

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ЛІНГВІСТИЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**

**кафедра теорії та історії світової літератури
імені професора В. І. Фесенко**

**КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА МАГІСТРА
з літературознавства**

на тему: «Модифікації метажанру фентезі в циклі Кассандри Клер «Пекельні механізми»»

Студентки групи МЛа 51-20
спеціальності 035 Філологія
спеціалізації 035.041 Германські мови
та літератури (переклад включно),
перша –англійська
освітньої-професійної програми
Світова література і художній
переклад (англійська мова і друга
іноземна мова)
Клаптюк Аліни Володимирівни

Допущена до захисту
«09» листопада 2021 року

Завідувач кафедри

Науковий керівник
доктор філологічних наук, доцент
Висоцька Наталія Олександрівна

(підпис) (ПІБ)

Національна шкала _____
Кількість балів: _____ Оцінка: ЄКТС ____

Київ – 2021 рік

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ І. ФЕНТЕЗІ ТА ЙОГО ОСОБЛИВОСТІ В СУЧАСНІЙ ЛІТЕРАТУРІ	7
1.1. Проблема жанрового визначення фентезі. Особливості фентезі-текстів.....	7
1.2. Модифікації метажанру фентезі у контексті неовікторіанської літератури.....	14
1.3. Інтертекстуальність як риса дискурсу фентезі.....	20
1.4. Образ «Іншого» у текстах-фентезі.....	27
Висновки до розділу І.....	33
РОЗДІЛ ІІ. ОСОБЛИВОСТІ МЕТАЖАНРУ У РОМАНАХ ТРИЛОГІЇ «ПЕКЕЛЬНІ МЕХАНІЗМИ».....	35
2.1. Жанрові особливості циклу «Пекельні механізми».....	35
2.2. Система персонажів та образ «Іншого» у трилогії.....	41
2.3 Види та функції інтертекстуальності у романах.....	47
Висновки до розділу 2.....	58
ВИСНОВКИ.....	60
РЕЗЮМЕ.....	63
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	67
ДОДАТОК А	73

ВСТУП

Метажанр фентезі набуває дедалі більшого поширення в сучасній масовій літературі і викликає жвавий інтерес читачів та дослідників. Фентезійний дискурс є важливою частиною формування літературних смаків та особистості загалом, розкриває низку важливих соціально-психологічних та культурних феноменів, що впливають на становлення особистості та формування системи цінностей.

Питання жанрової природи фентезі в сучасному літературознавстві досі не має єдиної відповіді. Літературознавиця О.М. Ковтун зауважила: *«Дуже часто фантастику називають «жанром», щовсе ж не цілком коректно. Адже існують фантастичні оповідання, повісті, романи і навіть епопеї – тобто, фантастичний твір, висловлюючись коректною літературознавчою мовою, являє собою жанровий різновид оповідання, повісті або роману...»* [11, с. 4]. Частина дослідників іменують його жанром, але все більшого поширення набуває думка (як нам видається, слухна), що на теперішньому етапі розвитку його доцільно вважати метажанром. Так, О. Стужук у своїй праці пропонує розглядати фантастичне як «тип художнього мислення-відчуття», і трактує художню фантастику *«як метажанр, що охоплює фантастику-прийом і фантастику-концепт (об'єднує три підгрупи текстів: власне фантастику, наукову фантастику та фентезі)»* [23, с. 6].

Література порубіжжя ХХ-ХХІ століть, в тому числі фантастична (прикладом якої є досліджувані твори), пережила сплеск інтересу до спадщини вікторіанської епохи, що отримав назву «вікторіанський бум» або «вікторіанське відродження». Серед текстів новітньої вікторіани можна знайти як «осучаснення» класичних сюжетів згаданої доби, деталізоване розкриття їхніх другорядних змістових ліній, так і альтернативні бачення історії, яким характеризується література стимпанку. *«Долучаючись до комплексного, багатоаспектного діалогу з аксіологічними, ідеологічними, політичними чи культурними надкодуваннями вікторіанства, постмодерна свідомість експериментує з ними як у формальній, так і у змістовій площині»* [25, с. 1].

Такі експерименти дозволяють не лише актуалізувати травматичний досвід вікторіанської епохи в координатах постмодернізму, а й осмислити важливі питання сучасності.

У роботі досліджені фентезі-романи Кассандри Клер «Механічний ангел» (Clockwork Angel, 2010), «Механічний принц» (Clockwork Prince, 2011) і «Механічна принцеса» (Clockwork Princess, 2013), що завоювали визнання у читачів-підлітків по всьому світу. Романи з циклу «Пекельні механізми» ставали переможцями премій Louisiana Teen Readers' Choice - Grades, Sequoyah Book Award – High School, а також були номінантами та фіналістами премій Isinglass Teen Read Award, Rita Award – Young Adult Romance, Nevada Young Readers' Award – Young Adult, Evergreen Young Adult Book Award – Young Adult, Grand Canyon Reader Award – Teen, 2014 Iowa Teen Award – Young Adult, що свідчить про популярність творів і висвітлених у них тем, а також про актуальність аналізу згаданих творів.

Актуальність дослідження зумовлена тим, що твори Кассандри Клер не поставали об'єктами досліджень як у вітчизняному, так і у західному літературознавстві, необхідністю дослідження модифікацій метажанру фентезі, функціонування інтертексту та образу «Іншого» в текстах трилогії. Ще одним чинником стала потреба ознайомити вітчизняний читацький та науковий загал з авторкою та творами з її доробку.

З огляду на тематику дослідження, необхідно звернутися до праць українських та зарубіжних літературознавців з аспектів, що аналізуватимуться.

У результаті огляду попередніх досліджень було виявлено, що теоретичними аспектами фентезі як жанру займалися вітчизняні науковці Н. І. Васильєва, Є.О.Канчура, Н. І. Криницька, О. М. Ковтун, М. Назаренко, А. Є. Нямцу, В. М. Неєлов, Н. Ф. Подопригора, Т. Рязанцева, О. В. Тихомирова. Наукові розвідки таких вчених як Г. Гачев, В. Іванов, А. Ілієва, К. Ненов, А. Славов, А. Хелс були присвячені жанровим різновидам фентезі.

Інтертекстуальність вивчалася широким колом учених в Україні та за кордоном. Серед них М. Бахтін, Р. Барт, Ж. Женетт, Ю. Крістева, Н. П'єге-Гро,

М. Ріффатер, Умберто Еко, М. Грессе, О. Рябініна, І. Смірнов, Н. Фатєєва, В. Чернявська та інші.

Питанням інтертекстуальності в фентезі присвячені розмисли Н. І. Васильєвої, Є. О. Канчури, О. М. Ковтун, Н. А. Кузьміна, М. Н. Липовецького, Ю. М. Лотмана, В. М. Неєлова, Н. Ф. Подопригори, Т. Л. Рибальченкота ін.

Образ іншого поставав об'єктом досліджень М. Беллера, Дж. Леерссена, Ж. М. Карре, Д. С. Наливайка, І. Б. Нойманна, Д. Ван Дама та інших вітчизняних і зарубіжних літературознавців.

Творчість Кассандри Клер та серія романів «Пекельні механізми» практично не були досліджені.

Об'єкт дослідження – трилогія-фентезі К.Клер «Пекельні механізми».

Предмет дослідження – особливості та модифікації метажанру фентезі в серії романів «Пекельні механізми».

Мета дослідження – проаналізувати особливості функціонування метажанру фентезі та його модифікацій у контексті неовікторіанського роману на прикладі трилогії «Пекельні механізми».

Об'єкт, предмет та мета зумовили необхідність поставити такі завдання дослідження:

1. Розглянути питання жанрової приналежності фентезі, природу фентезі як метажанру.
2. Проаналізувати особливості функціонування метажанру фентезі у трилогії «Пекельні механізми».
3. Дослідити особливості неовікторіанського дискурсу та модифікацій фентезі в контексті цього жанру, проаналізувати прояви неовікторіанства в романах серії та їхні особливості.
4. Дослідити зразки інтертекстуальності, використані у творах, особливості їхнього функціонування в романах.
5. Розглянути теорію Іншого в сучасному літературознавстві, проаналізувати прояви «іншості» в романах та їхні функції.

Методи дослідження. Для аналізу обраних текстів було застосовано метод ретельного читання задля виділення важливих для інтерпретації аспектів тексту, герменевтико-інтерпретаційний метод та домінуючий аналіз, тобто розгляд творів на основі виділення найважливіших фрагментів тексту з семантичної та стильової точок зору, елементи теорії фентезі та інтертекстуальності.

Методологічною основою дослідження стали праці Є. О. Канчури, О. Ковтун, А. Нямцу, що стосуються теоретичних аспектів фентезі; праці Ж. Женетта, Ю. Крістєвої, Н. П'єге-Гро про інтертекст; статті Дж. Леерссена, М. Беллера з теорії Іншого.

Матеріалом дослідження виступають романи Кассандри Клер «Механічний ангел», «Механічний принц» і «Механічна принцеса».

Наукова новизна дослідження. Вперше у вітчизняному літературознавстві досліджено тексти із творчого доробку Кассандри Клер, особливості функціонування метажанру фентезі та його модифікацій у творах, роль інтертекстуальності та образу Іншого в романах із серії «Пекельні механізми».

Структура роботи. Магістерська робота складається зі вступу, двох розділів, висновків, додатків та списку використаних джерел.

РОЗДІЛ І. ФЕНТЕЗІ ТА ЙОГО ОСОБЛИВОСТІ В СУЧАСНІЙ ЛІТЕРАТУРІ

1.1. Проблема жанрового визначення фентезі. Особливості фентезі-текстів

Фантастичне з давніх часів було важливою частиною культури людства. Казки, міфи, легенди виступали своєрідним засобом пояснення природних явищ та особливостей суспільного устрою, апелюючи до тем фантастичного та божественного. Такі елементи зустрічаються в античних текстах, середньовічних лицарських романах та героїчному епосі, згодом і в літературі доби романтизму. Метажанр фентезі, що, за словами вчених, сформувався на базі згаданих жанрів, розкриває важливі побутові, соціальні, психологічні питання на тлі надзвичайного, ірраціонального. М. Арнаудов висловився з приводу фантастичних текстів так: *«Якщо ми з самого початку змиримося з умовностями, то далі нам залишиться тільки дивуватись, як у цьому світі дивного і неймовірного збережені принципи людського і як все відбувається в силу тих самих основних законів, котрі спостереження відкриває в реальній дійсності»* [2, с.298] (переклад мій – А. К.).

Попри свій порівняно молодий «вік» (у звичному для сучасних читачів вигляді фентезі існує з порубіжжя XIX-XX ст.), метажанр фентезі викликає жвавий інтерес читачів. Поціновувачі окремих текстів чи письменників об'єднуються у спільноти – «фендоми», акумулюють інформацію про персонажів, вторинні світи творів; організовують тематичні заходи, пишуть твори фан-фікшн, тощо. Така популярність метажанру, своєю чергою, спонукає літературознавців і власне письменників до ґрунтовного вивчення особливостей фантастичного дискурсу. Творчість таких фантастів, як Дж. Р. Р. Толкієн, Урсула Ле Гуїн, Клайв Л'юїс, А. Сапковський, Т. Пратчетт, Н. Геймен, Дж. К. Роулінг привертає науковий інтерес дослідницької спільноти.

У XX ст. науковці та письменники-фантасти почали виділяти та систематизувати риси, що дозволили створити класифікацію фантастичних текстів та розмежувати фентезі і наукову фантастику. Цю тему детально розглянуто в роботі української дослідниці О. С. Леоненко. Відлік розподілу на

наукову фантастику як літературу науково-технічних мрій і передбачень та інші фантастичні жанри починається із запровадження терміну «science fiction» у 1915 р. Герберт Велс відмежував фантастичну казку (fantasy) від science fiction, що використовувалось як база для пізніших досліджень. Вчені використовують для такого поділу різноманітні критерії: раціональність мислення та світосприйняття письменника (М. І. Мещерякова), зв'язок творів із досягненнями науки (Г. І. Гуревич), предмет зображення, світоглядні позиції фантастів. Великий вплив на подальшу класифікацію фантастичних творів мають роботи Т. А. Чернишової та О. М. Ковтун, де автори виходять із природи припущення про реальність надзвичайних подій у текстах. У класифікації виділено два типи посилок – детермінована і адетермінована і, відповідно, два типи фантастичних текстів – «звичайна» фантастика та наукова фантастика. Чернишова називає їх *«оповіддю з багатьма припущеннями та оповіддю з одним фантастичним припущенням»* [27, с. 53].

О.М.Ковтун у монографії «Поетика надзвичайного» продовжує розгляд припущення як основи структури оповіді і ввпроваджує терміни «раціонально-фантастичне припущення» і «f-припущення», проте, на відміну від Чернишової, яка вважала, що сюжети науково-фантастичних творів базуються на одній посилці, вона припускає, що в текстах цього жанру можна побачити низку схожих посилок. Також вчена обстоює логічність сюжету у творах фентезі, неможливість «абсолютного свавілля фантазії». Вона зазначає, що «якщо у творі з'являється диявол у людській подобі, ми маємо право чекати на посланця небес, теми продажу душі, спокуси <...>, але навряд чи побачимо фольклорно-казкових персонажів, таких, як звірі, що говорять, і рослини або чарівні предмети. *Кожне f-припущення має своє смислове поле, вихід за межі якого неприпустимий, хоча всі смислові поля fantasy і представляють собою єдиний тип фантастичного ландшафту»* [11, с. 101]. Вона визнає існування інших світів у фентезі чи принципово нові трактування об'єктивної дійсності, але при цьому наполягає на тому, що поле надзвичайних подій у текстах чітко окреслене і не може виходити за межі авторської концепції реальності. Також

авторка обстоює думку, що «фентезі-припущення не потребує безпосередньої сюжетної мотивації, оскільки спирається на розмиті та туманні сутнісні знання та уявлення про світ, що є в кожній людині ще з донаукового і позанаукового джерела: чи то зродженого підсвідомого досвіду, чи то з культурного тексту епохи» [11, с.101-102]. На відміну від «раціональної фантастики», де елементи незвичайного вводяться поступово, даючи героям і читачам можливість адаптуватися до змін, f-припущення одразу докорінно змінює уявлення про дійсність, наявну картину світу, котру диктує наука і здоровий глузд, переконуючи при цьому, що світ завжди був таким. На основі зруйнованого бачення дійсності будується нова модель світобудови, котру автор вводить та інтерпретує як «істинну реальність».

Власне, сама назва «фентезі» та її категорія роду теж викликають дискусії серед науковців через свою неоднозначність. В обіг вітчизняного та російського літературознавства термін прийшов із англійських джерел, де його первинним значенням є «фантазія», а визначення терміну як літератури про надзвичайне з'являється пізніше. У перших згадках про це поняття зберігалася його багатозначність, наприклад, Т. А. Чернишова в роботі «Природа фантастики» користувалася терміном «fantasy» з роз'ясненням, що він може вживатися на позначення як всієї фантастичної літератури (включно з науковою), так і її частини про надприродне та надзвичайне, що зараз об'єднується під цією назвою. О. М. Ковтун також послуговується англійським «fantasy» у праці «Поетика надзвичайного», але тут поняття позначає масив текстів, що належать до метажанру фентезі, на протиположність науковій фантастиці. Щодо роду іменника «фентезі» також немає єдиної думки, частина дослідників вживають його в середньому роді, дехто використовує жіночий рід. Це питання в українській мові потребує подальшого розгляду лінгвістами та закріплення єдиної родової форми.

Попри значний обсяг розвідок та напрацювань, проблема визначення жанрової природи фентезі досі залишається нерозв'язаною, а вживання терміну «жанр» для позначення цього літературного явища є предметом дискусій в

літературознавчих колах. Велика частка науковців на цей момент послуговується терміном «жанр» через його узагальненість та багатозначність, можливість таким чином класифікувати фантастичні твори як «*«сорт», тип, вид літературного тексту»*[11, с. 21]. Також на користь вживання цього поняття свідчить аргумент М.М.Бахтіна про те, що жанр «*визначається особливостями подвійної орієнтації художнього цілого у дійсності»* [5, с. 307], а саме, орієнтацією тексту певного жанру на аудиторію та його внутрішню тематичну визначеність. Аудиторія фентезі сформована, читачі об'єднуються у «фендоми» навколо конкретних текстів чи авторів з їхніми світами, ведуть активну діяльність зі збору інформації про письменників та твори, пишуть фанатські тексти-продовження історій, альтернативні варіанти, створюють ілюстрації до книг, взаємодіють з авторам та іншими членами спільнот. Сформованість тематичної бази фентезі проаналізована та доведена багатьма літературознавцями.

Проте, значна частина науковців поділяє думку, що використовувати термін «жанр фентезі» на позначення фантастичної літератури не зовсім коректно. Основним аргументом проти іменування фентезі жанром є його неспроможність розкрити всі особливості цього літературного явища та охопити собою все жанрове різноманіття творів, подібних за тематикою, проблематикою, образністю, як, наприклад, роман-фентезі, оповідання-фентезі, тощо. На зміну «жанру» науковці пропонують різні терміни на позначення пласта фантастичних творів: вид, «субжанр» (В. Переверзєв), «умовно-жанрова форма» (М. І. Мещерякова). О.М.Ковтун називає фантастику «*особливою цариною красного письменства»* [11, с.21].

