrought iron gates, a short, snowy drive performed a reticent flourish before a miniature, perfect, Palladian house <...>.” Назва архітектурного напрямку –

палладіанство (XVII-XVIII століття), на честь італійського архітектора XVI ст. Андреа Палладіо [25]. Маркер часу та інтермедіальний елемент (зв'язок з архітектурою).

“There were, however, no clothes at all in this cloakroom, not even the statutory country-house garden mackintosh to greet his own squirearchal sheepskin, but, <...> there was, of all things, a liver and white King Charles spaniel crouched, with head intelligently cocked, on the Kelim runner.” Назва предмету одягу – Макінтош, плащ з непромокаючої прогумованої тканини, а також літнє чоловіче пальто. Перший Макінтош було продано у 1824 році. Назва міщанського класу (у назві предмету одягу) – “squirearchy”, термін уперше був вжитий у 1796 році. Маркери часу, а також інтермедіальні елементи (зв'язок з модою). Ім'я короля (у назві породи собак, названої на його честь) – Карл II (1630-1685), король Англії, Шотландії та Ірландії. Маркер часу та місця, а також інтертекстуальний елемент (алюзія). Назва виробу ручної роботи – килим, тип тканого килиму, походить з Давньої Персії [25]. Маркер місця.

“All that remained to make Beauty’s father entirely comfortable was to find, in a curtained recess, not only a telephone but the card of a garage that advertised a twenty-four-hour rescue service.” Назва послуги – автосервіс. Маркер часу.

“The Beast rudely snatched the photograph her father drew from his wallet and inspected it, first brusquely, then with a strange kind of wonder, almost the dawning of surmise.” Назва винаходу – фотографія (перші успішні приклади створення фотографії відносять до 1830-х років). Маркер часу.

“The camera had captured a certain look she had, sometimes, of absolute sweetness and absolute gravity, as if her eyes might pierce appearances and see your soul.” Назва винаходу – фотокамера (перші успішні приклади створення фотографії відносять до 1830-х років). Маркер часу.

“He sat, impassive as a figurehead, at the top of the table; the dining room was Queen Anne, tapestried, a gem.” Назва архітектурного стилю – стиль Королеви Анни, названий на честь Анни Стюарт (1665-1714), королеви Англії, Шотландії та Ірландії. Може відноситись до англійського бароко (II половина 17-початок 18

століття), або до періоду відродження цього стилю на межі 19 та 20 століть [25]. Маркер часу, інтертекстуальний елемент (алюзія), інтермедіальний елемент (зв'язок з архітектурою).

“Her bedroom contained a marvellous glass bed; she had a bathroom, with towels thick as fleece and vials of suave unguents; and a little parlour of her own, the walls of which were covered with an antique paper of birds of paradise and Chinamen <...>.”

Назва країни у найменуванні жителів даної країни – Китай. Маркер місця.

“Dinner was eggs Benedict and grilled veal; she ate it as she browsed in a book she had found in the rosewood revolving bookcase, a collection of courtly and elegant French fairy tales about white cats who were transformed princesses and fairies who were birds.” Назва страви – яйця Бенедикт, вважаються американською стравою, перші згадки про яку відносять до 1860 та 1894 років. Маркер часу та місця. Назва країни у назві збірки казок – Франція. Маркер місця.

Описані Картер сюжети нагадують казки французької письменниці Мадам д'Онуа (Марі-Кетрін д'Онуа, 1651-1705), які увійшли до збірки “*Fairy Tales by Madame d'Aulnoy*” (1856), перекладеної Джеймсом Робінзоном Планшем (1796-1880) [45]. Зокрема, у казці “*The White Cat*” ідеться про білу кішку, яка виявилась зачаклованою принцесою, тож цю згадку можна вважати алюзією. Однак неможливо стверджувати, що казка «про фей (фейрі), які були пташками» є посиленням на конкретний твір д'Онуа. Не виключено, що це ремінісценція, у якій Картер поєднує фрагменти декількох творів. Наприклад, сюжет казки “*The Pigeon and the Dove*” з вищезгаданої збірки містить чари фей, які перетворювали людей на пташок (однак самі феї не були і не ставали пташками, на відміну від версії цієї казки, яку описує Картер). Водночас, перу Мадам д'Онуа належить ще одна казка “*L'Oiseau bleu*” (“*The Blue Bird*”, 1697), англomовна версія якої пізніше увійшла до збірки “*The Green Fairy Book*” (1892). За сюжетом цієї казки, чаклунка перетворює принца на пташку, тож цей мотив повторюється у кількох написаних нею творах. Інтертекстуальний елемент (ремінісценція).

“Fascinated, almost awed, she watched the firelight play on the gold fringes of his mane; he was irradiated, as if with a kind of halo, and she thought of the first great beast

of the Apocalypse, the winged lion with his paw upon the Gospel, Saint Mark.” Назви релігійної символіки та образів з християнської міфології – німб; перший Звір Апокаліпсису – персонаж книги Одкровення в Біблії, за однією з інтерпретацій, а саме за Книгою пророка Даниїла (2 ст. до н. е.), являвся у вигляді лева: *“Four great beasts came up out of the sea, the first was like a lion, and had eagles’ wings”* [75]; Євангеліє (чотири Канонічні Євангелія відносять до 66-110 р. н. е.); святий Марк (5 ст. н. е.), або Марк євангеліст, автор Євангелія від Марка. Інтертекстуальні елементи (алюзії на релігійні тексти).

Згадка про першого Звіра Апокаліпсису підкреслює особливості образу Чудовиська, ще раз нагадуючи читачам про те, що він схожий на лева.

“Then the taxi came and took her away.” Перший автомобіль-таксі з’явився у 1897 році. Маркер часу.

“You are never at the mercy of the elements in London, where the huddled warmth of humanity melts the snow before it has time to settle.” Назва міста – Лондон, столиця Англії і Сполученого Королівства Великої Британії та Північної Ірландії. Маркер місця.

“After that first, rapturous greeting, she did not wait for Beauty to order her food and water; she seized the chiffon hem of her evening dress, whimpered and tugged.” Назва типу тканини – шифон, різновид бавовняної або шовкової тканини. Шовковий шифон був доступний з 1700-х років по всій Європі. Нейлон був винайдений в 1938 році, що призвело до винаходу шифону, виготовленого з використанням синтетичних волокон [25]. Маркер часу та інтермедіальний елемент (зв’язок з модою).

Отже, у своєму оповіданні “The Courtship of Mr Lyon” Анджела Картер не приховує елементів магічного, і використовує інтертекстуальність щоб говорити про перетворення у літературі – як на сторінках французьких казок так і в релігійних текстах. Перетворення, змальовані у казках про які говорить Картер, були спричинені феями та чаклунками. Звір Апокаліпсису, за декількома джерелами, був наділений такою зовнішністю за власним бажанням, і разом зі страшною зовнішністю також отримав свої сили від Сатани.

У своєму творі Картер вдається до одного з її улюблених прийомів – сприймати (і демонструвати) магію як належне, як невід’ємний елемент текстового світу, не розкриваючи її природу та уникаючи детальних пояснень. Читач знає, що Чудовисько не відчувається щасливим з приводу своєї відразливої зовнішності, однак може робити власні висновки щодо історії прокляття та природи чарів.

Жіночий образ в оповіданні розвивається на тлі вказаних інтертекстуальних елементів (їхня кількість у творі є меншою, порівняно з деякими іншими оповіданнями Картер, через розміри самого твору). Красуня в даному творі є більш незалежною, самостійно приймає власні рішення та обирає життя зі своїм Чудовиськом попри його відмінності від архетипу принца, з яким читача знайомлять казки світового фольклору і казка Лепренс де Бомон.

Дане оповідання А. Картер налічує щонайменше шість алюзій та одну ремінісценцію.

2.3. The Tiger’s Bride

План сюжету “The Tiger’s Bride” А. Картер порівняно з її оповіданням “The Courtship of Mr Lyon” та казкою Жанни-Марі Лепренс де Бомон “Belle et la Bête” схематично зображено наступним чином (табл. 2.3), де жирним шрифтом виділено спільні для обох творів елементи (можуть відбуватися на різних етапах розвитку сюжету), курсивом виділено відмінності у них:

Таблиця 2.3

Співставлення сюжетів творів “The Courtship of Mr Lyon”, “Belle et la Bête” та “The Tiger’s Bride”

“The Courtship of Mr Lyon” Картер	“Belle et la Bête” де Бомон	“The Tiger’s Bride” Картер
Розповідь ведеться від <i>третьої</i> особи. Дія відбувається в <i>Англиї</i> .	Розповідь ведеться від <i>третьої</i> особи. Дія відбувається у <i>Франції</i> . Героїня (далі – Красуня)	Розповідь ведеться від <i>першої</i> особи (Красуня). Дія відбувається в <i>Італії</i> . Героїня – <i>єдина донька</i> .

<i>Героїня (далі – Красуня) є єдиною донькою.</i>		<i>є однією з трьох сестер, однією з п'ятьох дітей.</i>	
експозиція			гра в карти (батько
подорож батька Красуні			Красуні грає проти
випадкове знайдення невеликого маєтку, зірвання троянди, зустріч батька з Чудовиськом	випадкове знайдення замку, зірвання троянди, зустріч батька з Чудовиськом		Чудовиська) та експозиція

Продовж. табл. 2.3

угода			
повернення батька додому (не розписано)	повернення батька додому (детально розписано)	відвезення Красуні до палацу-садиби	
повернення до маєтку із Красунею (не розписано)	повернення до замку із Красунею (коротко розписано)		
знайомство Красуні з Чудовиськом		пропозиція Чудовиська	
Красуня повинна тимчасово залишитись у маєтку	Красуня повинна залишитись у замку назавжди	Красуня повинна тимчасово залишитись у палаці-садибі	
знайомство із маєтком	прихід Феї до Красуні уві сні та знайомство із замком	кінна прогулянка	
повернення Красуні до батька	розмова з Чудовиськом та відмова Красуні вийти заміж за Чудовисько	знайомство Красуні з Чудовиськом (образ Тигра)	

повернення Красуні до <i>маєтку</i> (із запізненням, через захоплення Красуні світським життям)	<i>тимчасове</i> повернення Красуні до батька та батьківського дому	знайомство з <i>палацом- садибою</i>
обіцянка Красуні залишитись з Чудовиськом	повернення Красуні до <i>замку</i> (із запізненням, через план сестер Красуні)	перетворення Красуні на звіра

Продовж. табл. 2.3

перетворення замку та перетворення Чудовиська завдяки щирим сльозам Красуні	зізнання Красуні у коханні та перетворення Чудовиська завдяки зізнанню у коханні від Красуні та повернення Феї (перетворення сестер Красуні на статуї)	
щасливий фінал		відкритий фінал

У творі Картер “The Tiger’s Bride” [37, с. 33-45] як і в попередньому її оповіданні “The Courtship of Mr Lyon” визначні характеристики головних героїв стають їхніми іменами:

“My father lost me to *The Beast* at cards” [37].

