

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

Василина Роман Сергійович

УДК: 821.111-312.4.09:[81'42:7.071.3](043.5)

ДИСЕРТАЦІЯ
РЕАЛІЗАЦІЯ КАТЕГОРІЇ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ В ДЕТЕКТИВАХ
А. КРІСТІ

03 Гуманітарні науки

035 Філологія

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело.

_____ **Р. С. Василина**

Науковий керівник: **Приходько Ганна Іллівна** (доктор філологічних наук,
професор)

Запоріжжя–2026

АНОТАЦІЯ

Василина Р. С. Реалізація категорії інтертекстуальності в детективах А. Крісті. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії (PhD) за спеціальністю 035 Філологія. – Запорізький національний університет, м. Запоріжжя, 2026.

Дисертація присвячена дослідженню специфіки реалізації категорії інтертекстуальності у детективних творах відомої британської письменниці Агати Крісті.

Мета роботи полягає у виявленні особливостей реалізації категорії інтертекстуальності, визначенні її проявів і функцій у художньому просторі детективної прози Агати Крісті.

Реалізація мети передбачає виконання таких теоретичних і практичних завдань: спираючись на здобутки науковців, сформулювати теоретико-методологічні засади дослідження інтертекстуальності у художньому творі; розглянути еволюцію теоретичного осмислення інтертекстуальності у межах філологічних студій; представити сучасну наукову візію типології та функцій інтертекстуальних зв'язків у художньому тексті; розкрити поетику і жанрову специфіку детективу в аспекті діячості та окреслити його рецептивний потенціал; висвітлити сучасний стан вивченості детективної творчості А. Крісті; дослідити інтертекстуальні стратегії в художньому просторі детективів А. Крісті, виявляючи різновиди інтертексту; проаналізувати специфіку і функції паратекстуальності в детективній прозі А. Крісті; з'ясувати роль архітексту та інших інтертекстуальних зв'язків, зокрема метатекстуальності, у формуванні наративної організації та художньої семантики детективів А. Крісті.

Наукова новизна дисертації полягає у здійсненні комплексного аналізу інтертекстуальності як архітектонічної основи детективів А. Крісті, а також в уточненні типології та функції паратекстуальних та архітекстуальних маркерів у творах майстрині детективу. Крім того, у дослідженні представлено комплексний погляд на інтертекстуальність творів А. Крісті як засіб впливу на реципієнта та

підґрунтя для експериментаторства письменниці у царині класичної моделі детективного жанру.

Науково-методологічною основою дослідження стали концепції сучасних науковців, які розглядають категорію інтертекстуальності у синхронії та діахронії, праці дослідників масової літератури та такого її різновиду як детектив, а також роботи, присвячені творчості Агати Крісті та окремим поетологічним параметрам її детективів.

Матеріалом дослідження слугувала вибірка інтертекстуальних елементів із 42 твору Агати Крісті, які аналізуються з огляду на контекст їхньої реалізації та специфіку функціонального навантаження в детективному наративі.

Методологічний апарат дисертації ґрунтується на комплексній інтеграції літературознавчих та лінгвістичних підходів, що дозволяє здійснити багаторівневий аналіз реалізації категорії інтертекстуальності в детективній прозі А. Крісті. Фундаментальну базу дослідження становить концепція транстекстуальності Ж. Женетта. З урахуванням специфіки жанрової структури детективу, у роботі застосовано її редуковану модель, тож увага зосереджується на трьох ключових вимірах: *паратекстуальність*: аналіз взаємозв'язків між основним текстом і паратекстом, що формують жанрові очікування реципієнта; *архітекстуальність*: дослідження того, як авторка актуалізує детективні канони та жанрові інваріанти, переосмислюючи їх у межах власної творчої системи та *метатекстуальність*: вивчення випадків критичного коментування, інтерпретації або іронічної рефлексії над власним текстом чи класичними зразками жанру в межах романів А. Крісті. Теорія горизонту очікувань дозволяє простежити, як інтертекстуальні відсилання коригують читацьку рецепцію, спрямовуючи увагу реципієнта в межах детективної фабули. Для детального аналізу текстових фрагментів у роботі використовується принцип «пильного читання» (close reading), що забезпечує детальний розгляд архітекстуальних та паратекстуальних маркерів у детективах А. Крісті. Для виявлення стилістичних засобів, через які інтертекстуальні елементи інтегруються в художню тканину творів А. Крісті, застосовуються елементи лінгвопоетичного аналізу, для вивчення детективного

дискурсу як цілісної комунікативної системи, де інтертекст виконує функцію структурування жанрового простору, використано наратологічні принципи та принципи дискурсології. Такий синтез методів дозволяє не лише систематизувати інтертекстуальні зв'язки у детективі, а й виявити механізми взаємодії між жанровою структурою тексту та читацькою інтерпретацією, що є ключовим для розуміння поетики творчості А. Крісті.

Результати дослідження є внеском у науковий дискурс з проблематики інтертекстуальності, зокрема, у частині репрезентації узагальненого розуміння поняття, специфіки і функцій інтертексту у художній літературі, також ця робота допомагає у систематизації інформації щодо особливостей функціонування інтертексту у детективній прозі А. Крісті. Здобутки цього комплексного дослідження є цінними для сфер історії літератури, компаративістики, рецептивної естетики, а також дискурсології.

Термін «інтертекстуальність», введений у науковий обіг Ю. Крістєвою у 1960-х роках на основі ідей М. Бахтіна та Ф. де Соссюра, трансформувався з вузького літературознавчого поняття у загальнокультурну категорію. Нині він позначає універсальну властивість текстів усіх видів (літературних, візуальних, аудіальних, цифрових) до взаємодії, що зумовлює їхню змістовну та структурну (взаємо)залежність. У світлі теорії інтертекстуальності текст перетворюється на відкриту систему, яка не є самодостатньою, а потребує активної інтерпретаційної діяльності реципієнта.

Науковий дискурс демонструє відсутність єдиного універсального визначення інтертекстуальності, що зумовлено розбіжністю між «широкими» підходами (де інтертекстуальність охоплює всі явища культури як мережі смислів) та «вузькими» (що зосереджуються на конкретних авторських прийомах, таких як цитата, алюзія чи ремінісценція). Класифікація Ж. Женетта (транстекстуальність: інтертекстуальність, паратекстуальність, метатекстуальність, архітекстуальність, гіпертекстуальність) та моделі М. Пфістера і Р. Міюлі є ключовим інструментарієм для прикладного аналізу цих зв'язків.

Інтертекстуальність постає як складний художній прийом та когнітивний механізм, який функціонує як засіб актуалізації культурної пам'яті через систему міжтекстових зв'язків. Вона розуміється як іманентна ознака художнього дискурсу, що забезпечує «творчий діалог», спрямований не на просте відтворення відомого, а на трансформацію та продукування нових смислів.

Усвідомлюючи тотальну інтертекстуальність літератури, науковці розширюють коло досліджуваних текстів, охоплюючи не лише твори постмодернізму, але й більш ранніх епох та належних до різних стильових реєстрів. Тож, у фокус уваги дослідників потрапляють і типи літературної продукції, які вважалися «маргінальними», не вартими наукової уваги, зокрема, детектив.

Традиційно детектив, який довгий час вважався літературою, позбавленою глибоких сенсів і високої естетичної якості («чтивом на раз»), не потрапляв у поле дослідницької уваги інтертекстуальних студій. Втім, у сучасній гуманітаристиці спостерігається відмова від сформованого у першій половині XX століття ставлення до цього жанру як явища масової культури, яке не має помітної ідейно-художньої значимості. Детектив більше не сприймається як жорстка літературна форма, а вважається гнучкою жанровою моделлю, що здатна синтезувати естетичні, епістемологічні та соціокультурні виміри осмислення соціальних криз, транснаціональних процесів та питань ідентичності.

Канонічний детектив сформувався у XIX ст. у США та Англії. Становленню жанру сприяли урбанізація, зростання соціальних патологій та розвиток професійних поліцейських структур, що спрямувало увагу літератури на художнє дослідження методів розслідування. Фундатор жанру Е. А. По заклав принципи логічного оповідання та дедуктивного методу, А. Конан Дойл утвердив постать «Великого детектива» як символу раціональної ефективності.

Ключовим етапом у розвитку детективу стала «золота доба», період між двома світовими війнами, коли завдяки діяльності Лондонського детективного клубу відбулася кодифікація жанрових правил: було затверджено роль твору як інтелектуальної розваги, яка ґрунтується на принципах «чесної гри» та логічної

вмотивованості. Класична модель детективу вибудована навколо раціоцентричного процесу пошуку істини, де розслідувач постає як неординарна особистість, що за допомогою виняткових аналітичних здібностей впорядковує оточуючий світ.

Рецептивний потенціал жанру базується на поєднанні герменевтичної гри, що вимагає від читача активного декодування знаків та афективної залученості (саспенс, емпатія, ідентифікація). Використання жанрових «блокаторів» (суперечливість, надмірність інформації, хибна гештальт-структура) перетворює читання на складний інтелектуальний акт, потребує значних когнітивних зусиль реципієнта. Завдяки впорядкованості художнього світу та неминучості встановлення справедливості у фіналі, детектив виконує важливі стабілізуючу, ескапістську та терапевтичну функції.

Творча особистість А. Крісті, яка знаменувала яскраву віху у розвитку детективу, сьогодні також опиняється у фокусі ревізіоністських досліджень. Переосмислення її творчості у сучасному науковому дискурсі доводить, що формульний характер її прози не є ознакою естетичної меншовартості, а виступає гнучким інструментом для творчих експериментів, які розмивають межі між елітарним модернізмом і популярною культурою, легітимізуючи кримінальне читиво у статусі якісної літератури середнього смаку (*middlebrow literature*).

Важливим інструментом жанрової модернізації у творчості А. Крісті стало активне розширення поетики детективу за рахунок запозичення прийомів з інших літературних та культурних систем. Письменниця не обмежується суто конвенційними межами класичного розслідування, а трансформує детектив-головоломку на інтелектуальний «роман звичай», у якому елементи високого культурного канону (шекспірівська драма, класична поезія, біблійні інваріанти) та фольклорні моделі (дитячі лічилки) взаємодіють задля поглиблення психологізму та філософського осмислення людської натури. Завдяки такому синтезу прийомів, тексти А. Крісті набувають ознак подвійного кодування, що дозволяє їм успішно функціонувати як у межах масової культури, так і в полі серйозного інтелектуального дискурсу.

Реалізація інтертекстуальності відбувається у творах А. Крісті на декількох рівнях. Зокрема, паратекст у її детективах слугує семіотичним порогом між тривожною реальністю та впорядкованим художнім світом. Назви творів мають виражений прагматичний та мультимодальний характер: вони діють як «прогностичні формули» сюжету, але через синтаксичну двозначність часто дезорієнтують читача, створюючи ефект «сліпої зони». Епіграфи, присвяти та графічний паратекст (карти, плани) унаочнюють герметичний простір, стимулюючи ретроспективний аналіз і забезпечуючи інтелектуальну насолоду реципієнта.

Архітекстуальний рівень її детективів функціонує як у горизонтальному, так і у вертикальному напрямках. Зокрема, композиційний каркас, хронотоп, раціональний характер злочину у детективах А. Крісті фіксує належність до конвенцій «золотої доби». При цьому вбивці, керовані різними мотивами, змальовані невиразно, щоб здаватися найменш підозрілими. Натомість більш увиразненими є образи розслідувачів – Еркюля Пуаро та міс Марпл, які діють як сакрально-етичні стабілізатори, що відновлюють безпеку соціуму через ритуал вигнання винного. У той же час апеляція до прецедентних тестів світового канону не лише допомагає відтінити образи розслідувачів, але й поглибити залученість читача, який отримує підказки або хибні сліди через класику.

Шляхом сміливих експериментів із наративною формулою детективу, А. Крісті створила широкий спектр жанрових модифікацій: її перу належать як класичні детективи “cozy mystery”, «детектив зачиненої кімнати», «безкровний детектив», ретроспективний детектив, так і більш новаторські, наприклад, історичний детектив, психологічний та шпигунський піджанри, зосереджені на дослідженні людських вад та природи суспільного зла.

Ключові слова: інтертекстуальність, архі-/паратекстуальність, дискурс, детектив, Агата Крісті, публічна комунікація, лексема, контекст, бібліотерапія, жанр, Шекспір, стилістика, порушення, мультимодальність, залученість читача.

ABSTRACT

Vasylyna R. S. The Realization of the Category of Intertextuality in Agatha Christie's Detective Fiction. – Qualification work on the rights of the manuscript. PhD dissertation manuscript.

Dissertation for Doctor of Philosophy Degree (Ph.D.): Specialty 035 Philology. Zaporizhzhia National University, Zaporizhzhia, 2026.

The dissertation investigates the specific features of the realization of the category of intertextuality in the detective fiction of the renowned British writer Agatha Christie.

The study aims to identify the ways in which intertextuality is realized and to determine its manifestations and functions within the artistic space of Agatha Christie's detective fiction.

To achieve this aim, the study addresses the following theoretical and practical objectives: to establish the theoretical and methodological foundations for the study of intertextuality in literary texts based on existing scholarly research; to examine the evolution of the theoretical understanding of intertextuality within philological studies; to present the contemporary scholarly vision of the typology and functions of intertextual relations in literary texts; to analyse the poetics and generic specificity of detective fiction from a diachronic perspective and outline its receptive potential; to review the current state of Agatha Christie's detective fiction studies; to investigate intertextual strategies in Christie's detective fiction by identifying various types of intertextuality; to analyse the specific features and functions of paratextuality in her detective prose; and to determine the role of architextuality and other intertextual relations, particularly metatextuality, in shaping the narrative organization and artistic semantics of Agatha Christie's detective novels.

The scientific novelty of the dissertation lies in providing a comprehensive analysis of intertextuality as the architectonic foundation of Agatha Christie's detective fiction, as well as refining the typology and functions of paratextual and architextual markers in her works. Furthermore, the study offers an integrated perspective on the intertextuality of Christie's fiction as a means of influencing the reader and as the basis for the author's experimentation within the framework of the classical detective genre.

The theoretical and methodological foundation of the research is based on the concepts developed by contemporary scholars who examine intertextuality from both synchronic and diachronic perspectives, studies devoted to popular literature and detective fiction as one of its principal genres, as well as research dedicated to Agatha Christie's oeuvre and individual poetic aspects of her detective fiction.

The research material consists of a corpus of intertextual elements extracted from 42 pieces by Agatha Christie, analysed in relation to the context of their realization and the specific nature of their functional role within detective narratives.

The methodological framework of the dissertation is based on the integrated application of literary and linguistic approaches, enabling a multi-level analysis of the realization of intertextuality in Agatha Christie's detective fiction. The fundamental theoretical basis of the research is Gérard Genette's concept of transtextuality. Considering the generic specificity of detective fiction, the study employs a reduced version of Genette's model, focusing on three principal dimensions: *paratextuality*, which examines the relationship between the main text and its paratext in shaping readers' generic expectations; *architextuality*, which explores the ways in which Christie activates and reinterprets detective conventions and genre invariants within her own creative system; and *metatextuality*, which investigates instances of critical commentary, interpretation, or ironic reflection upon her own texts and the classical models of detective fiction. The theory of the *horizon of expectations* is employed to demonstrate how intertextual references influence readers' reception by directing their attention within the detective plot. Detailed textual analysis is conducted through the method of close reading, allowing for an in-depth examination of architextual and paratextual markers in Christie's detective fiction. Elements of linguopoetic analysis are used to identify the stylistic devices through which intertextual elements are integrated into the artistic tissue of the novels, while narratological and discourse-analytical approaches facilitate the study of detective discourse as an integrated communicative system in which intertextuality functions as a mechanism for structuring generic space. This methodological synthesis makes it possible not only to classify intertextual relations in detective fiction but also to reveal the mechanisms governing the interaction between

the generic structure of the text and readers' interpretation, thereby contributing to a deeper understanding of the poetics of Agatha Christie's works.

The findings contribute to contemporary scholarly discourse on intertextuality by providing a comprehensive understanding of the concept, its specific characteristics, and its functions in literary discourse. The dissertation also systematizes existing knowledge concerning the functioning of intertextuality in Agatha Christie's detective fiction. The results of this comprehensive study are valuable for literary history, comparative literature, reception aesthetics, and discourse studies.

The term intertextuality, introduced by Julia Kristeva in the 1960s on the basis of the ideas developed by M. Bakhtin and F. de Saussure, has evolved from a narrowly defined literary concept into a broad cultural category. Today, it denotes the universal property of texts of all kinds (literary, visual, auditory, and digital) to interact with one another, resulting in semantic and structural interdependence. Within the framework of intertextual theory, the literary text is viewed as an open system that is not self-sufficient but requires the active interpretative engagement of the reader.

Contemporary scholarship demonstrates the absence of a universally accepted definition of intertextuality, primarily due to the distinction between broad approaches, which regard intertextuality as encompassing all cultural phenomena within a network of meanings, and narrow approaches, which focus on specific authorial devices such as quotation, allusion, or reminiscence. G. Genette's classification of transtextuality (intertextuality, paratextuality, metatextuality, architextuality, and hypertextuality), together with the models proposed by M. Pfister and R. Miola, provides the principal analytical framework for examining these textual relationships.