За період кількох минулих десятиліть зріс інтерес до вивчення позажанрових та наджанрових структур, через що в обігу літературознавчих термінів закріпилися поняття «метажанр» і «мегажанр». Метажанр, за визначенням Р. Співак, – «*структурно виражений, нейтральний щодо літературного роду, усталений інваріант багатьох історично конкретних засобів художнього моделювання світу, що об'єднуються загальним*

предметом художнього зображення» [13, с. 323]. У статті В. Мартиненко, О. Сисоєвої зазначено, що станом на сьогодні згадані категорії вивчені недостатньо, як не існує і чіткого теоретичного корпусу з цього питання, а науковці (Р. С. Співак, Н. Л. Лейдерман, О. Л. Бурліна, Ю. С. Подлубнова) пропонують різні підходи до їхнього визначення та розуміння. Попри різні трактування поняття, переважна більшість учених поділяють бачення метажанру як такого, що є більшим за жанр, адже існує «над стійкими художніми системами», не прив'язаний до певного роду літератури, проявляється в кількох сферах культури. Попри те, що це питання потребує подальшого опрацювання та аналізу, його визнають перспективним. Вчені, насамперед, О. І. Стужук, Є. О. Канчура пропонують використовувати теорію мегажанрів та метажанрів для визначення жанрової природи фентезі та обґрунтовують приналежність фантастичних творів до категорії метажанру. О. Стужук пропонує трактування художньої фантастики *«як метажанру, що охоплює фантастику-прийом і фантастику-концепт (об'єднує три підгрупи текстів: власне фантастику, наукову фантастику та фентезі)»* [23, с. 5]. Є. Канчура, посилаючись на згадану працю О. Стужук, пропонує для дослідження жанрової природи фентезі-творів користуватися структурою *«мегажанр (весь корпус фантастичної літератури) – метажанр (фентезі) – жанрові форми (роман фентезі, оповідання, н'єса, графічний роман, тощо)»* [10, с. 22]. В цій роботі фентезі позначається терміном «метажанр» з опорою на зазначені дослідження.

Формування та бурхливий розвиток фентезі як окремого напрямку письменницької творчості не випадково припали на ХХ ст. Світові війни, крах усталених систем та ідеологій, «смерть Бога» призвели до морально-ціннісної кризи людства і спрямували письменницький інтерес за межі реальності. Людина перестає усвідомлювати себе вінцем еволюції, втрачає опору, якою досі була релігія. На тлі руйнування усталеної системи світосприйняття наростає інтерес до міфу, з'являється поняття «нової міфотворчості». Письменники-фантасти переосмислюють міфологію, вона постає у текстах

децентрованою, видозміненою, зі зміщеними акцентами. Характерним для фентезі-дикурсу є і свідоме створення власного міфу на базі канонічної міфологічної системи, архетипів колективного несвідомого. Чинником вибору його як основи оповіді *«значною мірою стає доступність форми нового міфу, яка апелює до спільної пам'яті читацького загалу незалежно від віку чи культурно-соціальної належності»* [10, с.31].

Ще одним важливим фактором став стрімкий науково-технічний прогрес, в котрому одні вбачали майбутнє, а інші крах людства. Крім того, машинізація стала загрожувати витісненням людини з багатьох сфер виробництва, залежністю людства від пристроїв і можливим «повстанням машин». В умовах протистояння машинізації та намагання усвідомити місце людини у світі з'являється необхідність у формуванні нових цінностей та орієнтирів, зміни підходів до розв'язання одвічних питань, що й послугувало поштовхом звернути вектор пошуку в бік фентезі та конструювання нових світів, адже, за словами Н. Ф. Подопрігори, *«цей жанр як жоден інший здатний не лише віддзеркалити актуальні завдання сучасності, але й моделювати алгоритми їхнього розв'язання»* [19, с. 183-187].

Засобом такого моделювання у фентезі виступає ескапізм, який вчені визначають як властивість, притаманну цьому метажанру. Вчені і письменники-фантасти визначають це явище як занурення у себе з метою саморефлексії та самоаналізу. Завданням цієї втечі від «брудної та машинізованої реальності» є оновлення свого бачення реальності, формування певного ставлення до неї. Ніл Геймен у відкритій лекції, прочитаній 2012 року у мистецькому центрі «Барбікан», зауважив: *«Ескапістська література – це література, яка відчиняє двері, показує, що на вулиці сонце, дає місце, куди можна піти, якщо тебе контролюють, і людей, з якими хочеться бути. І ще важливіше: під час такої втечі книги можуть дати вам знання про світ і про ваші біди, вони дають вам зброю, дають захист – справжні речі, які можна забрати із собою у в'язницю. Знання та вміння, які можна використовувати для справжньої втечі»* [35].

Террі Пратчетт назвав фентезі «набором інструментів, за допомогою якого ми можемо зібрати світ наново» [35, с. 181].

Є.Канчура виділяє чотири основних етапи фентезійної втечі:

1. Формування «дисципліни уяви» – вміння переосмислювати художні образи та привносити досвід, отриманий з фантастичних творів, у реальне життя;
2. втеча від «брудної реальності», цинізму і бездуховності суспільства;
3. занурення в «істинну реальність» – погляд на дійсність під іншим кутом, формування іншого сприйняття реальності;
4. повернення у навколишній світ із оновленим поглядом на нього [10, с. 17-18].

Таким чином, читач стає незалежним від навколишнього світу, політики та ідеологій, звільняється від заялжених меж сприйняття, може подивитися на вчинки героїв та об'єктивну дійсність оновленим поглядом, крізь «вимиті вікна».

Серед рис, притаманних моделі світу фентезі, О.М.Ковтун називає:

- Створення вторинного світу, де надзвичайні події є звичними і стають факторами, що виражають сенс такої моделі світобудови [11, с.124];
- Звернення до екзистенційних питань (боротьби добра і зла, сенсу життя, місце людини у світі, населеному паранормальними істотами) та їхнє вирішення з позиції конкретної особистості [11, с.124];
- Повторне відкриття персонажами світу, де в єдності співіснують «звичний» та «надзвичайний» шари, обумовлені фентезі-припущенням [11, с.125];
- Пошук себе, власного місця та стратегії поведінки у наново відкритому світі, бажання героя повернути світ до «норми» або самому змінитися, щоб адаптуватися до «істинної реальності», поступове зрощення персонажа із текстуальною дійсністю [11, с.125].

Характерною ознакою фентезі є надприродній вторинний світ, який об'єднує твори за тематикою, просторовою організацією, основними

поняттями та принципами побудови. Такі світи є суто лінгвістичними, тобто, сконструйованими мовними засобами та можуть існувати лише в межах конкретного дискурсу. *«Надприродне народжується у мові, яка водночас є наслідком та доказом наявності надприродного. Вербальне існування властиве не лише дияволу та вампірам. Мова дозволяє уявити те, чого ніколи не буває»*, – прокоментував художні світи Ц. Тодоров [24, с. 71].

Серед основних ознак модельованого світу Є.Канчура називає *«його замкненість і завершеність, відокремленість від реальності, його простоту і природність (в межах моделі)»* [10, с. 41]. Однією з найважливіших характеристик є відділення художнього світу від дійсності і опозиція «реальний – аномальний». Отже, художній світ може існувати лише на тлі об'єктивної дійсності і в порівнянні з нею. Також дослідники наголошують на необхідності картографування для побудови вторинного світу та розмежування його з реальністю. З відокремленістю пов'язана інша важлива умова – замкненість моделі світу. Він є завершеним, детально організованим та вичерпним, а через це зрозумілим і природним, має чітку лінію розмежування з реальністю, як, наприклад, використання порталів, амулетів, тощо для переходу між світами.

1.2. Модифікації метажанру фентезі у контексті неовікторіанської літератури

Вікторіанський бум в літературі, що мав місце на зламі ХХ-ХХІ століть, привернув увагу як світової, так і вітчизняної наукової спільноти. На початку 2000-х з'явилася велика кількість критичних робіт, присвячених новому феномену в постмодерністській літературі – історичної (часто фантастичної) прози, що «повертається» до вікторіанського періоду. Вікторіанська система цінностей була моральною основою життя не лише у Великій Британії, але й по інший бік Атлантики; американське суспільство другої половини ХІХ століття також зазнало її впливу. Цей факт обґрунтовує наявність вікторіанських та неовікторіанських мотивів і в літературі США [6]. Феномен, на позначення якого в сучасному літературознавстві використовується ціла низка термінів

(«поствікторіанство», «псевдовікторіанство», «ретровікторіанство», «неовікторіанство» «постмодерністське вікторіанство»), утвердив згадану епоху як своєрідну протодобу, продуктивну основу для запозичень, переосмислень та нових способів актуалізації в культурному, естетичному та літературному вимірах.

Термін «вікторіанство» досі не має чіткої дефініції, як не існує і однастайної думки з приводу часу та умов його появи. Саймон Джойс стверджує, що термін «вікторіанський» *«впровадили в ужиток журналісти майже одразу після смерті королеви Вікторії, щоб «підвести підсумок її правління, століття, яке асоціювалось із нею»* [39, с. 7]. Проте Майлз Тейлор зазначає, що поняття датується 1851 роком і припускає, що воно широко використовувалось у роки правління Вікторії, щоб схарактеризувати епоху з усіма особливостями літератури, музики, драми, моди та культури в цілому [49, с. 3]. Втім єдиного погляду на час завершення вікторіанської епохи теж немає. Значна частина літераторів та науковців схиляються до того, що доба скінчилася одразу по смерті королеви у 1901, дехто вважає, що вона пішла в минуле значно пізніше. Наприклад, для Вірджинії Вульф кінець вікторіанства датується 1910 роком, а її чоловік Леонард Вулф у своїх мемуарах відсуває часові рамки цього періоду аж до початку Першої світової війни, котра, за його словами, зруйнувала старий спосіб життя в Європі.

Терміном «неовікторіанський роман» дослідники позначають *«саморефлексивні, генетично похідні відпостмодерністського ревізійністського історичного роману тексти, щозастосовують до вікторіанського історичного чи художнього матеріалу інструментарій постмодерністської поетики та ревізійністської критики з метою експлікації актуальних для сьогодення змістів»* [25, с.73].

Науковці стверджують, що «вікторіанське відродження» в літературі кінця ХХ – початку ХХІ століття *«відрізняється від попередніх спроб актуалізації вікторіанського культурного коду в художніх текстах не лише масштабністю, а й принциповим ускладненням уявлень про вікторіанську добу*

як про внутрішньо контрверсійний і незавершений цивілізаційний проєкт, що значною мірою визначає обличчя сучасності і візії майбутнього» [25, с. 4].

Представники наукової спільноти приділяють увагу не лише дослідженню вікторіанської епохи як бази для значного сегменту сучасних текстів, а й пошуку причин частого повернення авторів до цих мотивів та інтересу до культурної спадщини доби. Робін Гілмур об'єднує різноманітні погляди на вікторіанську епоху протягом двадцятого століття, стверджуючи, що *«ми озираємося на наших вікторіанських предків із суперечливими почуттями заздрості, образи, докору та ностальгії»*. [37, с. 1] Як стверджує автор, *«ми все ще живемо в довгій тіні, кинутій ХІХ століттям, після цієї могутньої і, здавалося б, впевненої цивілізації»* [37, с. 1], а отже, для нас термін «вікторіанський» має особливе значення. При згадці про цей період одразу виникають контрверсійні образи багато прикрашених залів тазанедбаних нетрів, величі імперії та гноблення поневолених народів, *«притони із сумнівною репутацією і книги авторства чоловіків і жінок, які цнотливо живуть на окремих полицях заміських бібліотек»* [39, с. 15–16]. Така суперечливість поглядів на вікторіанство та його спадок спостерігалася і в медіа та політичному дискурсі Британії. В той час, коли одні політичні сили країни у своїх промовах та закликах спиралися на цінності епохи, як-от *«сумлінну працю, ощадливість, національну гордість, охайність»* [46, с. 11], інші описували правління королеви як добу *«жорстокості, злиднів, каторжної праці та бідності»* [46, с. 13].

На думку Джона Куцича і Дайан Садофф, *«концентруємось на минулому дев'ятнадцятого століття як на особливому місці... в якому народилося сьогодення і назавжди змінилася історія»* [34, с.12]. На протигагу цьому твердженню, Річард Прайс у праці «British Society 1680 – 1880» запевняє, що бачення вікторіанської епохи як «доби переходу до сучасності» є значною мірою штучним конструктом вікторіанської суспільної свідомості, носії якої тішилися ролями засновників прогресивних тенденцій, у той час як насправді

лише користувалися результатами процесів індустріалізації та модернізації, розпочатих значно раніше [45, с. 113 – 126].

Під час роботи над монографією «Англійський реалістичний роман XIX століття у його сучасному звучанні» В. Івашева детально дослідила фактори, що звернули інтерес авторів у бік британської спадщини вікторіанської доби. Серед причин повернення до вікторіани в анкеті, розісланій В.Івашевою в рамках дослідження, письменники називають удавану зрозумілість етики й структури вікторіанського суспільства порівняно із сьогоденним, ностальгію за втраченою величчю, той факт, що *«XIX століття було найвеличнішою добою в розвитку англійського роману»*, називають *«вікторіанське відродження»**«формою ескапізму, реалізованою можливістю уникнути соціальних та головним чином технологічних потрясінь наших днів»*, прагнення віднайти *«ту міцність моральних засад, що є наразі втраченою»* [8, с.11-13]. Підсумовуючи, науковиця назвала причиною вікторіанського буму *«глибоке незадоволення багатьох англійців культурним кліматом останніх десятиліть, внутрішній протест проти культу вседозволеності, що подається купкою інтелектуалів як вимога усього народу»* [8, с. 14]. За словами британської письменниці Зеді Сміт, *«однією з причин, чому ми боготворимо англійський роман XIX століття, є те, як чудово в ньому поєднано мету, методи та способи вираження. Автор, герої і читач рухаються в одному напрямку»* [48].

Багато науковців сходяться на думці, що історики та письменники сучасності не можуть уникнути концентрації на сьогоденні і бачення історії з позиції людини XXI століття, розповідаючи історію минулого. Отже, неовікторіанські тексти пишуться, свідомо чи несвідомо, з перспективи сьогодення та труднощів, з якими стикається сучасне суспільство. Як зазначили Енн Гайльман та Марк Льюелін у книзі *«Neo-Victorianism: The Victorians in the Twenty-First Century»*, *«щоб бути частиною неовікторіанства, потрібно в певному відношенні свідомо займатися актом (ре)інтерпретації, (пере)відкриття та (пере)гляду стосовно вікторіанців»* [38, с. 4], а отже, *«важливими маркерами для зарахування тексту до категорії*

неовікторіанських мають стати його метаісторичний та мета культурний характер і використання прийомів експериментальної постмодерністської поетики» [25, с. 70].

Схожа думка озвучується і в есе Саманти Дж. Керрол «Putting the Neo back to Victorian»: «Неовікторіанський роман прислуговується двом панам: не лише «вікторіанству», а й «нео»; тобто віддає належне вікторіанській добі та її текстам, але в поєднанні зновими ракурсами постмодерністської ревізійної критики» [30, с. 173]. Дені ван Дам у своєму дослідженні стверджує: «неовікторіанські романи можуть розповідати про вікторіанську епоху, але важливо пам'ятати, що тексти зазвичай пишуться через довгий час після закінчення цього періоду. Вони відображають проблеми, притаманні періоду їх написання, більш безпосередньо, ніж ті, що поставали перед людиною у вікторіанську епоху» [50, с. 4].

На противагу, інші вчені доводять, що, попри тісний зв'язок таких текстів зі складнощами XIX століття, вони не прив'язані лише до теперішнього часу з його особливостями. Той самий Дені ван Дам стверджує, що «те, що коріння неовікторіанства знаходиться в сьогоденні, не обов'язково означає, що неовікторіанські тексти відображають усі поточні проблеми. Дедалі більший страх перед тероризмом, особливо після терактів 11 вересня 2001 р., рідко порівнюється з війнами чи кампаніями вікторіанської епохи» [50, с.4-5].

Корпус неовікторіанських текстів неухильно зростає, оскільки дедалі більше романів визначають як такі, що належать до цього жанру, і активно зростає кількість авторів, котрі звертають свій творчий інтерес у бік вікторіанського періоду. Жанровий спектр неовікторіанських текстів надзвичайно широкий: від новітніх адаптацій чи інтерпретацій класичних сюжетів («Dorian, An Imitation» Вілла Селфа (2002)) та нових тлумачень біографій видатних постатей епохи («The Last Testament of Oscar Wilde» Пітера Акройда (1983), «Mr. Darwin's Shooter» Роджера Макдональда (1998)) до альтернативних варіантів історії як-от у жанрі ситмпанку («The Difference Engine» Брюса Стерлінга та Вільяма Гібсона (1990), «Homunculus» Джеймса

Блейлока 1986), де часто проблеми та тенденції сучасності розкриваються в межах вікторіанського простору. До стимпанку часто відносять і досліджувану в цій роботі трилогію «Пекельні механізми» Кассандри Клер (2011-2013). Такі експерименти дозволяють не лише переосмислити травматичний досвід вікторіанської епохи в координатах постмодернізму, а й звернути фокус уваги до важливих питань сучасності та пошуку шляхів їхнього вирішення.