“*La Bestia!*” said our landlady <...> when she saw me: *Che bella!*” [37]

При цьому Чудовисько у даному творі намагається приховувати звіринє єство на людях, для чого носить маску з зображенням красивого людського обличчя та рукавички.

Так само, як і в “The Courtship of Mr Lyon”, не з’являються та не впливають на хід сюжету сестри і брати Красуні, а також Фея чи будь-яка чаклунка.

Натомість присутні нові персонажі, які слугують додатковими структурними елементами для вибудовування атмосфери твору, відмінної від попереднього оповідання Картер і казки Лепренс де Бомон. Зокрема, замість вірного пса з’являється помічник-камердинер, у вигляді прямоходячої людиноподібної тварини:

“<...> a valet; his eyes were moist and brown, his face seamed with the innocent cunning of an ancient baby. He had an irritating habit of chattering to himself under his breath all the time.”

Картер вживає наступні слова, щоб описати лакея: *“a delicate creature, covered with silken moth-grey fur”, “brown fingers supple as leather”, “chocolate muzzle”, “the gentlest creature in the world”, “wore a mask (and) gloves”*. За допомогою лакея Красуня (і читач) дізнаються, що, як і в інших версіях казки: *“Nothing human lives here (in the palazzo)”*.

Окрім того: *“We surround ourselves, instead, for utility and pleasure, with simulacra and find it no less convenient than do most gentlemen.”* Симулякр – зображення, копія того, чого насправді не існує. Жителі замку знаходяться в оточенні симулякрів, а Красуня знаходить своє відображення в образі механічної служниці, (“maidservant”), яка має *“synthetic arm(s)”* і виглядає як *“<...> a soubrette from an operetta, with glossy, nut-brown curls, rosy cheeks, blue, rolling eyes; it takes me a moment to recognize her, in her little cap, her white stockings, her frilled petticoats. She carries a looking glass in one hand and a powder puff in the other and there is a musical box where her heart should be; she tinkles as she rolls towards me on her tiny wheels”*. Красуня, описуючи служницю, називає її *“this clockwork twin of mine”*, що вказує як на їх зовнішню подібність, так і на покірність та «механічність» обох дівчат, і згодом, знаючи, що батько не зверне увагу на відмінності, вирішує відправити її додому замість себе:

“I will dress her in my own clothes, wind her up, send her back to perform the part of my father’s daughter.”

Такі порівняння Картер живої героїні з механічним апаратом підкреслюють залежну роль жінки у суспільстві.

Основні символи у даному оповіданні зберігаються так само як і в “The Courtship of Mr Lyon”. Усі за винятком образу лева – натомість з’являється образ тигра:

“My English nurse once told me about a tiger-man she saw in London, when she was a little girl, to scare me into good behaviour.”

“If you don’t stop plaguing the nursemaids, my beauty, the tiger-man will come and take you away.”

“The tiger sat still as a heraldic beast, in the pact he had made with his own ferocity to do me no harm.”

Картер ще раз звертається до символізму білих троянд, однак на цей раз додає червоний колір – Красуня проколює палець і віддає батькові скривавлену квітку:

“And born on Christmas Day – her ‘Christmas rose’, my English nurse called me.”

*“And The Beast gave me the **rose** from his own impeccable if outmoded buttonhole when he arrived, the valet brushing the snow off his black cloak. This white rose, unnatural, out of season, that now my nervous fingers ripped, petal by petal, apart <...>.”*

“<...> a bunch of his master’s damned white roses as if a gift of flowers would reconcile a woman to any humiliation.”

“My tear-beslobbered father wants a rose to show that I forgive him. When I break off a stem, I prick my finger and so he gets his rose all smeared with blood.”

“And my frail roses, already faded. I opened the carriage door and tossed the defunct bouquet into the rucked, frost-stiff mud of the road.”

Далі прослідкуємо наявні у складі тексту елементи позатекстової реальності, а також інтермедіальні та інтертекстуальні елементи:

“There’s a special madness strikes travellers from the North when they reach the lovely land where the lemon trees grow.” Назва частини світу – північ. Маркер місця. Країна, у якій ростуть лимонні дерева – вірогідно, Італія. Маркер місця та інтертекстуальний елемент (ремінісценція).

“But then the snow comes, you cannot escape it, it followed us from Russia as if it ran behind our carriage <...>.” Назва країни – Росія (за текстом, Росія – країна, з якої родом Красуня та її батько). Маркер місця.

“<...> his hands shake as he deals the Devil’s picture books.” Назва образу в культурі та релігії, переважно, у християнстві, прихована у назві гральних карт – диявол. Інтертекстуальний елемент (алюзія).

“The candles dropped hot, acrid gout of wax on my bare shoulders.” Вірогідно, інтертекстуальний елемент – ремінісценція на античний міф про Амура (Купідона) та Психею, відомого, перш за все, з роману «Метаморфози» давньоримського письменника Луція Апулея (близько 125-180 років н. е.). За сюжетом міфу, Психея не знала як виглядає її чоловік, та через невірне інтерпретоване пророцтво Оракула вважала його відразливим ззовні – чудовиськом:

“One night, Psyche (per instruction of her sisters) took an oil lamp and snuck into her husband’s chamber while he slept. Who she saw was not a monster as predicted by the Oracle, but Eros himself. As Psyche gazed at his handsome sleeping face, some hot wax fell from the lamp and onto Eros’ shoulder, waking him. In his fury at her faithlessness, Eros fled” [46].

Цей момент у Картер можна вважати своєрідним пробудженням головної героїні, і одночасно паралеллю між її історією та історією Психеї.

Міф про Амура та Психею також має багато спільного з норвезькою казкою «На Схід від Сонця і на Захід від Місяця» [21], алюзію на яку Картер наводить пізніше у тексті оповідання.

“<...> while my father, fired in his desperation by more and yet more draughts of the firewater they call “grappa”, rids himself of the last scraps of my inheritance.” Назва напою – граппа, італійський виноградний міцний спиртний напій, перші згадки про який датуються 2 ст. н. е. [25]. Маркер місця.

“They did not warn us at Milan, or, if they did, we did not understand them – my limping Italian, the bewildering dialect of the region.” Назва міста – Мілан в Італії. Назва мови – італійська. Маркери місця.

“And born on Christmas Day – her ‘Christmas rose’, my English nurse called me.”

Назва релігійного свята у християнстві – Різдво Христове. Маркер часу та інтертекстуальний елемент (алюзія на релігійні тексти).

“And a cruel city; the sombre piazza, a place uniquely suited to public executions <...>.” Назва, що використовується для позначення поняття площі в італійських містах – piazza [25]. Маркер місця.

“Poor food, pasta soaked in oil, boiled beef with sauce of bitter herbs <...>.” Назва традиційної італійської страви – паста. Маркер місця.

“The treacherous South, where you think there is no winter but forget you take it with you.” Назва частини світу – південь. Вказує на розташування країни, у якій розгортаються події, в південній частині світу. Маркер місця.

“The Beast’s hereditary palazzo outside the city; his immense revenues; his lands around the river; his rents, his treasure chest, his Mantegnas, his Giulio Romanos, his Cellini saltcellars, his tides... the very city itself.” Назва архітектурного стилю та типу будівель – палаццо, палац венеціанських дожів, а також еквівалент слова «палац» в італійській мові. Інтермедіальний елемент (зв’язок з архітектурою). Архітектурний стиль палаццо виник в Італії у 15 столітті. У 15-18 століттях палаццо називали в Італії міський палац-садибу, яка здебільшого мала величний вуличний фасад та внутрішній двір з арковими галереями [25]. Імена італійських художників – Андреа Мантенья (бл. 1431-1506), роботи якого відносяться до епохи раннього Відродження, Джуліо Романо (бл. 1492-1546), представник маньєристської течії. Назва ювелірного виробу і столового прибору – сільничка Челліні, зразок ювелірства відомого майстра доби італійського маньєризму Бенвенуто Челліні (1500-1571), вона ж сільничка Франциска I, на честь французького короля Франциска I (1494-1547), та пізніше – сальєра, на честь австрійського композитора італійського походження Антоніо Сальєрі (1750-1825). Інтермедіальні елементи (зв’язок з образотворчим мистецтвом).

“‘Like the base Indian,’ he said; he loved rhetoric. ‘One whose hand, like the base Indian, threw a pearl away richer than all his tribe... I have lost my pearl, my pearl beyond price.” Інтертекстуальний елемент – цитата з трагедійної п’єси

англійського драматурга Вільяма Шекспіра (бл. 1564-1616) “The Tragedy of Othello, The Moor of Venice” (бл. 1604, «Отелло»). Батько Красуні наводить цитату з прощального монологу Отелло, його заключної промови, в кінці якої той скоює самогубство. У такий спосіб батько Красуні прирівнює втрату ним Красуні через свої необережні дії та любов до азартних ігор до вбивства Дездемони Отелло:

*“I pray you, in your letters,
When you shall these unlucky deeds relate,
Speak of me as I am. Nothing extenuate,
Nor set down aught in malice. Then must you speak
Of one that loved not wisely, but too well;
Of one not easily jealous, but, being wrought,
Perplexed in the extreme; of one whose hand,
Like the base Indian, threw a pearl away
Richer than all his tribe <...>” (Act 5 Scene 2) [73].*

“I had always held a little towards Gulliver’s opinion, that horses are better than we are, and, that day, I would have been glad to depart with him to the kingdom of horses, if I’d been given the chance.” Ім’я літературного персонажа – Лемюель Гуллівер, головний герой тетралогії Джонатана Свіфта (1667-1745) “Travels into Several Remote Nations of the World, in Four Parts. By Lemuel Gulliver, First a Surgeon, and then a Captain of several Ships” (1726, «Мандрі Гуллівера»). Інтертекстуальний елемент (точкова цитата/алюзія). Королівство коней, про яке говорить героїня Картер, це країна гуїгнгнмів, раси розумних коней, яка описана в останній частині «Мандрів...», і за сюжетом розташована на південь від Нової Голландії (Австралії) [76]. Інтертекстуальний елемент (алюзія).