Intertextuality emerges as both a complex artistic device and a cognitive mechanism that functions as a means of activating cultural memory through a system of textual relationships. It is understood as an inherent characteristic of literary discourse that facilitates a creative dialogue aimed not at reproducing familiar meanings but at transforming them and generating new interpretations.

Recognizing the pervasive intertextuality of literature, contemporary scholars have expanded the scope of research beyond postmodern texts to include works from

earlier historical periods and diverse stylistic traditions. Consequently, literary genres previously regarded as marginal and unworthy of scholarly attention, including detective fiction, have become legitimate objects of intertextual studies.

Traditionally, detective fiction, long regarded as popular literature lacking profound meaning or significant aesthetic value, remained largely outside the scope of intertextual research. Contemporary humanities, however, have rejected the perception established during the first half of the twentieth century that detective fiction is merely a form of mass culture devoid of artistic significance. Detective fiction is now viewed not as a rigid literary form but as a flexible generic model capable of integrating aesthetic, epistemological, and socio-cultural dimensions while addressing social crises, transnational processes, and issues of identity.

The canonical detective story emerged in the nineteenth century in the United States and Britain. Urbanization, the rise of social crime, and the development of professional police institutions stimulated literary interest in investigative methods. Edgar Allan Poe established the principles of logical narration and deductive reasoning, while Arthur Conan Doyle consolidated the image of the Great Detective as the embodiment of rational inquiry.

A decisive stage in the evolution of detective fiction was the Golden Age, the period between the two World Wars, when the activities of London Detection Club codified the fundamental principles of the genre. Detective fiction became established as an intellectual game governed by the principles of fair play and logical consistency. The classical detective novel is centred on a rational search for truth in which the detective functions as an exceptional individual whose analytical abilities restore order to society.

The receptive potential of detective fiction is based on the combination of a hermeneutic game requiring readers to decode textual signs actively and affective engagement through suspense, empathy, and identification. Generic “blockers”, including contradiction, excessive information, and false Gestalt structures, transform reading into a complex intellectual process demanding considerable cognitive effort.

Owing to the orderly structure of its fictional world and the inevitable restoration of justice, detective fiction fulfils stabilizing, escapist, and therapeutic functions.

Agatha Christie, whose work represents one of the defining stages in the development of detective fiction, has likewise become the focus of revisionist scholarship. Contemporary reassessments demonstrate that the formulaic character of her fiction should not be interpreted as evidence of aesthetic inferiority but rather as a flexible instrument of creative experimentation that blurs the boundaries between elite modernism and popular culture, thereby legitimizing crime fiction as high-quality middlebrow literature.

An important mechanism of Christie's modernization of the detective genre is the expansion of detective poetics through the incorporation of devices borrowed from other literary and cultural traditions. Rather than remaining within the conventional limits of the classical detective novel, Christie transforms the detective puzzle into an intellectual novel of manners in which elements of the high cultural canon, including Shakespearean drama, classical poetry, and biblical archetypes, interact with folklore models, such as nursery rhymes, to deepen psychological characterization and philosophical reflection on human nature. Through this synthesis, her novels acquire the characteristics of double coding, enabling them to function simultaneously within popular culture and serious intellectual discourse.

Intertextuality in Christie's fiction operates on several levels. Paratext functions as a semiotic threshold between an unsettling reality and the ordered fictional world. Titles display pronounced pragmatic and multimodal characteristics: they serve as predictive formulas of the narrative while simultaneously misleading readers through syntactic ambiguity, thereby creating a "blind spot" effect. Epigraphs, dedications, and graphic paratexts, including maps and plans, reinforce the hermetic fictional space, stimulate retrospective analysis, and enhance readers' intellectual engagement.

The architextual dimension of Christie's detective fiction operates both horizontally and vertically. The compositional framework, chronotope, and rational nature of crime firmly establish her novels within the conventions of the Golden Age detective story. Murderers, motivated by various personal motives, are deliberately

portrayed inconspicuously to appear least suspicious, whereas the detectives – Hercule Poirot and Miss Marple – are presented as sacred and ethical stabilizers who restore social order through the ritual identification and exclusion of the guilty. Simultaneously, references to canonical literary texts not only reinforce the characterization of the detectives but also intensify reader involvement by providing clues or “red herrings” through classical literature.

Through bold experimentation with the narrative formula of detective fiction, Christie created a wide spectrum of generic modifications, including the cozy mystery, the locked-room mystery, the bloodless detective story, the retrospective detective novel, as well as more innovative forms such as the historical detective novel, psychological detective fiction, and the spy novel, all of which focus on exploring human weaknesses and the nature of social evil.

Keywords: intertextuality, archi-/paratextuality, discourse, detective fiction, Agatha Christie, public communication, lexeme, context, bibliotherapy, genre, Shakespeare, stylistics, deviation, multimodality, reader engagement.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові праці, у яких опубліковані основні наукові результати дисертації:

1. Prihodko G, Prykhodchenko O., Vasylyna R. Intermedial Relations in a Literary Text. *Cognition. Communication. Discourse*. 2024. № 28. P. 91-101. URL : <https://periodicals.karazin.ua/cognitiondiscourse/article/view/24225>.

2. Васирина Р. С. Інтертекстуальність як засіб конструювання детективного наративу в пізньому романі Агати Крісті “Немезида” (1971). *Збірка наукових праць «Нова філологія»*. 2026. № 101. С. 73-81. URL : <https://novafilolohiia.zp.ua/index.php/new-philology/article/view/1109/1034>.

Наукові праці, у яких опубліковані основні наукові результати дисертації в виданнях, проіндексованих у базах Web of Science Core Collection та/ або Scopus:

3. Nikolova O., Kravchenko Y., Vasylyna R. Intertextuality in Young Adult Literature: A Study of *Girl Online* by Zoe Sugg. *Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities*. 2023. Vol. 15. № 2. P. 1-13. URL : <https://rupkatha.com/V15/n2/v15n230.pdf>.

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

1. Васирина Р. С. Роман «Смерть на Нілі» А. Крісті у інтермедіальному перепрочитанні К. Брани (на матеріалі однойменної кінострічки 2022 р.). *Тези доповідей XIV Міжнародної наукової конференції “Іноземна філологія у XXI столітті”* (25 листопада 2022 р.) Запоріжжя: ЗНУ, 2022. С. 21-25.

2. Васирина Р. С. Мультиmodalний текст як об’єкт дослідження в лінгвістиці. *Тези доповідей XV Міжнародної наукової конференції «Іноземна філологія у XXI столітті»*. Запоріжжя: ЗНУ, 2023. С. 48-50.

3. Prihodko G, Prykhodchenko O., Vasylyna R. The Theory of Intermediality: Problems and Perspectives. *Multimodality and Transmediality: Interdisciplinary Studies: The Second International Conference*, 19-20 April 2024. Kharkiv, Ukraine: V.N. Karazin Kharkiv National University, 2024. P. 63-64.

4. Васирина Р. С. Інтертекст повісті «The Pale Horse» А. Крісті: специфіка та функції. *Збірник наукових праць студентів, аспірантів, докторантів і молодих вчених «Молода наука-2024»*: у 5 т. Запоріжжя: ЗНУ, 2024. Т. 2. С. 93-95.

5. Васирина Р. С. Functions of Intertextuality in Literary Discourse. *Тези доповідей XVI Міжнародної наукової конференції “Іноземна філологія у XXI столітті”*: у 2 т. Запорізький національний університет. Запоріжжя: ЗНУ, 2024. Т. 1. С. 93-95.

6. Васирина Р. С. Інтертекстуальний вимір роману А. Крісті “Five Little Pigs”. *Збірник тез Міжнародної науково-практичної конференції здобувачів вищої освіти і молодих вчених «Актуальні проблеми розвитку сучасної науки: виклики та перспективи»*. Запоріжжя: ЗНУ, 2025. С. 396-401.

7. Васирина Р. С. Інтертекстуальність як одна із категорій тексту. *Тези доповідей XVII Міжнародної наукової конференції “Іноземна філологія у XXI столітті”*: у 2 т. Запоріжжя: Запорізький національний університет, 2025. Т. 1. С. 45-48.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	18
РОЗДІЛ 1 ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ У ХУДОЖНЬОМУ ТЕКСТІ.....	26
1.1 Феномен інтертекстуальності та його репрезентації в аспекті діячності	26
1.2. Категорія інтертекстуальності як об'єкт наукових рефлексій	37
1.3 Типологія та функції інтертекстуальних зв'язків у художньому творі	56
Висновки до розділу 1.....	66
РОЗДІЛ 2 ПОЕТИКА ТА ЖАНРОВА СПЕЦИФІКА ДЕТЕКТИВНОЇ ЛІТЕРАТУРИ	68
2.1 Детективний дискурс у світлі сучасної дослідницької аналітики.....	68
2.2 Термінологічна концептуалізація поняття «детектив».....	77
2.3 Еволюція детективного жанру: від витоків до становлення канону	81
2.4 Типологія детективних творів.....	89
2.5 Наративні моделі, інваріанти та рецептивний потенціал детективу	98
Висновки до розділу 2.....	117
РОЗДІЛ 3 ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНА ОРГАНІЗАЦІЯ ТА АРХІТЕКТОНІКА ДЕТЕКТИВІВ АГАТИ КРІСТІ.....	119
3.1 Творча спадщина Агати Крісті як об'єкт наукових досліджень: дискусії та аналітичні здобутки.....	119
3.2 Паратекстуальність та інші стратегії інтертекстуальної взаємодії у творах Агати Крісті.....	138
3.3 Архітекстуальність як чинник жанрової ідентифікації та горизонт очікувань читача.....	173
3.3.1 Архітекстуальність детективного дискурсу Агати Крісті: від канонічної моделі до жанрової варіативності.....	173
3.3.2 Хронотоп як архітекстуальна домінанта в детективній прозі Агати Крісті	185
3.3.3 Типологія злочину як архітекстуальний маркер порушення рівноваги	195
3.3.4 Етап розслідування як механізм відновлення балансу.	202
3.3.5 Образ детектива та етика розслідування в архітекстуальній перспективі ..	210

Висновки до розділу 3.....	223
ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ	225
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	231

ВСТУП

Сучасний етап розвитку гуманітарного знання характеризується усвідомленням тотальної інтертекстуальності культури, де будь-який текст постає як вузол у безмежній мережі діалогічних зв'язків. Фундаментальні підходи до розуміння тексту як «діалогічного поля», закладені у працях М. Бахтіна [Bakhtin 1981; 1986], Ю. Крістевої [Kristeva 1969a; 1969b; 1980; 1984; 1986], Р. Барта [Barthes 1974; 1977; 1997], Л. Женні [Jenny 1976] та отримали подальший розвиток у концепціях транstekстуальності Ж. Женетта [Genette 1982; 1992; 1997a; 1997b], типологічних розвідках М. Пфістера [Pfister 1991], М. Ріффатера [Riffaterre 1972; 1990], У. Еко [Eco 1979; 1984; 1985; 2004] та Р. Міоли [Miola 2004], а також у дослідженнях сучасних науковців (представників компаративістики, літературознавства, когнітивної лінгвістики, дискурсології та ін. [Біловус 2003; Чорновол-Ткаченко 2006; Cavalcante 2012; Салецька 2016; Karpenko-Seccombe 2016; Піндосова 2019a; 2019b]).

Звертаючись до вивчення різних виявів інтертекстуальності в художніх та нехудожніх творах, науковці розуміють це поняття, виходячи з власних дослідницьких установок. В результаті «інтертекстуальність» та її текстове втілення – «інтертекст» розуміються або як глобальний транслітературний феномен, або як конкретні випадки присутності одного тексту у художньому просторі іншого. Тож, незважаючи на численну бібліотеку наукових розвідок, присвячених теорії інтертексту, та поодинокі узагальнюючі праці ([Allen 2000; Orr 2003; Black 2006]), питання щодо сутності поняття «інтертекстуальність», на думку Г. Аллена, все ще потребує конкретизації.

В процесі становлення теорії (праці Ю. Крістевої, Р. Барта) інтертекстуальність часто ідентифікували виключно як маркер постмодерністської естетики. Дослідники ([Jameson 1992; McNale 2003; Hutcheon 2004]) здебільшого зосереджувалися на епатажних формах «гри з текстами»: пародійності, іронічному деконструюванні класичних сюжетів, колажності та цитуванні як основних

художніх прийомів авторів другої половини ХХ століття (У. Еко, Х. Л. Борхес, І. Кальвіно). Постмодерністський текст розглядався як свідоме «відкрите поле» для комбінацій уже існуючих дискурсів, де інтертекстуальність стала головним інструментом інтелектуальної іронії.

Проте подальші літературознавчі студії довели, що обмеження інтертекстуальності лише постмодерністською парадигмою є методологічно звуженим. Такі дослідники, як Г. Блум [Bloom 1997], М. Юван [Juvan 2008], С. Радченко [Radchenko 2022] та ін. обґрунтували, що інтертекстуальність як механізм діалогізму була притаманна світовій літературі від її витоків. Митці всіх епох – від античних авторів та середньовічних агіографів до представників класичного реалізму та модернізму – незмінно перебували в активному діалозі з «чужим словом». У цій площині інтертекстуальність стає природним способом існування тексту в часовому та просторовому континуумі культури. Вона виявляється не лише в явних запозиченнях, а й у глибинних структурних паралелях, архітекстуальних матрицях та паратекстуальних відсилках, які забезпечують тяглість літературної традиції.

Очевидно, для того, щоб створити більш точне уявлення про досліджуване поняття, варто звертатися до вивчення його конкретно-текстових репрезентацій. При цьому, прояви інтертексту доцільно розглядати як у синхронії, так і діяхронії. Усвідомлення факту перманентної співприсутності текстів у різні епохи, веде дослідників до фокусування уваги не лише на «знакових» творах, але й на тих, які довгий час перебували на периферії інтертекстуальних студій. Тому у науковій парадигмі з'являються праці, присвячені висвітленню інтертексту у творах не лише «культурного запиту», а й так званої «елітарної літератури».

Відмовляючись від жорсткого ієрархічного поділу на «елітарне» та «масове», науковці ([Cawelti 1976; Knight 1980; Fiedler 1982, 1997; Goldman 2011]) зміщують фокус своїх зацікавлень на користь виявлення глибинних смислів та архітектонічних стратегій у текстах, що тривалий час вважалися виключно розважальними. Такі дослідження сприяють не лише створенню цілісної картини

функціонування міжтекстових зв'язків у культурній практиці, але й призводять до «реабілітації» несправедливо забутих творів.

У цьому контексті варто згадати детективну літературу, що довгий час знаходилася на периферії академічної уваги і яка нині набуває вагомого статусу в науковому дискурсі. Вона перестає сприйматися як суто жанрова форма, що підпорядковується жорсткому канону, і постає як складний наративний феномен, що віддзеркалює інтелектуальні запити своєї доби. Ретельний аналіз детективу дозволяє переглянути роль масової літератури в цілому, демонструючи, що її художня вартість визначається не лише сюжетною динамікою, а й складністю інтертекстуальної організації. Наукові розвідки Дж. Кавелті [Cawelti 1976], Ф. Моретті [Moretti 1988], А. Голдмана [Goldman 2011], Д. Неймі [Namey 2025] та ін. переосмислюють жанр як динамічний дискурсивний простір, що не лише моделює соціальний порядок, а й виступає інструментом критичного осмислення тривог і соціальних дезорієнтацій модерності. Детектив стає механізмом «контролю» над непередбачуваністю реальності, де акт розкриття злочину та відновлення порядку функціонує як бібліотерапія, що допомагає «пропрацювати» травматичний досвід.

Особливе місце в цьому процесі належить творчості Агати Крісті. Незважаючи на широку популярність детективних творів письменниці, наукове осмислення її доробку перебуває лише на стадії розвитку, як стверджує А. Роллс, власне, дослідження творчості А. Крісті стало розвиватися лише після 1980 року [Rolls 2022, p. 8]. З того часу науковці прагнули виправити упередженість літературно-критичної думки щодо творчості А. Крісті, зокрема, Р. Барнад зазначав, що твори А. Крісті апелювали не лише до масового читача, але й до інтелектуального реципієнта [Barnard 1980, p.11], і це спонукало дослідників до вивчення різних аспектів творчості Дами Агати.

На сучасному етапі творчість Агати Крісті є об'єктом різноаспектних літературознавчих досліджень, що охоплюють проблеми жанрової поетики [Suh 2016; Rolls 2022], наратології [Symons 1992; 2021], стилістики [Watson 1971; Birns, Birns 1990], а також аналізують її твори в контексті актуальних соціокультурних

проблем, зокрема колективних страхів [Stougaard-Nielsen 2022], суспільних стереотипів [Rowland 2001], гендерної проблематики [Humble 2001; Makinen 2006], колоніального дискурсу [Lippmann 2016], репрезентації травми та бібліотерапевтичного потенціалу детективного нарративу [Plain 2020], а також інтермедіальності [Boulton 2016].