Літературознавці неодноразово здійснювали спроби класифікувати неовікторіанські романи, наприклад, Дана Шиллер, авторка однієї з перших типологій, пропонує ділити їх на три групи: *«тексти, що переглядають конкретні вікторіанські претексти; тексти, що описують нові пригоди знайомих вікторіанських персонажів, та «нова» вікторіанська проза, що імітує літературні конвенції дев'ятнадцятого століття»* [47, с. 558]. Саме до цієї третьої категорії слід віднести досліджувані романи. Польська дослідниця Божена Куцава розширила цю класифікацію в роботі «Intertextual Dialogue with the Victorian Past in the Contemporary Novel» і виділила *«тексти-рефокалізації та завершення вікторіанського претексту; тексти, щоангажують письменника в ролі персонажа; тексти-коментарі; тексти-транспозиції; тексти, що експлуатують жанрові моделі вікторіанської літератури; тексти, що проблематизують окремі аспекти вікторіанського метанаративу»* [41, с. 6].

Робін Гілмур, чия класифікація визнана найбільш детальною, пропонує розрізняти *«історичний транспозиційний роман; роман-настиш; роман-пародію; роман-інверсію вікторіанської ідеології; роман-спростуваннявікторіанської художньої норми; сучасну обробку чи сиквел класичного вікторіанського роману та роман-дослідження»* [37, с. 190].

Палітра сучасних неовікторіанських текстів характеризується широким жанровим, тематичним, стилістичним та філософським розмаїттям, що розширює аудиторію читачів і водночас створює труднощі при літературознавчому осмисленні та аналізі творів. Як зазначила у дисертаційному дослідженні О. Тупахіна, *«гетерогенність і різноплановість*

літературного проекту «вікторіанського відродження» робить впровадження єдиної, універсальної дефініції на позначення усього спектру репрезентацій вікторіанської доби у прозі порубіжжя ХХ–ХХІ століть принципово неможливим» [25, с. 5]. Як наслідок, складна текстуальна гра постмодерністської свідомості зі спадщиною вікторіанської доби має досить розпливчасті визначення в сучасному літературознавчому дискурсі та почасти буває доволі суперечливо оцінена критиками і дослідниками, а чітка схема функціональної класифікації різновидів неовікторіанських текстів досі залишається невиробленою і виникає лише в окремих розвідках, що стосуються цього феномену. Попри наявність кількох варіантів типологій неовікторіанського роману, жодна з них не вважається достатньо чіткою та всеохопною стосовно ідейно-тематичного розмаїття творів названого жанру, що обумовлює необхідність подальших досліджень.

1.3. Інтертекстуальність як риса дискурсу фентезі

У сучасній літературі, як і у творах попередніх епох, активно використовуються запозичення з уже відомих текстів на рівні образів, ідей, текстових фрагментів, тощо. *«Це може бути перекодування, яке виявляється в пов'язуванні одного тексту з іншими, цитування, плагіат, алюзії, інколи це стосується й сюжету, композиції, художніх елементів, які запозичуються в «авторитетного літературного зразка»»* [1, с. 32]. Проте, дослідники заявляють, що інтертекстуальність, котра раніше була однією із низки творчих прийомів, в добу постмодернізму стала найбільш вживаною і помітною, невід'ємним елементом дискурсу. Інтертекстуальність у сучасній масовій літературі постає як своєрідна гра, спрямована на активізацію читача і створення та підтримку діалогу між автором та аудиторією. Зокрема, Зофія Мітосек зазначає: *«інтертекстуальність – це не поверхнева проблема, вона є ключем до аналізу актуальної літературної практики»* [14, с. 343].

Дослідження зразків фантастичної літератури, а надто неовікторіанського фентезі, прикладом якого є трилогія, що аналізується в роботі, неможливе без

вивчення прийомів інтертекстуальної гри, котру використовує авторка. Розгляд інтертексту є однією з базових категорій при аналізі зразків фантастичної літератури, по-перше, оскільки цього вимагає жанрова природа фентезі, спорідненого з казками, фольклором, міфологією, окультною літературою; по-друге, через тісний зв'язок умовної реальності у фентезі-текстах зі звичним світом, де живуть автор та потенційна аудиторія. Автори створюють нові світи у своїх творах на основі елементів дійсності. Такими компонентами реальності, які допомагають створити життєподібний, подекуди знайомий читачам світ, виступають інтертекстуальні відсилки до відомих їм подій, місць чи текстів.

За словами Ролана Барта, *«будь-який текст – це інтертекст: на різних рівнях, у більш чи менш упізнаваній формі в ньому присутні інші тексти – тексти попередньої культури й тексти культури навколишньої; будь-який текст – це нова тканина, зіткана з раніше використовуваних цитат. <...>, Інтертекст – це розмите поле анонімних формул, походження яких нечасто вдається установити, несвідомих чи автоматичних цитат без лапок»* [3, с.415]. Виходячи з цього, науковці пропонують розглядати інтертекст не як спробу наслідувати чи повторювати існуючі зразки літератури, а радше як ледь впізнавані сліди впливу одних текстів на інші, твори як такі, що не мають незалежного значення, а натомість будуються на основі кодів і традицій, встановлених літературними та культурними надбаннями, що їм передували. В такій інтерпретації інтертекстуальність вказує на рухливість тексту, про котру Ролан Барт писав: *«Текст не може нерухомо застигнути (скажімо, на книжковій полиці), він за природою своєю має крізь щось рухатися – наприклад, крізь твір, крізь низку творів»* [3, с. 415]. Юлія Крістева також обстоювала думку, що текст не може бути герметичною структурою, адже письменники насамперед теж читачі, а отже, їхні тексти неминуче зазнають впливу прочитаного і обростають цитатами, алюзіями, імітують стиль письма інших авторів. Дослідники фентезі (Н. І. Васильєва, О. Н. Ковтун, В. М. Неєлов, Н. Ф. Подопрігора) визначають інтертекстуальність як іманентну властивість метажанру.

Для вивчення інтертексту варто звернутися до методики Наталі П'єге-Гро, створену на основі класифікації Жерара Женетта, праць Ролана Барта та Юлії Крістевої. Остання в результаті дослідження та інтерпретації праць М.Бахтіна, присвячених питанню діалогічності та поліфонії в художніх текстах, об'єднаних хоча б частковими збігами у тематиці чи поглядах письменників, ввела в обіг поняття «інтертекстуальність» і вбачає у цьому феномені нескінченний процес взаємообміну між творами, текстову динаміку, а текст для неї – продуктивна структура, комбінаторне полотно, створене в процесі відродження, руйнування, заперечення, повторного відкриття попередніх творів.

Жерар Женетт у «Палімпсестах», дещо розмежовуючи свою позицію з баченням Ю. Крістевої, визначає це явище як *«відношення співприсутності, що існує між двома чи кількома текстами; говорячи ейдетично, інтертекстуальність найчастіше пропонує безпосередню присутність одного тексту в іншому»* [7, с. 2]. Він пропонує позначати все різноманіття між текстових зв'язків загальним терміном що включає в себе п'ять основних типів відношень:

1. Архітекстуальність – зв'язки тексту з категорією роду або жанру, до якого він належить.
2. Паратекстуальність – зв'язок тексту з його паратекстом (обкладинкою, передмовою, епіграфами, ілюстраціями, тощо).
3. Метатекстуальність автор визначає як відношення коментування чи критики між двома текстами.
4. Інтертекстуальність –присутність елементів одного тексту в іншому у формі цитати, плагіату, алюзії, тощо.
5. Гіпертекстуальність – зв'язок похідного тексту (гіпертексту) із претекстом¹ (гіпотекстом). За словами автора, цей тип відношень

¹Претекст – текст попередник, посилання до якого міститься в тексті твору. [Преображенский С. Ю. К типологии межтекстовых отношений: аллюзия и цитата / С. Ю. Преображенский // Русская альтернативная поэзия XX века / отв.ред. Т. А. Михайлова ; МГУ им. М. В. Ломоносова. – М., 1989. – С. 43–51.]

передбачає щеплення одного тексту в інший (пародія, стилізація) [20, с. 55].

У книзі «Вступ до теорії інтертекстуальності» Наталі П'єге-Гро, спираючись на розробки попередників, виробила власну класифікацію інтертекстуальних зв'язків, де розділяє їх за відношеннями співприсутності текстів (до цієї категорії авторка відносить цитату, алюзію, посилення і плагіат) та відношеннями деривації (до цієї групи належать бурлескна травестія, пародія, стилізація). Розглянемо типологію П'єге-Гро більш детально:

1. Відношення, що базуються на співприсутності:

а) Цитата – експліцитна форма інтертекстуальності, безпосереднє включення елементів одного тексту в інший, позначена лапками, курсивом, тощо. Вона виконує функцію звернення до авторитетного джерела, підсилення поетичності оповіді, гри дзеркальних відображень між основним та цитованим текстами [20, с. 84-85].

б) Референція (посилання) – експліцитна форма інтертекстуальності, передбачає згадку про текст, на який посилається автор, без його дослівного наведення, задіює фонові знання читача [20, с. 86].

в) Плагіат – імпліцитна форма інтертекстуальності, невідмічена цитата. Прийом розцінюється як зазіхання на інтелектуальну власність іншого автора, порушує правила нормативної циркуляції текстів [20, с. 88-89].

г) Алюзія – тонкий імпліцитний натяк на відомий читачам текст, міфологію, історичні факти, культурні феномени, тощо. Цей прийом передбачає гру із пам'яттю та інтелектом читача, даючи можливість впізнати елементи похідного тексту чи явища. Якщо джерело невідоме читачам або знаходиться за межами їхньої активної пам'яті, алюзія вимагає експлікації, щоб бути сприйнятою та розшифрованою [20, с. 91-94].

2. Відношення деривації:

а) Пародія – відтворення (здебільшого сатиричне) уривків тексту-джерела, іноді точна цитата в іншому контексті з метою деформації сюжету і сенсів, закладених автором, при збереженні оригінального стилю. Пародія підтримує

напруження у читача при розпізнанні від усвідомлення формальної тотожності обох текстів і водночас ідейних відмінностей.

b) Бурлескна травестія – переведення у низький, тривіальний стиль з одночасним збереженням сюжету.

c) Стилзація – імітація стилю першоджерела в манері конкретного автора задля створення ігрового чи комічного ефекту. Прийом не передбачає точного відтворення претексту чи його викривлення. Таку форму інтертексту часто можна зустріти в перших творах молодих письменників, котрі знаходяться в пошуку свого самобутнього авторського стилю. Кассандра Клер, котра почала свій творчий шлях із написання фанфікшн за «Володарем персів» та серією романів про Гаррі Поттера, теж вдавалася до стилзації та імітації манери письма Дж. К. Роулінг у своїх перших текстах, а після публікації своїх перших романів – «Трилогії про Драко» («Draco Trilogy») – була звинувачена у плагіаті.

Міжтекстові зв'язки наповнюють твір новими відтінками значень, зумовлюють його місце в мережі інших текстів та взаємодію з ними, змінюють процес його читання і сприйняття, змушують аудиторію повертатися до згаданих тим чи іншим чином зразків літератури, культурних чи історичних феноменів. *«Тому інтертекстуальність виводить на сцену смислові особливості літературного тексту, умови його прочитання, його сприйняття и глибинну природу»*, стверджує Н. П'єге-Гро [20, с.112]. Щодо функцій цього явища, дослідниця запевняє, що, попри легкість у визначенні його ролі в конкретних інтертекстуальних формах (посилання на авторитет автора чи джерела або підтвердження правдивості викладеного матеріалу через цитування, введення ігрових чи гумористично-сатиричних відтінків за допомогою стилзації), чітко окреслити усі функції, які виконують ті чи інші типи міжтекстової взаємодії, в умовах існування безлічі текстів та зв'язків між ними неможливо. За її словами, аналізувати прояви інтертекстуальності потрібно в сукупності з низкою факторів, важливих для інтерпретації конкретного твору.

Серед найважливіших функцій інтертексту науковця виділяє:

1. Характеристику персонажів – в цьому випадку те, що згадує герой, тексти, на які він посилається, допомагають окреслити його літературні вподобання, що, у свою чергу, вказують на загальний культурний та інтелектуальний рівень, психологічні та психічні особливості, систему цінностей та ідеалів, картину світу, тощо.
2. Місця і пам'яті – тут інтертекст апелює до пам'яті читача та оповідача, як індивідуальної, так і загальнокультурної, щоб установити зв'язок між простором і часом тексту. *«Інтертекстуальність знаходиться в точці перетину тих зв'язків, котрі суб'єкт встановлює між собою і своєю пам'яттю, реальною дійсністю та літературою [20,с. 125].*
3. Зв'язку з міфом та історією – у цій ролі інтертекст являє собою зв'язуючу ланку між епохою створення тексту та історичним минулим. За допомогою його прийомів у твір вводиться певний історичний чи міфологічний контекст, створюється достовірна та правдоподібна оповідь. Також це дає письменникам можливість по-новому прочитувати та інтерпретувати всім відомі міфи та події з урахуванням особливостей періоду створення тексту.

Оскільки художній світ фентезі існує лише в текстовому полі, інтертекстуальність стає «будівельним матеріалом», із якого формується «істинна реальність». У творах цього метажанру базовим є міжтекстовий зв'язок із казкою, фольклором та міфологією, які стоять біля його витоків.

Такі джерела інтертекстуальності використовувала Дж. К. Роулінг у серії романів про Гаррі Поттера. У результаті досліджень було виявлено, що багато чарівних істот зі світу, створеного письменницею, походять із фольклору, міфології або літературних текстів. Так, Грінділоу (Grindylow) був створений на основі нечисті, що за легендами, живе в озерах Англії та Ірландії, Боггарт (Boggart, істота, що може приймати форму найбільшого страху людини) є істотою, схожою на домовика, у британському фольклорі, фенікса справедливо можна вважати інтертекстом із давньогрецького міфу, а гноми були запозичені

зі світу Толкіна з одночасною зміною характеристики – захисники у Толкіна, вони стали городніми шкідниками у Роулінг.

Дж. Р. Р. Толкін також використовував інтетекстуальні зв'язки з народною творчістю та міфами для створення героїв, що населяють Середзем'я: ельфів можна зустріти в германських легендах, гноми були героями відомих казок, тролі відомі читачам зі скандинавського фольклору. Автор використав знаних персонажів, інтерпретувавши їх у новій манері.

Але тексти Толкіна більше відомі як джерело інтертексту для інших письменників. Фантаст, якого вважають засновником, ідеологом та одним із найвідоміших дослідників фентезі, створив світ та персонажів, що є продуктивною основою для запозичень. Чи не найвідомішим автором, який вдався до міжтекстових зв'язків з романами Толкіна, є Террі Пратчетт. Його світ населений тими ж персонажами, що і толкінівський, пародіюючи певні їхні риси; образи дерев та лісу також є спільними для зазначених авторів, образи драконів, імена деяких персонажів також запозичені у Толкіна. [21, с. 87-88]. Детально розглянула толкінівський інтертекст у Пратчетта Є. О. Канчура.

Крім цього, тісні міжтекстові зв'язки зі світом Толкіна прослідковуються у трилогії «Кільце півми», що є продовженням історії, розказаної письменником, від російського автора Ніка Перумова. Сюжет книг розвивається на базі роману «Володар пернів». Світ Перумова також населений толкінівськими персонажами, науковці відзначають схожість сюжетних ліній та прямі посилення на твори британського фантаста (багато жителів Середзем'я згадуються в романах, а головний герой є родичем одного із хоббітів).

Отже, різноманітні форми інтетекстуальних зв'язків виконують низку функцій у літературних творах, з творами фентезі включно, від поглиблення інформації про персонажів та світ, де відбуваються події до апеляцій до пам'яті читачів. Всі вони підпорядковуються одній меті – створити цілісну дійсність у тексті.

1.4. Образ «Іншого» у текстах-фентезі

«Пекло – це інші люди» [22], писав Жан-Поль Сартр у п'єсі «За зачиненими дверима». Це висловлювання, котре надзвичайно точно описує людську природу, згодом стало однією з основних філософських засад екзистенціалізму. Зигмунд Фройд у своїх дослідженнях наполягав на тому, що *«ненависть як ставлення до об'єкта є старшою від любові»* [26, с.213]. Твердження обох авторів підводять до однієї із важливих сфер літературознавчих досліджень – образу «Іншого» та стосунків з ним.

Теорія «Іншого» є одним із перспективних напрямків для розгляду багатьма гілками науки, від соціології та антропології до філософії та теорії літератури. Розвідками з цієї теми займається імагологія, що має на меті розгляд образів «Іншого» у культурі як репрезентацій соціокультурних ментальних конструктів, тобто, образів осіб, що відрізняються за гендерною, расовою, етнічною, релігійною, тощо ознакою на основі стереотипного сприйняття цих категорій. Для дослідження цього аспекту в текстах Кассандри Клер корисними стануть праці досліджень М. Беллера, Дж. Леерссена, Ж. М. Карре, Д. С. Наливайка, І.Б. Нойманна, М-Ф. Гійяра, Д. Ван Дама, О. Н. Шапінської.