Ці слова Красуні також можна вважати першим кроком до усвідомлення нею своєї звіриної натури, яка звільниться у кульмінаційний момент в кінці твору.

“My English nurse once told me about a tiger-man she saw in London, when she was a little girl, to scare me into good behaviour <...>.” Назва міста – Лондон, столиця Англії і Сполученого Королівства Великої Британії та Північної Ірландії. Маркер місця.

“They’d brought him from Sumatra, in the Indies, she said <...>.” Назва острову – Суматра в Республіці Індонезія. Назва країни – Республіка Індонезія, або ж Нідерландська Ост-Індія, як її називали у зв’язку з колоніальною діяльністю Ост-Індійських компаній, розташована в Океанії та Південно-Східній Азії. Маркер місця.

“But the tiger-man, in spite of his hairiness, could take a glass of ale in his hand like a good Christian and drink it down.” Назва напою – ель, традиційний англійський вид пива відомий з XII століття. Маркер місця. Назва релігії – християнство. Інтертекстуальний елемент (алюзія).

“Had she not seen him do so, at the sign of The George, by the steps of Upper Moor Fields when she, was just as high as me and lisped and toddled, too.” Вірогідно, скорочений варіант назви лікарні – Госпіталь імені святого Георга у Лондоні (заснований у 1733), а також згадка про християнського святого – Георга (256/285-303 р. н. е.). Маркер місця і часу, а також інтертекстуальний елемент (алюзія). Назва території у Лондоні – Мурфілдс (Moorfields). Маркер місця.

“Then she would sigh for London, across the North Sea of the lapse of years.” Назва моря – Північне море. Маркер місця.

“But, if this young lady was not a good little girl and did not eat her boiled beetroot, then the tiger-man would put on his big black travelling cloak lined with fur, just like your daddy’s, and hire the Erl-King’s galloper of wind and ride through the night straight to the nursery and – Yes, my beauty! GOBBLE YOU UP!” Інтертекстуальні елементи (алюзія і цитата). Ім’я фольклорного та літературного персонажа – Вільшаний Король, найбільш відомий з датського фольклору, а також балади німецького письменника Йоганна Вольфганга фон Гете (1749-1832) “Der Erlkönig” («Вільшаний король», «Лісовий цар», «Вільшаний цар», 1782) [49]. Картер використовує образ Вільшаного короля в одноіменному оповіданні, яке ходить до збірки “The Bloody Chamber and Other Stories”. Вільшаного короля також вважають королем ельфів, і асоціюють його зі смертю. Вираз, який зустрічається у більшості англомовних перекладів казки “Le Petit Chaperon rouge” (“Червона Шапочка”) Шарля Перро та її інтерпретацій, іноді замінюється на “eat you up” – “gobble you up”

(«з'їм/проковтну тебе»): “*All the better to gobble you up with my dear, ’ said the wolf*” [67]. Вдруге повторюється наприкінці казки.

“*Through archways and open doors, I glimpsed suites of vaulted chambers opening one out of another like systems of Chinese boxes into the infinite complexity of the innards of the place.*” Назва країни (у назві скриньки) – Китай. Маркер місця.

“*In his rarely disturbed privacy, The Beast wears a garment of Ottoman design, a loose, dull purple gown with gold embroidery round the neck that falls from his shoulders to conceal his feet.*” Назва типу одягу – оттоманський, одяг характерний для жителів Османської імперії (1299-1923), тобто власне турецький національний одяг, який почав асоціюватися з розкішшю на теренах Європи [25]. З контексту твору Картер можливо припустити, що мається на увазі одяг, який носили султани в Османській імперії різних епох. Маркер місця, а також інтермедіальний елемент (зв'язок з модою).

“*A knocking and clattering behind the door of the cupboard; the door swings open and out glides a soubrette from an operetta, with glossy, nut-brown curls, rosy cheeks, blue, rolling eyes <...>.*” Назва різновиду персонажа театральних постановок та оперет – “soubrette” (субретка, служниця), традиційний комедійний персонаж у вигляді жвавої та дотепної служниці [25]. Інтермедіальний елемент (зв'язок з музикою, театральним мистецтвом). Наступні цитати описують механізовану служницю, приставлену до Красуні Чудовиськом, яка нагадує роботів-аніматроніків ХХІ століття. Вірогідність реального існування подібного механізму в межах часових рамок, у яких розгортаються події “The Tiger’s Bride”, є надзвичайно малою, і відноситься до елементів, які надають історії магичності та є повністю вигаданими.

“*My maid halted, bowed; from a split seam at the side of her bodice protrudes the handle of a key.*” Назва предмету одягу – корсаж, елемент жіночого гардеробу розповсюджений у Європі в 16-18 століттях [25]. Маркер місця та часу, а також інтермедіальний елемент (зв'язок з модою).

“She is a marvellous machine, the most delicately balanced system of cords and pulleys in the world.” Назва технічного об’єкту, механізму – машина. Назви складових технічного об’єкту – дроти та блоки. Маркери часу.

“This clockwork twin of mine halted before me, her bowels churning out a settecento minuet, and offered me the bold carnation of her smile.” Назва механізму – годинниковий механізм (перший зразок подібного механізму в історії відносять до 1 ст. до н. е.). Маркер часу. Назва історичного періоду – “settecento”, що позначає 18 ст. як окремий період в історії та культурі Італії. Маркер часу і місця, а також інтертекстуальний елемент (алюзія). Назва танцю – мінует, бальний танець популярний у 18 столітті [25]. Інтермедіальний елемент (зв’язок з музикою).

“This sudden, sharp movement must have disturbed the mechanism of the doll; she jerked her arm almost as if to reprimand me, letting out a rippling fart of gavotte.” Назва танцю – гавот, родом з Франції (термін було започатковано у 1690-х роках) [25]. Маркер часу і місця, а також інтермедіальний елемент (зв’язок з музикою).

“My very own riding habit, that I’d left behind me in a trunk in a loft in that country house outside Petersburg that we’d lost long ago, before, even, we set out on this wild pilgrimage to the cruel South.” Назва предмету одягу – амазонка, жіночий костюм для верхової їзди. Інтермедіальний елемент (зв’язок з модою). Назва міста – Санкт-Петербург в Росії. Маркер місця. Термін, назва паломництва – пілігримаж, подорож до священних місць, термін, поширений у багатьох релігіях світу. Інтертекстуальний елемент (алюзія на релігійні тексти).

“The wind that sprinted through the palace made the door tremble in its frame; had the north wind blown my garments across Europe to me?” Назва континенту – Європа. Маркер місця.

“The little black gelding who had brought me here greeted me with a ringing neigh that resonated inside the misty roof as in a sounding box and I knew he was meant for me to ride.” Назва пристрою – резонаторний ящик, корпус струнного музичного інструменту [25]. Маркер часу.

“There was a little shaggy pony nuzzling away at the trompe l’oeil foliage beneath the hooves of the painted horses on the wall <...>.” Назва техніки малюнку – trompe

l'oeil (тромплей), стиль живопису, або ж технічний прийом у мистецтві, заснований на техніках оптичної ілюзії. Прийом відомий з часів Стародавньої Греції, набув поширення в епоху Ренесансу, починаючи з XV-XVI століть у Європі [25]. Інтермедіальний елемент (зв'язок з образотворчим мистецтвом).

“I knew my two companions were not, in any way, as other men, the simian retainer and the master for whom he spoke, the one with clawed fore-paws who was in a plot with the witches who let the winds out of their knotted handkerchiefs up towards the Finnish border.” Назва ритуалу – «драбина відьом», зав'язування хустинок вузлами вважається одним з елементів чаклунства. Картер описує результат заклання на закликання вітру. Інтертекстуальний елемент (алюзія на окультні тексти). Назва країни – Фінляндія. Маркер місця. Вірогідно, даний фрагмент тексту є ремінісценцією на норвезьку казку «На Схід від Сонця і на Захід від Місяця», у сюжеті якої відьми проводять подібний ритуал. Ця казка, окрім великої кількості літературних паралелей з античним міфом про Амура та Психею, має багато спільних елементів з казкою про Красуню та Чудовисько в усіх її класичних версіях. Зокрема, на початку норвезької казки Чудовисько (білий ведмідь) забирає дівчину до свого зачаклованого замку, де він щоночі перетворюється на прекрасного принца, своєю справжню іпостась [21]. Інтертекстуальний елемент (ремінісценція).

“<...> since all the best religions in the world state categorically that not beasts nor women were equipped with the flimsy, insubstantial things when the good Lord opened the gates of Eden and let Eve and her familiars tumble out.” Повір'я про те, що у тварин і жінок не має душі зустрічається, зокрема, в ісламі (мусульманстві). Назви ключових найменувань у християнстві – Бог (Отець), райський сад Едем, перша жінка Єва. Також мова йдеться про відкриття воріт Едема Богом. Інтертекстуальні елементи (алюзії на релігійні тексти).

“Yet, as to the true nature of the being of this clawed magus who rode his pale horse in a style that made me recall how Kublai Khan's leopards went out hunting on horseback, of that I had no notion.” Назва поняття – чаклун, маг; застосовується також у значенні «член касты священників у Давній Персії», а в множині – задля

позначення поняття волхвів у християнстві – the Magi (Євангеліє від Матвія, близько 60-65-тих років н. е.). Інтертекстуальні елементи (алюзії на релігійні тексти). Ім'я історичної постаті – хан Хубілай (1216-1294), монгольський державний і політичний діяч. Маркер часу та місця, а також інтертекстуальний елемент (точкова цитата/алюзія).

“He was far larger than I could have imagined, from the poor, shabby things I’d seen once, in the Czar’s menagerie at Petersburg <...>.” Назва закладу – менажерія, імператорський звіринець у Санкт-Петербурзі. Кількість подібних закладів зросла у 18 столітті. Створенням перших звіринців у Петербурзі займався цар Петро I (Петро Олексійович Романов, 1672-1725), останній цар Великої, Малої і Білої Русі, перший імператор Всеросійський [72]. Маркер місця та часу.