Однак на сьогодні не існує цілісного дослідження інтертекстуального виміру творів А. Крісті в аспекті репрезентації інтертексту на всіх рівнях її творів. Окремі розвідки торкаються певних типів міжтекстових зв'язків ([Percses, Pungă 2019]), інтертексту у конкретних детективах письменниці ([Ascari 2026]), у кіноверсіях її творів ([Neary, Statham 2026]), специфіки перекладу інтертекстуальних назв ([Ryker 2024]), втім, вони не складаються у єдине дослідницьке полотно. Водночас, необхідно відзначити, що творчий доробок письменниці є цінним матеріалом для апробації теорії інтертексту, адже в її детективній прозі активно взаємодіють традиція і новаторство, майстерно використовується архітекстуальність для вибудовування смислового лабіринту, що перетворює її тексти на поле інтелектуальної гри. Дослідження інтертекстуальної природи детективів А. Крісті дозволяє виявити в них складну архітектоніку діалогу з класичною літературою, міфологічними архетипами та жанровою традицією, доводячи, що інтертекстуальність є ключовим інструментом, яким письменниця майстерно послуговувалася для розширення семантичних горизонтів масового детективу

Актуальність теми дисертаційного дослідження зумовлена загальним науковим інтересом до проблеми інтертекстуальності та її репрезентації у культурі різних епох, незгасною популярністю творів А. Крісті серед читацького загалу та у інтермедіальному просторі, а також потребою осмислення специфіки функціонування та ролі інтертексту у детективах А. Крісті.

Зв'язок роботи з науковими програмами. Дисертацію виконано в межах комплексної науково-дослідної теми кафедри англійської філології та лінгводидактики Запорізького національного університету «Міждисциплінарні та крос-культурні параметри філологічних та лінгводидактичних досліджень» (номер державної реєстрації 0125U001490).

Мета роботи полягає у виявленні специфіки реалізації категорії інтертекстуальності, визначенні її проявів і функцій у художньому просторі детективної прози Агати Крісті.

Досягнення заявленої мети передбачає вирішення таких **завдань**:

- спираючись на здобутки науковців, сформулювати теоретико-методологічні засади дослідження інтертекстуальності у художньому творі;
- розглянути еволюцію теоретичного осмислення інтертекстуальності у межах філологічних студій;
- представити сучасну наукову візію типології та функцій інтертекстуальних зв'язків у художньому тексті;
- розкрити поетику і жанрову специфіку детективу в аспекті діячності та окреслити його рецептивний потенціал;
- висвітлити сучасний стан вивченості детективної творчості А. Крісті;
- дослідити інтертекстуальні стратегії в художньому просторі детективів А. Крісті, виявляючи різновиди інтертексту;
- проаналізувати специфіку і функції паратекстуальності в детективній прозі А. Крісті;
- з'ясувати роль архітексту та інших інтертекстуальних зв'язків, зокрема метатекстуальності, у формуванні наративної організації та художньої семантики детективів А. Крісті.

Об'єкт дослідження: детективний дискурс А. Крісті як інтертекстуальний простір.

Предмет дослідження: механізми функціонування інтертекстуальних маркерів та їхня роль в архітектонічній організації творів А. Крісті.

Матеріал дослідження становить вибірка інтертекстуальних елементів із 42 детективних творів А. Крісті, які аналізуються з огляду на контекст їхньої реалізації та специфіки функціонального навантаження в детективному наративі.

Методи дослідження. Методологічний апарат дисертації ґрунтується на комплексній інтеграції літературознавчих та лінгвістичних підходів, що дозволяє здійснити багаторівневий аналіз реалізації категорії інтертекстуальності в

детективній прозі А. Крісті. Фундаментальну базу дослідження становить концепція транстекстуальності Ж. Женетта, яка застосовується у редукованому вигляді, тож, у роботі увага зосереджується на трьох ключових вимірах: *паратекстуальність*: аналіз взаємозв'язків між основним текстом і паратекстом, що формують жанрові очікування реципієнта; *архітекстуальність*: дослідження того, як авторка актуалізує детективні канони та жанрові інваріанти, переосмислюючи їх у межах власної творчої системи та *метатекстуальність*: вивчення випадків критичного коментування, інтерпретації або іронічної рефлексії над власним текстом чи класичними зразками жанру в межах романів А. Крісті. Теорія горизонту очікувань дозволяє простежити, як інтертекстуальні відсилання коригують читацьку рецепцію, спрямовуючи увагу реципієнта в межах детективної фабули. Для детального аналізу текстових фрагментів у роботі використовується принцип «пильного читання» (close reading), що забезпечує детальний розгляд архітекстуальних та паратекстуальних маркерів у детективах А. Крісті. Для виявлення стилістичних засобів, через які інтертекстуальні елементи інтегруються в художню тканину творів А. Крісті, застосовуються елементи лінгвопоетичного аналізу, для вивчення детективного дискурсу як цілісної комунікативної системи, де інтертекст виконує функцію структурування жанрового простору, використано наратологічні принципи та принципи дискурсології. Такий синтез методів дозволяє не лише систематизувати інтертекстуальні зв'язки у детективі, а й виявити механізми взаємодії між жанровою структурою тексту та читацькою інтерпретацією, що є ключовим для розуміння поетики творчості А. Крісті.

Наукова новизна отриманих результатів полягає у здійсненні комплексного аналізу інтертекстуальності як архітектонічної основи детективів А. Крісті, а також в уточненні типології та функції паратекстуальних та архітекстуальних маркерів у творах майстрині детективу. Крім того, у дослідженні представлено комплексний погляд на інтертекстуальність творів А. Крісті як засіб впливу на реципієнта та підґрунтя для експериментаторства письменниці у царині класичної моделі детективного жанру.

Теоретичне значення дисертації полягає в тому, що тут систематизовано науковий дискурс із проблематики інтертекстуальності, окреслено специфіку і функції інтертексту у художній літературі, проаналізовано інтертекстуальність як засіб реалізації читацьких очікувань, а також репрезентовано інформацію про особливості та функціональний статус інтертексту у детективній прозі А. Крісті. Результати цього комплексного дослідження є певним внеском в такі сфери філології як історія літератури, компаративістика, рецептивна естетика, а також дискурсологія.

Практичне застосування одержаних результатів полягає в тому, що наукові спостереження і висновки можна використовувати при підготовці та викладанні дисциплін філологічного спрямування, а також у науково-дослідницькій роботі.

Апробація результатів дослідження. Основні теоретичні положення й результати дисертації оприлюднено в доповідях на 7 міжнародних та 1 університетській конференціях: XIV Міжнародній науковій конференції “Іноземна філологія у XXI столітті” (Запоріжжя, 2022), XV Міжнародній науковій конференції «Іноземна філологія у XXI столітті» (Запоріжжя, 2023), The Second International Conference (Kharkiv, 2024), XVII Університетській науково-практичній конференції студентів, аспірантів, докторантів і молодих учених «Молода наука-2024» (Запоріжжя, 2024), XVI Міжнародній науковій конференції “Іноземна філологія у XXI столітті (Запоріжжя, 2024), Міжнародній науково-практичній конференції «Гуманність у контексті сталого розвитку: виклики і перспективи» (Львів, Україна – Земмерінг, 2025), Міжнародній науково-практичній конференції здобувачів вищої освіти і молодих вчених «Актуальні проблеми розвитку сучасної науки: виклики та перспективи» (Запоріжжя, 2025), XVII Міжнародній науковій конференції “Іноземна філологія у XXI столітті” (Запоріжжя, 2025).

Публікації. Проблематику, теоретичні й практичні результати дослідження висвітлено в 10 публікаціях, із яких 1 стаття надрукована у наукометричному виданні (Web of Science), 2 – у фахових наукових фахових виданнях України (3,1

др. арк.), у 7 збірниках матеріалів наукових конференцій (1, 4 др. арк.). Загальний обсяг публікацій становить 4,5 др. арк.

Структура та обсяг дисертації. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів з висновками до кожного з них, загальних висновків, списку використаних джерел, який налічує 448 позицій, з них 384 іноземними мовами. Список літературних джерел включає 45 найменувань.

У **Вступі** обґрунтовано вибір теми дослідження, її актуальність, окреслено мету й завдання роботи, встановлено об'єкт і предмет розвідки, описано матеріал та методи його дослідження, розкрито новизну та практичне значення отриманих результатів.

У першому розділі **«Теоретико-методологічні засади вивчення інтертекстуальності у художньому тексті»** розкрито еволюцію поняття, типологію та функціональну роль інтертекстуальних зв'язків у художньому тексті.

У другому розділі **«Поетика та жанрова специфіка детективної літератури»** представлено огляд стану теоретичного вивчення поняття «детектив» у сучасній філології та схарактеризовано жанрові інваріанти і наративні формули детективу.

У третьому розділі **«Інтертекстуальна організація та архітектоніка детективів Агати Крісті»** здійснено аналіз функціонування інтертекстів як архітектонічних домінант, що забезпечують цілісність детективного світу у творах А. Крісті.

У **Загальних висновках** представлені підсумки та результати дисертаційного дослідження, визначені перспективи подальших розвідок у цьому напрямі.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ У ХУДОЖНЬОМУ ТЕКСТІ

1.1 Феномен інтертекстуальності та його репрезентації в аспекті діячності

У сучасному гуманітарному дискурсі інтертекстуальність постає як теоретична категорія, що релевантна не лише характеристикам авторського мислення і письма, але й процесу рецепції художніх феноменів, адже адресат мистецького твору спроможний виступати активним архітектором нових смислів. В умовах домінування гіпертекстуальності, згідно зі спостереженням М. Ювана, межі між автором і читачем стираються: фрагменти різнорідних даних (текстових, візуальних, аудіальних) комбінуються в унікальні, нелінійні структури, що часто позбавлені єдиного домінантного наративу [Juvan 2008, p.4]. Цей процес, що нагадує «ризому» Ж. Делеза та Ф. Гваттарі [Deleuze, Guattari 1987], перетворює читання на динамічну, «номадичну» практику, де кожен користувач не лише споживає інформацію, а й модифікує її, створюючи нескінченні нові шари сенсів. Ця мережева природа тексту робить сучасну комунікацію процесом множинного авторства, де системна зв'язність і відсутність ієрархії стають фундаментом для формування нових векторів знання [Landow 1994].

Саме сьогодні, на початку XXI століття, важливого значення набуває пошук першоджерел інформації та встановлення міжтекстових реляцій, які визначають специфіку текстотворення та рецепції будь-якого твору. Відтак категорія інтертекстуальності набуває особливого звучання та значення.

Термін «інтертекстуальність» на сьогодні посів чільне місце у філологічних студіях. У широкий науковий обіг у 1960-х роках його ввела Юлія Кристева, визнаючи факт, що «будь-який текст будується як мозаїка цитат», «будь-який текст є поглинанням і перетворенням іншого» [Kristeva 1980, p.66]. У 1967 році Ролан Барт підкріпив це визначення, зазначивши, що «текст є тканиною цитат,

почерпнутих з незліченних центрів культури» [Barthes 1977, p.146]. Того ж року Мішель Фуко назвав Флобера зачинателем цитатного способу письма, заснованого на існуючих книгах і власне створеного з інших книг [Foucault 1977, p.105]. Саме завдяки зусиллям згаданих теоретиків інтертекстуальність швидко увійшла у науковий обіг та зумовила низку дискусій. Цей термін, який на сьогодні відзначається високим ступенем уживаності, все ще викликає певний скептицизм серед дослідників, які, за словами С. Барон, «зберігають прихильність до «гуманістичної» моделі літератури дослідження – і які, відповідно, розглядають з підозрою деконструктивістські та постструктуралістські підходи до ... ідентичності, суб'єктивності та інтенціональності» [Baron 2020, p. 1].

Незважаючи на безсумнівну популярність серед академічного загалу, на узагальнення, представлені Г. Алленом [Allen 2000] та М. Опп [Opp 2003], інтертекстуальність все ще залишає простір для наукових роздумів та різноманітних інтерпретацій. Як стверджує Г. Аллен, інтертекстуальність попри свою надзвичайну вживаність все ще не здається повністю зрозумілою і визначеною [Allen 2000, p. 2]. Свідченням може бути розмаїтість підходів до трактувань терміну. Зокрема, В. Ірвін стверджує, що інтертекстуальність має майже стільки ж значень, скільки існує її «користувачів» [Irwin 2004, p.227]. Такий підхід на думку В. Гудард-Меро, ускладнює розуміння того, яке зі значень має на увазі певний науковець [Houdard-Mérot 2006, p. 26]. На внутрішній суперечливості терміну наголошують Д. Клейтон і Е. Ротштейн [Clayton, Rothstein 1991, p.11]. Д. Каллер пояснює складності у визначенні інтертекстуальності її абстрактністю і водночас усепроникністю явищ, які вона позначає [Culler 2002, p.102]. Т. Самуайо відкриває своє дослідження інтертексту зауваженням щодо його теоретичної невизначеності [Samoyault 2005, p.5].

Очевидно, що цей термін є релевантним у контексті «тотальної інтертекстуальності» сучасної культури, а його всебічне дослідження сприяє дедалі глибшому розумінню як його сутності та обрисів, так і естетичних засад розвитку літератури різних епох. Усі літературні твори (свідомо чи несвідомо) «переписуються» суспільствами, які їх читають [Hutcheon 2004, p.111], при цьому

неможливо досягнути всю повноту смислів відомого роману чи поеми, не усвідомлюючи тих контекстів, у яких вони відтворювалися, переосмислювалися, до яких зверталися, на які натякали, які пародіювали тощо. Саме такі контексти утворюють первинну рамку, яку читач неминуче залучає в процесі інтерпретації тексту [Eagleton 1983, p.12].

Інтертекстуальність тлумачиться як загальна сукупність міжтекстових зв'язків, до складу яких входять не тільки несвідоме, автоматичне звернення до інших текстів, але й спрямовані, осмислені, оціночні посилання до попередніх текстів та літературних фактів [Гурбанська 2023]. Вивчаючи проблему інтертексту, науковці [Broich, Pfister 1985] протиставляли інтертекстуальність як літературний прийом, що свідомо використовується письменником, постструктуралістському її розумінню як фактора колективного несвідомого, що визначає діяльність письменника не залежно від його волі, бажання та притомності. Визначити, чи був введений інтертекстуальний елемент результатом свідомого авторського наміру чи «плодом інтуїтивного асоціативного процесу», допомагають, як наголошує О. Алісеєнко, біографічні та історико-культурні матеріали, свідчення сучасників, публіцистичні висловлювання митців слова [Алісеєнко 2022].

Інтертекстуальність також потрактовують як систему внутрішніх зв'язків художнього тексту, спрямованих всередину культури (до самого себе та інших текстів). На думку Ю. Лотмана [Lotman 1990, p.18], текст як водночас «генератор нових змістів» і «конденсатор культурної пам'яті», здатен акумулювати й зберігати пам'ять про контексти свого попереднього функціонування.

Інтертекстуальні імпульси можуть бути зорієнтовані й на позатекстову дійсність: життєві події та явища входять у текст у вигляді реалій, набуваючи культурно опосередкованого значення. У цьому сенсі інтертекстуальність, згідно з концепцією Я. Швець, постає як складова культури загалом і невід'ємна ознака будь-якого художнього тексту: кожне цитування, незалежно від його характеру, включає автора у ширший культурний контекст, занурюючи його в своєрідну «мережу культури», уникнути якої неможливо [Швець 2010].

Л. Женні, зауважує, що інтертекстуальність запроваджує новий спосіб читання, що руйнує лінеарність тексту [Jenny 1976, p. 268-269]. Кожна інтертекстуальна відсилка постає точкою вибору: читач може або продовжити лінійне сприйняття, розглядаючи фрагмент як один із багатьох, або ж звернутися до тексту-джерела, відкриваючи додаткові смислові перспективи. За словами О. Переломової, «Інтертекстуальність може бути «на поверхні», а може бути у вигляді «інтертекстуального фону» [Переломова 2008, с.14]. Розгляд текстів художньої літератури крізь призму інтертекстуальності переконливо доводить, що кожен з них включає фрагменти інших текстів й у такий спосіб стає частиною попередніх і майбутніх текстів.

Явище інтертекстуальності є, за словами Т. Саяпіної, двоспрямованим: воно реалізується і як авторський підхід до створення художніх текстів і як читацька установка на рецепцію тексту з опорою на всі літературні і культурні явища, до яких цей текст є дотичним. Водночас, актуалізація будь-якого набору культурних кодів при читанні можлива лише за умови високої ерудованості читача [Саяпіна 2004, с. 63].

Нагадаємо, що на двоспрямованість феномену інтертекстуальності звертала увагу і Ю. Крістева [Kristeva 1986, p. 36-37]. На думку дослідниці, інтертекстуальність виявляється в тому, що статус слова визначається горизонтально (слово належить суб'єкту письма та його реципієнту) і вертикально (слово орієнтовано по відношенню до інших текстів). Реципієнт також включається у «дискурсний універсум книги», зливаючись з іншим текстом. В процесі сприйняття тексту горизонтальна вісь (автор – читач) і вертикальна (текст – контекст) співпадають: будь-який текст є таким перехрещенням двох текстів, де можна прочитати якнайменше ще один текст.

М. Пфістер також виокремив «вертикальну» (текст – інший текст) і «горизонтальну» (автор – читач) проєкції інтертексту [Broich, Pfister 1985, p.19]. Вертикальна проєкція орієнтує текст на інші давні та сучасні тексти, а «горизонтальна» - відбиває діалог між автором та адресатом по лінії авторського програмування рецепції тексту [Гурбанська 2015, с. 61]. Письменник створює

своєрідні «мозаїки з текстів» [Weise 1997, p.45], за яким «приховується» основний текст. Тож, виникає ідея про те, що світ – це величезний текст, у якому все вже було сказано, а нові тексти народжуються лише шляхом перекомбінування та змішування наявних елементів старих творів. Р. Барт [Barthes 1997, p. 74] вважав, що текст має здатність до прирощення семантики під впливом фрагмента іншого тексту.