Спершу доцільно розглянути, чим є образ «Іншого». Культурологія визначає термін «Інший» як *«щось ірраціональне, невідоме, неприйнятне або неадекватне відносно домінуючого світогляду і що в процесі раціоналізації часто (але не завжди) набуває негативних характеристик»* [15], зазначає Н. В. Моренець. Манфред Беллер у статті «Perception, Image, Imagology» визначає його як *«ментальний силует іншого, котрий визначається на основі характеристик сім'ї, групи, племені, народу чи раси; цей образ формує нашу думку про інших та обумовлює нашу поведінку з ними»* [29]. Автор стверджує, що на наше сприйняття решти людей впливають культурні, релігійні, мовні відмінності. Д. Наливайко трактує образ іншого як *«результат суттєвої відмінності між двома культурними реальностями, представлення чужої культурної дійсності, через котру індивід чи група індивідів, котрі створили цей образ, презентують чи інтерпретують ідеологічний простір, в котрому*

вони знаходяться» [16, с.234]. Волтер Ліппманн, відомий загалу як творець терміну «стереотип» в його сучасному розумінні, зазначив, що *«ми спочатку даємо визначення, а потім бачимо, а не навпаки»* [43, с.81], наводячи на думку, що наше бачення будується на упередженнях та стереотипах, і що звертаючи надмірну увагу на частину якостей, ми не помічаємо решти.Здебільшого ми формуємо наші уявлення про інші народи, культури, релігії з уривків інформації, отриманої з медіа, літературних та публіцистичних текстів, а уявлення згодом трансформуються в усталену думку і ставлення.У зазначеній статті М. Беллер наводить трактування Ф. К. Штанцеля, який вбачає у стереотипі поєднання мінімальної кількості інформації із максимумом значення. Стереотип, попри всю його поверховість та односторонність, легко сприймається та вкорінюється у свідомості широкого загалу.

Перші приклади опозиції «я – інший» з'являлися ще в Древній Греції, між місцевим населенням та «варварами» – представниками інших народів, як-от персіян. Основою для цього явища стала позитивна оцінка себе на тлі негативного сприйняття інших. Відтоді порівняння «свого» та «чужого» стало базою для нерівності і зверхності у сприйнятті одних націй та релігій іншими, і, як результат, конфліктів між ними та глобальної опозиції Сходу і Заходу. Дж. Леерсен наголошує, що *«очевидно, цінність контактів людей з різними культурами була етноцентричною, і все, що відрізнялося від звичних для країни моделей, маркується як «Іншість», дивакуватість, аномальність, особливість»* [29, с.17]. Необхідність досліджень та адекватної характеристики національних та культурних особливостей представників певних народів обумовлена суб'єктивним та упередженим ставленням багатьох націй одна до одної, наприклад, появою стереотипізованого образу англійця чи француза, який сприймається представниками інших країн як аксіома. Вчені стверджують, що і у XXI ст. в більшості країн світу розвиваються націоналістичні настрої та ксенофобія як реакція на глобалізаційні процеси. Останню зараз визначають не лише як несприйняття чужої культури, але і як обстоювання власної, один із проявів інстинкту самозбереження як індивіда, так і нації.

Імагологія як частина літературознавства вивчає образи «Інших», що їх читач отримує з художніх текстів, їхнє походження та роль, яку вони відіграють як у творах, так і у сприйнятті читачем інших націй, країн та культур, аналізує національні, гендерні та інші стереотипи, та надає інформацію про них широкому загалу. Беллер у своїй статті порівнює їх із головами Лернейської Гідри, стверджуючи, що на місці одного розвінчаного міфу неминуче з'явиться один або кілька інших. Значний внесок у дослідження імагологічного виміру текстів зробили і вчені із суміжних галузей: окрім власне літературних джерел, при розгляді цього питання широко використовуються результати історичних, соціологічних розвідок, а також постулати психології та надбання етнологів, що, з одного боку, допомагає встановити повнішу картину формування ставлення певних націй та окремих індивідів до «Іншого», а, з іншого, провокує значні термінологічні розбіжності у роботах і невпинне розростання наявної поняттєвої бази.

У статті «Imagology: History and Method» Дж. Леерсен доводить, що стереотипи працюють за допомогою інтертекстуальних зв'язків, а не досвіду читача. На його думку, ми починаємо сприймати образ як звичний і правдоподібний, коли зустрічаємо його або схожі зразки кілька разів. За його словами, інтертекст впливає на читача з більшою силою, ніж приклади з його власного життєвого досвіду. Тому він вважає літературу, як і медіа та кіно дискурс, вигідним місцем для поширення стереотипних поглядів. Значний інтерес науковців викликає динаміка стосунків між образами «Іншого» та «себе». Також важливими факторами для дослідників, за словами вченого, є тип тексту, який надає характеристики інших націй та історичний контекст, у якому з'являється той чи інший стереотип. Варто зазначити, що праці Леерссена і Беллера сконцентровані саме на етнічній «іншості».

В іншій статті «Imagology: On using ethnicity to make sense of the world» Леерсен розмірковує про етнотипи та відносини між ними. Власне, під поняттям етнотипу він розуміє *те, що виділяє націю з-поміж решти людства наділяючи його певним характером, тобто темпераментними чи*

психологічними схильностями, що мотивують та пояснюють конкретний поведінковий профіль» [42]. Вчений доходить висновку, що вони завжди перебуватимуть в опозиції, відкритій чи прихованій. «Вони викликають опозиції «Я – Інший» («свій» проти «чужого»; етноцентризм проти екзотики чи ксенофобії) та/або створюють образ конкретного національного характеру на тлі того, чим він відрізняється від інших» [42].

Опозиції «Я – Інший», «свій – чужий» є досить продуктивними в дискурсі метажанру фентезі. Вони розмежовують простір фантастичного твору на об'єктивну та уявну реальність і дають початок іншій опозиції – «світ людей – світ чарівних істот». Є. М. Неєлов вбачає у відмежованості фантастичного простору водночас і причину, і наслідок особливостей побудови художнього світу і часопростору у фантастичних творах.

Науковці визнають, що імагологія може допомогти пізнати мультикультурність і багатонаціональність літератури та показати, що кордони між текстами власної країни, її нацією, мовою та «іншими», іноземними пролягають не в реальності, а в головах авторів та читачів. Леерсен схиляється до думки, що останні напрацювання у сфері, до яких належить і редагована ним та М. Беллером праця «Imagology: The cultural construction and literary representation of literary characters», встановили консенсус в теорії та методології. Також вони вказали на основні етапи розвитку згаданої сфери науки, від найперших спроб осмислити «іншість» до сьогодення посилаючись на дослідників (Ю. Скалігера, Ф. К. Штанцеля, Б. Андерсона, тощо) та найважливіші розвідки як у галузі імагології, так і в дотичних до неї.

У контексті фентезі «Іншим» часто виступає вигадана письменником чарівна істота. На відміну від решти типів «Іншого», зумовлених здебільшого історичним, соціальним, культурним контекстами, мотивація фантазійної «Іншості» йде від автора, котрий вкладає в цього персонажа той чи інший сенс і наділяє його набором характеристик, що вирізняють його з-поміж героїв твору. Проте, варто відзначити, що такий персонаж не може існувати поза полем тексту, куди він був введений. За словами Е. І. Шапінської, чи не

найголовнішою причиною звернення до монструозного «Іншого» є те, що: *«По мірі розчинення бінарних, пов'язаних з етнічністю, гендером, субкультурами «іншість» починає втрачати чіткість своїх меж. На місце «природної» чи соціально обумовленої «іншості» приходять штучно створена, в котрій людина може гранично ясно та різко виразити ставлення до «Іншого» [28, с. 361-362].*

Авторка, погоджуючись із С. Кольріджем, розрізняє уявні та фантазійні образи. Першому притаманна гармонія, а другий постає складеним з різних частин, що не підходять одна одній. Як результат, фантазійний образ стає химерною комбінацією непокінченого, що не має єдності. Саме фантазійний персонаж може стати «Іншим», з яким буде боротися Герой, і бути використаним у дискурсі фентезі для репрезентації найогидніших та найстрахотливіших рис людини.

Вчена виділяє три основних механізми створення монструозних інших:

- «химеризація», коли «Інший» створюється шляхом поєднання рис кількох живих істот, і результат такого змішування несе в собі абсолютно новий сенс. Як приклад авторка наводить монстра Франкенштейна, зробленого з частин тіла кількох людей. Результат комбінації у цьому випадку злякав навіть його творця. Він не ставиться вороже до людей за умовчанням, його «іншість» проявляється лише у його незвичній зовнішності, що лякає всіх, хто його бачить. Герой змінює ставлення до оточення лише коли стикається з несприйняттям та відвертою ворожістю на свою адресу [28, с. 362, 368];

- «горгонізація» - механізм, через який фантазійний образ виникає як результат перетворення героя чи божества на потворну, страхотливу та зловісну істоту. Прикладом цього явища може стати перетворення людини на вампіра. Зміна відбувається не з волі вищих сил, а через бажання і змогу монстрів відтворювати собі подібних. Зло та ворожість «прокидаються» у персонажів одразу після перетворення, адже закладені природою їхньої нової сутності і проявляються у характерній

страхотливій зовнішності та виразі обличчя. Як зразок «горгонізації» Е. І. Шапінська використовує Дракулу [28, с. 362, 374];

- «кіборгізація», що позначає створення фантазійного монстра як результат наукої та дослідницької роботи, винахід, створений із допомогою технологічних розробок. «Інший», розроблений у такий спосіб постає як чудернацька машина, котра може провокувати страх та неприйняття суспільством, котре побоюється активного розвитку технологій та виходу новостворених роботів-хімер з-під контролю людини. Прикладом такого методу є «механічна армія» людиноподібних роботів з романів Кассандри Клер, що буде детальніше розглянута в наступному розділі [28, с. 364].

Літературознавці окреслюють перспективи для подальших досліджень та визначають вивчення ідентичності в її різноманітних проявах і ступенях самосвідомості як одну з найпопулярніших тем імагологічних розвідок. При цьому необхідно розуміти, що ідентичність настільки ж нестабільна, як і сам текст, у якому вона виражена.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ I

Фентезі є одним із видів літератури про надзвичайне, який дослідники чітко розмежовують із науковою фантастикою. Зважаючи на визначення терміну «жанр» та його неспроможність вичерпно охарактеризувати спектр подібних текстів, доцільно послуговуватися для цього поняттям «метажанр».

Інтерес авторів до фентезі у ХХ ст. зріс через сукупність таких факторів як руйнація усталених моделей життя, світових війн, краху системи моральних ідеалів та орієнтирів, страх перед науково-технічним прогресом.

До ознак фентезі відносять:

- Створення вторинного світу, де надзвичайні події та магія стають рушійним фактором;
- Нове відкриття персонажами світу, наповненого елементами фантастичного;
- Пошук себе та свого місця в «істинній реальності», побудова стратегії поведінки;
- Ескапізм як засіб формування нового бачення реальності;
- Пошук відповідей на «вічні» питання;
- Інтертекстуальність-припущення.
- Світ фентезі часто будується на основі міфу, апелюючи тим самим до колективної пам'яті читачів.

Характерними рисами художнього світу є:

- Замкненість світу, відмежованість від реальності;
- Його цілісність та завершеність;
- Зрозумілість та простота.

Неовікторіанський роман, бум якого відбувся на перетині ХХ та ХХІ століть, передбачає поєднання елементів вікторіани та постмодернізму. На тепер ще не створено вичерпної класифікації для текстів цього жанру, що дозволило би більш детально їх аналізувати, але фентезі є одним з популярних його піджанрів.

У фентезі широко використовується образ «Іншого», що є продуктивним джерелом для створення опозицій «Я – Інший», «свій – чужий» як між персонажами, так і між дійсністю та «істинною реальністю» твору, між світами людей та чарівних істот.

Серед основних функцій інтертекстуальності літературних творів, зокрема, в дискурсі фентезі, можна виділити:

1. Характеристику персонажів, їхніх уподобань, культурного рівня, психології, тощо;
2. Апеляцію до місця і пам'яті, що має на меті занурення учасо-просторовий вимір твору;
3. Пов'язування тексту з міфологією та історією, введення контексту епохи.

Усі перераховані функції необхідні для створення цілісного вторинного світу.

РОЗДІЛ II. ОСОБЛИВОСТІ МЕТАЖАНРУ У РОМАНАХ ТРИЛОГІЇ «ПЕКЕЛЬНІ МЕХАНІЗМИ»

2.1 Жанрові особливості серії «Пекельні механізми»

«Пекельні механізми» — трилогія Кассандри Клер, що описує світ «раси» надлюдей – нащадків Ангела Разіїла, названих Мисливцями на тіней (Нефілімами). У серії романів розповідається історія Тесси Грей, сімнадцятирічної дівчини-сироти, яка має надзвичайну здатність приймати форму інших людей. Головна героїня на запрошення брата прибуває з Нью-Йорка до Лондона, де вона змушена навчитися контролювати цю силу, про яку раніше не знала. Романи були написані у XXI ст., книги виходили в 2010, 2012 і 2013 роках, але дія творів відбувається у вікторіанському Лондоні 1878 р., тому за допомогою різних засобів та прийомів детально описується тодішній життєсвіт з урахуванням традицій, культури та моди того часу. В трилогії зображено протистояння нащадків Ангела і армії людиноподібних роботів, яку за допомогою магії контролює простий смертний.

Тексти є зразками неовікторіанського фентезі. Вони поєднують у собі елементи вікторіанського роману виховання, детективу та трилера. Складова роману виховання присвячена проблемі формування ідентичності та системи цінностей основних персонажів та містить елементи пригодницького наративу. Детективна лінія описує пошуки вбивць лондонців, що переходять у переслідування Магістра. Трилер у романах будується на непередбачуваних і почасти небезпечних для життя персонажів поворотів у боротьбі з Мортмейном. Ця складова сюжету тримає читача у постійній напрузі та хвилюванні за долю героїв.

У романах на фоні історико-культурного матеріалу вікторіанської доби здійснюється розгляд актуальних для XXI ст., тенденцій та проблем, наприклад, шлях до прийняття себе, пошук жінкою місця в соціумі, тощо. Вторинний світ конструюється на вулицях вікторіанського Лондона. Поряд зі звичним життям міста проходить невидима простим смертним боротьба Нефілімів із

представниками Нижчого світу (вампірами, магами та іншими чарівними істотами). Світ характеризується замкненістю, тобто, він не має тісного зв'язку з реальністю чи світом «примітивних» (як називають звичайних людей Мисливці). Знаходячись в одному просторі з реальністю, художній світ є водночас закритим та прихованим від очей смертних, його можуть побачити лише істоти, що його населяють. Лондонський Інститут видається людям напівзруйнованим храмом. Навіть коли Мисливці на тіней виходять у місто, за допомогою рун вони залишаються непоміченими.

Істинна реальність романів є цілісною та завершеною, кожен персонаж має своє чітке місце в системі зв'язків. Принципи життя кожної касты, як і критерії приналежності до неї, чітко прописані. Це робить світ зрозумілим і простим для сприйняття.

Текстуальна дійсність характеризується також великою кількістю артефактів та предметів, що роблять світ наповненим та завершеним і підтверджують високе походження Нефілімів. Першим із таких елементів є руни, які Мисливці наносять на своє тіло. Руни або Мітки є особливим графічним кодом, яким можуть користуватися лише нащадки Разиїла. Нефілімінаносять їх на себе протягом усього життя: після народження (як своєрідне хрещення), як символ дорослішання і вступу до лав «війська», при виборі парабата (воїна, з яким поєднуються на все життя для підсилення одне одного в бою), під час одруження, на полі бою для активації надзвичайних можливостей чи лікування, при похованнях (для померлих та їхніх родичів), тощо. Для інших істот такі Знаки небезпечні, а іноді й смертельні.

Важливими артефактами є Чаша та Меч Смерті, які Ангел передав першому Нефіліму, а також Кодекс Мисливців за тінями. Вони є сакральними предметами для цього виду, і їх надзвичайно ретельно охороняють від зазіхань. Чашу використовують для перетворення «примітивних» із особливим даром бачення на Нефілімів, а Меч змушує допитуваних казати лише правду. Оскільки ці предмети мають ритуальне значення, застосовувати їх можуть лише обрані – Консул, Інквізитор та в деяких випадках Мовчазні Брати.

Кодекс Мисливців є своєрідною «Біблією» для кожного Нефіліма, його прочитання і знання положень, викладених там, обов'язкове. Він повинен бути настільною книгою, звідки можна почерпнути будь-яку необхідну інформацію, від описів зброї та характеристики жителів Нижнього світу до класифікації демонів чи отрут і навіть імен для новонароджених. Тесса, читаючи цю книгу, дізнається про свого батька, особливості свого дару та себе самої як нового виду магів, проходить своєрідний шлях пошуку, знайомства та прийняття «істинної себе».