“The valet did not return me to my cell but, instead, to an elegant, if old-fashioned boudoir with sofas of faded pink brocade, a jinn’s treasury of Oriental carpets, tintinnabulation of cut-glass chandeliers.” Назва міфологічної істоти – джин, створіння у мусульманському віровченні, ім'я якого згадується в Корані (609-632 р. н. е.). Інтертекстуальний елемент (алюзія). Назва частини світу – схід. Маркер місця, з контексту також – інтермедіальний елемент (зв'язок з мистецтвом).

“He will gobble you up.” Вираз “gobble you up” найбільш відомий з казки про Червону Шапочку використовується в тексті вдруге, на цей раз – по відношенню до Чудовиська. Інтертекстуальний елемент (цитата).

Позатекстова реальність є не лише значним елементом впливу на текст, вона також впливає на сприйняття тексту читачем і змальовує картину, яка розгортається на тлі певної культури. Картер свідомо підкреслює відмінності між власними версіями відомої казки. Наприклад, порівняно з оповіданням “The Courtship of Mr Lyon”, опис місцевості, назви об’єктів та понять, якими Картер оперує у тексті “The Tiger’s Bride”, є повністю характерними для Італії. При цьому назва країни на сторінках твору не зустрічається, присутня лише одна пряма згадка про італійську мову та назва одного з італійських міст. Читачеві необхідно самостійно прослідкувати позатекстові зв’язки задля сформування в його уяві картини, створеної письменницею.

Незважаючи на усі відмінності від текстів-попередників, свідомо закладені у текст оповідання Анджелою Картер, інтертекстуальні елементи у складі “The Tiger’s Bride” є різноплановими та різноманітними. До них відносяться цитата з «Отелло», алюзія, яка стосується образу Вільшаного короля на його коні з вітру, точкова цитата з іменем Гуллівера та згадка про країну коней, ремінісценції на казку «На Схід від Сонця і на Захід від Місяця» та міф про Амура і Психею. Усе це – твори світової літератури, відомі багатьом поколінням з усього світу, які до того ж мають різне походження та свою унікальну історію створення. Інтертекстуальні зв’язки на сторінках цього оповідання Картер можуть бути явними або завуальованими, однак не оцінити їхню диференційованість неможливо.

У даному оповіданні, на відміну від “The Courtship of Mr Lyon”, Красуня не є задоволеною своїм положенням у житті, стосунками з батьком та ситуацією, у яку вона потрапляє. Нічого не залежить від самої героїні до того моменту, поки вона не вирішує самотійно (хоч і під тиском з боку Чудовиська) зробити вибір. Її трансформація в кінці твору (як різкий контраст до перетворення Чудовиська на принца чи, принаймні, людину, в інших версіях казки) демонструє її незадоволення нинішнім станом речей і ставленням до неї оточуючих (Красуню програють в карти як річ на початку твору; батько не помітить різниці між нею та механічною служницею), розкриває її як жінку, як дику і вільну істоту, яка відкидає обмеження, нав’язані соціумом.

Оповідання “The Tiger’s Bride” налічує щонайменше шістнадцять алюзій, дві цитати та три ремінісценції.

2.4. Puss-in-Boots

Порівнювати сюжети творів “Puss-in-Boots” [37, с. 45-57] Анджели Картер та “Le Maître chat ou le Chat botté” (“Puss in Boots”) Шарля Перро [67, с. 115-127] проводячи між ними покрокові паралелі не є доцільним, оскільки вони різняться своїм фокусом тематично. Оповідання, які сліднують за “Puss-in-Boots” у збірці “The Bloody Chamber and Other Stories”, все менше спираються на сюжетні лінії текстів-

попередників під час побудови власних сюжетів, проте це не означає, що у них відсутні інтертекстуальні елементи. Навпаки, через менший обсяг твору та зміни в сюжеті, інтертекстуальність набуває різних форм.

В оповіданні “Puss-in-Boots” Картер позиціонує кохання і дружбу (прив’язаність) як рушійну силу для дій головних героїв, у той час як класичний варіант під авторством Перро слідує традиціям закладеним італійською версією цієї казки, та фокусується на вигадливості й кмітливості персонажів, зокрема, Кота у чоботях.

Фокусууючись на любовній лінії, Картер створює для героїв випробування, відмінні від тих, які можна зустріти на сторінках казки Перро [67]. Оскільки збагачення Господаря (Маркіза Карабаса) не є основною ціллю, а постать короля в оповіданні не фігурує, прослідкуємо, які ще зміни внесла Анджела Картер до своєї версії твору, та якими є ключові відмінності (табл. 2.4):

Таблиця 2.4

Співставлення творів “Puss-in-Boots” та “Le Maître chat ou le Chat botté”

“Puss-in-Boots” Картер	“Le Maître chat ou le Chat botté” (“Puss in Boots”) Перро
Розповідь ведеться від першої особи (Кіт у Чоботях).	Розповідь ведеться від третьої особи.
Господар – молодий офіцер кавалерії.	Господар – один з трьох синів фермера, у майбутньому – маркіз.
Кіт у Чоботях (далі – Кіт) отримує чоботи від Господаря і приходить до нього сам.	Кіт переходить до Господаря у спадок, після чого отримує від нього чоботи.
Майбутній маєток Господаря належить Сеньйору Пантелеону, у дружину якого закохується Господар.	Майбутній замок Господаря належить велетню-людожеру, землями якого зацікавлюється Кіт.
Після смерті Сеньйора Пантелеоне, Господар одружиться на його вдові і буде жити у його маєтку.	Після смерті велетня, Господар одружиться на принцесі і буде жити у його замку.

Сюжетна лінія Кота передбачає для нього щастя в особистому житті.	Сюжетна лінія Кота передбачає для нього визнання та почесі при королівському дворі.
---	---

Продовж. табл. 2.4

Дія відбувається в Італії у місті Бергамо.	Місце дії невідоме.
--	---------------------

В оповіданні Картер відсутні персонажі Короля і Принцеси, не згадуються брати молодого Господаря, а замість велетня-людоджера – скупий багатій, який ховає від усіх свою дружину, що як і велетень у казці помре наприкінці, аби Кіт і Господар знайшли своє щастя. Проте з’являються персонажі молоді Міс (“*Missus*”) – дружини багатія, та старої служниці (“*a hag*”, “*an iron-plated, copper-bottomed, sworn man-hater of some sixty bitter winters*”), яка усюди слідує за нею.

Далі розглянемо наявні у складі тексту елементи позатекстової реальності та його інтертекстуальні елементи:

“*Puss-in-Boots*”. Назва твору є інтертекстуальним елементом (заголовок, який посилається на інший твір).

“*Figaro here; Figaro, there, I tell you! Figaro upstairs, Figaro downstairs and – oh, my goodness me, this little Figaro can slip into my lady’s chamber smart as you like at any time whatsoever that he takes the fancy for <...>.*” Ім’я літературного персонажа – Фігаро. Інтертекстуальний елемент (точкова цитата/алюзія), а також інтермедіальний елемент (зв’язок з музикою).

Фігаро є персонажем комедії “*Le Barbier de Séville ou la Précaution inutile*” («Севільський цирульник») французького драматурга П’єра-Огюстена Карона де Бомарше (1732-1799), яку було використано для створення декількох варіантів одноіменних комедійних опер. Одна з найвідоміших опер, які базуються на цьому творі, належить італійському композитору Джоаккіно Россіні (1792-1868). Цитата, наведена Картер, є фрагментом арії Фігаро на початку цієї опери (в англійському перекладі):

“*Figaro here, Figaro there,*

*Figaro up, Figaro down,
Swifter and swifter I'm like a spark:
I'm the handyman of the city.
Ah, bravo Figaro! Bravo, very good;
Fortunately for you I will not fail"* [47].

"All the windows in the square fly open when I break into impromptu song at the spectacle of the moon above Bergamo." Назва міста – Бергамо в Італії. Маркер місця.

"Their high heels will click like castanets when Puss takes his promenade upon the tiles, for my song recalls flamenco, all cats have a Spanish tinge although Puss himself elegantly lubricates his virile, muscular, native Bergamasque with French, since that is the only language in which you can purr." Назва музичного інструменту – кастаньєти, ударний музичний інструмент популярний на території Італії, Іспанії та Латинської Америки, використовується при виконанні фламенко. Назва танцю і танцювального стилю – фламенко, родом з південної Іспанії. Інтермедіальні елементи (зв'язок з музикою) [25]. Назва країни у назві акценту (відтінку вимови) – Іспанія. Назва діалекту – бергамський. Назва мови – французька. Маркери місця.

"He leans out, in his nightshirt, offering encouragement as I swing succinctly up the façade, forepaws on a curly cherub's pate, hindpaws on a stucco wreath, bring them up to meet your forepaws while, first paw forward, hup! on to the stone nymph's tit; left paw down a bit, the satyr's bum should do the trick." Назва біблійського створіння – херувім, тип янголів. Інтертекстуальний елемент (точкова цитата/алюзія). Назва будівельного матеріалу – стукко (слово італійського походження), міцна гіпсова штукатурка або ліпнина для обробки стін та архітектурних деталей [25]. Маркер місця та інтермедіальний елемент (зв'язок з архітектурою). Назва міфологічної істоти – німфа, лісове божество у грецькій міфології. Інтертекстуальний елемент (точкова цитата/алюзія). Назва міфологічної істоти – сатир, лісове божество у грецькій міфології. Інтертекстуальний елемент (точкова цитата/алюзія).

"Nothing to it, once you know how, rococo's no problem." Назва стилю в архітектурі – рококо (1730-1760-і роки) [25]. Інтермедіальний елемент (зв'язок з архітектурою).

“Those small, cool, quiet Mona Lisa smiles that smile we must, no matter whether it’s been fun or it’s been not.” Назва картини – Мона Ліза (Джоконда, 1503-1505), написана Леонардо да Вінчі (1452-1519). Картер говорить про всесвітньовідому загадкову посмішку Мони Лізи. Інтермедіальний елемент (зв’язок з образотворчим мистецтвом).

“‘And she. A princess in a tower. Remote and shining as Aldebaran. Chained to a dolt and dragon-guarded.’” Назва зірки – Альдебаран, одна з найяскравіших зірок на нічному небі. Маркер місця. Назва міфічної істоти – дракон. Інтертекстуальний елемент (алюзія).

“Never a girl in all Bergamo so secluded except, on Sundays, they let her go to Mass, bundled up in black, with a veil on.” Назва служби у римо-католицькій церкві – месса. Інтертекстуальний елемент (алюзія на релігійні тексти).