М. Ріффатер, спираючись на семіотичну модель Г. Фреге, розглядає інтертекстуальність як процес, що актуалізується через інтерпретанту – знак-посередник, який забезпечує інтерпретацію тексту та відмежовує інтертекстуальність від простих впливів і запозичень [Riffaterre 1990, p. 7, 14–15]. Учений трактує текст як «ансамбль пресупозицій інших текстів» [Riffaterre 1990, p.7], а інтертекст – як результат читацької інтерпретації, що залежить від культурної компетентності реципієнта й здатності розпізнавати міжтекстові зв'язки. Тож, цілком слушним постає спостереження О. Рябініної, що інтертекстуальність є засобом передачі інформації у вигляді «чужого слова», яке розкодовується за умови спорідненості фонових знань автора та реципієнта [Рябініна 2007, с.7].

У. Еко визначає так званий «інтертекстуальний діалог» постмодерністського тексту, який полягає у встановленні взаємодії з іншими текстами. Учений підкреслює інтертекстуальний зв'язок між творчими та відтворювальними (*recreative*) актами, розглядаючи процес читання як форму співтворчості [Еко 2004, p.212-234]. Ж. Женетт пропонує більш вузьке визначення інтертекстуальності, застосовуючи цей термін до «точкових» стосунків між текстами, які не обов'язково є оприявленими (цитата, натяк) [Genette 1982, p.22].

Як різновид інтертекстуального зв'язку Р. Барт пропонує розглядати вплив більш пізніх текстів на специфіку рецепції попередніх і на особливості «життя» наративу у художніх явищах, появу яких він стимулював. Тож до явища інтертекстуальності науковець зараховує і тексти, що з'являються після певного твору, адже текст, за його концепцією, вступає у взаємозв'язки не лише з попередніми, а й із наступними текстами [Barthes 1977, p. 160]. Отже,

інтертекстуальність розглядають і як процес, і як об'єкт, і як акт активного творчого письма, і як процес прочитання твору.

Інтертекстуальність передбачає формування смислового діапазону одного тексту за допомогою та під впливом інших (вербальних, візуальних, літературних, віртуальних та мультимодальних), які певним чином сприяли їх створенню та оформленню їхнього значення. Тож інтертекстуальна теорія ставить під сумнів давнє припущення, що кожен текст сам по собі є унікальним і має стійке, самостійне значення. Кожен текст є інтертекстом, оскільки він прямо чи опосередковано пов'язаний з низкою інших текстів [Patil]. У момент народження тексту вже існує певне культурне «мереживо», яке впливає на всіх людей, тож усі твори є результатом колективної творчості [Otten 1985]. Таким чином, текст постає як «транссеміотичний всесвіт, конгломерат всіх змістових систем, культурний художній код» [Holthuis 1993, p.14].

Т. В. Саяпіна зауважує, що розуміння інтертекстуальності «ускладнюється й тим, що більшість дослідників розглядають її ще й в аспекті світоглядному» [Саяпіна 2004, с. 63]. Зазначимо, що цей термін вживається не тільки як засіб аналізу літературного тексту або опису специфіки існування літератури, але й для окреслення того світо- й самовідчуття сучасної людини, котре отримало назву «постмодерністської чутливості» [Алісеєнко 2022, с.49].

Інтертекстуальність, як зазначає О.М.Ткачук, «це код посилянь, це життя у міжтексті» [Ткачук 2002, с.50], а також це звернення до типових образів, до мовного багатства, сюжетних мотивів, характерних для творів попередників і сучасників. На думку І. Гринишина та Т. Марченко, інтертекстуальність є не тільки літературною категорією, вона нерідко пов'язана із позалітературним мистецтвом (мовознавством, кіно, архітектурою та ін.) [Гринишина, Марченко 2012, с.32].

Виходячи з існуючих тлумачень, можна зробити висновок, що інтертекстуальність – це оприявлене чи завуальоване використання компонентів одного твору в структурі іншого, їх перекодування у власних художніх цілях. Розуміння інтертексту як результату взаємодії низки текстів, що цитують один одного, показує, що художня література пов'язана багатьма інтертекстуальними

паралелями з попередньою літературою та культурою у цілому. Більш того, інтертекстуальність розширює сферу свого впливу і сьогодні вийшла далеко за межі дослідження суто літературних явищ.

У цьому контексті логічним видається звернення до поняття інтермедіальності, яке окреслює механізми взаємодії між різними знаковими системами та видами мистецтва. Якщо інтертекстуальність акцентує увагу на діалозі текстів, то інтермедіальність пояснює, як саме ці тексти «мігрують» між медіа, трансформуючись та набуваючи нових значень при міжсеміотичному переході [Mitošinková]. Таким чином, як зазначає Д. Чандлер, «інтертекстуальність розмиває межі не лише між текстами, але й між текстами та світом життєвого досвіду» [Chandler 2005, p.149].

Теорія інтертексту почала найбільш активно розвиватися у добу постмодерну, що давало підстави стверджувати, що це явище властиве виключно текстам цієї епохи. Втім, практика побудови інтертексту завжди була надзвичайно поширеним художнім явищем, тому інтертекстуальні прояви «завжди можна прочитувати подвійно: і як специфічні прикмети постмодернізму, і як вияв позачасовості мистецтва, і як оригінальність, і як причетність до традиції. Інтертекстуальність однаково може бути ґрунтом для діаметрально протилежних стратегій як утвердження авторитету літературних попередників, так і революційного бунту проти них» [Шаповал 2013, с.4].

Інтертекстуальність як позначення літературних зв'язків будь-якого тексту з іншими текстами, факт включення одного тексту в інший, семантична суміжність двох (чи декількох) текстів, як своєрідна метатекстова метонімія, діалог текстів, вважається є однією з головних системоутворюючих особливостей постмодернізму. Втім, заслуговує на увагу й висновок Н. Лихоманової, що «виявлення різних форм та напрямів письма в одній текстовій площині» особливо актуалізується в літературі модернізму, в якому інтертекст невід'ємно пов'язаний з неоміфологізмом, а також у постмодерністській художній практиці [Лихоманова 2001, с. 233].

Варто відзначити, що за словами У. Еко інтертекстуальність завжди мала місце у художній культурі [Еко 1985, р.11]. Ще у 1859 році Р. В. Емерсон стверджував, що не існує так званої «чистої оригінальності», всі звертаються до цитування, і окрім спонтанної творчості має бути і пропорційно представлена «асимілююча» творчість [Emerson 1875, р.157-158]. Оскар Вайлд зазначав, що: «Більшість людей – це інші люди. Їхні думки – це чийсь чужі думки, їхнє життя – це мімікрія, їхні пристрасті – це цитата» [Wilde 1962, р.479]. Як писав Ф. Хадлстон у 1889 році, літературне привласнення є цілком природним, бо якщо за часів Соломона не було нічого нового під сонцем, то що можна сказати про більш пізні часи [Saint-Amour 2003, р.37]. Тобто інтертекстуальність існувала як абстрактний дискурс і як творча практика задовго до того, як її «охрестили та різноманітно кодифікували» за останні декілька десятиліть [Macfarlane 2007, р.188].

Перші ознаки інтертекстуальності були виявлені ще у листах-гімнах «Рігведи», зразках стародавнього піктографічного письма: поети повторювали цілі рядки попередників, посилалися на відомі міфи, гімни копіювали структуру та формули давніших пісень [Луцишина]. В епоху пізньої античності був поширений особливий поетичний жанр, який будувався з цитат класичних авторів – центон. «Перегук» сюжетів та образів є характерним для грецької трагедії та деяких жанрів літератури Давнього Риму, які копіювали та переробляли на свій манер стародавні міфи та легенди. Наприклад, очевидні інтертекстуальні компоненти були присутні у «Метаморфозах» Апулея [Radchenko 2022, р.280]. Крім того, найпоширенішим жанром літератури, починаючи з античності, була пародія, яка сама по собі визначає обов'язкову наявність претексту – об'єкту осміяння, а отже, у випадку пародії міжтекстові зв'язки будувалися свідомо і послідовно.

На думку З. Мітосек, в усі часи існували письменники, які особливо тяжіли до інтертекстуальності та активно використовували її як художній прийом. Серед них дослідниця називає Петронія, Данте, Расіна та Джойса, Еліота, Томаса Манна, Анджеевського та ін. тобто практично всіх великих митців [Mitosek 2004, р. 383]. Характерною ознакою такої інтертекстуальності є своєрідна «літературна надсвідомість»: автори, які звертаються до текстів своїх попередників, тим самим

дистанціюються від безпосереднього процесу творення, ніби підкреслюючи, що література вже висловлювалася на цю тему [Біловус 2003, с. 344].

Література Середньовіччя загалом спиралася на авторитет античності, що було зумовлено використанням церковної латини як мови писемної культури, насамперед у рамках римсько-католицьких інституцій, шкіл та університетів. Середньовічна латинська література, яка слугувала передусім релігійним потребам, насамперед ґрунтувалася на Біблії, але також активно запозичувала з грецької та римської класики. На полях Біблії коментатори, наприклад, відзначали місця повторення слів і думок в Євангеліях та інших книгах Святого Письма, і зіставлення контекстів під час читання відкривало нові, глибші смисли. Епічні поеми IV–IX століть часто дотримувалися метричних і стилістичних зразків Гомера й Вергілія, хоча сюжетно вони переосмислювали євангельські історії або переказували їх у стислій формі (наприклад, «Чотири книги про Євангелія» Кая Ювенка, IV століття) [McGill 2016]. Варто нагадати, що біблійні оповіді стали головним джерелом для багатьох форм середньовічної драми.

Світська література цієї епохи, орієнтована на потреби феодальної знаті або міського буржуа, також спиралася на усталені формальні моделі, тематичні репертуари та поетичний лексикон. Поезія трубадурів, яка існувала в контексті аристократичного і придворного ритуалу з XI до XIV століття, плекала вишуканий і чітко регламентований кодекс куртуазного кохання. Цей кодекс відображався в клішованих мотивах вірності лицаря своїй дамі, репрезентованих у сталих жанрах з передбачуваною стилістикою й тематикою (альба, пасторелла, сирвента). Середньовічна інтертекстуальність може бути співвіднесена із феодалізмом: кожен твір тієї доби мав свою родовідну лінію, а його смислово-структурний простір, подібно до феода, залежав як васал від колективної пам'яті й віртуальних структур, сформованих кліше, композиційних моделей та зразкових текстів [Juvan 2008, p.17].

У епоху Ренесансу очевидним прикладом прояву міжтекстовості є роман Ф. Рабле «Гаргантюа і Пантаґрюель» (1532 – 1564 р.), він сповнений алюзій, ремінісценцій та цитат з творів античних авторів, середньовічних трубадурів та

релігійних текстів чи їх карнавальних пародій. Крім того, цьому роману притаманний феномен діалогізму, і, власне, на його основі М. Бахтін вивчає діалогізм та окреслює межі карнавальності [Radchenko 2022, p. 279]. У романі Рабле інтертекстуальність є тотальною: окрім художніх текстів автор вдається до осміяння і реалій тогочасного світу, і до мовної гри, заснованої на пародіюванні надміру іншомовних запозичень у французькій мові тощо.

У цьому контексті можна згадати і творчість В. Шекспіра, який, і це є загально загальновідомим фактом, не вигадував сюжетів своїх творів, а вправно адаптував до сцени ідеї та образи з різних літературних та історичних джерел [Shakespeare authorship 2020].

Ще один приклад раннього використання інтертексту можна знайти у романі Г. Я. К. фон Гріммельсгаузена «Сімпліцій Сімпліцісимум» (1668 р.). Цей пізньобароковий твір заснований на пікарескній традиції, не лише представляє численну кількість відсилок до текстів європейської культури, а й втілює ідею діалогу між стилями, культурними епохами та світоглядними концепціями.

Класицисти, орієнтовані на вищі соціальні прошарки, розвивали претензійний, піднесений стиль, натхненний зразками античності. Вони дотримувалися суворих правил наслідування, відтворюючи грецькі й римські форми, сюжети й мотиви відповідно до смаків свого часу. Про це свідчать і художні твори класицистів (згадаймо, приміром, Ж. Расіна, П. Корнеля), і тогочасні поетики, зокрема «Мистецтво Поезії» Н. Буало.

Починаючи з епохи романтизму, яка канонізувала естетичну новизну, оригінальність і суб'єктивність, в літературній традиції почала окреслюватися специфічна тенденція: інтертекстуальність починає виконувати деконструктивну та субверсивну функцію [Leitch 1983b, p.109–110]. Замість створення «нового» з «нічого», творчість стає актом непередбачуваної перекомбінації смислів, що руйнує ієрархічні структури та викриває умовність будь-якого домінантного наративу. Тож цілком природно, що доба романтизму стала часом творення нової поетики і естетики, що культивували авторську унікальність (В. Вордсворт, С. Т. Колрідж). Прикметно, що джерелом інтертекстуальності для романтиків

найчастіше постає фольклор (Л. Арнім, Ф. Брентано, брати Грімм, Е. Т. А. Гофман, В. Скотт)

Із розвитком літературного процесу урізноманітнюються і способи міжтекстових взаємодій: у ХІХ столітті відродилася мода на так звані центони – вірші, які створювалися із «клаптиків» інших текстів, і які сприймалися як самостійні та оригінальні тексти [Saint-Amour 2003, p. 47], така ж тенденція до «повторного використання» текстів зберігалася і у вікторіанську епоху.

Літературний модернізм перших десятиліть ХХ століття (особливо в окремих авангардистських колах) ознаменував собою радикальний розрив із традицією. Багато представників мистецького світу вводили у свої тексти фрагменти описів міського життя, засобів масової комунікації, використовуючи техніку колажу. Водночас вони вступали у різноманітні форми полеміки з мистецькою, культурною, духовною та соціально-політичною спадщиною минулого [Juvan 2008, p.19]. У епоху модернізму прихильність до цитування текстів інших авторів перетворюється на своєрідну моду, можна навести численні приклади з творів Дж. Джойса, Т. С. Еліота, Езри Паунда і М. Мур, які проводили експерименти з асиміляції творів попередників, тоді ж як Марсель Дюшан і Пабло Пікассо робили це у сфері образотворчого мистецтва [Baron 2020, p.10-11]. Тим не менш, необхідно визнати, що тільки у епоху постмодернізму інтертекстуальність почала зводитися у конструктивний принцип мистецької творчості [Zholkovsky 1984, 20-22].

У межах цього дослідження інтертекстуальність визначається як фундаментальний принцип текстотворення та текстопрочитання, що полягає в іманентній взаємозалежності дискурсів. Вона розглядається не лише як стилістичний прийом, а як механізм породження смислів через діалогічну взаємодію різнорівневих культурних кодів. Інтертекстуальність оприявнюється у художніх текстах з різним ступенем інтенсивності, формуючи мережу зв'язків, що виходять за рамки окремого твору та актуалізують ширший соціокультурний контекст.

1.2 Категорія інтертекстуальності як об'єкт наукових рефлексій

У загальному розумінні інтертекстуальність передбачає міжтекстовий діалог, однак дотепер науковці не дійшли згоди щодо його меж. Залежно від філософських переконань дослідників, семантика поняття інтертекстуальності варіюється від радикально широкого трактування, за якого будь-який вербальний чи невербальний текст вважається продуктом інтертекстуальності, до вузького, що розглядає її як художній прийом використання одним автором цитат, алюзій та ремінісценцій із літературних творів іншого.

На сьогодні у філологічній науці сформувалися декілька підходів до визначення поняття «інтертекстуальність», кожний з них органічно доповнює власне ключове поняття та розширює розуміння явища, допомагає досягнути специфіку його функціонування у художніх текстах різних епох.

Інтертекстуальний підхід завдячує своїм походженням «семіотиці»/«семіології». Основоположними тут є праці швейцарського лінгвіста Ф. де Соссюра, який власне і ввів у науковий обіг термін «семіологія» [Saussure 1997]), а його ідеї заклали підвалини для розуміння тексту як системи знаків. Він розглядає знак як двосторонню сутність, що складається з означаючого та означеного. При цьому знак характеризується довільністю, і це приводить до висновку, що значення слова формується не у відриві, а у системі мови, через його відношення до інших знаків [Saussure 1997, p.7]. Розрізняючи мову та мовлення, Ф. Соссюр стверджує, що кожний акт мовлення відбувається на основі і в межах мовної системи [Saussure 1997, p. 3].

Американський філософ і логік Ч. С. Пірс використовував термін «семіотика» для позначення вчення про знаки, тож на сьогодні обидва терміни є релевантними. Науковець стверджував, що всі мови є символічними, оскільки немає органічного зв'язку між словом і його референтом. Люди приписують значення згідно з традиційним розумінням, а символічний знак є довільним. Розвиваючи ідеї Ф. Соссюра, він виокремлював ще іконічні та індексні знаки. Іконічні знаки – це ті, які беруть за основу свої означуваний об'єкт, тобто копіюють

його як, наприклад, фотографія, портрет тощо. Індексальні знаки – це ті, у яких план змісту частково або непрямо пов'язаний із планом вираження, як-от дим є індексним знаком (прикметою) вогню [Mishra 2012, p.208-209].