Інститут є не менш важливим у житті Мисливців. В ньому кожен із них може знайти прихисток, адже сім'я, що живе там і керує установою, повинна прийняти гостя і дозволити залишитися на необхідний термін, перебуваючи в безпеці, оскільки жодна істота, крім них самих, без запрошення і дозволу не може зайти в будівлю. Споруда є своєрідним порталом у світ Нефілімів, який впускає лише обраних. У більшості інститутів був прихований портал у святиню Мисливців – країну їхнього походження Ідріс, де відбуваються всі найважливіші в їхньому суспільному житті події.

Своєрідним артефактом є й підвіска з механічним ангелом, яку носить Тесса. Спочатку вона думає, що в нього вбудовано годинниковий механізм, а справжню історію кулону дізнається набагато пізніше. Прикраса виявляється оберегом, куди ув'язнено справжнього ангела. Його завдання – захищати дівчину від небезпек, що зустрінуться на її шляху. У фіналі Тесс, сконцентрувавшись на кулоні, перетворюється на Ітуриїла, чим рятує світ від Мортмейна та його механічної армії і одночасно звільняє ангела з багаторічного полону.

Тексти насичені широкими описами вікторіанського Лондона, його топографії, вулиць та місць, де відбувається дія. Письменниця зробила нотатки стосовно Лондона Тесси наприкінці першого роману, де детально розписала відмінності між реальним та вигаданим у місті 1878 року, надала інформацію про географію, використану в книгах, і місце розташування Лондонського Інституту. Вона зауважила, що *«Лондон у «Механічному ангелі» є*

сумішшю реального та нереального, відомого і забутого, а географія справжнього вікторіанського Лондона збереглася настільки, наскільки це можливо» [31].

Для створення та підтримання атмосфери ХІХ ст. письменниця використовує розлогі описи інтер'єрів, насамперед кімнат Інституту, як-от «*Tapestry curtains were pulled back, and there was an elegant tapestry rug on the otherwise bare floor. In fact, the room itself was fairly bare. There were no pictures or photographs hanging on the wall, no ornaments cluttering the surfaces of the dark wood furniture. Two chairs stood facing each other near the bed, with a small teatable between them. A Chinese screen in one corner of the room hid what were probably a bathtub and washstand*» [31], їжі та напоїв, характерних для того часу (*There was roast pork, potatoes, savory soup, and fluffy dinner rolls with creamy yellow butter*» [31]), побуту, як, наприклад допомога слуг при вдяганні сукні («*Sophie had to lace Tessa's stays tightly to make it fit*» [31]), тощо.

Велика увага приділяється описам одягу – типово вікторіанськимвбрання («*Her dress was of rich red velvet, her icy white skin swelling gently over the fitted bodice, though her chest never rose or fell with a breath*» [31]) порівнюються із костюмами Мисливців на тіней («*He wore no waistcoat, and thick leather straps crisscrossed his waist and chest*» [31]). Також у романах ошатні сукні протиставляються носінню штанів жінками (у їхньому світі жінки у ХІХ ст. могли носити шкіряні штани на полі бою та в разі очікуваних сутичок). Тессу, виховану в рамках вікторіанської культури, дивує зображення жінок-Нефілімів в такому спорядженні на сторінках Кодексу: «*To Tessa's surprise, there were also sketches of women in long shirts and trousers – not bloomers, such as the sort she'd seen ridiculed in newspapers, but real men's trousers. Turning the page, she shook her head, wondering if Charlotte and Jessamine really wore such outlandish getups*» [31].

У «Механічному ангелі» чітко проілюстровано ставлення трьох жіночих персонажів до суконь та корсетів:

««Mrs. Branwell doesn't believe in tight lacing,» she explained. «She says it causes nervous headaches and weakness, and a Shadowhunter can't afford to be weak. But Miss Jessamine likes the waists of her dresses very small, and she does insist.» «There. What do you think?»

Tessa looked at herself in the mirror, and was taken aback. The dress was too small for her, and had clearly been designed to be fitted closely to the body as it was. It clung almost shockingly to her figure down to the hips, where it swelled into gathers in the back, draped over a modest bustle. The sleeves were turned back, showing frills of champagne lace at the cuffs. She looked – older, she thought, not the tragic scarecrow she had looked in the Dark House, but not someone entirely familiar to herself either»[31].

Шарлотта Бранвелл, голова Лондонського інституту Мисливців на тіней (що вже суперечить постулатам епохи і типовому місцю жінки в суспільстві), вважає, що представниці їхнього виду мають одягатися зручно. Вона дивиться на одяг з точки зору практичності в русі. Джессі, що понад усе цінує жіночу красу і вважає, що порятунок людства – не дівоча справа, віддає перевагу туго затягнутому корсету. Для Тесси, що знаходиться в пошуку себе та переоцінки життєвої ситуації та ідеалів, сукня постає предметом, за допомогою якого вона переосмислює зміни у своєму житті і усвідомлює себе як частину магічного світу з усіма побічними ефектами та змінами, що з нею відбулися.

Таким чином, історія відбувається на перетині «реальної» столиці вікторіанської Англії та магічного світу, що існує поряд, прихований від тих, хто не має до нього безпосереднього відношення. Тесса, котра до приїзду в Британію навіть не підозрювала про існування іншого світу, раптово відкриває його для себе. З цього моменту починається пошук себе, адже дівчина достеменно не знає, якою з магічних істот вона є. В процесі «подорожі до істинної себе» персонаж намагається сформувати певну модель сприйняття себе у новому світі, ставлення до нього, поведінки в ньому. На фоні цього вона стикається з безліччю «вічних» запитань: протистояння добра і зла та її позиція у цій боротьбі, вибір сторони (будучи дочкою демона, неприйнятною в

суспільстві Нефілімів, вона намагається зрозуміти, як бути і де шукати допомоги), пошук сенсу життя в новому статусі, тощо.

Однак позиція жінки в соціумі, поведінкові моделі і взаємини між чоловіком і жінкою, представлені в романі, є нетиповими для вікторіанської епохи. Закономірно для тексту, написаного у період постмодернізму, коли права обох статей практично зрівняні, розуміння жіночності в книгах Клер переосмислене в координатах сучасної свідомості.

Вірджинія Вулф, дала ідеалу вікторіанської жінки глузливу характеристику: *«Вона була вельми співчутлива. Вона була неймовірно чарівна. Вона довершено володіла складним мистецтвом подружнього життя. Вона щоденно приносила себе у жертву. Якщо на обід було курча, вона обирала ніжку; якщо в помешканні був протяг, вона сідала на протязі. Коротше кажучи, вона була влаштована таким чином, що в неї ніколи не було власної думки, натомість вона завжди слідувала думкам і бажанням інших. Понадусе – про це годі й говорити – вона була чистою»* [51, с. 59].

У порівнянні з мовчазним і не надто розумним на тлі чоловіка «хатнім янголом», яким мала бути вікторіанська жінка, героїні трилогії сильні, самостійні, незалежні і не бояться казати та робити те, що вважають правильним. Вони на рівних із чоловіками беруть участь у боях з демонами, а Шарлотта навіть керує Лондонським Інститутом і бере участь у політичних справах своєї «раси», в той час як її чоловік майже завжди замикається в майстерні, намагаючись винайти нові пристрої або покращити технічний потенціал наявної зброї. Вона змогла керувати Нефілімами в битві з роботами Мортмейна в романі «Механічна принцеса», коли чоловіки-керівники їхньої держави обрали за краще пересидіти в тихому місці, за що в результаті була призначена на одну із керівних посад – пост Консула. А Тесса і взагалі виявилася єдиною, хто зміг врятувати людство від армії машин.

У згаданий історичний період, коли жіноча доля полягала в тому, щоб турбуватися про чоловіка, виховання дітей та їхній комфорт, такий спосіб життя був неможливим. Діалоги між персонажами також видаються

підкреслено відвертими для описуваної епохи. Історики доводять, що у вікторіанську епоху неодружені чоловік із жінкою навіть не могли залишитися наодинці, а в романах Тесса з Вільямом безперешкодно їдуть в далеку подорож, Джеймс ходить із нею гуляти по місту без супроводу інших, більше того, Вілл пропонує дівчині стати коханцями, позаяк не вважає шлюб з дочкою демона можливим.

Не можна залишити поза увагою сцену першого поцілунку Вільяма і Терези:

«For a moment their mouths pressed hotly together, Will's free hand tangling in her hair. Tessa gasped when his arms went around her, her skirts snagging on the floor as he pulled her hard against him. She put her hands lightly around his neck; his skin was burning hot to the touch. Through the thin wet material of his shirt, she could feel the muscles of his shoulders, hard and smooth. His fingers found her jeweled hair clasp and pulled at it, and her hair spilled down around her shoulders, the comb rattling to the floor, and Tessa gave a little cry of surprise against his mouth» [31].

Така сцена могла би отримати шквал осуду у вікторіанському суспільстві, якби була описана у тогочасному романі. Подібна поведінка була неприпустимою і, насамперед, затаврувала би дівчину як легкодоступну. Проте, подібні описи характерні для Клер як автора ХХІ століття, що грає із вікторіанськими та постмодерними елементами в тексті. Цей фактор також можна вважати присутністю «нео»-елемента в трилогії.

Загалом, у цій серії дві кардинально різні картини світу – цнотлива вікторіанська і розкута постмодерністська – переплітаються. Історико-географічні умови і деталі відповідають епосі, тоді як моделі поведінки та відносин формуються на основі стереотипів і тенденцій ХХІ століття.

2.2. Система персонажів та образ «Іншого» у трилогії

У серії «Пекельні механізми» система персонажів розгалужена і являє собою чітку схему. Герої розподілені на «класи», їхня позиція в суспільстві

обґрунтована ідеологією Мисливців на тіней, котрими є переважна більшість персонажів трилогії. Вони і є кастовою верхівкою цього художнього світу. Ця «раса» нащадків Ангела живе в Інститутах Нефілімів у різних містах світу, переважно невидима для простих смертних. Їхнє головне завдання — боротися з демонами, які вторгаються в наш світ і вбивають людей.

В організації їхнього життя та керівного апарату прослідковується сувора ієрархія: Конклав – Анклав – звичайні Нефіліми.

Конклав, керівний орган, складається з усіх активних Мисливців. Хоча всі вони можуть брати участь у роботі над найважливішими справами, остаточні рішення приймає Рада, невелика група Нефілімів, які взяли на себе владу. Їхні рішення ніхто не може заперечувати чи оскаржувати; інакше проти повстанця можуть бути вжиті репресивні заходи.

Найвищою посадою є Консул, який займається внутрішньополітичними справами Мисливців на тіней та зовнішньою політикою – опікується стосунками із вампірами, магами, феями, тощо, слідкує за дотриманням угод про мирне співіснування з обох боків.

Інквізитор також наділений значною владою, своєрідний обвинувач або захисник (залежно від ситуації), що має повноваження допитувати підозрюваних, використовуючи при цьому Меч Смерті, пропонувати і обирати покарання для винного.

Анклав, правлячий орган кожного Інституту, складається зі зрілих Нефілімів. Інститутом керує найстарший чоловік, а діти до 18 років, як хлопці, так і дівчата, перебувають на найнижчому соціальному рівні, поки не завершать підготовку і не стануть повноцінними солдатами. Жінки, незважаючи на те, що вони однаково активно беруть участь у житті суспільства, здебільшого займають нижче ієрархічне положення, ніж чоловіки. Крім того, їхні традиції та закони забороняють розлучення; вони можуть розлучитися тільки в тому випадку, якщо Конклав вважає це необхідним.

Є також Мовчазні Брати і Залізні Сестри, виробники зброї та лікарі. Залізні Сестри відповідають за виготовлення основних необхідних

матеріальних ресурсів: стеле, які використовуються для малювання рун та зброї. Мовчазні Брати — цілителі та тюремники, вони відповідають за допит обвинувачених і поховання померлих. В них зашиті очі та рот, а коли вони спілкуються телепатично, голос чується в голові слухача.

Щаблем нижче знаходяться представники так званого Нижнього світу (називаючи їх так, Мисливці підкреслюють власну перевагу над ними) – решта магічних істот, серед яких маги, феї, вампіри, перевертні тощо. Нефіліми ставляться до них вороже та часто зневажливо через їхнє походження від демонів, вважають їх неповноцінними і часто порушують їхні права, навіть право на життя, та й самі представники цих груп нерідко ворогують.

Найнижче у цій ієрархії знаходяться звичайні смертні, котрих вони називають приземленими/примітивними (Mundanes). Хоча місією Мисливців є оберігати саме світ смертних від вторгнення демонів, вони ставляться до людей із часткою зверхності, адже ті не можуть побачити всю повноту світу, в якому живуть. Нефілімів з раннього дитинства запевняють, що вони знаходяться на найвищому еволюційному рівні, тому вони ставляться до звичайних людей як до таких, що стоять внизу піраміди еволюції.

Серед основних персонажів трилогії:

- Тереза (Тесса) Грей – рідкісний маг, дитина Мисливиці за тіннями та демона Ейдолону, що поєднує в собі якості, взяті від обох батьків. У 1878 р. дівчина переїхала до Лондону, де дізналася про існування магічного світу і відтоді по романне «сьогодення» пов'язана із ним. Між нею Вільямом та Джеймсом утворюється любовний трикутник;
- Вільям (Вілл) Герондейл – Нефілім, що у віці дванадцяти років залишив сім'ю і перейшов під опіку Лондонського інституту, боячись прокляття демона, котрий сказав, що всі дорогі йому люди вмиратимуть. У чотирнадцять років пройшов церемонію парабатай (поєднання зв'язком, сильнішим за братський, для допомоги один

одному в бою) із Джемом. Закоханий у Тессу, але відштовхує її через прокляття;

- Джеймс (Джем) Карстейрс – Мисливець на тіней, котрий у віці дванадцяти років прибув до Лондонського Інституту з Шанхаю після того, як демон вбив його батьків та катував його, отруюючи інь-фенем. Має невиліковну залежність від цієї отрути, що загрожує йому смертю. В тексті «Механічного принца» робить Тессі пропозицію, але так і не одружується з нею, бо приєднується до Мовчазних Братів;
- Шарлотта Фейрчайлд-Бранвелл – голова Лондонського інституту, вихована батьком так, як він хотів виховати сина, котрого в нього не було. Перша жінка-Консул;
- Генрі Бранвелл – чоловік Шарлотти, формальний голова Інституту, вчений та винахідник, котрого наука цікавила значно більше, ніж політика;
- Джессаміна Лавлес – Мисливиця, що знаходилась під опікою Інституту, поки не зрадила Нефілімів, згодом померла і повернулася до Інституту у формі привида;
- АксельМортмейн, відомий під псевдонімом Магістр –смертний, вихований у родині магів, що після їх убивства запрягнувся знищити Нефілімів;
- Темні Сестри – термін, що використовується у Нижчому світі як посилення на сестер Місіс Дарк та Місіс Блек, котрі викрали Тессу і змушували її перетворюватися на мертвих і переповідати історії їхніх смертей, також причетні до створення механічних істот, котрих використовували як слуг;
- Натаніель (Нейт) Грей – прийомний брат Тесси, син її тітки Гаріет, на чие запрошення дівчина приїхала в Лондон і котрий зрадив її, працюючи на Мортмейна;

- Магнус Бейн – маг, що на час дії трилогії жив в Лондоні, пізніше переїхав у Нью-Йорк і став Верховним магом Брукліна. Регулярно співпрацював із Мисливцями на тіней, допомагаючи здійснювати магичні обряди, знав батьків Вільяма і неодноразово допомагав йому;
- Олексій де Квінсі – могутній вампір, що у ХІХ ст. очолював Лондонський клан вампірів. Відомий пишними вечірками, на яких вампіри повністю випивали кров смертних;
- Камілла Белькурт – вампірська баронеса, кохання Магнуса Бейна. Він подарував їй кільце із гравіруванням фрази «Amor verus nunquam moritur» (справжня любов ніколи не помирає), яке фігурувало в інших власників у серії «Знаряддя смерті».

Також у текстах згадано інших Мисливців за тінями, вампірів, магів, служниць, одна з яких (Софі) наприкінці історії стала Нефілімом, тощо.

У трилогії представлено монструозних «Інших», створених за допомогою усіх механізмів, описаних у попередньому розділі:

Образи магів є результатом «химеризації». Вони є нащадками демона-батька та смертної жінки. Як результат такої комбінації, вони мають людське тіло (але при цьому не можуть мати дітей), надзвичайні здібності від демонів та тваринну частину тіла (котячі зіниці, як у Магнуса Бейна, роги, хвіст, луску, тощо), що є їхньою індивідуальною міткою мага. Вони намагаються не ворогувати із жодним іншим чарівним народом, допомагають Нефілімам, якщо ті не виказують відвертої неповаги чи ворожості. Єдиним чарівником без мітки у текстах є протагоністка. На ній немає знака демона, адже у ній змішана кров батька-жителя пекла і матері-Мисливиці.

Вампіри створені за допомогою «горгонізації» – це люди, яких колись кусали інші упирі. Вони з недовірою та почасти вороже ставляться до Мисливців на тіней, без жодного жалю чи сорому випивають кров людей до останньої краплі на своїх вечірках та іноді готові зрадити «свого» заради власної вигоди.