“A white hand fragrant as Arabia descends from the black cloak and reciprocally rubs behind his ears at just the ecstatic spot.” Назва країни – Саудівська Аравія. Маркер місця.

“<...> until my master saw the wife of Signor Panteleone <...>” Ім’я літературного персонажа у даному творі – Сеньйор Пантелеон. Вірогідно, є пародією на Сеньйора Панталоне – персонажа (архетипа) в італійській комедії масок, скупого купця [25]. Протягом твору Кіт та його Господар жартома називають Пантелеона “Sir Pantaloon”. Саме довгі червоні панталони і сива борода часто були визначними характеристиками Панталоне в комедії масок. Інтертекстуальний елемент (алюзія/точкова цитата) та інтермедіальний елемент (зв’язок з театральним мистецтвом).

“<...> she and she had as much fun together as two Cinderellas at an all-girls’ ball.” Назва літературного персонажа – Попелюшка, героїня казок, найвідомішою з яких є казка Шарля Перро. Інтертекстуальний елемент (алюзія/точкова цитата)

“An admirable little note the lady’s sent him in return, per Figaro here and there; she adopts a responsive yet uncompromising tone.” Кіт у Чоботях вдруге порівнює себе з Фігаро. Інтертекстуальний елемент (алюзія/точкова цитата), а також інтермедіальний елемент (зв’язок з музикою).

“So, when dusk falls, off we trot to the piazza, he with an old guitar he pawned his sword to buy and most, if I may say so, outlandishly rigged out in some kind of vagabond mountebank’s outfit he bartered his gold-braided waistcoat with poor Pierrot braying in the square for <...>.” Назва, що використовується для позначення поняття площі в італійських містах – п’яцца [25]. Маркер місця. Різновид вуличної публіки – бродячий шарлатан. Маркер часу. Ім’я персонажа (архетипа) у пантомімі – П’єро, деякими дослідниками вважається французьким послідовником персонажа італійської комедії масок, Педроліно [25]. Інтертекстуальний елемент (алюзія/точкова цитата) та інтермедіальний елемент (зв’язок з театральним мистецтвом).

“If rococo’s a piece of cake, that chaste, tasteful, early Palladian stumped many a better cat than I in its time.” Назва архітектурного стилю – раннє палладіанство (XVII століття) [25]. Інтермедіальний елемент (зв’язок з архітектурою).

“<...> though the first storey’s graced with a hefty caryatid whose bulbous loincloth and tremendous pects facilitate the first ascent, the Doric column on her head proves a horse of a different colour, I can tell you.” Різновид статуй – каріатида, вертикальна колона у вигляді жінки. Різновид колон – колона Доричного (Дорійського) ордера, одного з трьох ордерів давньогрецької або класичної архітектури [25]. Інтермедіальний елемент (зв’язок з архітектурою).

“<...> even I, might never have braved that flying, upward leap that brought me, as if Harlequin himself on wires, in one bound to her window-sill.” Ім’я персонажа (архетипа) в італійській комедії масок – Арлекін, спритний слуга [25]. Інтертекстуальний елемент (алюзія/точкова цитата) та інтермедіальний елемент (зв’язок з театральним мистецтвом).

“<...> and home again, for breakfast, ubiquitous Puss, here, there and everywhere, who’s your Figaro?” Кіт у Чоботях втретє порівнює себе з Фігаро. Інтертекстуальний елемент (алюзія/точкова цитата).

“‘Why, he’s come but yesterday with me from Milano.’” Назва міста – Мілан в Італії. Маркер місця.

“<...> steps back; now it's his turn to take two steps forward in the saraband of Eros.” Ім'я міфологічного створіння – Амур (Купідон), божество кохання у римській міфології. Інтертекстуальний елемент (алюзія/точкова цитата).

“Mask the music of Venus with the clamour of Diana!” Ім'я міфологічного створіння – Венера, богиня краси, кохання і процвітання у римській міфології. Ім'я міфологічного створіння – Діана, богиня жіночності, полювання, тваринного і рослинного світу у римській міфології. Інтертекстуальні елементи (алюзії/точкові цитати).

“Another draught of Adam's ale healthfully concludes the day <...>.” Назва напою – «вино Адама», насправді, питна вода. Ім'я біблійського персонажа у назві напою – Адам. Інтертекстуальний елемент (алюзія).

“‘How rich is he?’ ‘Croesus’” Ім'я історичної постаті – Крез (595 р. до н. е. - 546 р. до н. е.), цар Лідії. Ім'я Креза з часів Стародавній Греції почало використовуватись для позначення дуже багатой людини. Маркер часу та інтертекстуальний елемент (алюзія/точкова цитата).

“So he expends a few of the hag's ducats on a black gown with a white collar and his skull cap and his black bag and, under my direction, makes himself another sign that announces, with all due pomposity, how he is Il Famed Dottore: Aches cured, pains prevented, bones set, graduate of Bologna, physician extraordinary.” Ім'я персонажа (архетипа) в італійській комедії масок – Доктор (лікар або доктор права) [25]. Інтертекстуальний елемент (алюзія/точкова цитата) та інтермедіальний елемент (зв'язок з театральним мистецтвом). Назва університету – Болонський університет в Італії. Маркер місця.

“So off goes hag; you never saw a woman of her accumulated Christmases sprint so fast.” Назва релігійного свята у християнстві – Різдво Христове (вжито у значенні «роки»). Маркер часу та інтертекстуальний елемент (алюзія на релігійні тексти).

“So may all your wives, if you need them, be rich and pretty; and all your husbands, if you want them, be young and virile; and all your cats as wily, perspicacious and resourceful as: PUSS-IN-BOOTS.” Ім'я літературного персонажа – Кіт у Чоботях. Інтертекстуальний елемент (алюзія/точкова цитата).

Казка про Кота у Чоботях походить з Італії, однак найвідоміша її версія задокументована Шарлем Перро. Назва оповідання Картер та точкова цитата, використана нею наприкінці твору, підкреслюють, що письменниця не приховує зв'язок написаного нею оповідання зі всесвітньовідомою казкою, адже вона безпосередньо звертає увагу читача на унікальне прізвисько цього персонажа.

Також у творі “Puss-in-Boots” на перший план виходять історичні та літературні корені казки про Кота в Чоботях. Анджела Картер наповнює оповідання італійським колоритом, активно використовуючи для цього елементи позатекстової реальності.

Цікавим є і той факт, що Кіт асоціює себе з Фігаро. Відомий за літературним твором та великою кількістю оперних і театральних постановок, цирюльник і слуга Фігаро має багато спільного з Котом у Чоботях: кмітливість, хитрість, вміння швидко справлятися з виконанням справ, схильність до авантур і скоєння обманів заради досягнення вищої цілі у власних інтересах.

Окрім цього, на сторінках твору Анджели Картер зустрічається велика кількість імен персонажів комедії масок. Між цими архетипами та героями твору повсякчас проводяться паралелі. Насиченим виявляється поєднання римської і християнської міфології у творі. Однак особливої уваги заслуговують саме точкові цитати у вигляді імен літературних персонажів, які пов'язують роботу Картер з працями Шарля Перро – казкою про Попелюшку (відіграє в оповіданні невелику роль, однак є влучним і органічним посиленням в контексті твору) та казкою про Кота у Чоботях, яка являє собою фундамент для розглянутого твору Картер.

Оповідання “Puss-in-Boots” є першим з розглянутих творів зі збірки “The Bloody Chamber and Other Stories”, який має гумористичний характер. Попри те, що у творі присутні персонажі-жінки, на перший план виходять Кіт та його Господар. Тема залежності дружини від свого чоловіка показується лише як тимчасова перепона на шляху героїв до щастя, і не розглядається серйозно.

В оповіданні налічується щонайменше сімнадцять алюзій, а також посилення на іший твір у заголовку.

2.5. The Erl-King

Оповідання “The Erl-King” («Вільшаний король») є першим твором зі збірки Анджели Картер “The Bloody Chamber and Other Stories” у якому письменниця не використовує елементи сюжету класичної казки з додаванням у нього авторських змін, адже подібний сюжет не існував або не зберігся до XX століття. Це оповідання має незалежний сюжет, в якому присутні паралелі з іншими літературними творами.

Історія про Вільшаного Короля жила у вигляді легенд, які передавалися в усній формі. Вірогідно, на певному історичному етапі через схоже звучання слів «ельф» і «вільха» у датській та німецькій мовах, Король Ельфів з датського фольклору перетворився на Вільшаного Короля.

Образ Вільшаного Короля став досить популярним у XVI столітті. Він поєднував у собі людські страхи та забобони про темні ліси як джерело невідомого, а також про лісових духів, ельфів і фей, якими й мав керувати Вільшаний Король. Нерідко, його образ пов’язували зі смертю, ніби сам він – смерть, яка забирає тих, хто посмів проникнути у його володіння.

Є дві найвідоміші літературні праці, а саме, художні твори, які пов’язані з іменем Вільшаного Короля. Це балада “Erlkönigs Tochter” («Донька Вільшаного Короля», 1778) німецького фольклориста Йоганна-Готфріда Гердера (1744-1803), у тексті якої Вільшаний Король не з’являється жодного разу, та балада “Der Erlkönig” (1782) німецького поета, прозаїка і драматурга Йоганна Вольфганга фон Гете (1749-1832). За відомим сюжетом Вільшаний Король переслідує батька з маленьким сином, які їдуть верхи через нічний ліс. Персонажі твору, як і читач, не бачать Вільшаного Короля, однак хлопчик чує його голос. Вільшаний Король прагне забрати його до себе і своєї сім’ї. Наприкінці твору дитина гине [49].

Основний елемент, яким користується Картер у своєму оповіданні, це образ Вільшаного Короля – духа лісу, який здатен полонити усе живе на своїй території. Однак Картер додає у стару легенду притаманні їй авторському стилю письма і жанровим вподобанням «свіжі» елементи.

Головна героїня твору – дівчина. На цей раз – абсолютно безіменна. Читач не знає ні імені, ні прізвища. Вона є нашими очима у світі Вільшаного Короля.

Розповідь ведеться від першої особи (оповідачем є дівчина, яка заблукала у лісі і натрапила на Вільшаного Короля), лише наприкінці твору тип фокалізації раптово змінюється, відсторонено перетворюючись на розповідь від третьої особи, ніби віддаляючись від подій оповідання.

Дія твору відбувається у загадковому безіменному лісі, переважною мірою – у лісовій хатині, яка належить Вільшаному Королю.