Концепція анаграматичного тексту, розроблена Соссюром, дає підстави розглядати анаграми, як форми, що дозволяють створювати нові значення. Ця ідея заклала основи для пізнішого аналізу інтертекстуальних структур як результату глибинного перегруповання та запозичення елементів попередніх текстів. Так само, як перестановка літер або звуків формує новий зміст, елементи одного тексту, інтегровані в інший, змінюють його смислове наповнення [Піндосова 2019 б, с. 25].

Послідовники семіотичного підходу до вивчення інтертекстуальності (Ю. Лотман, У. Еко) розглядають культуру як простір, організований за принципом семіозису, у цьому просторі текст-знак не може існувати самотійно, і через це «кожен текст виникає як інтерпретація попередніх текстів і пояснюється через подальші тексти» [Піндосова 2019 а, с. 5].

Ю. Лотман вважав, що «текст взагалі не існує сам по собі, він неминуче включається у який-небудь (історично реальний або умовний) контекст. Та історико-культурна реальність, яку ми називаємо «художній твір», не вичерпується текстом. Сприйняття тексту, відірване від його позатекстового «фону», неможливе [Lotman 1990, p.153]. Науковець розглядав текст як макрознак, який у процесі інтертекстуального включення постає в редукованій формі – як фрагмент, образ або натяк – і водночас створює у новому тексті вбудовану семіотичну ситуацію. Ця ситуація змінює вже наявну знакову систему всередині текстового світу, трансформуючи його смислові зв'язки та збагачуючи їх новими значеннями [Lotman 1990, с. 18-19]. Ю. Лотман акцентував увагу на принциповій багаторівневості комунікативного процесу, розглядаючи ноосферу як інтегративний простір текстів, що формує універсальну культурну спільність – семіосферу [Піндосова 2019 б, с. 52]. Він звертав увагу на необхідність розгляду прагматичного аспекту тексту, тобто відносин між текстом і читачем. [Піндосова 2019 б, с.51].

Тож, на думку Н. Чендей та Д. Станко, інтертекстуальність можна визначити як актуалізацію «пам'яті культури» – ієрархічно впорядкованого простору накопиченого семіотичного досвіду. У цьому контексті художній твір постає як результат динамічної взаємодії вже існуючих вербальних та невербальних пластів, де міжтекстові зв'язки охоплюють не лише повторювані композиційні структури, а й глибоку гаму змістових, стилістичних та жанрових трансформацій [Чендей, Станко 2019, с.143].

Власне онтологічними відправними точками теорії інтертекстуальності вважаються концепція діалогізму М. Бахтіна, критика західного логоцентризму Ж. Дерріди, деконструкція Соссюрівської моделі знака і структури – тобто постметафізична ідея відкритого ланцюга означників, яка вказує на відносний характер ідентичності, значення, суб'єкта, тексту й соціально-історичної реальності [Juvan 2008, p. 6-7].

Концепція діалогізму М. Бахтіна передбачає, що будь-який текст виникає як реакція на попередню літературну традицію [Art and Answerability 1990, p. 257–325]. Діалог – це зустріч «готового» тексту з «реагуючим», де автор активно осмислює та оцінює «чуже слово» – будь-яке висловлювання, що не належить йому [Bakhtin 1981, p. 279-280].

Авторська позиція реалізується через ремінісценції, пародію, полеміку та трансформацію запозичених форм. Діалогічні відношення виникають між текстами, віддаленими у часі та просторі, за наявності будь-якої смислової спільності [Bakhtin 1986, p. 88]. У контексті цього дослідження необхідно згадати і таке центральне для філософії М. Бахтіна поняття як гетероглосія, тобто «змішання мов»: це закладена в самій структурі мови внутрішня соціальна стратифікація, що проявляється у співіснуванні численних «мов» (соціолектів, жаргонів, жанрових та професійних лексичних систем) [Bakhtin 1981, p. 259-422]. Гетероглосні тексти включають різні стилі, голоси, жанри, цитати. [Bakhtin 1981, p. 338]. Крім того, М. Бахтін [Bakhtin 1981, p. 41-83] говорить і про тексти мозаїчного типу, тобто такі, що активно використовують інші тексти, без належної вказівки на джерело.

Отже, теорія М. Бахтіна, яка фокусувалася на з'ясуванні специфіки діалогу між текстами та надала потужного імпульсу для формування сучасної теорії інтертекстуальності.

Основні принципи та специфічні параметри теорії інтертекстуальності формулюються у французькій думці кінця 1960-х років, яка знаменує перехід від структуралізму до постструктуралізму. Цей підхід став одним із найочевидніших симптомів переходу від модернізму до постмодернізму. Серед основних теоретиків інтертекстуальності варто відзначити Ю. Крістеву, Р. Барта, Ж. Женетта, М. Ріффатера та ін.

Як стверджує Г. Аллен, Ю. Крістева формулює свою теорію інтертексту саме на основі поєднання соссюрівської та бахтінської теорій мови та літератури [Allen 2000, р. 3]. Водночас, на думку М. Шаповал, теорія Ю. Крістєвої не стільки доповнювала, скільки витісняла концепцію М. Бахтіна, адже дослідниця не надавала привілейованого статусу свідомості суб'єкта тексту, «розчинивши його у «порожньому просторі проєкції інтертекстуальної гри» [Шаповал 2013, с. 20]. Крістева доводить, що тексти не є продуктом «чистої» свідомості автора. Навпаки – письменник компілює тексти, вже створені іншими [Kristeva 1980, р.36]. Отже, жоден текст не є ізольованим, він включає в себе структури культури та ідеології.

Звертаючись до осмислення бахтінської концепції діалогізму, Ю. Крістева визначала інтертекстуальність як «текстуальну інтеракцію, яка відбувається усередині окремого тексту [Kristeva 1986, р.72]. Науковиця розглядала інтертекст не як зібрання чужих цитат, літературне слово для неї – це місце перехрещення текстових площин, діалог різних видів письма [Kristeva 1986, р.61]. Водночас, Ю. Крістєву цікавила та ж проблема, що й М. М. Бахтіна, а саме: взаємодія «свого» і «чужого» слова.

Потрібно зауважити, що дослідниця продовжила розробку теорії інтертексту і згодом сформулювала дещо ширше розуміння поняття інтертекст, виходячи за межі його трактування у руслі теорії впливів та запозичень. Таке розуміння інтертексту передбачає сходження цитувань не лише окремих авторів, а й різних дискурсів, при цьому дослідниця підкреслює динамічність творення інтертексту у

процесі «прийняття» або «неприйняття» текстами один одного [Шаповал 2013, с. 21-22].

Дослідниця вказує на три типи зв'язку, за допомогою яких можуть співвідноситися різні уривки творів: повний, симетричний та часткове заперечення. Щоб виявити ці чинники, потрібно читати твори одночасно [Kristeva 1969b, p. 146]. На її думку, кожен текст представляє поглинання й трансформацію іншого. Поняття інтертекстуальності замінює поняття інтерсуб'єктивності, а поетична мова читається як щонайменше подвійна [Kristeva 1986, p. 34-61]. Тож, як видно, згодом Ю. Крістева відмежовується від «критики джерел» та запроваджує в науковий обіг поняття параграматизму, адже текст не просто містить запозичення, а постійно продукує нові смисли завдяки взаємодії різних текстуальних пластів. Згідно з Ю. Крістевою, параграматизм – це принцип функціонування художнього тексту, відповідно до якого його смислова організація ґрунтується не лише на граматичних зв'язках, а й на прихованих семантичних, фонетичних та інтертекстуальних відношеннях між знаками, що забезпечують множинність інтерпретацій і відкритість тексту [Kristeva 1984].

Водночас, Ю. Крістева пропонує використовувати поняття «інтертекстуальність» на заміну «текстового діалогу», яке допомагає дослідити структурування тексту як трансформацію, що відбувається в діяхронії. Інтертекстуальність дослідниця відносить до генераторів романного тексту, нарівні з генератором комплексів та генератором актантів, а до інтертекстових функцій – ідеологему, що розповсюджується по всій траєкторії тексту, надаючи йому історичних та соціальних координат [Kristeva 1986, p. 62-63]. Насамкінець, інтертекстуальність, за твердженням Ю. Крістевої, приходить на заміну поняття інтерсуб'єктивності, що дає змогу говорити про подвійне прочитання тексту.

Ідея про те, що історія та суспільство можуть бути «прочитані» як текст, призвела до сприйняття людської культури як єдиного «інтертексту», який у свою чергу служить передтекстом будь-якого новоствореного тексту. Важливим наслідком уподібнення свідомості тексту було «інтертекстуальне» розчинення суверенної суб'єктивності людини в текстах-свідомостях, що складають «великий

інтертекст» культурної традиції. Таким чином, автор будь-якого тексту «перетворюється на порожній простір проекції інтертекстуальної гри» [Broich, Pfister 1985, p.8]. Ю. Крістева підкреслює несвідомий характер цієї «гри», відстоюючи постулат «безособової продуктивності» тексту, який породжується ніби сам по собі, поза свідомою вольовою діяльністю індивіда.

У концепції Ю. Крістєвої текст функціонує на двох взаємопов'язаних рівнях: генотексту та фенотексту. Генотекст репрезентує семіотичний, довербальний процес породження значення, пов'язаний із ритмом та тілесністю, тоді як фенотекст є впорядкованою мовною структурою, що реалізує комунікативну функцію [Kristeva 1984, p. 86-89]. Взаємодія цих рівнів забезпечує як стабільність тексту, так і його здатність продукувати нові смисли.

У контексті епістемологічного зсуву 1960–1970-х років, що позначив перехід від структуралізму до постструктуралізму (Р. Барт, А.-Ж. Греймас, Ж. Дерріда, Ж. Лакан, М. Фуко та ін.), утвердилася ідея текстуальної природи мислення. Свідомість почала розглядатися як текст, а сам текст – як універсальна форма репрезентації дійсності. У результаті будь-який прояв культури (літературний твір, історія, соціум, навіть особистість) трактується як текст. Водночас текст розуміється як простір пам'яті, де письменник, незалежно від власного читацького досвіду, опиняється в середовищі чужих дискурсів. Ці дискурси впливають на нього на свідомому або несвідомому рівні, що зумовлює інтертекстуальний характер будь-якого твору [Біловус 2003, с.19].

У такому ж широкому сенсі інтертекстуальність розглядав і Р. Барт: «Текст – це цитата, винесена за лапки» [Barthes 1977, p.160]. Крім того, науковець зазначав, що фактично кожний текст є інтертекстом, адже інші тексти присутні в ньому на різних рівнях у більш-менш впізнаваних формах: тексти попередньої культури і тексти навколишньої культури. Тому будь-який текст є новою «тканиною», зітканою зі старих цитат [Barthes 1977, p.159]. Через призму інтертекстуальності світ постає як величезний, безмежний текст [Barthes 1997, p.180], у якому все вже колись було сказано.

Р. Барт говорить про інтертекстуальні коди як про «міраж цитат» [Barthes 1974, p.16], натякаючи, що в умовах нескінченності інтертекстуальних кодів спроба досягнути значення «може виявитися примарною і невловимою» [Culler 2002, p. 113], щойно глядач/читач намагається вхопити його [Kiebusinska 2001, p.37]. Таким чином, Ю. Крістева та Р. Барт інтерпретували текст як зосередження мовних та мовленнєвих одиниць, які побутували до нього і котрі входять у нього незалежно від волі мовця.

У своїх працях М. Бахтін, Ю. Крістева та Р. Барт вказують на залежність будь-якого тексту від глобального культурного гіпертексту. Водночас у працях Ю. Крістєвої та Р. Барта роль суб'єкта у феномені інтертекстуальності виявляється незначною. Творець тексту на рівні інтерпретації прирівнюється до читача, оскільки вибір і зміна фокусу, технологія прочитання тексту значною мірою залежать від адресата. Акцент зміщується на безособовий текст, який часто, незалежно від волі автора, поєднує різні літературні, соціальні, історичні, психологічні контексти та дозволяє читачеві здійснювати безкінечну кількість інтерпретацій.

Інтертекстуальність традиційно мислиться як категорія ретроспективна, адже текст осмислює, трансформує й акумулює попередній культурний та історичний досвід [Kristeva 1969a, p. 443]. Інтертекстуально збагачена мова звернена до текстів минулого, а значить, до історії, мовної діячності [Hollander 1981, p. 113]. Розуміння такої мови, її «ретроактивне прочитання» [Riffaterre 1973, p.17] неможливі без звернення до прецедентних текстів, що стали для неї джерелами чи моделями, отже, «текстуальними лінзами» [Lynch 1998, p. 114], які забезпечують адекватне її бачення.

Концепція інтертекстуальності тісно пов'язана з теорією «смерті суб'єкта», про яку сповістив М. Фуко, і згодом визначив Р. Барт як «смерть автора». Р. Барт стверджує, що текст – це не низка слів, що передає єдине «теологічне» значення (тобто повідомлення Автора-Бога), навпаки, текст – це багатовимірний простір, у якому змішуються й зіштовхуються різноманітні писання, жодне з яких не є оригінальним. Текст – це тканина цитат, узятих із незліченних культурних центрів

[Barthes, 1977, p.146]. За Р. Бартом, будь-який письменник лише «імітує жест» [Barthes, 1977, p.146], який завжди був до нього, тож, справжнє письмо постає як зіткнення безлічі культурних відсилок. Р. Барт зазначає, що критика традиційно не звертала увагу на читача, ставлячи у центр уваги особу автора, на думку дослідника, для забезпечення письму майбутнього, необхідно змістити акценти і народження читача має відбутися ціною смерті Автора [Barthes, 1977, p.148]. Унаслідок зменшення ролі автора (тобто його «інтенції»), зростає значення читача в акті читання та інтерпретації літературного тексту.

Р. Барт протиставляє «твір» як матеріальний об'єкт «тексту» як динамічному «методологічному полю». Сутність тексту полягає в його відкритості та субверсивному потенціалі, що руйнує класичні жанрові ієрархії та дозволяє безкінечно генерувати нові смисли [Barthes, 1977, p.157]. Текст постає як «множинність письма», де перетинаються різноманітні культурні коди, цитати та діалогічні стратегії. У цій моделі читач стає не кінцевим споживачем, а єдиним пунктом призначення та інтегратором усіх слідових смислів, із яких виткана «тканина цитат» [Barthes, 1977, p.148].

У. Еко пов'язує інтертекстуальність із особливою структурою постмодерної чуттєвості, описуючи її специфічні риси та прояви, і тим самим значно звужуючи поняття. За У. Еко, метафікція (металітература) представляє саморефлексію художнього тексту щодо його вигаданого статусу, коли авторський голос перериває хід оповіді, щоб відкрито його прокоментувати. Еко крім того, розвиває і концепцію діалогізму, адже впевнений, що «книга завжди говорить про інші книги» (принцип, який помилково вважався виключно постмодерністським). Тут У. Еко, який акцентує увагу на інтертекстуальному зв'язку між актами творення та відтворення, відходить від ідей М. Бахтіна. [Allen 2000, p.28].

У постструктуралістській парадигмі відбулося кардинальне переосмислення понять, що у працях М. Бахтіна асоціювалися з творчою свободою й новизною. Автор втрачає статус деміурга, натомість «скриптор» відкриває твір до багатоголосся, де всі дискурси взаємодіють на рівних засадах. Це призвело до

остаточного перенесення фокусу з авторської інтенції на текстову автономію [Біловус 2003, с. 21-22].

У цьому контексті варто звернути увагу на ідеї, висловлені М. Фуко щодо статусу тексту: «Книга втягнута в систему відсилань до інших книг, інших текстів, інших речень» [Foucault 1969, р. 23]. Текст, таким чином, неминуче черпає матеріал з величезної кількості інших текстів, здебільшого написаних іншими авторами, не може існувати у вакуумі й «говорити» винятково своїм голосом.

У більш вузькому значенні інтертекстуальність осмислює Ж. Дерріда, який наголошує, що кожен текст функціонує в просторі відлунь, цитат і «щеплень» одного тексту на інший, завдяки чому жоден текст не є автономним, і пропонує деконструкцію як новий спосіб виявлення в тексті (художньому чи культурному) слідів його взаємодії з іншими текстами, несистемних, маргінальних елементів, які внутрішньо підривають його структуру [Derrida 1978, р. 279-280]. На думку науковця, не існує «позатекстової реальності».

Ідеї Ж. Дерріди про децентрування суб'єкта, розмивання меж тексту та знака спричинили формування уявлення про «універсум текстів», де всі тексти взаємопов'язані та нескінченно посиляються один на одного. Ж. Дерріда наполягає на виявленні підливних сил, які діють на рівні цитат або термінів, запозичених з інших текстів, і тим самим дестабілізують значення вже на цьому рівні. Водночас, Р. Барт, як і деякі інші теоретики інтертекстуальності, уявляє собі своєрідний інтертекстуальний простір, на який тексти спираються (свідомо чи несвідомо) і до якого, своєю чергою, вони істотно долучаються [Panda 2014, р.152-156].