«Пекельні механізми» Магістра з'явилися як результат «кіборгізації». Вони створені з металу, деякі обтягнуті людською шкірою і до жаху схожі на людей. Машини завжди покірні власнику, що їх оживив, і готові виконати будь-який його наказ. Тесса дізнається, що служниця в домі Темних сестер є таким механізмом, коли вирішує втекти із довготривалого полону і раниць металевого монстра, на що та відповідає лише скрипом. Армія машин лякає Мисливців, адже звична їм зброя неефективна проти залізних чудовиськ.

Героями, що протистоять іншим, є Нефіліми – борці за верховенство добра та справедливості. Чаклуни, як «Інші», що за будь-яких обставин зберігають нейтралітет, за потреби стають союзниками Мисливців, а коли необхідність зникає, знову переходять у касту тих, кому можна демонструвати зверхнє ставлення.

З ієрархії, наведеної вище, випливає кілька очевидних протистоянь між «собою» та «іншим». Центральним імагологічним елементом у всіх трьох текстах є опозиція «примітивні – Нефіліми» (світ людей – світ чарівних істот), представлена через боротьбу Акселя Мортмейна, котрий не є представником паранормального світу, з Мисливцями. Кожна зі сторін має власну мотивацію вороже ставитися до супротивника: для першого це була помста за смерть батьків, для других – встановлення ладу та недопущення руйнації світу. Це протистояння лежить в основі конфлікту творів.

Другою опозицією є «Мисливці – решта магічних істот», реалізована через стосунки Тесси і жителів Інституту та їхнє ставлення до героїні після того, як вони дізнались, що дівчина – маг.

Коли Терезу забирають до Лондонського Інституту, і Мовчазний Брат повідомляє, що вона – маг, ніхто не пропустив можливість нагадати їй, що вона жителька нижнього світу, і вона не може використовувати їхню зброю та руни, бо не є Нефілімом, і буде змушена залишити інститут після того, як допоможе їм схопити антагоніста. Шарлотта у розмовах повторює, що не може довіряти Тессі, оскільки та – дочка демона, Джессамінащоразу запитує як це – бути нащадком демона, і чи може дівчина показати свою надзвичайну силу. Коли

Вілл, головний герой, у якого вона закохалася, хоче її образити, він обирає удар у найвразливіше місце – каже, що він не може одружитися з чаклункою, і пропонує їй роль своєї коханки, бачачи при цьому, як дівчина до нього ставиться.

Ще однією важливою опозицією є «Нефіліми – механічні істоти». Це протистояння є найзапеклішим, адже роботи Мортмейна є прямою загрозою не тільки Мисливцям, але і всьому людству. За планом Магістра, вони мають спочатку знищити усіх нащадків ангела, після чого встановити у світі устрій, задуманий їхнім ватажком. Саме ця опозиція створює ситуацію постійної напруги, адже дії механічного війська непередбачувані, і воно в будь-який момент може взяти гору і знищити світ.

Також розвинено опозицію між художньою дійсністю текстів та об'єктивною реальністю. Читач розуміє, що насправді такого не могло відбутися, і чарівні істоти не живуть у сусідньому будинку, але, при цьому, коли занурюється у вторинний світ твору, в якому немає (у межах, запропонованих авторкою,) неможливого, вірить у все, що там відбувається. Це зумовлено цілісністю та детальним пропрацюванням текстуальної дійсності, системи персонажів та їхніх стосунків.

Крім цього, у тексті побіжно розкрито етнічну опозицію між британцями та американцями, у вигляді дружніх жартів Вільяма про американок в парку, які здавалися йому дивними і, мабуть, не зрозуміли б і кількох його і фраз.

2.3. Види та функції інтертекстуальних зв'язків у романах

Інтертекстуальний (чи навіть транстекстуальний) вимір романів із серії «Пекельні механізми» доцільно почати розглядати з паратекстуального пласта, а саме обкладинок та їхніх функцій. На цей час існує два офіційні варіанти обкладинок до трьох книг трилогії (позначені як А і Б у додатку), із якими вони видавалися в більшості країн світу, фан-версія, створена поціновувачами творів Кассандри Клер (В), та колекційна обкладинка до роману «Механічний ангел» (Г), розроблена до десятиріччя з дати його публікації.

У перших двох варіантах на титульних сторінках зображено трьох головних персонажів трилогії – Тессу Грей, Вілла Герондейла та Джема Карстейрза, в оточенні променів, що вказує на їхнє ангельське походження. У варіанті А на обкладинці роману «Механічний ангел» з'являється Вільям, що знімає циліндр у привітанні, на передньому плані зображено механічного ангела, позаду видно краєвид Лондона. Це дає первинну інформацію про місце дії, костюм вказує на приблизний час розгортання подій (XIX століття) та першого Нефіліма, з яким зустрінеться Тесса. На палітурці «Механічного принца» можна побачити Джеймса із тростиною, котру він завжди носив із собою на фоні лондонського Інституту Мисливців за тінями, де він прожив майже все своє свідоме життя. Вона вводить читача до світу «нащадків Ангела Разіїла», показуючи одну з його сакральних будівель. Тростина Джема, котра має прихований кинджал на кінці, вказує на те, що попри хворобу, яка змушує його використовувати опору, в момент потреби він ставав воїном, здатним захистити себе. На титульній сторінці тексту «Механічна принцеса» постає Тесс із янголом на шиї та книгою в руках на тлі символу Лондона – Собору Святого Павла та мосту Блекфрайєрс (Blackfriars Bridge), де дія трилогії завершується у 2008 році. Книга, яку читає дівчина, судячи з ангельського світла, що летить з неї – Кодекс Мисливців за тінями. Міст було названо на честь «темних монахів» – жителів домініканського монастиря, що знаходився неподалік. Таким чином, назва мосту натякає на Джеймса, котрий став своєрідним монахом – Безмовним Братом. Зображення символізує входження міс Грей у невідомий їй світ борців зі злом і одночасно завершення історії.

Усі три ілюстрації з варіанту Б показують тих самих персонажів із дорогими їм предметами на фоні ангела. Перша обкладинка показує Вілла з кинджалом в руках, розкриває його як воїна, яким він постає на початку трилогії і для якого найважливіше – бути хорошим чи навіть найкращим Мисливцем за тінями, гідно нести місію, покладену на нього Ангелом. Зброя дарувала йому спокій і впевненість. На другому зображенні можна побачити

срібноволосого Джема зі скрипкою, що після смерті батька перейшла йому у спадок, – одним із небагатьох предметів, які пов'язують його з життям до нападу демона, хвороби і переїзду в Лондон. На третій обкладинці постає Тесса в закривавленій сукні, її амулет – підвіска з механічним ангелом лежить на землі перед нею, що ілюструє фінал трилогії, коли дівчина, не знаючи, чи виживе після перетворення на ангела, вирішила в такий спосіб врятувати тих, кого вже встигла полюбити. Зображення перегукується з фіналом роману, коли дівчина перетворюється на Ітуриїла, і після того, як вона повернулася у власне тіло, з неї, закривавленої, зірвали її оберіг. Ілюстрація також може бути розглянута як символ завершення її пошуку себе, коли вона вже не потребує захисних амулетів і усвідомлює свою силу.

Обкладинки, створені фанатами серії, буквально ілюструють речі і героїв, що стоять за назвами кожного з романів. Титульний аркуш першого тексту показує підвіску з механічним ангелом на тлі Біг Бена, чи не найвідомішого символу Лондона і Великої Британії. На другій обкладинці зображено Аксея Мортмейна (адже саме він носив титул механічного принца) та шестерні, що відсилають читача до його армії машин. Третя картинка містить механічну принцесу – Тесс із книгою в руках та підвіскою на шиї. На крилах янгола можна розгледіти мітки Мисливців за тінями (руни), що наводить на думку, що вона все ж зрозуміла своє походження і визначилася, ким хоче бути.

Колекційна обкладинка «Механічного ангела» виконана в червоному кольорі, зображення нагадує золоту гравюру, характерну для дорогих старовинних видань, що, разом зі стилем малюнку, вказує на те, що історія відбувається у Вікторіанську добу. У верхній частині проглядаються ангельські крила, котрі символізують «расу» Мисливців і їхнє походження, а також янгола, ув'язненого в кулоні; кинджали серафима – їхню зброю, наділену властивістю вбивати демонів; шестерні, які уособлюють армію «пекельних механізмів», з якими боротимуться герої, краплі крові як символ війни Мисливців і машин. Загалом, усі обкладинки містять конотації, важливі для розуміння та інтерпретації тексту. Основною функцією паратекстуальності у

цих зразках є зображення основних персонажів, первинне введення читача в історико-географічний контекст оповіді та часткове розкриття сюжетно-тематичного пласта тексту.

Ще одним важливим для трилогії зразком паратексту є епіграфи, з яких розпочинається «Механічний ангел» та кожен із розділів трьох романів. Всі вони допомагають розкрити особливості простору, у якому діють герої; обставини, які впливають на їхню поведінку та особливості характерів та культурну обізнаність самих персонажів. Саме тому варто детальніше розглянути функції інтертекстуальності у трилогії. Епіграфами стали цитати із творів письменників вікторіанської та інших епох.

Переважна більшість цитованих творів, за словами авторки, були знайомі головній героїні, отже, цитування текстів у епіграфах розкриває образ Тесси Грей, показує рівень її обізнаності в літературі, смаку та ерудиції. Спершу варто розглянути поезію «Пісня ріки Темзи» (Thames River Song), написану Елкою Клоук як епіграф для роману «Механічний ангел». У цьому випадку інтертекст налаштовує читача на загальний тон, в якому написаний текст роману, створює похмуру атмосферу, в якій в подальшому і відбудеться зав'язка. Вірш вказує на те, що події розгортатимуться на темних вулицях вздовж Темзи, а також містить натяк на те, що в тексті йтиметься про жахливих механічних створінь:

*«The tides of the mind are slow
they flow through time
past monuments in limestone
and tall needles of glass.
Almost imperceptibly, a note of salt
slips in and the river rises,
darkening to the color of tea,
swelling to meet the green.
Above its banks the cogs and wheels
of monstrous machines*

*clank and spin, the ghost within
vanishes into its coils,
whispering mysteries.
We are at war.»[31].*

В останніх рядках авторка вводить ідею того, що між людьми та механічними істотами точиться війна. Кассандра Клер поширює цю думку на контекст всього роману, створюючи конфлікт, заснований на «іншості», значній відмінності машин та людей та їхній боротьбі.

Уваги заслуговує й епіграф до розділу Dark House (роман «Механічний ангел»), адже саме в цьому розділі головна героїня починає пізнавати себе як магічну істоту і боротися за своє життя та права:

*“Beyond this place of wrath and tears
Looms but the Horror of the shade”
—William Ernest Henley, «Invictus»[31]*

У розділі героїня потрапляє до будинку, де її морально та фізично виснажують задля «важливої мети», не дозволяючи дізнатися, для чого це відбувається. Уривок відображає емоційний стан Тесси, яка не розуміє, навіщо її постійно змушують здійснювати перетворення в померлих людей, про яке вона нічого не знає, та переповідати історії їхніх життів та обставини смертей. Кожна спроба такої зміни приносить нестерпний біль та погіршення самопочуття (адже вона повністю занурюється у свідомість тих, на кого перетворюється, і приймає їхні тілесні форми, які відрізняються від її власних, що провокує значні фізичні та психологічні страждання), що змушує дівчину бунтувати проти подібного насильства. Натяк на це читач може побачити в тексті епіграфа («wrath and tears»). Назва твору, з якого взята цитата, як і сама поезія, (*invictus* – нескорений, непохитний) вказує на силу і незламність характеру Тесси, яка бореться за власну свободу і намагається її повернути за будь-яку ціну. Ця частина особистості дівчини детально розкривається у згаданому розділі, де вона намагається втекти із будинку, дізнавшись, що її збираються силоміць видати заміж. Отже, наведена цитата показує ворожість

простору, в який потрапляє героїня, а також допомагає розкрити характер і поведінку персонажа у цьому середовищі і те, як вона відстоює свою свободу.

Ще одним яскравим прикладом інтертексту, що розкриває характер та переживання героя, є епіграф до розділу 7 роману «Механічна принцеса»:

*«If the past year were offered me again,
And choice of good and ill before me set
Would I accept the pleasure with the pain
Or dare to wish that we had never met» [33]*

Поезія леді Грегорі у цьому випадку описує почуття Вільяма, чия кохана погодилася вийти за його найкращого друга. З одного боку, персонаж не може бути байдужим до цього, адже він закоханий у Тессу, але з іншого боку, він не може розкрити свої почуття і зруйнувати щастя друга. Епіграф надзвичайно точно передає стан його внутрішніх метань між бажаннями бути щасливим і не зіпсувати майбутнє наречених. Ця ідея розкривається не лише у згаданому розділі, але й у наступних, де Вільям намагається будь-що змусити Тессу, теж закохану в нього, зненавидіти його; але, з іншого боку, іноді він просто не може приховувати свої почуття.

Наступними розглянемо цитати, якими насичений текст. Серед прикладів інтертексту зустрічаються уривки з класичних творів, поезії та прози XIX століття, згадані персонажами у діалогах та в тексті кожного розділу у формі пісень, написів. Твори згаданої епохи використовуються задля наближення читача до реалій Вікторіанської доби. Такий вибір письменниці вказує на естетичну та ідейну близькість авторки та її текстів із творами, фрагменти з яких обрані як епіграфи, їхніми мотивами та задумами їхніх авторів. Письменниця не просто використовує уривки, близькі за настроями до її твору, а поширює думки, виражені в епіграфі, на контекст окремого розділу, повторюючи, розширюючи або видозмінюючи їх. В усіх трьох романах можна побачити велику кількість цитувань поезії лорда Теннісона, наприклад:

«So the Queen Boadicea, standing loftily charioted,

Brandishing in her hand a dart and rolling glances lioness-like» [31]

Тут Вілл порівнює голову Лондонського Інституту Шарлотту Бранвелл з королевою Боадицією, що була набагато хоробріша за чоловіків. Такою ж він вважає і Шарлотту. У цьому епізоді жінка з'являється у незвичній для того часу соціальній ролі – воїна, політика, людини, яка змогла вийти за межі тихої та смиренної хранительки родинного вогнища. Шарлотта теж є прикладом самодостатньої, вольової жінки, котра може бути і талановитим керівником, і вмілим солдатом.

Ще одним влучним зразком цитування є пісенька, яку наспівує Бріджит у романі «Механічний принц»:

*«Oh, her father led her down the stair,
Her mother combed her yellow hair.
Her sister Ann led her to the cross,
And her brother John set her on her horse.
'Now you are high and I am low,
Give me a kiss before ye go.'
She leaned down to give him a kiss,
He gave her a deep wound and did not miss.
And with a knife as sharp as a dart,
Her brother stabbed her to the heart» [32]*

Пісня не випадково прозвучала саме тоді, коли поряд були Тереза та Нейт. В цій пісні міститься алюзія на ситуацію зради між братом та сестрою. Хлопець, почувши текст, почервонів, згадавши, що саме він був причетним до її викрадення та ув'язнення з усіма наступними тортурами. Дівчина, своєю чергою, прокоментувала це фразою про те, що зрада та вбивство – жахливі, а надто від рідної людини.

Абсолютно іншу конотацію несе уривок, процитований в одному із розділів «Механічної принцеси»:

«Earl Richard had a daughter;

*A comely maid was she.
And she laid her love on Sweet William,
Though not of his degree»[33]*

У цьому випадку пісенька Бріджит має суто гумористичний характер. Вона проспівала ці рядки, проходячи повз Вільяма і Тессу, що закохано розмовляли і обговорювали своє майбутнє весілля. Цей зразок розкриває характер служниці, що по-доброму жартує над жителями Інституту і завжди дарує оточенню гарний настрій.

Значна кількість цитат наводиться латиною, мовою, що є сакральною для персонажів. У цьому випадку латину можна певною мірою назвати мовою магічного світу трилогії. Вони проводжають померлих в останню путь словами *Aveatquevale* (здраслуй і прощавай), схожу фразу промовляє і Вілл під час прощання з Джеймсом, коли той приходить попрощатись із ним перед остаточним поверненням у Мовчазне Братство:

««Atque in perpetuum, frater, aveatquevale,» he whispered. The words of the poem had never seemed so fitting: Forever and ever, my brother, hail and farewell» [33].

Для Вільяма це дійсно відчувається як прощання назавжди, адже він розуміє, що хоч друг залишиться живим, він більше не буде Джемом, яким його знали, а Вілл більше не матиме парабатай. Джеймс стане братом Захарією і майже не виходитиме у світ Нефілімів.

Над входом в Інститут є видніється напис *«Cinisetpulvissumus»* («ми попіл і тіні»), що ототожнюється зі смертністю людської природи і готує усіх Мисливців за тінями до неминучого.

Латина в цьому випадку стає мовним кодом, притаманним цьому світу. Авторка не розробляла особливу мову для Нефілімів, а використала давно не вживану мову. За допомогою невеликого відсотка латиномовних фраз вона створює особливий спосіб вираження думок та спілкування, що вживається зрідка, але відомий усім Мисливцям і має особливе значення для них.