Надалі буде поетапно розглянуто кожен елемент позатекстової реальності, інтермедіальні та інтертекстуальні зв'язки в оповіданні Анджели Картер “The Erl-King” [37, с. 57-62]:

“*The Erl-King*”. Назва твору є інтертекстуальним елементом (заголовок, який посиляється на інший твір).

“*A young girl would go into the wood as trustingly as Red Riding Hood to her granny's house but this light admits of no ambiguities and, here, she will be trapped in her own illusion because everything in the wood is exactly as it seems.*” Ім'я літературного персонажу – Червона Шапочка (Червоний Каптур, Червоний Капелюшок), перш за все відома з казки “Le Petit Chaperon rouge” (“Червона Шапочка”, 1697) Шарля Перро, який використав популярний у Франції та Італії сюжет з історії про дівчинку і вовка (перевертня), знизив рівень жорстокі сюжету, і сформулював мораль: ця казка є алегорією до ранніх стосунків юних дівчат зі звабниками протилежної статі, і ризиків таких стосунків. Інтертекстуальний елемент (алюзія).

“*The woods enclose and then enclose again, like a system of Chinese boxes opening one into another <...>.*” Назва країни у назві скриньки з секретом – Китай. Маркер місця.

“*Erl-King will do you grievous harm.*” Перше вживання у тексті твору імені персонажа Вільшаного Короля. Ці слова героїня чує перед першою зустріччю з Вільшаним Королем. Інтертекстуальний елемент (алюзія/точкова цитата).

“*There are some eyes can eat you.*” Речення, яке можна вважати ремінісценцією відомого діалогу з казки про Червону Шапочку (в інтерпретації Братів Грімм), який неминуче завершується спробою проковтнути дівчинку:

“*Red Riding Hood says ‘Oh Granny, what big eyes you’ve got!’ and the wolf replies ‘All the better to see you with, my dear!’*” [52]

Уособлення фрази «поїдати очима». Інтертекстуальний елемент (ремінісценція).

“*<...> he will not touch the brambles, he says the Devil spits on them at Michaelmas.*” Назва образу в культурі та релігії, переважно, у християнстві – диявол. Назва релігійного свята у християнстві – День Святого Михайла. Інтертекстуальні елементи (алюзії на релігійні тексти).

“*Over the hearth hang bunches of drying mushrooms, the thin, curling kind they call jew’s-ears, which have grown on the elder trees since Judas hanged himself on one; this is the kind of lore he tells me, tempting my half-belief.*” Назва народу семітського походження – євреї. Маркер місця. Назва дерева – чорна бузина, яка у міфології вважається популярним деревом для проведення обрядів серед духів лісу. Ім’я біблійного персонажа – Іуда (Юда) Іскаріот, один з апостолів Христа який його зрадив і скоїв після цього самогубство шляхом повішання на дереві. Існує декілька версій щодо дерева, на якому помер Іуда. Одна з них – чорна бузина. Інтертекстуальні елементи (алюзії на релігійні тексти).

“*How sweet I roamed, or, rather, used to roam; once I was the perfect child of the meadows of summer, but then the year turned, the light clarified and I saw the gaunt Erl-King, tall as a tree with birds in its branches, and he drew me towards him on his magic lasso of inhuman music.*” Імовірно, ремінісценція на міф про Аїда і Персефону, чия зустріч за окремими джерелами відбулась саме у такий спосіб, однак без впливу магичної музики. Королем лісу і вправним музиком у грецькій міфології вважався Пан. Складається враження, що Картер поєднала елементи давньогрецької міфології задля сформування образу свого Вільшаного Короля. Інтертекстуальні елементи (ремінісценції).

“I should like to grow enormously small, so that you could swallow me, like those queens in fairy tales who conceive when they swallow a grain of corn or a sesame seed.”

Ремінісценція на казки різних народів світу (проковтнуті предмети різняться в залежності від задокументованих зразків кожної окремої казки, найчастіше зустрічаються згадки про цілі квіти, їх цибулини чи семена): у норвезькій казці Tatterhood королева їсть пророслі квіти, у датській казці про короля-лінд(в)орма, напівлюдину-напівзмія, королева з’їдає дві цибулини троянд. Інтертекстуальні елементи (ремінісценції).

“Eat me, drink me; thirsty, cankered, goblin-ridden, I go back and back to him to have his fingers strip the tattered skin away and clothe me in his dress of water, this garment that drenches me, its slithering odour, its capacity for drowning.” Алюзія на вірш “Goblin Market” (написаний у 1859 році) англійської поетеси Крістіни Джорджини Россетті (1830-1894), у якому річкові гобліни пропонують двом молодим сестрам скуштувати зачаровані фрукти, які виявляються дуже небезпечними. Одна з дівчат погоджується, і починає сильно хворіти, однак сестра рятує її, принісши на своїй шкірі сік магічних фруктів. Обидві дівчини залишаються в живих. Вірш розглядався літературознавцями як робота про сексуальність з феміністичним посилом.

Далі наведено фрагмент тексту вірша, цитату з якого використала Картер:

*“She cried ‘Laura,’ up the garden,
‘Did you miss me?
Come and kiss me.
Never mind my bruises,
Hug me, kiss me, suck my juices
Squeezed from goblin fruits for you,
Goblin pulp and goblin dew.
Eat me, drink me, love me;
Laura, make much of me:
For your sake I have braved the glen
And had to do with goblin merchant men” [70].*

Назва міфічної істоти або духу в англійському фольклорі – гоблін. Інтертекстуальні елементи (цитата і алюзія).

Цими словами Картер підкреслює «очищення» головної героїні у ночі, проведені нею з Вільшаним Королем. Попри те, що він становить для дівчини серйозну небезпеку, вона любить його, і пам'ятає про ризики такого кохання.

“What big eyes you have.” Цитата з казки про Червону Шапочку [52; 67], яка застосовується для опису вовка. В оповіданні Анджели Картер застосовується для опису Вільшаного Короля. Інтертекстуальний елемент (цитата).

“Eyes of an incomparable luminosity, the numinous phosphorescence of the eyes of lycanthropes.” Назва міфічних істот – лікантропи (вовкулаки, перевертні). Інтертекстуальний елемент (алюзія).

“I am afraid I will be trapped in it for ever like the poor little ants and flies that stuck their feet in resin before the sea covered the Baltic.” Назва моря – Балтійське море. Маркер місця.

Картер використовує поширені у казках сюжети і створює власні. Важко сказати де закінчується ремінісценція, і починається нова історія, і навпаки. Розглянемо фрагменти казковості, які можна віднести до інтертекстуальних елементів (ремінісценцій), притаманні саме цьому оповіданню Картер:

“He makes his whistles out of an elder twig and that is what he uses to call the birds out of the air – all the birds come; and the sweetest singers he will keep in cages.” Вільшаний король приманює пташок, які наприкінці твору виявляються зачаклованими дівчатами.

“He told me about the grass snakes, how the old ones open their mouths wide when they smell danger and the thin little ones disappear down the old one's throats until the fright is over and out they come again, to run around as usual.” Змії, які ховають своїх дитинчат від загроз лісу.

“He told me how the wise toad who squats among the kingcups by the stream in summer has a very precious jewel in his head.” Мудра жаба носить у своїй голові дорогоцінний камінь.

“He said the owl was a baker’s daughter; then he smiled at me.” Сова – це зачарована донька пекаря.

“Falling as a bird would fall through the air if the Erl-King tied up the winds in his handkerchief and knotted the ends together so they could not get out.” Ритуал протилежний до відьомської практики приманювання вітру із казки «На Схід від Сонця і на Захід від Місяця», яку Картер згадувала у своєму оповіданні “The Tiger’s Bride”. Вільшаний Король як і відьми практикує магію задля досягнення своїх цілей.

“There is a plaintive sweetness in his song and a certain melancholy, because the year is over – the robin, the friend of man, in spite of the wound in his breast from which Erl-King tore out his heart.” Вільшаний Король забрав серце з грудей дрозда, а отже, за версією Картер, він регулярно скоює злочини проти того самого лісу, який мусить захищати.

“Then she will open all the cages and let the birds free; they will change back into young girls, every one, each with the crimson imprint of his love-bite on their throats.” Головна героїня після вбивства нею Вільшаного Короля випустить усіх пташок на свободу, і вони перетворяться на дівчат, якими були до зустрічі з Вільшаним Королем. Оскільки він видається непідвладним часу, текст оповідання надає достатню кількість доказів того, що Вільшаний Король протягом років збирав свою колекцію, у якій *“(there are) cage upon cage of singing birds, larks and linnets, which he piles up one on another against the wall, a wall of trapped birds”*.

“She will carve off his great mane with the knife he uses to skin the rabbits; she will string the old fiddle with five single strings of ash-brown hair. Then it will play discordant music without a hand touching it. The bow will dance over the new strings of its own accord and they will cry out: ‘Mother, mother, you have murdered me!’” Музичні інструменти, створені за допомогою волосся мертвого Вільшаного Короля, гратимуть самі по собі.

При цьому, статус головної героїні зміниться. Новий титул «мати» можна трактувати по-різному, однак найпершим чином це означає емансипацію головної героїні від згубного впливу Вільшаного Короля. І по-друге, це, вірогідно, означає

перетворення героїні на володарку лісу, який залишився без господаря. З появою нової хазяйки лісу прийде і весна.

Отже, оповідання “The Erl-King” своїм заголовком та іменем одного з головних персонажів, яке неодноразово вживається у тексті твору, посилається на фольклорний образ Вільшаного короля.

Картер поєднує узагальнені характеристики персонажа датського і німецького фольклору з інтерпретацією цього ж персонажа Йоганном Вольфгангом фон Гете, а також звертається до казки про Червону Шапочку, і присутнього у ній архетипу Вовка – свого роду мисливця, який вичікує кожну наступну жертву. При цьому існують також паралелі з історією Синьої Бороди – чоловіка (архетипа), який «колекціонував» своїх дружин.

Письменниця переплітає мотиви античної міфології з символічними для християнства образами, при цьому додаючи алюзії та ремінісценції, у яких вгадуються варіації популярних у казкарстві тропів (перетворення людей на пташок чи інших зачаклованих істот; мудрі тварини як жителі стародавнього лісу; присутність у творі магічних та міфологічних створінь, що з незапам'ятних часів керували землями, на яких панують чари). У такий спосіб, Анджела Картер створює власний образ Вільшаного Короля за допомогою використання нею великої кількості текстів-історичних попередників. Проте на цей раз головну роль грає не сам Король, а героїня – жінка, яка звільняється від його згубного впливу та одержує перемогу.