Спростовуючи концепт сталого значення, Ж. Дерріда ускладнює взаємини означника й означуваного та наголошує на відсутності позатекстового референта – так званого трансцендентального означуваного, що слугувало б остаточним джерелом смислу [Panda 2014, р.152-156]. Така позиція прямо суперечить практиці інтерпретації, яку обстоює М. Ріффатер. Згідно з його підходом, інтертекстуальність – це механізм, що не ускладнює, а навпаки, звужує інтерпретативне поле, спрямовуючи читача до «правильного» розуміння тексту

через систему пресупозицій [Margolis 1995, p. 174]. У цьому полягає ключова відмінність між постструктуралістським баченням тексту як гри нескінченних значень і когнітивною установкою на визначеність смислу.

Згідно з визначенням Ріффатера, інтертекстуальні зв'язки формують твір «із текстів або фрагментів тексту, інтегрованих із перетворенням або без нього в нову систему» [Riffaterre 1973, p. 164]. На цього думку дослідника, сутність явища інтертекстуальності можна розкрити через його розуміння як процесу сприйняття тексту читачем, тобто визначаючи зв'язок між твором та іншим твором. Важливою в цьому підході є концепція «третього тексту» - інтерпретанти, що забезпечує взаємодію між текстом і інтертекстом [Riffaterre 1972, p.131]. Це означає, що взаємодія між текстом і інтертекстом не є простою схемою «запозичення» чи «впливу», а складним процесом взаємної смислової трансформації.

У працях М. Ріффатера поняття авторської інтертекстуальності розуміється як мережа обмежень, які накладаються текстом на сприйняття читача, тому на його думку, вона керує процесом читання, визначаючи «правильне тлумачення, оскільки воно неодмінно буде єдиним» [Green 2010, p.1]. М.Ріффатер визначав концепцію «матриці тексту», яка позначає смисловий елемент – слово, фразу чи речення, що може бути відсутнім у самому тексті, але відіграє роль концептуального осередку, навколо якого організується вся семіотична структура твору [Чорновол-Ткаченко 2006, с.86].

Г. Блум пропонує психоаналітичний підхід до інтертекстуальності, розглядаючи творчість як внутрішню боротьбу автора зі спадщиною попередників. У цій моделі літературна традиція персоніфікується в образі «великого літературного батька», чий вплив стає визначальним і водночас гнітючим для молодшого митця. Творчий процес проходить шлях від наслідування до конфлікту та звільнення: автор прагне подолати домінування попередника, щоб утвердити власну ідентичність, переборюючи при цьому «страх впливу» [Bloom 1997, p. 32]. Наслідком такого конфлікту стає хибне або радше навмисно викривлене прочитання творів попередників, що водночас є і актом творення нового [Bloom 1997, p.5]. Подібні механізми можна виявити і в досвіді читача, який інтерпретує

новий текст крізь призму попередньої літературної традиції, а також на основі власного читацького й життєвого досвіду.

Цікавою в аспекті вивчення інтертекстуальності є концепція, представлена у працях Ж. Женетта ([Genette 1992; 1997a; Genette 1997b]). Спираючись на структуралістський підхід до вивчення поезики, науковець поступово теоретизував та вдосконалював власну версію пояснення феномену інтертекстуальності [Narratology 1996, p. 276-277]. Зрештою, замість поняття «інтертекстуальність» Ж. Женетт запропонував термін «транстекстуальність» для охоплення всіх проявів аналізованого явища, поділивши його на п'ять більш специфічних категорій, які включають: (1) інтертекстуальність, (2) паратекстуальність, (3) метатекстуальність, (4) архітекстуальність, і (5) гіпертекстуальність.

Першою категорією транстекстуальності за Ж. Женеттом, є інтертекстуальність. Водночас, як зазначає Г. Аллен, використання Ж. Женеттом терміна «інтертекстуальність» дещо відрізняється від численних застосувань та широкого жанрового охоплення чи імплікацій, які це поняття зазвичай має в постструктуралізмі та/або постмодернізмі [Allen 2000, p. 98]. Це пояснюється тим, що Женетт використовує термін дуже редуковано, посиляючись на «фактичну присутність одного тексту в іншому» та/або «відношення співприсутності між двома текстами або між кількома текстами» [Genette 1992]. Поняття інтертекстуальності, у вживанні Женетта, звужується або зводиться до питань цитування, плагіату та алюзії [Genette 1997a, p.2]; і, таким чином, з точки зору його застосування до текстового аналізу, такий вузько окреслений підхід претендує бути «дуже прагматичним та визначеним інтертекстуальним відношенням між конкретними елементами окремих текстів» [Genette 1997a, p.2].

Паратекстуальність виникає між конкретними елементами одного тексту, що знаходяться на «порозі» цього тексту та впливають на його сприйняття [Genette 1997b]. «Паратекст» складається як з «перитексту», так і з «епітексту». «Перитекст» включає ті «периферійні» або «порогові» тексти, які додані самим автором або за його вказівкою. Вони не лише оточують даний текст, але й

впливають на його сприйняття – заголовки, підзаголовки, передмови, назви розділів, епіграфи, всі види приміток, анотації, післямови. «Епітекст» містить ті текстові елементи, які знаходяться поза даним текстом і зазвичай надаються видавцем, редактором, рецензії та звернення до критиків, приватні листи та інші авторські та редакторські обговорення [Genette 1997b].

Метатекстуальність використовується для позначення зв'язку між літературним текстом і всіма видами зовнішніх «коментарів» та «критичних» текстів («літературна критика»), написаних про нього. Оскільки «сама практика літературної критики та поезики чітко задіяна в цій концепції» [Genette 1997a, p.4], зв'язок може бути імпліцитним, не обов'язково залишаючи ідентифікований слід про залучені тексти.

Архітекстуальність, стосується «очікувань читача..., а отже, його сприйняття твору» [Genette 1997a, p.4]. Іншими словами, архітекстуальні аспекти літературного тексту визначають очікування читача щодо набору абстрактних категорій, таких як жанр, модус, тема, топос, дискурс, універсально або культурно визнані концепції, символи та конфігурації, які породили текст і з якими він пов'язаний [Genette 1997a, p.5]. У цьому контексті варто згадати концепцію Н. Фрая [Frye 1957], який визначив інтертекстуальні жанрові конвенції, патерни та архетипи, репрезентовані у літературних текстах. Науковець стверджував, що структура кожного жанру, яка інтертекстуально моделюється та актуалізується різними літературними наративами, залишається незмінною [Tyson 2023, p. 191-194]. Як приклад, можна навести катастрофу, яку викликає загибель героя, як основний структурний компонент трагедії.

Визначаючи «гіпертекстуальність», Ж. Женетт спирається на ще одне поняття – гіпотекст. Для нього гіпертекстуальність – це будь-який зв'язок, що поєднує текст Б (який він називає гіпертекстом) з попереднім текстом А (гіпотекстом), на який він щеплений таким чином, що не є коментарем [Genette 1997 a, p.5]. У якості прикладів дослідник наводить «Одіссею» Гомера та роман «Улісс» Д. Джойса, де перший твір виступає основним гіпотекстом для останнього.

Категорія інтертекстуальності є об'єктом міждисциплінарного аналізу: її вивчають у філософії, семіотиці, літературознавстві, когнітології, дискурсології, культурології, перекладознавстві тощо. Кожен із напрямів висвітлює окремі аспекти інтертекстуальних зв'язків, а їхнє поєднання сприяє комплексному розумінню природи інтертекстуальності як текстуальної, культурної та когнітивної практики. Водночас, за словами М. Салецької, «лінгвістичний підхід до розкриття сутності інтертекстуальності в умовах новітньої мовознавчої парадигми ще формується» [Салецька 2016, с.444].

Зосередження уваги на інтертекстуальності у лінгвістичних дослідженнях дозволяє «підсилити дослідницький потенціал традиційної лінгвістики та вийти на новий, комплексний рівень досліджень, розглядаючи механізм і контекст виробництва та активного існування тексту у тісному зв'язку з людським фактором у мові, когнітивними та комунікативними процесами» [Чорновол-Ткаченко 2006, р.83]. У межах такого підходу поняття тексту інтерпретується у широкому сенсі: культура, історія, суспільство розглядаються як сукупність текстів, а будь-який конкретний текст – як складова частина цього загального інтертекстуального поля.

Здатність до адекватного прочитання мистецького твору залежить від обсягу знань, уявлень та досвіду, що є в розпорядженні реципієнта. Як зазначає К. Крамш [Kramsch 1998], соціальні та дискурсивні спільноти формуються не лише на основі знань про факти й артефакти, а й на основі спільних мрій, реалізованих і нереалізованих уявлень. У цьому сенсі уява постає як важливий шар культури, що зберігається в мові та передається через неї. Інтертекстуальні зв'язки, з одного боку, сприяють процесам категоризації й упорядкування знань, а з іншого – виконують важливу соціокультурну функцію: підтримують національно-культурний простір, відтворюють соціальні норми та стереотипи, забезпечують культурну спадкоємність.

Інтертекстуальність тексту зумовлена передусім його знаковою сутністю, а також його антиреференційністю. Під останнім поняттям мається на увазі, що текст як знак частіше вступає у зв'язок з іншими знаками, ніж із власним референтом, і завдяки цьому створює інтертекстуальний простір – своєрідну точку

перетину багатьох міжтекстових зв'язків. Таким чином, текст уже не розглядається як замкнутий носій завершеного значення, а радше як вузол потенційно нескінченної мережі міжтекстових взаємозв'язків. Це системна одиниця, яку можливо зрозуміти лише через доступ до широкого поля подібностей і відмінностей, що формують мовну синхронію. Конкретні тексти є результатом вибору серед віртуальних знаків, що функціонують як корпус прецедентних текстів і кодових систем [Чорновол-Ткаченко 2006, с. 83-84].

Культурно-семіотичний підхід до інтертекстуальності базується на уявленні про культуру як простір текстів-знаків, що взаємодіють між собою у процесі безперервного семіозису – творення значення. У цьому просторі кожен текст постає не як автономна одиниця, а як результат інтерпретації попередніх текстів і, водночас, як основа для наступних інтерпретацій. Такий підхід підкреслює динамічну природу текстів, які перебувають у постійному «діалозі» один з одним, утворюючи смислові зв'язки у межах гіпертекстуального простору. Інтертекстуальність у цьому контексті аналізується як механізм взаємодії текстів за допомогою різних типів знаків. Залежно від характеру цих зв'язків можна виділити кілька типів інтертекстуальних відношень: індексальні, що проявляються у прямому вказуванні одного тексту на інший (наприклад, через цитати або імена), іконічні, які ґрунтуються на подібності, стилізації або імітації, відтворюючи структурні чи стилістичні особливості іншого тексту, символічні, в основі яких лежить звернення до культурних символів, що виконують інтерпретативну функцію в осмисленні глибинних процесів культури і світобудови. Таким чином, інтертекстуальність постає як складний семіотичний процес, що забезпечує культурну пам'ять і смислотворення в межах літературного й культурного дискурсу [Піндосова 2019 б, с. 54-55].

Інтертекстуальність у когнітивній лінгвістиці почали активно досліджувати наприкінці XX - на початку XXI століття. У сучасному науковому дискурсі її трактують відповідно до теорії концептуальної інтеграції (теорії блендингу) Ж. Фоконьє та М. Тернера. Процес інтеграції полягає у формуванні нового змісту шляхом накладання двох або більше вхідних ментальних просторів на основі

їхнього спільного концептуального ядра, репрезентованого в родовому просторі. Унаслідок цього формується змішаний ментальний простір, у якому виникають нові смислові структури, що не можуть бути виведені зі змісту жодного з вихідних ментальних утворень [Fauconnier, Turner 1998]. Теорія концептуальної інтеграції також описує процес сприйняття нової інформації через призму вже наявних знань: у процесі рецепції у свідомості індивіда формуються нові, динамічні за своєю природою ментальні простори – відображення відповідних явищ навколишньої дійсності, які знаходять дискурсивну репрезентацію на основі сталих когнітивних структур (фреймів) [Fauconnier, Turner 2008, p. 40-44].

У сучасній лінгвістиці, що розвивається під сильним впливом постструктуралістської критики, спостерігається тенденція до поступового витіснення низки суміжних термінів універсальним поняттям «інтертекстуальність». Як справедливо зазначає М.-А. Паво, така тенденція призводить до надмірного узагальнення, що, своєю чергою, загрожує знеціненням усталеної термінологічної системи [Paveau 2008, p. 7-8].

У когнітивній лінгвістиці вважається, що інформація, яка зберігається у свідомості людини, представлена у вигляді спеціальних концептуальних структур, які складаються з базового, «ядерного» елемента та периферійно-асоціативного компоненту. Процес мислення відбувається через активацію цих концептуальних структур. процес структурування інформації ґрунтується на принципі концептуальної метафори – метафоричному уподібненні структури нового значення (цільова сфера) когнітивній структурі вже відомої інформації (вихідна сфера) [Lakoff, Johnson 1980]. Інакше кажучи, нове знання формується та структурується у свідомості індивіда за зразком структури введеної інформації. Крім того, у рамках цього наукового підходу інтертекстуальність розглядається не лише як суто текстове явище (цитати, алюзії, ремінісценції), а як когнітивна категорія, що відображає процеси пам'яті та інтерпретації шляхом співвіднесення нового тексту з уже відомими ментальними структурами (фреймами, скриптами, сценами та історіями) [Тацакович 2018].

Розвиваючи засади теорії концептуальної метафори та концептуальної інтеграції Ж. Фоконьє і М. Тернера, сучасні дослідники (зокрема, З. Ковешес [Kövecses 2010], Т. Карпенко-Секоум [Karpenko-Secombe 2016]) інтерпретують інтертекстуальність як складний когнітивний процес аналогового мапування, що забезпечує смислоутворення в межах художнього дискурсу. Згідно з цим підходом, сприйняття тексту – це активна когнітивна операція, яка проходить стадії активізації (новий текст активує фрейми вже наявні у пам'яті реципієнта), співставлення (читач накладає «слоти» (учасників, дії, контекст) нового тексту на аналогічні структури інтертекстуальних одиниць (алюзій, ремінісценцій), інтерпретації (інтертекстуальний елемент працює як «тригер», що запускає ланцюг згадування та моделює нове значення через асоціацію з відомим досвідом). Цей підхід дозволяє розглядати інтертекстуальність як інтелектуальну роботу читача з актуалізації власного «тезауруса», де кожен новий текст є частиною безперервної мережі смислів, що оновлюється в пам'яті.

Комунікативний підхід ґрунтується на розумінні інтертексту як елемента текстової комунікації між автором і читачем. Виходячи з ідей М. Бахтіна про діалогічну природу мовлення [Bakhtin 1981], інтертекстуальність розглядається як форма «відгуку» одного тексту на інші. Тут особливого значення набуває роль попереднього знання читача, його здатності розпізнавати культурні, жанрові чи мовні коди, що дозволяє здійснювати смислову інтерпретацію тексту. Досліджуючи інтертекстуальність з позиції комунікативного підходу, науковці доходять висновку про те, що це поняття виходить за межі лише літературних творів і займає важливе місце у структурі мовлення, а інтертекст визначається як складова семантичної пам'яті носіїв мови і культури та їх вживання у різних сферах комунікації [Піндосова 2019 а, с. 3-4]. Тож комунікативний підхід дозволяє зрозуміти, як інтертекстуальність функціонує в процесі спілкування, як вона впливає на створення значень та формування соціальних зв'язків.

Як зазначає Т. Піндосова, Б. Гаспаров розглядав інтертекстуальність як динамічну мовленнєву практику, де текст є не замкненою структурою, а живим інструментом взаємодії з культурною пам'яттю. Завдяки інтеграції спільного

«цитатного фонду» в кожне нове висловлювання, цей підхід трактує інтертекстуальність як ключовий елемент лінгвокультурної компетентності мовної особистості [Піндосова 2019б, с.60]. Таким чином, комунікативний підхід дозволяє розглядати інтертекстуальність як інструмент осмислення і трансляції культурного досвіду через мову, що постійно оновлюється в процесі міжособистісної взаємодії [Піндосова 2019б, с.61-62].

Дискурсивний підхід вивчає інтертекстуальність як іманентну характеристику дискурсу, що забезпечує його тяглість, відкритість до зовнішніх впливів та здатність до історичного розвитку [Fairclough 1992, p. 104–105]. У межах цієї парадигми інтертекстуальність функціонує як складник дискурсивної практики, реалізуючись через інтеграцію, трансформацію та переосмислення наявних висловлювань і смислів [Кулик 2010, с. 75–76]. Текст у цій системі координат позбавлений автономності: він завжди включений у діалогічну взаємодію (полілог) з іншими текстами, утворюючи сегмент єдиного культурно-семіотичного простору [Adamzik 2001, p. 254; Kujawa 2009, p. 45; *Littérature comparée* 2010].

У цьому контексті інтертекстуальність можна тлумачити як текстовий прояв ширшого явища – інтердискурсивності, тобто перетину та взаємодії різних дискурсів [Kowalik-Kaletka 2011, с. 109]. Її реалізація у тексті можлива у двох основних формах: пряма репрезентація іншого дискурсу (цитування, згадки, коментарі) та інтердискурсивність – вживання конвенцій іншого дискурсу (лексики, стилістики, жанрових структур), навіть без прямого запозичення тексту. При цьому одним з ключових завдань сучасної дискурсології, на думку Т. ван Дейка [van Dijk 1993], є не лише виявлення джерел інтертекстуальності, але й дослідження специфіки їхнього функціонування та взаємодії в межах конкретного тексту.