Ще одним виміром інтертекстуальності в трилогії є посилання на тексти та авторів без буквального цитування. Письменниця ілюструє епоху і її видатні пам'ятки, як і коло літературних інтересів головних героїв через апеляцію до текстів та їхніх творців. Подібними референціями насичено багато розділів роману «Механічний ангел». У цій частині трилогії Тесса потрапляє до бібліотеки Лондонської Академії Мисливців за тінями. Дівчина любить читати і активно обговорює книги з Вільямом, що добре обізнаний в наявних творах. Так, наприклад, під час першого візиту Тесс до бібліотеки Інституту, вона одразу береться шукати там улюблені книги. Вона розпитує Вільяма, чи є на якійсь із полиць «Маленькі жінки», «Широкий, широкий світ», «Аліса а країні чудес», «Секрет леді Одлі». Знайшовши на полиці «Пригоди Олівера Твіста», вона запитує про «Повість двох міст». Ці референції демонструють літературні смаки дівчини, обізнаність у текстах різних жанрів, написаних у ХІХ столітті, а також те, що вона завжди цікавиться чимось новим і є романтичною натурою, залюбленою в пригоди. Цей запит також вказує канонічні твори доби (що допомагає у створенні задуманого авторкою світу) і досить яскраво описує типових юних леді Вікторіанської епохи – ніжних, сентиментальних натур, що цікавляться жіночими романами. На противагу їй, практичний Вілл каже, що досить смішно читати про чоловіка, що втратив голову від кохання і що в читанні такої літератури мало інформації, яка може йому знадобитися, і він краще почитав би щось про демонів, на яких полює. Його як типового представника своєї “раси” більше цікавлять книги про те, як відрубати комусь голову. Тут проявляється звична для ХІХ століття гендерна різниця інтересів. Також Вільям дає Терезі Кодекс Мисливців на тіней з коментарем, що це дійсно корисна книга, і вона знайде там відповіді на багато питань, які могли у неї з'явитися після знайомства із новим для неї світом.

У «Механічному принці» міститься уривок із посиланням на авторів, які вже померли, але були відомими Тессі. Джем приводить її в Куточок Поетів – місце поховання багатьох літераторів у Вестмінстерському абатстві, і вона бачить могили тих, чий поезії так любить читати:

«Tessa had read of the place, of course, where the great writers of England were buried. There was the gray stone tomb of Chaucer, with its canopy, and other familiar names: «Edmund Spenser, oh, and Samuel Johnson,» she gasped, «and Coleridge, and Robert Burns, and Shakespeare» «He isn't really buried here,» said Jem quickly. «It's just a monument. Like Milton» [32].

Цей фрагмент також надає читачам інформацію про фонові літературні знання персонажа. Всі імена знайомі дівчині, а отже, сумуючи цей уривок із попереднім, можна зробити висновок про начитаність героїні та широкий діапазон її літературних інтересів.

Також важливо зазначити, що історія будується навколо християнського міфу, який спочатку вводиться алюзивно, через символи –артефакти Нефілімів, імена ангелів, взяті із християнства і дещо видозмінені. Сам ангел-родоначальник є одним із архангелів, Чаша і Меч, котрі він передає Мисливцям, також є символічними, адже архангели зображуються на іконах саме з такими атрибутами. Всі Інститути знаходяться на місці зруйнованих храмів.

Цікавою є алюзія на християнський міф у назві розділу «Тридцять срібників» (Thirty Pieces of Silver). Саме стільки заплатили Юді за зраду Христа. В цій частині тексту Натаніель зрадив сестру, вислужуючись перед Магістром, і ледь цим самим її не вбивши і наразивши усіх на небезпеку. Тесса врятувалася, вдавши самогубство, перед чим встигла перетворитися на вже мертву дівчину.

Важливо згадати і про зв'язок трилогії з іншими текстами Кассандри Клер. Тесса Грей епізодично з'являється у серії романів «Знаряддя смерті», де спочатку мати головної героїні розповідає про те, що здійснила над дівчиною своєрідний обряд хрещення, коли тій не було й року. Героїня, котру мати переховувала від батька, отримала прізвище Фрей на честь Тесси, з заміною першої букви на першу із прізвища матер. Також наприкінці трилогії Клері зустрічається з Тессою та Джемом. Трилогія «Пекельні механізми» була створена як приквел до першої. Також герої романів з'являються в серії

«Останні години», де головними героями є вже дорослі діти Вільяма і Тесси та їхня подруга дитинства Корделія.

Доцільно буде розглянути й інтермедіальний пласт текстів. Всю серію книг було адаптовано у формат манги. Ілюстрації створила Хе Кьон Бек у 2012 та наступних роках. Зображення героїв характерне для стилю манги, риси характеру персонажів чітко проглядаються крізь текстову структуру. Зі слов'янських мов її було перекладено і видано лише російською, починаючи з 2017 року.

Отже, інтертекст присутній у текстах романів у багатьох варіантах і виконує різноманітні функції у романах серії «Пекельні механізми». Здебільшого інтертекстуальність використана у творах з метою розкриття ідентичності та характерів героїв, їхніх почуттів, переживань, рівня обізнаності. Також вона допомагає у введенні читачів в атмосферу твору та його часопростір, установлює зв'язок із християнським міфом, на базі якого створено вторинний світ. Епіграфи та цитати з інших поетичних та прозових творів розкривають або натякають на особливості простору, в якому відбувається дія і на вплив середовища на поведінку персонажів.

Висновки до розділу II

Трилогія є зразком невікторіанського фентезі, в ній спостерігається гра авторки вікторіанськими та постмодерністськими художніми складниками. Серед типових елементів XIX століття присутні історико-культурні маркери доби – стиль, традиції, вірування, з-поміж постмодерністських маркерів можна виділити зміщення акцентів у міжстатевих стосунках, нехарактерна для вікторіани позиція жінки в соціумі

Оскільки події відбуваються в Лондоні XIX ст., письменниця створила в тексті карту тогочасного міста, спираючись на відомі місця та райони, і на базі них додавала вигадані споруди. Для створення атмосфери, характерної для вікторіанської доби, використані описи вулиць, інтер'єрів, одягу, тощо.

Текстовий світ є завершеним і відмежованим від реальності. Він видимий лише для його ж представників. Кожен із них має чітке місце у структурі реальності та відносин між героями.

Система персонажів заснована на чіткій ієрархії, в якій на найвищому щаблі знаходяться Мисливці за тінями, нижче перебувають представники Нижнього світу, а в самому низу – прості смертні. У Нефілімів є свій кастовий розподіл, де чільне місце займає правляча верхівка, за ними стоять голови Інститутів та Анклави, які контролюють роботу Мисливців та виховання молодого покоління. Жінка традиційно займає нижчу позицію в суспільстві, ніж чоловік, а діти підкоряються батькам.

На фоні розподілу з'являються такі опозиції «іншості»:

- Нефілім – смертний, що заснована на ворожості обох сторін
- Нефілім – інша чарівна істота, в цьому випадку маг ТессаГрей, до якої ставляться зверхньо або з острахом
- Реальність – вторинний світ фентезі, який постає в усіх фантастичних творах
- Британець – американець, лише побіжно згадується у формі жарту

Серед зразків паратексту розглянуто кілька версій обкладинок та епіграфів, основними функціями яких є введення читача в контекст подій та первинне знайомство з персонажами.

Також у тілі розділів виділено цитати, референції та алюзії. Їхні функції:

- Характеристика персонажів, їхньої ідентичності
- Розкриття історичного контексту доби
- Установлення зв'язку із християнським міфом

Крім цього, було прослідковано зв'язок між текстами, що досліджуються, та іншими творами з доробку авторки і оглянуто графічну репрезентацію трилогії у формі манги.

ВИСНОВКИ

За останні кілька десятиліть твори, що належать до метажанру фентезі, посіли помітне місце в сучасній літературі та серед уподобань читачів. Тексти трилогії Кассандри Клей «Пекельні механізми» є прикладом поєднання наслідування «серйозних», елітарних творів вікторіанської доби та масової літератури. Метою дослідження був аналіз особливостей функціонування метажанру фентезі та його модифікації у неовікторіанському романі на матеріалі згаданої серії романів. Доробок Клер досі не виступав предметом професійних розвідок у вітчизняному та зарубіжному літературознавстві, отже, ця робота є першою спробою дослідити її творчість.

Для досягнення цієї мети було розглянуто питання жанрової приналежності фентезі та природи фентезі як метажанру. В результаті опрацювання робіт вітчизняних та зарубіжних науковців (Є.О. Канчури, О. М. Ковтун, В. М. Неєлова, О. І. Стужук) було з'ясовано, що фентезі є особливою формою тексту про надзвичайне, рівнозначною, але не ідентичною науковій фантастиці. Новизна цього літературного феномену провокує контрверсійні думки щодо термінології, що використовується для його позначення та опису, та жанрової природи. У цій розвідці було вмотивовано доцільність вживання терміну «метажанр» стосовно спектру жанрово, тематично та ідейно близьких творів і в цій роботі, і в літературознавчому дискурсі загалом.

У дослідженні було проаналізовано особливості функціонування метажанру фентезі у трилогії «Пекельні механізми». Було зроблено висновок, що метажанр у текстах представлений цілісним та логічним вторинним світом, відмежованим від реальності. Він вводиться за допомогою сакральних для героїв артефактів, місць, де проходить кордон між реальністю та фентезійною дійсністю, наявністю низки видів магічних істот. Також у творах використано специфічні мовні одиниці на позначення жителів та явищ цього світу. Серед ознак метажанру, виділених у тексті, є зустріч головної героїні із невідомим їй чарівним світом, побудованим на основі християнського міфу, пошук свого

місця у ньому, одночасно із намаганням відповісти на екзистенційні питання, та інтертекстуальність фентезі-припущення в романах.

Був оглянутий «вікторіанський бум» на зламі XX та XXI століть, особливості модифікацій метажанру фентезі в контексті неовікторіанського дискурсу та проаналізовано їхні риси в текстах. Тексти поєднують у собі риси роману виховання, пригодницького роману, детективу та триллера. З'ясовано, що, типово для неовікторіанського роману, трилогія побудована, в основному, в межах вікторіанського простору із задіянням характерних для постмодернізму моделей існування героя, його поведінки та стилю спілкування. У процесі дослідження було визначено засоби, що створюють у текстах простір XIX ст. Серед них представлено описи географічних та культурних маркерів доби, цитування визначних творів епохи та посилення на них та їхніх авторів.

У контексті аналізу творів було розглянуто основні положення та характеристики теорії «Іншого» в сучасному літературознавстві та дискурсі фентезі зокрема, використано їх при дослідженні імагологічних проявів у трилогії. В результаті було визначено, що «Іншість» спровокована ієрархічною організацією суспільства та стосунків між його верствами. Також джерелом ворожого ставлення до «Іншого» є мотив помсти всьому виду за злочин кількох осіб та фентезі-припущення в тексті, що формує опозицію між світом реальним та вигаданим. Крім цього, проаналізовано використання трьох методів створення образу «Іншого», зазначених Шапінською, для розробки різних типів «іншості» в романах.

У розвідці було проаналізовано наявні у творах міжтекстові зв'язки, серед яких паратекстуальність (зв'язок обкладинок та епіграфів із романами), та прояви інтертекстуальності і визначено їхні функції. Остання представлена в романах у вигляді цитат, референцій та алюзій.

Паратекст романів дає читачам первинну інформацію про час та місце дії, головних героїв та їх особистісні характеристики, грає важливу роль у створенні загальної атмосфери історії та її окремих частин у кожному розділі. Крім цього, деякі епіграфи підкреслюють зв'язок творів із міфологією.

Основною функцією цитат є посилання на авторитетне джерело задля забезпечення достовірності історико-географічного контексту та характеристика персонажів. Часто цитовані тексти є алюзіями на події, описані у розділах. Посилання на авторів та значимі тексти доби слугують для детального опису інтелектуального рівня героїв, їхніх літературних уподобань, розкриття їхньої ідентичності.

Алюзія використана як засіб встановлення зв'язку з християнською міфологією, на базі якого створено світ у романах. Християнський міф, до якого апелює авторка, виявив себе продуктивною основою для створення цінних артефактів Мисливців за тінями, системи персонажів та їхньої класифікації та устрою вторинного світу творів.

Отже, досліджуваний текст підкоряється усім канонам побудови та функціонування фентезійного та неовікторіанського дискурсів, фентезі-припущення і є перспективним полем для подальших літературознавчих розвідок.

Також у процесі дослідження було виявлено недостатню розробленість теоретичної бази метажанру фентезі та функціонування інтертекстуальності у ньому, а також неовікторіанства і класифікації текстів, що належать до цього жанру. Зазначені аспекти потребують ґрунтовного подальшого розгляду.

ABSTRACT

The fantasy metagenre is currently becoming even more widespread in modern popular fiction and is of great interest both to readers and researchers. This paper deals with the study of Cassandra Claire's fantasy novels "Clockwork Angel" (2010), "Clockwork Prince" (2011) and "Clockwork Princess" (2013), which have won recognition among teenage readers all over the world.

The relevance of the study is due to the fact that Cassandra Claire's works have not been the subject of research in both Ukrainian and Western literare studies, the need to study modifications of the fantasy metagenre, the functioning of the intertext and the image of "Other" in the trilogy. Another factor is the necessity to acquaint the home readership and academic community with the author and her literary works. The novels belonging to the "Infernal Devices" series have won the Louisiana Teen Readers' Choice – Grades, Sequoyah Book Award – High School, and were nominees and finalists for numerous awards, which indicates the popularity of the works and topics covered in them, as well as the relevance of the analysis of the trilogy.

The object of this research is Cassandra Claire's fantasy trilogy "Infernal Devices".

The subject of the research is as follows: characteristics and modifications of the metagenre of fantasy in a series of novels "Infernal Devices".

The purpose of the study is to analyze specific features of the metagenre of fantasy and its modification in neo-Victorian novels in the trilogy "Infernal Devices".

The subject and purpose of the research necessitated setting the following objectives:

1. To examine the genre of fantasy and the nature of fantasy as a metagenre.
2. To analyze the specific features of the functioning of fantasy metagenre in the trilogy "Infernal Devices".
3. To investigate the features of neo-Victorian discourse and modifications of fantasy in the context of this genre, analyze the manifestations of neo-Victorianism in the novels of the series and their specificities.

4. To investigate the patterns of intertextuality used in the works, the specific features of their functioning in the novels.

5. To consider the theory of the "Other" in modern literary criticism, to analyze the manifestations of "Otherness" in novels and their functions.

As a result of studying the works by domestic and foreign scholars, it was found that fantasy is an independent special form of text about the extraordinary, and not a branch of science fiction. This study substantiates the relevance of using the term "metagenre" in relation to the spectrum of generically, thematically and ideologically similar texts in this particular work and in literary discourse in general.

The study analyzed the specific features of the functioning of fantasy metagenre in the trilogy "Infernal Devices". It was concluded that the metagenre in the texts is represented by a holistic and logical secondary world separated from reality. It is introduced with the help of artifacts sacred to the characters, places where the boundary between reality and fantasy reality lies, the presence of numerous types of magical creatures. The works also use specific linguistic units to denote the inhabitants and phenomena of this world. Among the features of the metagenre highlighted in the text are the protagonist's encounter with an unknown magical world based on the Christian myth, the search for her place and new identity in it, while trying to answer existential questions, and the intertextuality of fantasy assumption in the trilogy.

Also, the "Victorian boom" at the turn of the 20th and 21st centuries was examined, the specificities of the modifications of fantasy metagenre within the context of neo-Victorian discourse and their nature in the texts were analyzed. The texts combine the features of a bildungsroman, a detective story and a thriller. It turns out that, typical of a neo-Victorian novel, the trilogy is built mainly within the Victorian space relying upon typical postmodern models of the characters' existence, behavior and style of communication. The means that create the space of the 19th century in the texts were also identified in the process of research. Among them there are descriptions of geographical and cultural markers of the day, citations of prominent works of the era and references to them and their authors.

In the context of analysis, the main provisions and characteristics of the theory of the "Other" in modern literary criticism and the discourse of fantasy were considered, in particular, they were used for the investigation of imagological manifestations in the trilogy. As a result, it was determined that a prejudiced view of the "Other" was provoked mainly by the hierarchical organization of society and relations between its strata. Another source of hostility to the "Other" is the motive of revenge on the whole species for the crime of its several representatives, and fantasy assumptions in the text constituting an opposition between the real and fictional worlds.

The research analyzed intertextual links in the novels, including paratextuality (the connection of covers and epigraphs with novels), and the manifestations of intertextuality, and identified their functions. The latter is presented in the novels in the form of quotations, references and allusions.

The paratext of the novels gives readers primary information about the chronotope of the action, the main characters and their personal characteristics, plays an important role in creating general atmosphere of the story and its individual parts in each chapter. In addition, some epigraphs emphasize the connection between the texts and the mythology the series is based on.

The main function of quotations is a reference to an authoritative source to ensure the authenticity of the historical and geographical context and characterization of the characters. Quoted texts are often allusions to the events described in the chapters. References to authors and significant texts of the epoch serve to describe in detail the intellectual level of the heroes, their literary preferences, and to disclose their identities.

The allusion is used as a means of establishing a connection with Christian mythology, on the basis of which the world in the novels is created. The Christian myth, to which the author appeals, proved to be a productive basis for the creation of valuable artifacts of *Shadowhunters*, the system of characters and their classification and the structure of the secondary world in the trilogy.