У тексті оповідання налічується щонайменше вісім алюзій, десять ремінісценцій, дві цитати та заголовок, який посилається на інший твір.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 2

У другому розділі даної роботи було детально проаналізовано п'ять оповідань зі збірки “The Bloody Chamber and Other Stories” Анджели Картер. Під час проведення аналізу кожного з творів вдалося виявити у них міжтекстові (інтертекстуальні) зв'язки та визначити їхню специфіку.

Аналіз текстів з урахуванням особливостей історичного та культурного контексту допоміг виявити на їх сторінках елементи позатекстової реальності, маркери часу та місця. Кількість таких елементів у кожному оповіданні зі збірки “The Bloody Chamber and Other Stories” суттєво різниться, що частково залежить від обсягу окремого твору, частково – від ступеню історичної точності, закладеної у цей твір самою Анджелою Картер, і важливості культурного та історичного контексту в процесі інтерпретування кожного твору.

За допомогою інтермедіальних та інтертекстуальних елементів письменниця створює унікальну атмосферу та переносить казку у реальний світ і конкретну історичну епоху, залишаючи підказки для уважного читача. На тлі реальних подій зазвичай розгортаються події з життя головної героїні (Маркіза з оповідання “The Bloody Chamber”, Красуня з “The Courtship of Mr Lyon”, Красуня з “The Tiger’s Bride”), або героя/героїв (Кіт та його Господар в оповіданні “Puss-in-Boots”). В окремих випадках, історичний контекст не грає важливої ролі – в оповіданні “The Erl-King” місцем дії стає зачарований ліс, відрізаний від цивілізації. Тут на перший план виходять фольклорні елементи.

Анджела Картер не приховує елементів магічного у своїх оповіданнях. Вона не розкриває природу магії і не заглиблюється в її історію.

Картер використовує інтертекстуальність щоб збагатити власні тексти. На сторінках оповідань зі збірки “The Bloody Chamber and Other Stories” налічується велика кількість алюзій на релігійні тексти, світову міфологію, фольклор, персонажів відомих казок. Алюзія стає основним інструментом письменниці.

Найбільша кількість алюзій нараховується в оповіданні “The Bloody Chamber”. Воно ж містить найбільшу кількість цитат, порівняно з іншими оповіданнями, які було проаналізовано. Недарма Картер обрала саме це оповідання як перше у своїй збірці, та дала його назву усій книзі. “The Bloody Chamber” –

найбільший за об'ємом твір, який демонструє ерудованість письменниці. Ключовим образом зі світової літератури у цьому творі є образ Синьої Бороди. Багато підказок про подальшу долю головної героїні приховано у предметах, які її оточують. У такий спосіб, Картер розглядає роль молодої жінки у суспільстві, використовуючи при цьому інтермедіальні та інтертекстуальні елементи – як явні, так і приховані.

“The Courtship of Mr Lyon” – найкоротше з розглянутих, лаконічне і влучне оповідання. Одна з версій казки про Красуню і Чудовисько, написаних Анджелою Картер. У цьому творі найменша кількість алюзій, порівняно з іншими. Воно не вдається до радикальних змін та неочікуваних сюжетних поворотів, і залишається вірним своїм літературним попередникам, змінивши лише образ Чудовиська – воно перетворюється на чоловіка, ззовні не схожого на класичний образ принца.

“The Tiger’s Bride” – друга версія казки про Красуню і Чудовисько, яка входить до даної збірки. Трансформація героїні у цьому оповіданні іде всупереч класичному сюжету. Картер звільняє героїню, перетворюючи її на дику тварину, і залишає Чудовисько (Тигра) Чудовиськом.

“Puss-in-Boots” – написана Картер казка про Кота у Чоботях. Цей твір є більш гумористичним, менше говорить про проблеми жінок у соціумі, демонструє більш розкуту та досвчену героїню, але відводить їй другорядну роль. Це перше з розглянутих оповідань, у якому інтертекстуальний елемент можна знайти в самому заголовку, і друге за кількістю вжитих у ньому алюзій.

Оповідання “The Erl-King” використовує образ Вільшаного короля для створення неочікуваного сюжету. Знову головна роль відводиться юній дівчині, і знову вона отримує свободу від тирана, як і героїня “The Bloody Chamber”. Даний твір є лідером за кількістю вжитих у ньому ремінісценцій.

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

З розвитком постмодернізму у світовій культурі актуальним стало питання про походження та оригінальність літературних творів, а саме про інтертекстуальні зв'язки між різними творами та вплив таких зв'язків на нові літературні праці.

Під час написання даної роботи було проаналізовано наукові праці, присвячені постмодернізму, причинам його виникнення та характерним для нього ознакам, а також роботи літературознавців, спрямовані на дослідження особливостей інтертексту, його походження і природи різноманітних інтертекстуальних зв'язків у літературі. Зокрема, було розглянуто дослідження Ролана Барта, Юлії Кристєвої, Майкла Ріффатера, Іхаба Хассана і Наталі Фатєєвої.

У роботах цих літературознавців інтертекстуальність вважається однією з найбільш характерних ознак постмодернізму в літературі; інтертекст – це фрагмент чужого, попереднього тексту, введений в новий, свіжо створений літературний твір; кожен текст налічує певні елементи інтертекстуальності.

Користуючись класифікаціями таких дослідників як Жерар Женетт, Генріх Ф. Плетт та Наталя Фатєєва, було визначено, що запропоновану Фатєєвою узагальнену класифікацію, створену нею на основі робіт вчених-попередників, доцільно використовувати (в спрощеному її варіанті) у практичній частині даної роботи для виявлення інтертекстуальних зв'язків в образах творів британської письменниці епохи постмодернізму Анджели Картер.

Вдалося прослідкувати основні тенденції літературної творчості Анджели Картер. Зокрема, її любов до використання казкового і містичного задля створення колоритних самотвірних історій з запозиченими елементами; важливість для письменниці образу жінки та теми жіночої ролі у суспільстві; вираження нею своєї точки зору і свого бачення фемінізму у власних літературних творах.

Вперше ґрунтовно і послідовно було досліджено українською мовою п'ять оповідань зі збірки "The Bloody Chamber and Other Stories" Анджели Картер.

Аналіз текстів з урахуванням особливостей історичного та культурного контексту допоміг виявити на їх сторінках елементи позатекстової реальності, розрізнити маркери часу та місця, інтермедіальні елементи, а також визначити специфіку знайдених міжетекстових (інтертекстуальних) зв'язків.

Картер використовує заголовки, які посиляються на інший твір; цитати в складі тексту; алюзії; ремінісценції; переказ чужого тексту, який входить у склад нового твору; пародіювання іншого тексту; «точкові цитати» – імена історичних постатей, міфологічних героїв, або ж літературних персонажів з інших творів, назви історичних подій чи періодів, включені до тексту.

За допомогою інтертекстуальних елементів письменниця створює унікальну атмосферу та переносить казку у конкретну історичну епоху, залишаючи підказки для уважного читача. Картер використовує інтертекстуальність щоб збагатити власні тексти.

На сторінках оповідань зі збірки “The Bloody Chamber and Other Stories” налічується велика кількість алюзій на релігійні тексти, світову міфологію, фольклор, персонажів відомих казок. Алюзія стає основним інструментом письменниці.

Найбільша кількість алюзій нараховується в оповіданні “The Bloody Chamber”. Воно ж містить найбільшу кількість цитат, порівняно з іншими оповіданнями, які було проаналізовано.

В оповіданні “The Courtship of Mr Lyon” найменша кількість алюзій, порівняно з іншими. Воно не вдається до радикальних змін та неочікуваних сюжетних поворотів, і залишається вірним своїм літературним попередникам.

“The Tiger’s Bride” – друга версія казки про Красуню і Чудовисько, яка входить до даної збірки.

“Puss-in-Boots” – написана Картер гумористична казка про Кота у Чоботях, перше з розглянутих оповідань, у якому інтертекстуальний елемент можна знайти в самому заголовку, і друге за кількістю вжитих у ньому алюзій.

Оповідання “The Erl-King” використовує образ Вільшаного короля для створення неочікуваного сюжету. На сторінках твору нараховується найбільша кількість ремінісценцій порівняно з іншими оповіданнями Картер, які було розглянуто.

Розглянуті оповідання зі збірки “The Bloody Chamber and Other Stories” Анджели Картер попри унікальний стиль написання, притаманний письменниці,

містять значну кількість інтертекстуальних зв'язків з текстами-літературними попередниками. На це вказує різноманіття інтертекстуальних елементів (алюзій, цитат, ремінісценцій, заголовків з посиланням на інші твори).

Яскрава інтертекстуальність творів Картер перетворює прочитання кожного оповідання на своєрідну гру, що підкреслює постмодерністський характер цих творів. Книга "The Bloody Chamber and Other Stories" пропонує читачам поринути в казковий світ і побачити його з іншого боку. Сучасний читач обов'язково помітить приховані у тексті посилання на інші твори, та оцінить їхню роль у створенні унікальних літературних праць з запозиченими та переосмисленими елементами.

SUMMARY

THE SPECIFICS OF INTERTEXTUAL CONNECTIONS IN ANGELA CARTER'S LITERARY WORKS

The research aims to investigate explicit and implicit intertextual connections in literary prose, based on the works of British postmodern writer Angela Carter. For this purpose, a collection of short fiction called “The Bloody Chamber and Other Stories” is analyzed in detail, in order to discover, differentiate, and categorize examples of intermediality and intertextuality. In the following research, intermediality is interpreted as interconnections between different types of art and media, while intertextuality is defined as connections between different written texts.

This research employs methods of conceptual, contextual, interpretative, and intertextual analysis. Conceptual analysis was used to reveal various forms of intertextual connections found in literary prose. The methods of contextual and interpretative analysis were employed to analyze the text within the context of its historical and cultural setting, and intertextual analysis was employed to appraise the text in terms of its intertextuality, with reference to its connections to other texts.

Applying the developed theoretical and methodological framework allowed us to reveal that the peculiarities of intertextual connections found in Angela Carter’s short stories from the collection “The Bloody Chamber and Other Stories” revolve around European fairy tales. It has been discovered that intertextuality may be realized both explicitly – through the author’s choice of headings with references to other literary works, epigraphs, quotations, and implicitly – with the help of allusions, retelling, parody. Overall, the study proved that intertextual connections in the works of Angela Carter are not few, but present on different levels and crucial to the plot of each story.