Ще одним продуктивним підходом до вивчення явища інтертексту є лінгвостилістичний. У рамках цього підходу інтертекстуальність розглядається як потужний комунікативний інструмент: літературні та культурні алюзії справляють значний вплив на реципієнта [Жук 2005, с. 54]. Дослідники аналізують

лінгвостилістичні особливості інтертекстуальних включень, зокрема закономірності їх функціонування в межах різних функціональних стилів, виразне стилістичне забарвлення інтертекстуальних маркерів та мовні засоби їх реалізації [Нефьодова 2001].

Згідно з лінгвокультурологічним підходом, інтертекстуальність постає як важливий елемент культурного коду, тісно пов'язаний зі світоглядом суспільства та його естетичними пріоритетами. Вона виконує функцію моделі людської свідомості, у якій синкретично поєднуються елементи концептуальної та мовної картин світу. У її основі лежать національні лінгвокультурні коди, що забезпечують культурну впізнаваність інтертекстуальних елементів [Салецька 2016].

На думку Л. Безуглої, сучасній лінгвістиці співіснують два підходи – антропоцентричний і лінгвоцентричний. Антропоцентричність сучасної науки про мову була забезпечена саме лінгвопрагматикою (прагмалінгвистикою, прагматикою мови), яка «поставила в центр дослідницького інтересу суб'єкта мовлення, мовця – комуніканта, що використовує мову для досягнення різних комунікативних цілей у мовленні, в мовленнєвій діяльності, в дискурсі... Поступово в лінгвопрагматичній науці намітилось два дослідницьких вектора, дві іпостасі – комунікативна, об'єктоцентрична й когнітивна, суб'єктоцентрична [Безугла 2015, с.7]. Вважається, що саме прагматистичний підхід є одним із найпродуктивніших у сучасній філології [Піндосова 2019 б, с. 62] і дозволяє більш ретельно проаналізувати мовні одиниці, які обирає автор для реалізації окреслених прагматичних цілей.

Прагматистика як міждисциплінарний напрям об'єднує ключові методологічні принципи стилістики та прагматики, що дозволяє здійснювати більш глибокий аналіз художнього дискурсу. Такий підхід виявляється особливо продуктивним при вивченні інтенцій автора, специфіки мовної організації тексту та взаємодії між автором, текстом і читачем [Шайнер 2018]. Як зауважує Л. Хікі [Hickey 1993, p. 578], прагматика перетинається зі стилістикою в тому, що обидві дисципліни цікавляться тим вибором, який робить мовець серед граматично

припустимих форм. Проте прагматика розглядає вибір як засіб виконання дії (прохання, інформування тощо), тоді як стилістика аналізує цей вибір з огляду на його наслідки на мовному рівні та вплив на слухача (естетичний, емоційний тощо).

Прагмастилістика – це стилістика, доповнена прагматичним компонентом [Hickey 1993, p. 578]. Це галузь стилістики, яка застосовує ідеї та концепти лінгвістичної прагматики до аналізу й інтерпретації літературних текстів [Davies 2007, p.106]. Таким чином, прагмастилістика вивчає всі умови, за яких правила і потенціал мови поєднуються зі специфічними елементами контексту для створення тексту, здатного спричинити певні внутрішні зміни у свідомості або знаннях реципієнта.

Прагмастилістичний підхід вважається вельми продуктивним при аналізі художніх текстів [Black 2006, p. 1]. Значення тексту не є зафіксованим, а формується у процесі активної інтерпретаційної діяльності реципієнта. З огляду на нестабільність значень, стилістика інтегрує прагматичний інструментарій, де читач стає співавтором сенсу [Black 2006, p. 2]. Інтерпретація висловлювання залежить від індивідуального когнітивного контексту, обсягу енциклопедичних знань та вибору релевантної інформації, що зумовлює варіативність сприйняття тексту різними суб'єктами [Sperber, Wilson 1995].

Прагматичний підхід до аналізу тексту ґрунтується на взаємодії висловлювання, мовця та комунікативної ситуації [Leech 1983, p. 5; Levinson 1983, p.5]. Водночас, ключовим інструментом прагмастилістики є «актуалізація» - свідоме відхилення від мовної норми, яке посилює естетичний вплив та стимулює інтерпретацію, на відміну від автоматизованого використання мовних засобів [Leech 1969, p.47]. При цьому саме контекст, що охоплює дискурсивний та ситуативний рівні, визначає вектори тлумачення змісту [Leech, Short 2007].

Прагмастилістичний аналіз художнього тексту базується на теорії мовленнєвих актів Дж. Л. Остіна та Дж. Сьорля, розглядаючи літературний дискурс як систему імітаційних комунікативних дій [Austin 1962, p. 28; Searle 1969, p.23-24]. На відміну від повсякденного спілкування, у художній комунікації мовленнєві акти звільнені від вимоги фактичної істинності, що дозволяє автору

гнучко маніпулювати умовами доцільності для досягнення естетичного ефекту [Black 2006, p. 2]. М. Пратт [Pratt 1977] довела ефективність теорії мовленнєвих актів як інструменту аналізу художньої стратегії, де локутивні та ілокутивні рівні висловлювання визначають специфіку впливу твору на реципієнта.

У прагматистиці продуктивним інструментом аналізу є принцип кооперації Г. Грайса [Yule 2008, p. 37]. Для літературного дискурсу визначальним є свідоме порушення комунікативних максим, що породжує імплікатури та художні смисли [Black 2006, p. 27]. С. Левінсон класифікує наслідки таких порушень: від стилістичних фігур (іронія, метафора, гіпербола) до смислових ефектів, як-от комізм чи раптова зміна теми [Levinson 1983, p. 220-233]. Крім того, у контексті інтертекстуальності ключову роль відіграють когнітивні структури – схеми та скрипти, що дозволяють читачеві впізнавати знайомі мотиви й дискурсивні моделі [Brown, Yule 1983, p. 241-250]. Ці структури, спільно з жанровими очікуваннями [Black 2006, p. 101], формують інтертекстуальну компетентність реципієнта. Саме вона визначає здатність декодувати приховані алюзії та ремінісценції, перетворюючи читання на активний процес інтерпретації культурних кодів.

В сучасних філологічних студіях відбувається продуктивний діалог різних підходів (семіотичного, когнітивістики та дискурс-аналізу,), що зумовлює міждисциплінарний статус феномена інтертекстуальності. Відмовившись від пошуку суто формальних алюзій, дослідники розглядають текст як перехрестя культурних кодів і традицій. Для практичного аналізу механізмів породження смислів необхідно структурувати основні типи інтертексту та їхні функції в художньому дискурсі.

1.3 Типологія та функції інтертекстуальних зв'язків у художньому творі

Одним із продуктивних підходів до вивчення та визначення інтертекстуальності є окреслення сфер її вживання. Моделі інтертекстуальності

розрізняються передусім за обсягом охоплення досліджуваного матеріалу. Так звана широка модель трактує інтертекст як будь-який вид міжтекстової взаємодії, включаючи як вербальні, так і невербальні засоби. Натомість вузька модель обмежується лише тими зв'язками між текстами, які свідомо кодуються автором і піддаються ідентифікації. Широка модель інтертекстуальності, фактично, описує загальний принцип функціонування культури як відкритої системи, де тексти безперервно перетинаються. Водночас вузький підхід виявляється продуктивнішим для прикладного аналізу, оскільки дозволяє звужити фокус спостереження й зосередитись на усвідомленому діалозі автора з певною культурною традицією.

На думку Р. Лахманна, широка модель фокусується лише зв'язках між текстами і зводить нанівець поняття тексту й текстуальності [Lachmann 2012]. Крім того, така інтерпретація передбачає повне розчинення авторської свідомості у колективній свідомості [Шаповал 2013, с. 22]. Тому коректніше буде визначати інтертекстуальність як рису певних типів текстів, і тому пропонується розрізняти діалогічність як іманентну характеристику текстової структури і діалогічність як специфічний спосіб побудови смислів, тобто інтертекстуальність як таку.

У руслі вузького розуміння К. Штірле визначає універсальну інтертекстуальність, що дозволяє співвідносити практично будь-які тексти між собою, а з іншого боку – актуалізовану інтертекстуальність, яка обмежується такими діалогічними відношеннями, за яких один текст містить конкретні та явні вказівки до окремих передтекстів (груп передтекстів) [Stierle 2012, р. 311].

Як слушно зазначає М. Шаповал, доцільно говорити про функціонування інтертекстуальності у художньому тексті, попередньо відмежувавшись від постструктуралістського широкого розуміння цього явища, зокрема бартівського уявлення про «інтертекстуальність без берегів». Інтеграція двох перспектив – авторської (креативної) та читацької (рецептивної) – відкриває нові можливості для спостереження за смисловими нашаруваннями, що постають унаслідок міжтекстової взаємодії. Саме такий підхід, що передбачає усвідомлювану автором взаємодію текстів, сприяє поглибленому аналізу художнього задуму та збагачує

інтерпретацію твору, є переконливою підставою для застосування інтертекстуального методу у літературознавстві.

Важливо розмежовувати поняття «інтертекстуальність» та «інтертекст»: інтертекстуальність виступає як широка теоретична категорія, що описує фундаментальну властивість текстів перебувати в постійному діалозі, залучати «культурну пам'ять» та формувати систему інтерпретаційних механізмів. Натомість інтертекст – це конкретне втілення такого зв'язку, одиничний фрагмент іншого дискурсу, інтегрований у структуру твору-реципієнта. Якщо перше поняття окреслює системні умови текстотворення, то друге фіксує локальну присутність «чужого голосу» в межах конкретного тексту [Mitosek 2004, p. 383]. Інтертекст як фрагмент чужого, попереднього тексту, може мати різні форми: цитата (експліцитне включення), ремінісценція (нечітке відлуння), алюзія (натяк на попередній текст або ситуацію), метамовне висловлювання, яке коментує чи осмислює інший текст [Mitosek 2004, p. 383]. Інтертекст завжди має джерело і може бути ідентифікований у тексті за допомогою інтерпретації, обізнаності читача або літературної традиції.

П. Тороп пропонує використовувати поняття «інтекст» [Тороп 2015] на позначення конкретної семантично насиченої частини тексту, яка вимагає подвійного опису: в контексті нового тексту і його джерела. При цьому, інтексти аналізуються дослідником в трьох аспектах: **генетичному**: інтекст як частина джерела, модель тексту, знак автора, літератури або навіть функція (наприклад, авторська містифікація); **семантико-прагматичному**: інтекст може виступати як знак, як діалог, як авторитарний текст або навіть як квазіінтекст (натяк на відсутність впізнаваного джерела); **синтаксичному**: інтексти можуть бути мовними, графічними, авторськими, персонажними тощо. Інтекст завжди пов'язаний із конкретним джерелом, тоді як інтертекст може бути пов'язаний із текстовими та позатекстовими елементами: жанрами, культурними кодами та канонами [Тороп 2015, с. 183]. Вчений розглядає внутрішню інтертекстуальність (що стосується процесу творення тексту) та зовнішню інтертекстуальність (пов'язану з рецепцією, інтерпретацією готового тексту).

Питання меж і параметрів інтертекстуальності та її внутрішньотекстових проявів викликає жваву дискусію. Серед науковців виникає певна занепокоєність з приводу повсюдного використання терміну «інтертекстуальність» у постмодерністській критиці, що призводить до витіснення пов'язаних понять. В. Ірвін зауважує, що інтертекстуальність витіснила алюзію як об'єкт літературознавчого аналізу, хоча не має такого чіткого визначення, як остання [Irwin 2004, p. 227]. Лінда Гатчен стверджує, що надмірна увага до інтертекстуальності заперечує роль автора, оскільки інтертекстуальність може існувати лише «в очах спостерігача» і не обов'язково передбачає намір комунікатора [Hutcheon 1995], водночас, дослідниця зауважує, що пародія завжди передбачає наявність автора, який активно кодує текст як імітацію з очевидною відмінністю.

Д. Фіск запропонував розрізняти так звану «вертикальну» та «горизонтальну» інтертекстуальність: горизонтальна інтертекстуальність означає посилення на тому ж «рівні», тобто коли книги посиляються на інші книги, тоді як вертикальна інтертекстуальність виявляється, наприклад, коли книга посиляється на фільм чи пісню, або навпаки. У той же час, Н. Ферклаф виділяє «експліцитну інтертекстуальність» та «інтердискурсивність» (конститутивну інтертекстуальність) [Fairclough 1992, p.117-118]. Перша стосується інтертекстуальних елементів, таких як пресупозиція, заперечення, пародія, іронія тощо, які свідомо і оприлюднено вводяться у текст. Друга позначає взаємозв'язок дискурсивних особливостей у тексті, таких як структура, форма чи жанр. Крім того, Н. Ферклаф розрізняє **послідовну** інтертекстуальність, коли різні тексти або дискурсивні типи по чергову з'являються в межах одного тексту; **вбудовану** інтертекстуальність, коли один текст або дискурсивний тип чітко включений до структури іншого; та **змішану** інтертекстуальність, за якої тексти чи дискурсивні типи інтегруються настільки тісно, що їх важко чітко розмежувати.

О. Нефьодова [Нефьодова 2022, с. 16] виокремлює **ретроспективну** інтертекстуальність як тип міжтекстової взаємодії, що орієнтований на відтворення або актуалізацію аспектів попередніх творів, та **проспективну**

інтертекстуальність для позначення вектору інтертекстуального впливу, спрямованого у майбутнє.

Французький дослідник Ж. Женетт значною мірою звужує контекст уживання терміна «інтертекстуальність». За його п'ятичленною класифікацією типів взаємодії текстів, інтертекстуальність як «співприсутність» в одному тексті двох або більше текстів (цитата, алюзія, плагіат тощо) є лише одним із проявів транстекстуальності, більш детально цю класифікацію було представлено у попередньому підрозділі.

На основі цієї типології міжтекстових зв'язків, Н. П'єге-Гро, визначає двочленну класифікацію інтертекстуальних зв'язків, розрізняючи, з одного боку, відносини співприсутності, а з іншого – відносини деривації [Piégay-Gros 2002, p. 45-75]. Такий підхід дозволяє дослідити інтертекстуальність не лише як факт запозичення або відсилання до іншого тексту, а і як динамічну структуру, що поряд із зовнішнім співіснуванням фрагментів включає і внутрішню трансформацію вихідного джерела.

У межах категорії співприсутності двох текстів у єдиному текстовому просторі Н. П'єге-Гро розрізняє експліцитні та імпліцитні форми інтертекстуальності. До експліцитних належить насамперед цитата (пряме, часто формально позначене запозичення з іншого тексту), яка виконує функцію верифікації та посилення авторитетності тексту, референція (посилання), яка вказує на інший текст без відтворення його фрагментів [Piégay-Gros 2002, p. 45-47]. До імпліцитних форм міжтекстових зв'язків належать **алюзія** та **плагіат** [Piégay-Gros 2002, p. 50-55].

Відносини деривації, натомість, мають справу з глибшими, перетворювальними процесами взаємодії між текстами. До них належать пародія, бурлескна травестія та стилізація. Характерною особливістю цих форм є відхід від буквального співіснування на користь трансформації або імітації тексту-джерела [Piégay-Gros 2002, p. 56-75]. Узагальнюючи, можна сказати, що типологія інтертекстуальних зв'язків Н. П'єге-Гро пропонує продуктивний інструмент для аналізу як явної, так і прихованої взаємодії текстів, враховуючи при цьому не лише

механіку запозичення, але й його художню функцію, стильову модифікацію та авторську стратегію.

Як зазначає В. Просалова, оригінальну ревізію типології Ж. Женетта пропонує М. Гловінський, критикуючи штучність розмежування інтертекстуальності та гіпертекстуальності через наявність численних перехідних форм. Він виводить паратекстуальність за межі міжтекстового аналізу як внутрішньотекстовий (метатекстуальний) феномен. У результаті дослідник скорочує систему до трьох категорій: інтертекстуальності, метатекстуальності та архітекстуальності, наголошуючи на важливості останньої для аналізу жанрової спорідненості творів та специфіці функціонування цих зв'язків у різних літературних формах [Просалова 2019, с.65].

М. Пфістер пропонує модель для вимірювання інтенсивності інтертекстуальних зв'язків, що базується на дихотомії референцій до окремих творів або систем [Pfister 1985]. Вчений виділяє шість критеріїв: референційність, комунікативність, авторефлексивність, структуральність, селективність та діалогічність. Ця модель функціонально доповнює концепцію Ж. Женетта, надаючи аналітичний інструментарій для кількісної та якісної оцінки того, як саме передтекст інтегрується в новий контекст.

У межах вузького підходу інтертекстуальність визначається як інтенціональна авторська стратегія, яка реалізується через специфічні формальні засоби і успішність якої залежить від схожості «інтертекстуальної свідомості» автора й читача. Очевидним є те, що автор і реципієнт – це «дві фігури, між якими, під час прочитання твору, відбувається діалог. Читач у процесі рецесії художнього тексту має можливість долучатися до смислотворення, і характер такого долучення значною мірою залежить від глибини його власної культурної пам'яті. При цьому автор може скеровувати думку свого читача в бажаному напрямку» [Торкут, Соболев 2019, с. 97]. Тому одним із актуальних питань вивчення інтертекстуальності та визначення її типів та підвидів, є взаємини між автором та читачем, які реалізуються через тексти.