In addition, the connection between the studied texts and Claire's other works was traced and the graphic representation of the trilogy in the form of a manga was examined.

Thus, the studied text follows the canons of construction and functioning of fantasy and neo-Victorian discourses, fantasy-assumptions and is considered a promising field for further literary research.

The survey has also revealed insufficient development of the theoretical basis of the metagenre of fantasy and the functioning of intertextuality in it, as well as neo-Victorianism and classification of texts belonging to this trend. These aspects are in need of further thorough consideration.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Агеєва В. Мотиви варіації (Роль інтертекстуальних ав'язків в українській імпресіоністичній прозі) / Віра Агеєва // Слово і Час. – 1996. – № 3. – С. 32-40.
2. Арнаудов М. Психология литературного творчества / М. Арнаудов. – М.: Прогресс, 1969. – 656 с.
3. Барт Р. От произведения к тексту. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Ролан Барт. – М.: Прогресс, 1989. – 616 с.
4. Бахтин М. М. Литературно-критические статьи / Бахтин М. М.; сост. С. Бочаров, В. Кожин. – М.: Художественная литература, 1986. – 543 с.
5. Бахтин М. М. Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка. Статьи / Бахтин М. М. – М.: Лабиринт, 2000. – 640 с.
6. Висоцька Н. О. Янгол з вібратором: деконструкція вікторіанської концепції жіночності у постмодерністському тексті : (п'єса С. Рул "У сусідній кімнаті") / Наталія Висоцька // Біблія і культура. – 2012. – Вип. 16. – С. 66 – 73.
7. Женетт Ж. Палимпсесты: литература во второй степени / Жерар Женетт. – М. : Науч.мир, 1982. – 76 с.
8. Ивашева В. В. Английский роман XIX века в его современном звучании / В. Ивашева. – М.: Художественная литература, 1974. – 464 с.
9. Канчура Є. О. Інтертекстуальність як риса поезики жанру фентезі (на прикладі романів Террі Претчетта) [Електронний ресурс] / Є. О. Канчура – *Режим доступу:*
<http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/18444/25-Kanchura.pdf?sequence=1>. – Загол. з екрану.
10. Канчура Є.О. Моделювання текстуалізованого світу в романах-фентезі Террі Претчетта: дис. на здобуття ступеня канд. філ. наук : 10.01.04 / Канчура Євгенія Орестівна. – К., 2012. – 231 с.
11. Ковтун Е. Н. Поэтика необычайного: Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа: (На материале европейской

- литературы первой половины XX века) / Ковтун Е. Н. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1999. – 307 с.
12. Ковтун Е. Н. Фантастика как объект научного исследования: проблемы и перспективы отечественного фантаствоведения / Е.Н. Ковтун // Русская фантастика на перекрестье эпох и культур: материалы Междун. науч. конф., 21–23 марта 2006 г. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2007. – С. 20–38.
 13. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / [ред. А. Волков та ін.] – Чернівці: Золоті литаври, 2001. – 636 с.
 14. Мітосек З. Теорії літературних досліджень / [пер. з пол.. Віктор Гуменюк, науковий редактор В. І. Іванюк] - Сімферополь: Таврія, 2003. – 408 с.
 15. Моренець Н. В. Образ «Іншого» - від первинного нарцисизму до аргументу ідеологічної риторики [Електронний ресурс] / Н. В. Моренець – *Режим доступу:* http://ekmair.ukma.edu.ua/bitstream/handle/123456789/8555/Morenets_Obraz_Inshogo.pdf?sequence=1&isAllowed=y. – Загол. з екрану.
 16. Наливайко Д. Теорія літератури й компаративістика / Д. Наливайко. – К.: Києво-Могилянська академія, 2006. – 347 с.
 17. Неелов Е. М. Фольклорный интертекст русской фантастики. / Е. М. Неелов – Петрозавдск, 2002. – 124с.
 18. Нямцу А. Е. Поэтика современной фантастики / А. Е. Нямцу – Черновцы, 2002. – 240 с.
 19. Подопригора Н. Ф. Мировоззренческие и жанровые особенности фэнтези / Н. Ф. Подопригора // Проблема ценностей и гуманитарное образование: Материалы методической конференции [Под ред. В. А. Миндолина, А. В. Дмитриева] – Новосибирск: Новосиб. гос. ун-т, 2008. – 193 с. – С.183 – 187.
 20. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности / Пьеге-Гро Н.; [пер. с фр., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова] – М.: ЛКИ, 2008. – 240 с.
 21. Прошутинская П. А. Текст Толкина как интертекст современной культуры [Електронний ресурс] / П. Прошутинская. *Режим доступу:* http://vestnik.yspu.org/releases/2009_4g/47.pdf. – Загол. с экрана.

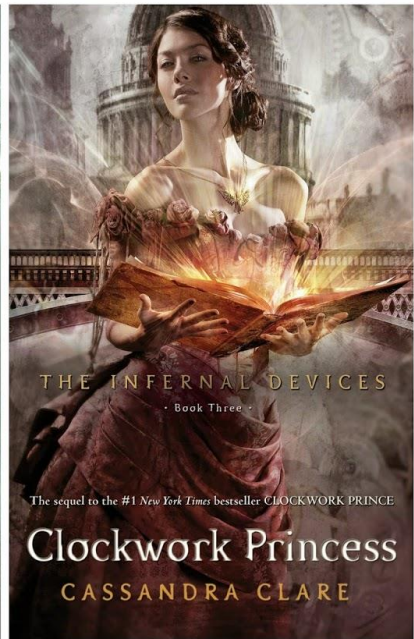
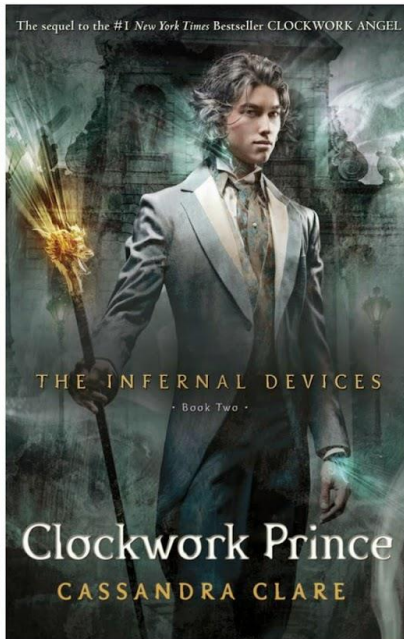
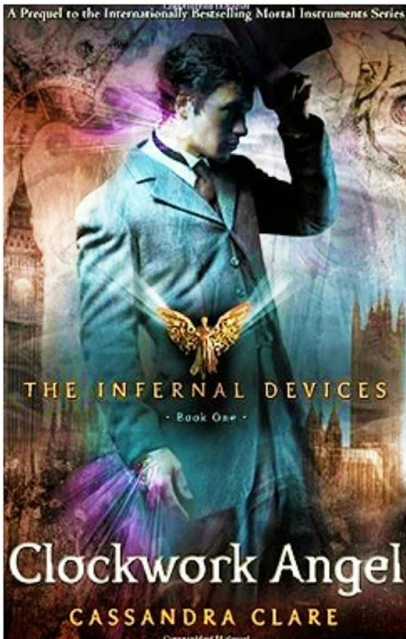
22. Сартр Ж.-П. За закрытыми дверями [Электронный ресурс] / Ж.-П. Сартр. Режим доступа: <http://kyvaev.narod.ru/prov/Lintr/Sartr.htm>. – Загол. с экрана.
23. Стужук О. І. Художня фантастика як метажанр (на матеріалі української літератури ХІХ – ХХ ст.) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філолог. наук : спец. 10.01.06 " теорія літератури" / Стужук О. І. – Київ, 2006. – 14 с.
24. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу / Цветан Тодоров; [пер. с фр. Б. Нарумов] – М.: Дом интеллектуальной книги, Русское феноменологическое общество, 1997. – 144 с.
25. Тупахіна О. В. Вікторіанський метанаратив у літературі порубіжжя ХХ-ХХІ століть: деструкція, деконструкція, реконструкція: дис. на здобуття ступеня доктора філ. наук : 10.01.04 / Тупахіна Олена Володимирівна. – Д., 2021. – 492 с.
26. Фрейд З. Основной инстинкт / Зигмунд Фрейд. – М.: АСТ - ЛТД, 1997. – 656 с.
27. Чернышева Т. А. Природа Фантастики / Чернышева Т. А. – Иркутск: Изд-во Иркутского ун-та, 1985. – 336 с.
28. Шапинская Е. Н. Избранные работы по философии культуры / Екатерина Николаевна Шапинская. – М. : Согласие, 2014. – С. 361-386.
29. Beller M. Imagology: The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters [Electronic resource] / M. Beller, J. Leerssen // Rodopi. – 2007. – Retrieved from: <https://books.google.com.ua/books?id=5Qh-HUwbtpwC&printsec=frontcover&hl=uk#v=onepage&q&f=false>.
30. Carroll S. Putting the “Neo” Back Into Neo-Victorian: The Neo-Victorian Novel as Postmodern Revisionist Fiction // Neo-Victorian Studies / S. J Carroll., 2010. – P. 175–205.
31. Clare C. Clockwork Angel [Electronic resource] / Cassandra Clare. Retrieved from: https://royallib.com/read/Clare_Cassandra/Clockwork_Angel.html#0.
32. Clare C. Clockwork Prince. [Electronic resource] / Cassandra Clare. Retrieved from: https://royallib.com/read/Clare_Cassandra/Clockwork_Princess.html#0.

33. Clare, C. *Clockwork Princess*. [Electronic resource] / Cassandra Clare. *Retrieved from:* https://royallib.com/read/Clare_Cassandra/Clockwork_Princess.html#0.
34. Cucich J. *Victorian Afterlife: Postmodern Culture Rewrites the Nineteenth Century* / J. Cucich, D. Sadoff. – Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000. – 304 c.
35. "Do You Consider Yourself a Postmodern Author?": Interviews with Contemporary English Writers / Rudolf Freiburg, Jan Schnitker (eds.). – Münster: Lit, 1999. – P. 173 – 200.
36. Gaiman, N. *Face facts: we need fiction*. [Electronic resource] / Neil Gaiman. *Retrieved from:* <https://www.theguardian.com/books/2013/oct/24/neil-gaiman-face-facts-need-fiction>.
37. Gilmour R. *The Victorian Period: The Intellectual and Cultural Context of English Literature, 1830–1890* / R. Gilmour. – London: Longman, 1993. – 299 p.
38. Heilmann A. *Neo-Victorianism: The Victorians in the Twenty-First Century, 1999–2009*. / A. Heilmann, M. Llewellyn. – New York: Palgrave Macmillan, 2010. – 324 p.
39. Himmelfarb G. *The De-Moralization of Society: From Victorian Values to Modern Values* / G. Himmelfarb. – New York: Vintage, 1994. – 320 p.
40. Joyce S. *The Victorians in the Rearview Mirror*. In *Functions of Victorian Culture at the Present Time* [edited by C. L. Krueger] / Simon Joyce. – Ohio: Athens University Press, 2002. – P. 3-17.
41. Kucala B. *Intertextual Dialogue with the Victorian Past in the Contemporary Novel* / B. Kucala. – Frankfurt-am-Mein: Peter Lang, 2012. – 268 p.
42. Leerssen J. *Imagology: On using ethnicity to make sense of the world* [Electronic resource] / J. Leerssen. *Retrieved from:* <https://iberical.sorbonne-universite.fr/wp-content/uploads/2017/02/Pages-from-Iberic@l-no10-automne-2016-Final-2.pdf>.
43. Lippmann W. *Public Opinion* / W. Lippmann. – New York: Harcourt, Brace and Company, 1922. – 427 c.
44. Mitchell K. *History and Cultural Memory in Neo-Victorian Fiction* / K. Mitchell. – New York: Palgrave MacMillan, 2010. – 233 p.

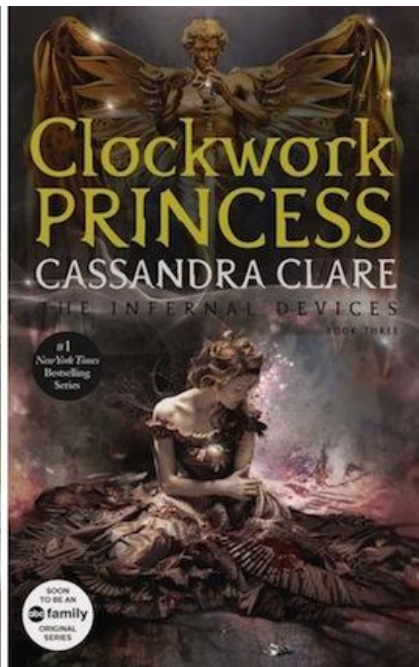
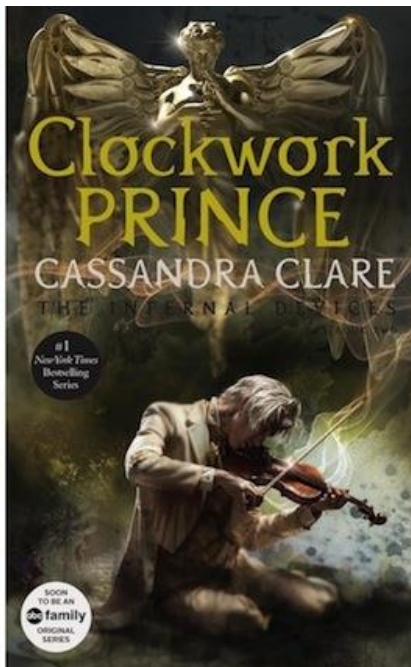
45. Price R. Does the Notion of Victorian England Make Sense? // Cities, Class and Communication: Essays in Honor of Asa Briggs / R. Price. – London: Harvester Wheatsheaf, 1990. – C. P. 153–172.
46. Samuel R. Mrs. Thatcher's Return to Victorian Values // Victorian Values: A Joint Symposium of Edinburgh and the British Academy / R. Samuel. – New York: Oxford University Press, 1992. – P. 9–29.
47. Shiller D. The Redemptive Past in the Neo-Victorian Novel Vol. 29, No. 4. / Dana Shiller // Studies in the Novel / Dana Shiller. – Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1997. – (Vol.29; № 4). – P. 538–560.
48. Smith, Z. The Book of Revelations [Electronic resource] / Z. Smith. Retrieved from: <http://www.guardian.co.uk-bools/2008/may/24/classics.zadiesmith>.
49. Taylor M. Introduction // The Victorians Since 1901: Histories, representations and revisions / M. Taylor, M. Wolff. – Manchester: Manchester University Press, 2004. – P. 1–13.
50. Van Dam H. Making in Right? Writing the Other in Post-Colonial NeoVictorianism [Electronic resource] / H. Van Dam. Retrieved from: <https://core.ac.uk/download/pdf/74225149.pdf>.
51. Woolf V. Professions for Women // Women and Writing [ed. and with an intro by M. Barrett] / Woolf V. – San Diego, N.Y. & L.: Harcourt Brace & Co, 1979. – P.57-63.

Додаток А

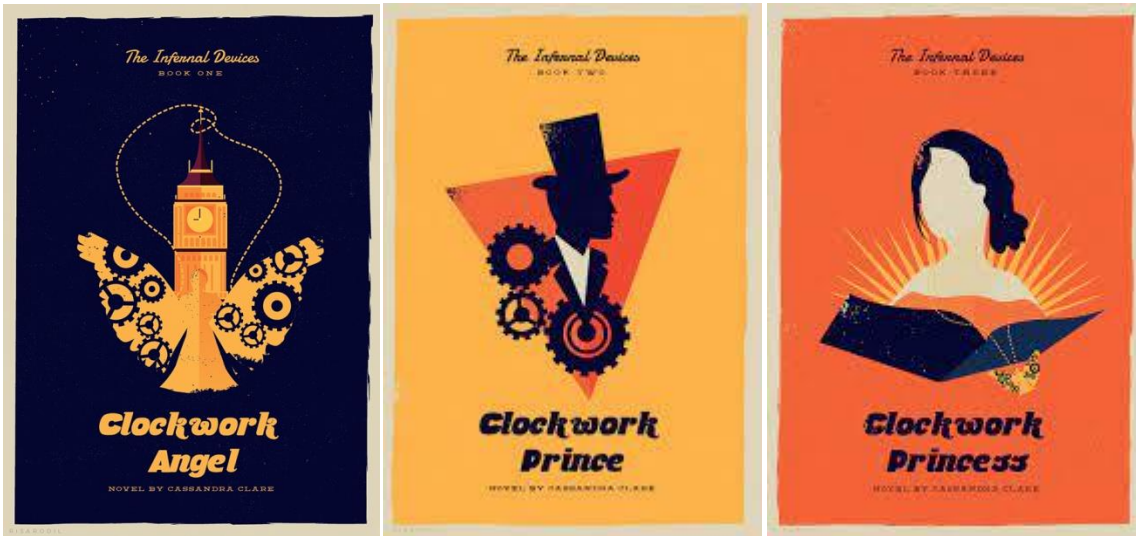
А



Б



B



Г