This paper contributes to further research in the fields of applied linguistics and literary studies. Moreover, the results of the research can be used to plan university or college courses in British literature. Further research on intertextuality could be conducted based on the texts of other postmodern authors and the twenty-first century literary works.

Keywords: intertextuality, intertextual connections, intermediality, postmodernism, prose, fairy tales, Angela Carter

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Античная литература / под ред. А. А. Тахо-Годи. Москва, 1973. 439 с.
2. Барт Р. Смерть автора. *Избранные работы. Семиотика. Поэтика*. Москва, 1989. С. 384-392.
3. Бобырева Е. В., Карасик В. И. Прецедентность религиозного дискурса. *Интертекстуальность и фигуры интертекста в дискурсах разных типов: коллективная монография*. Москва, 2014. С. 255-279.
4. Воробьёва О.П. Эмотивность художественного текста и читательская рефлексия. *Язык и эмоции*. Волгоград, 1995. С. 240-246.
5. Врабель-Кемінь О. Особливості жіночого прозописьма Анджели Картер: критерії сприйняття дійсності. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2014. Вип. 8. С. 371-374.
6. Гомер. Одиссея. URL: http://ae-lib.org.ua/texts/homer_odyssey_ua.htm
7. Дерикоз О. Класичний гротеск в аспекті гендерної проблематики short story: образність письма А. Картер. *Питання літературознавства*. 2011. Вип. 86. С. 117-124.
8. Дю Белле Ж. Защита и прославление французского языка. *Эстетика Ренессанса*. Москва, 1981. Том 2. Книга 2. С. 223-270.
9. Жлуктенко Н.Ю. Психологические романы А. Мердок и Дж. Фаулза. *Английский психологический роман XX века*. Киев, 1988. С. 129-148.
- 10.Зенкин С. Теория литературы. Проблемы и результаты. Москва, 2017. 324 с.
- 11.Искусство. Универсальная энциклопедия для юношества / ред. Н. Е. Ильенко. Москва, 2002. 719 с.
- 12.Іванишин П. Теорія інтертекстуальності: метакритичні аспекти. URL: <http://dontsovnice.org.ua/?m=content&d=view&cid=541>
- 13.Книга псалмів. URL: <https://1000-molitv.ru/kniga-psalm-v-chitati/>
- 14.Кононенко Т. Особливості репрезентації гендерної тематики в британській жіночій прозі останньої третини XX ст. (А. Картер, Ф. Велдон, Дж. Вінтерсон). Київ, 2008.

- 15.Короткий словник-довідник медіа термінів / уклад. РМНЦ відділу райдержадміністрації. Криве Озеро, 2017. 28 с.
- 16.Легенда о Тристане и Изольде. *Средневековая литература*. URL: <https://www.rulit.me/books/legenda-o-tristane-i-izolde-read-140207-1.html>
- 17.Личкова В.А. Трансгрессия в культуре: творчество как преступление и как инстарация. Минск, 2006. 30 с.
- 18.Логинов Г. Истоки постмодернизма, краткая история авангарда. Москва, 2019. 379 с.
- 19.Маньковская Н.Б. Париж со змеями (Введение в эстетику постмодернизма). Москва, 1995. 220 с.
- 20.Мітосек З. Теорії літературних досліджень. Сімферополь, 2005. 408 с.
- 21.На схід від сонця й на захід від місяця (норвезька казка). *Дерево Казок*. URL: <https://derevo-kazok.org/na-shid-vid-soncja-j-na-zahid-vid-misjacija.html>
- 22.Назон П. О. Метаморфози (Переклад А.Содомори). URL: http://ae-lib.org.ua/texts/ovidius_metamorphoses_ua.htm
- 23.Овдійчук Л. М. Інтертекстуальність як один із методів аналізу художнього твору на уроках літератури. *Збірник наукових праць “Педагогічні науки”*. 2019. №48. С. 90-93.
- 24.Постмодернизм : энциклопедия / сост. и науч. ред.: А. А. Грицанов, М. А. Можейко. Минск, 2001. 333 с.
- 25.Словопедия. *Большой Энциклопедический словарь (БЭС)*. URL: <http://www.slovopedia.com/>
- 26.Фатеева Н. А. Типология интертекстуальных элементов и связей в художественной речи. *Известия РАН. Серия литературы и языка*. Москва, 1998. Т. 57. № 5. С. 25-38.
- 27.Шиліна Г. А. Лінгвістика тексту. *Підручник з української мови за 9 клас*. URL: http://www.zhu.edu.ua/mk_school/mod/page/view.php?id=2502.
- 28.Эко У. Из заметок к роману «Имя розы». *Называть вещи своими именами*. Москва, 1986. С. 224-229.
- 29.Allen G. Intertextuality. London, 2000. 238 p.

30. Baudelaire Ch. P. Les Fleurs du mal (Flowers of Evil). URL: <https://fleursdumal.org/poem/119>
31. Baudelaire Ch. P. Quotes. *BrainyQuote*. URL: https://www.brainyquote.com/quotes/charles_baudelaire_402194
32. Brookes J. B. The Lustful Turk, or Lascivious Scenes from a Harem. New York, 1968. 147 p.
33. Carter A. American Ghosts and Old World Wonders. London, 1994. 140 p.
34. Carter A. Expletives Deleted. London, 2006. 240 p.
35. Carter A. Fireworks: nine stories in various disguises. New York, 1982. 133 p.
36. Carter A. Heroes and Villains. New York, 1972. 176 p.
37. Carter A. The Bloody Chamber and other stories. New York, 1993. 86 p.
38. Carter A. The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman. London, 1986. 240 p.
39. Carter A. The Passion of New Eve. London, 2011. 192 p.
40. Carter A. The Sadeian Woman and the Ideology of Pornography. New York, 1988. 154 p.
41. Carter A. Wise Children. New York, 1992. 234 p.
42. Carter Angela. Saints and Strangers. New York, 1986. 126 p.
43. Cixous H. Castration or Decapitation? (Trans. A. Kuhn) *Signs* 7.1. 1981. P. 41-55.
44. Coleridge's Miscellaneous Criticism / edited by T. M. Rayson. London, 1936. 439 p.
45. D'Aulnoy M.-C. The Fairy Tales of Madame d'Aulnoy. *SurLaLune Fairytales*. URL: <http://www.surlalunefairytales.com/authors/daulnoy.html>
46. Eros and Psyche. *Ancient Greece: History, Art, Museums*. URL: <https://ancient-greece.org/culture/mythology/eros-psyche.html>
47. Famous Italian Opera Arias: A Dual-language Book. New York, 1996. 128 p.
48. Genette G. Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia. *Teoria i metodologia badań literackich*. Warszawa, 1999. S. 107-154.
49. Goethe J. W. Erlkönig. *Poetarium*. URL: <http://www.poetarium.info/goethe/erlkoenig.htm>
50. Gombrich E. H. The Story of Art. London, 1995. 688 p.
51. Gordon E. The Invention of Angela Carter: A Biography. Oxford, 2017. 244 p.

52. Grimm's Fairy Stories (The Brothers Grimm Classics Collection). London, 2015. 126 p.
53. Haffenden J. Magical Mannerist: John Haffenden talks to Angela Carter / J. Haffenden. // *Literary Review*. – 1984. – Vol. 77. – P. 34-38.
54. Hassan I. Toward a Concept of Postmodernism. *The Postmodern Turn*. 1987. P. 1-10.
55. Hawthorn J. Studying the Novel: An Introduction (third edition). London, 1997. 186 p.
56. Higgins D. Intermedia. *Something Else Newsletter*. February, 1966. Vol. 1. No. 1.
57. Huysmans J. K. Là-bas (Down There). New York, 2011. 304 p.
58. Jensen K. B. Intermediality. *The International Encyclopedia of Communication Theory and Philosophy*. 2016. P. 1-12.
59. Kristeva J. Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman. *Critique*. Paris, 1967. № 239. P. 438–465.
60. Kristeva J. Poesie et negative. *Semiotike. Recherches pour une semanalyse*. Paris, 1969. P. 181-257.
61. Kristeva J. Polyloques. Paris, 1975. 346 p.
62. Kristeva J. Semiologie des paragrammes. *Semeiotike. Recherches pour une semanalyse*. Paris, 1969. P. 181-257.
63. Levi E. Magical Initiation And The Exercise Of Magical Power. Montana, 2010. 8 p.
64. Levi E. The Key of Mysteries. Boston, 2002. 224 p.
65. Levi E. The Secret of Pandora's Box. *Dogme et rituel de la haute magie*. Cambridge, 2011.
66. Neale C. Angela Carter's Fetishism. New York, 1995. 459 p.
67. Perrault's complete fairy tales. New York, 1961. 184 p.
68. Plett H.F. Intertextualities. *Intertextuality (Ed. H. F. Plett)*. Berlin, New York, 1991. P. 3-29.
69. Riffaterre M. Semiotics of Poetry. Indiana University Press, 1978. 213 p.
70. Rossetti C. Goblin Market. *Poetry Foundation*. URL: <https://www.poetryfoundation.org/poems/44996/goblin-market>

71. Sage L. *Flesh and the Mirror: Essays on the Art of Angela Carter*. London, 2007. 384 p.
72. Saint Petersburg encyclopedia. URL:
<http://www.encspb.ru/object/2804016264?lc=en>
73. Shakespeare W. *The Tragedy of Othello, The Moor of Venice*. London, 1941. 265 p.
74. *Something about the author*. Vol. 66. Detroit, 1993. 248 p.
75. Swedenborg E. *The Apocalypse Revealed*. London, 1836. 382 p.
76. Swift J. *Travels into Several Remote Nations of the World, in Four Parts. By Lemuel Gulliver, First a Surgeon, and then a Captain of several Ships*. London, 2018. 72 p.
77. *The arts of Angela Carter*. Manchester, 2019. 296 p.
78. *The challenge of postmodernism: an evangelical engagement*. London, 1995. 428 p.
79. *The Old Wives' Fairy Tale Book* / edited by A. Carter. New York, 1990. 242 p.
80. *The Penguin's book of International Women's Stories*. London, 1997. 462 p.
81. Tolkien J.R.R. *On Fairy Stories*. London, 1939. 15 p.
82. *Wayward Girls and Wicked Women* / edited by A. Carter. London, 1989. 339 p.