Дослідники підкреслюють різні аспекти взаємодії між автором і читачем у процесі створення й інтерпретації текстів. Зокрема, розмежовується авторська й читацька інтертекстуальність, що зумовлено відмінністю між цими двома суб'єктами комунікації: відмінним рівнем культурної й текстової компетенції, часовим розривом між створенням і читанням твору, можливим навмисним приховуванням автором інтертекстуальних елементів, а також відкритістю тексту до різноманітних інтерпретацій [Просалова 2019, с. 59]. Автор передає задум через механізми кодування, тоді як читач повинен розшифрувати його, спираючись на декодувальні стратегії.

З цієї перспективи інтертекстуальність у автора може бути як результатом свідомого використання інших текстів, так і виявом несвідомих процесів, що веде до формування «широкої» моделі цього явища. Авторська інтертекстуальність іноді орієнтується на обізнаного читача, здатного розпізнати вказівки на інші тексти та інтерпретувати модальні відтінки, закладені в структурі твору. Водночас існує ризик того, що читач, не маючи відповідної компетенції, залишить ці сигнали непоміченими.

Інтертекстуальність є інструментом нарощення смислового потенціалу тексту: автор інтегрує фрагменти інших творів, трансформує їх, створюючи нові семантичні рівні. У процесі читання відбувається «розгортання» цих смислів, і саме інтерпретатор – залежно від власної міжтекстової обізнаності – відіграє ключову роль у формуванні нового смислового простору [Просалова 2019, с. 72-73].

Очевидно, що у контексті концептуального переосмислення ролі митця у процесі інтертекстуального прочитання творів, спричиненого концепцією «смерті автора», підсилюється роль читача у процесі побудови інтертекстуальних містків. Для того, щоб інтертекст був ідентифікований і декодований, необхідно, щоб читач мав відповідні фонові знання та інтуїцію. Реципієнт має сам виявити іншотекстові включення та витлумачити сутність їхнього включення у текст. Тут спрацьовує авторське розуміння читацького горизонту чи горизонту очікування та інтерпретативних здібностей сприймачів. Нагадаємо, що у рецептивній естетиці

горизонт очікування – це історично й культурно зумовлена система очікувань, знань і норм читача, що визначає сприйняття твору (детальніше про це див. [Jauss 1982]).

Для полегшення сприйняття тексту та досягнення замисленої естетичної мети, письменник нерідко вводить у текст певні підказки – «сигнали», які маркують межу між текстом та залученим матеріалом. Ці сигнали прийнято називати «ксеномаркери» або «маркери інтертекстуальності» [Шаповал 2013, с. 68]. С. Хольтіус запроваджує окремий термін, «інтертекстуальна диспозиція», для позначення наявності в тексті певних «сигналів», здатних вказувати читачеві на зв'язок із іншим текстом [Holthuis 1993, p. 319]. На думку Д. Жалко [Жалко 2025, с. 108], показниками міжтекстових зв'язків виступає сукупність інтертекстуальних маркерів як ключових фіксаторів (інтер-)текстуальних процесів.

Інтертекстуальні сигнали можуть бути **експліцитними** (цитати, епіграфи) або **імпліцитними** (натяки), розрахованими на «активного читача», здатного до співавторства. Ефективність інтертекстуальної комунікації залежить від «інтертекстуальної компетентності» - наявності у реципієнта спільних із автором культурних кодів [Есо 1979, р. 7].

У науковому дискурсі виділяють кілька типологій інтертекстуальності:

1. За формальними ознаками ([Sager 1997, p. 111]): **абстрактна**: потенційні культурно-семіотичні відношення; **актуальна (когнітивна)**: діалог між текстом і реципієнтом у процесі інтерпретації; **текстуально виражена**: сукупність маркерів («тканина» тексту).

2. За ступенем інтенційності та необхідності розпізнавання: **обов'язкова**: свідомі відсилки, необхідні для розуміння змісту [Jacobmeyer 1998], **необов'язкова (факультативна)**: збагачує інтерпретацію, але не є критичною, **випадкова**: зв'язок виникає лише завдяки суб'єктивному сприйняттю читача [Pagliawan 2017, p. 69].

3. За метою впливу (інтенціональні типи): **риторична**: функціонально релевантна стратегія автора [Redmond 2009, p. 10], **спонтанна**: іррелевантна, виникає між текстами, що мають спільну основу (адаптації, переклади),

криптоформна: прихована, спрямована на руйнування зв'язку з претекстом (наприклад, плагіат) [Rose 1993, p. 69].

Отже, інтертекстуальність — це «поле гри письма», де автор, текст і читач перебувають у постійній взаємодії [Perrone-Moisés 1976]. Оскільки кожен новий текст є реакцією на попередні, інтертекстуальна компетентність адресата стає визначальним фактором для розкриття смислової глибини художнього дискурсу.

Позаяк будь-який текст представляє семіотично двопланову структуру, прийнято протиставляти два типи інтертекстуальності: 1) «матеріальну інтертекстуальність», яка запозичує елементи плану вираження тексту [Plett 1991, p. 7]; 2) «тематичну інтертекстуальність», що запозичує елементи плану змісту тексту: теми, мотиви, сюжети, образи [Lemke 2004, с. 5-6].

До явищ, що трактуються як форми інтертекстуальності, як правило, зараховують: алюзії, цитації, ремінісценції, стилізації, пародії, натяки, автоматичне письмо, інтерсуб'єктивність, метатекстуальні елементи, вертикальні контексти, переклад, текст у тексті, текст про текст тощо [Авраменко 2010].

Автори класифікацій інтертекстуальних зв'язків нерідко співвідносять їх із певними тропами чи стилістичними фігурами, найчастіше метафорою чи метонімією. Отже, можна розглядати інтертекстуальність у формі «цитати-метонімії», під якою мається на увазі або вся творчість окремого автора, або відсилання до певного канону [Просалова 2019, с.59].

У дослідженні Т. Динниченко [Динниченко 2016, с.151-52] форми інтертекстуальності систематизовано за наступною типологією: **інтекстові:** цитата, алюзія, референція, ремінісценція, топоси, традиційні сюжети, образи і мотиви, а також нехудожні компоненти у художньому тексті (аналіз джерел і конкретних фактів, примітки, посилання, переповідання ситуацій, які мали реальне (історичне) значення тощо); **претекстові:** присвята, заголовки, епіграфи, авторська жанрова дефініція; **транстекстові:** сюжетні схеми, обставини, характери героїв, композиція тощо, а також стилізація і пародіювання.

Р. Міола пропонує класифікацію інтертекстуальності з трьох категорій, що розрізняються за інтенсивністю взаємодії з джерелом: **I категорія** передбачає

пряму роботу (цитати, переклад, ревізія); **II категорія** — опосередковану взаємодію через жанрові конвенції та культурні традиції; **III категорія** (інтердискурсивність) виходить за межі авторського наміру, фокусуючись на смислах, які вибудовує сам читач у широкому культурному контексті [Miola 2004]. Крім того, дослідник виокремлює підтипи зв'язків за ступенем дистанції до джерела: «співпадаюче» (ідентичність), «близьке» (текст як орієнтир) та «віддалене» (фонові знання й ремінісценції).

Функціональний підхід до класифікації інтертекстуальних елементів базується на тому, яку роль відіграє інтертекстуальність у структурі, смислі та прагматичному спрямуванні тексту. Одну з найбільш розроблених типологій інтертекстуальних функцій запропоновано Л. Женні [Jenny 1976]. Згідно з нею, інтертекстуальні включення (цитати, алюзії, ремінісценції, пародії тощо) можуть виконувати чотири основні функції: декоративну, структурну, смислову та критичну.

Декоративна функція полягає у тому, що інтертекстуальні елементи використовуються в тексті здебільшого як стилістичні прикраси. Як зазначає Л. Женні, декоративний інтертекст не несе смислового навантаження, а лише підсилює естетичну виразність твору [Jenny 1976, р.43]. Структурна функція інтертексту реалізується, коли інтертекст відіграє роль організуючого принципу в композиції тексту. Смислова функція спрямована на створення нового значення або розширення наявного. Алюзії, ремінісценції або цитати в даному випадку не просто відсилають до іншого тексту, а інтерпретують його з нової перспективи, приносячи до тексту-приймача додаткові сенси. Критична функція інтертексту полягає у здатності нового тексту вступити в полеміку з текстом-джерелом або піддати перегляду його концептуальний зміст [Jenny 1982, р. 47].

Функціональну складову інтертекстуальності становлять структуротвірні (або текстотвірні), смислопороджувальна, мотивна, апелятивна, сигнально-мнемонічна (функція впізнавання та здивування, коли алюзія з'являється у нетиповому для неї контексті), функція генералізації (посилення закладеного в

текстах смислу за рахунок апеляції до аналогічних претекстів), культурно-семіотична функція (автор повідомляє про свої культурно-семіотичні уподобання)

Таким чином, функціональна класифікація дозволяє не лише описати різноманіття форм інтертекстуальності, а й виявити глибинні механізми взаємодії текстів у межах культурного простору.

Висновки до розділу 1

Термін «інтертекстуальність», введений у науковий обіг Ю. Крістєвою у 1960-х роках на основі ідей М. Бахтіна та Ф. де Соссюра, позначає універсальну властивість текстів усіх видів (літературних, візуальних, аудіальних) до взаємодії, що зумовлює їхню змістовну та структурну (взаємо)залежність.

Інтертекстуальність постає як складний літературний прийом та когнітивний механізм, який функціонує як засіб актуалізації культурної пам'яті через систему міжтекстових зв'язків. Вона є іманентною ознакою художнього дискурсу, що забезпечує «творчий діалог», спрямований не на просту репрезентацію «чужого матеріалу», а на його трансформацію та продукування нових смислів.

Науковий дискурс демонструє відсутність єдиного універсального визначення, що зумовлено розбіжністю між «широкими» підходами (де інтертекстуальність охоплює всі явища культури як мережі смислів) та «вузькими» (що зосереджуються на конкретних авторських прийомах, таких як цитата, алюзія чи ремінісценція). Крім того, розуміння того факту, що інтертекстуальність притаманна не лише творам постмодерної епохи, але й художнім зразкам усіх попередніх часів, призводить до значного розширення сфери дослідження інтертекстуальності.

Класифікація Ж. Женетта (транстекстуальність: інтертекстуальність, паратекстуальність, метатекстуальність, архітекстуальність, гіпертекстуальність) та моделі М. Пфістера і Р. Міюлі є ключовим інструментарієм для прикладного аналізу цих зв'язків.

Інтертекстуальність виступає системоутворювальним фактором сучасного літературного процесу, а дослідження її механізмів є необхідною передумовою для

глибинного розуміння естетичних засад та комунікативної специфіки художніх творів.

Результати та положення розділу висвітлено у таких публікаціях автора: [Nikolova, Kravchenko, Vasylyna 2023; Prihodko, Prykhodchenko, Vasylyna 2024a; Prihodko, Prykhodchenko, Vasylyna 2024 b; Vasylyna 2024; Васирина 2023; Васирина 2025⁶].

РОЗДІЛ 2

ПОЕТИКА ТА ЖАНРОВА СПЕЦИФІКА ДЕТЕКТИВНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

2.1 Детективний дискурс у світлі сучасної дослідницької аналітики

Незважаючи на те, що вже з часів своєї появи детектив здобув шалену популярність серед читацького загалу, науковці початково розглядали його з певною долею скептицизму, вважаючи явищем позамистецьким і несерйозним [Goldman 2011, p. 261]. Детективна література впродовж тривалого часу перебувала на периферії літературознавчих досліджень, її аналізували переважно як «низький» жанр масової літератури. Асоціювання детективної літератури із «легким читивом» визначалася такими її рисами, як домінування розважальності, відсутність серйозних тем, наявність чітко визначеної бінарної опозиції герой/антигерой, жорстка формульність наративу. Крім того, стереотипною була думка, що детектив апелює до нижніх рівнів людської психіки, адже азарт погоні, двобою й у той же час почуття страху, небезпеки, психічної напруги при зіткненні з непізнаним, загрозливим – все це приносить читачеві своєрідне задоволення, дивну насолоду [Knight 1980, p.21].

Детективні романи нерідко зневажали як такі, що містять поверхневих, стереотипних персонажів, вирізняються пласким стилем або взагалі його відсутністю, демонструють шаблонні, повторювані чи надто традиційні сюжети, характеризуються емоційною відстороненістю, а також моральною самовдоволеністю чи одновимірністю, адже лише схематично захищають соціальний статус-кво і практично не досліджують питання соціальних причин злочинності [Goldman 2011, p.261].

Наприкінці XX століття дослідники дійшли згоди, що детективний роман є продуктом масової культури, яка представлена популярними жанрами та видами творчості, характерними рисами яких є: доступність і демократичність змісту, гедоністичний пафос, наявність стереотипів у сюжетах та образній системі,

відмова від метафізичної серйозності [Hoffmann 2013]. Основний зміст детектива зводиться до розкриття злочину чи пошуку винного у його вчиненні.

Нагадаємо, що масова літератури – соціально-естетичне явище, яке не стільки відтворює реальність, скільки пропонує ілюзорний світ, покликаний компенсувати психологічний дискомфорт читача через співпереживання героям, що уособлюють бажані, але в реальності недосяжні якості [Рихло 2001, с. 316-317]. Масова література стала естетичною реакцією на складні модерністські експерименти, адже вона змогла задовольнити запит на прості, ясні, емоційно насичені сюжети. Водночас, цьому типу літератури притаманні комерційна орієнтація, розрахунок на масового читача, швидкодоступність та зрозумілість; жанрова впізнаваність, динамічність сюжету й композиційна чіткість, ескапізм, розважальність, використання кліше, подвійне кодування (для широкої аудиторії та компетентного читача), увага до людських стосунків, а не до філософських чи естетичних проблем.

Детективний жанр посідає центральне місце в системі масової літератури, оскільки: відповідає потребі в інтелектуальній грі та логіці, дає відчуття відновленого порядку й справедливості, поєднує естетичну простоту з інтелектуальним задоволенням, базується на чіткій структурі та динамічності сюжету, задовольняє ескапічні запити без відриву від реалістичного фону [Винник 2012, с. 93].

У межах літературознавчих підходів, сформованих після 1970-х років (зокрема у працях Ф. Моретті [Moretti 1988]), детективна література осмислюється як формульний жанр, структурований набором повторюваних конвенцій, що виконують ідеологічну функцію. Такі наративи не лише репрезентують, а й відтворюють домінантні культурні парадигми, підтверджуючи усталені уявлення про соціальний порядок і водночас моделюючи символічне подолання притаманних цьому порядку суперечностей [Cawelti 1976, p. 35]. Детектив приваблює читача образами злочинності як аномалії і заспокоює його впевненістю у відновленні соціального порядку [Moretti 1988, p.145]. І соціологічний, і

наратологічний підходи трактують детектив як жанр, який одночасно створює й розв'язує епістемологічні та ідеологічні суперечності.

Дослідження детективу у XXI ст. пропонують новий погляд на природу жанру, зосереджуючись на його взаємодії зі структурами знання, особливо тими, що перебувають «поза текстом» [Detective Fiction 2009]. Значна частина новітньої критики розглядає жанр як різноманітний за формами і культурно гнучкий, такий, що функціонує в багатьох культурах, сприяє творенню знання й трансформації свідомості як усередині, так і між суспільствами. Сучасний детектив характеризується розмитістю жанрових кордонів, поєднуючи різні художні реєстри, теми та стильові стратегії. Він варіюється від творів масової літератури до інтелектуальної прози з кримінальним сюжетом, а також від класичних історій із завершеним розслідуванням до експериментальних текстів, зосереджених на проблемах раси, гендеру чи етичного осмислення насильства [Matzke, Mühleisen 2006, p. 3].

Детективний жанр нерідко розглядають як найбільш «арістотелівський» серед сучасних літературних форм, адже в ньому провідна роль належить фабулі, а композиція вибудовується навколо ключових сюжетних моментів упізнавання (*anagnorisis*) та перипетії (*peripeteia*). У цьому контексті анагноризис, який у «Поетиці» Арістотеля означає перехід від незнання до знання, набуває особливого значення як на рівні персонажа, так і на рівні читацького сприйняття. У детективному наративі він реалізується через встановлення особи злочинця детективом і, в ідеалі, самим читачем [Sayers 1936]. Водночас така аналогія є лише частково релевантною.

Арістотелівська трагедія, що осмислює людський досвід та ідентичність крізь телеологію дії, має гностичний характер: навіть знаючи про провину Едіпа, глядач проходить шлях до анагноризису разом із героєм, сприймаючи його через логіку власних учинків. Аналогічно, детективна історія, рухаючись від загадки до розв'язання та ретроспективного відновлення причинно-наслідкових зв'язків, також є гностичною формою літератури. Її спорідненість з арістотелівською

трагедією полягає в прагненні до здобуття й утвердження достовірного знання [Leitch 1983, p. 482].

Поступово зверхнє ставлення до детективу як до масової літератури, не вартої серйозної наукової уваги, змінюється і з'являється низка досліджень, спрямованих на реабілітацію цього виду письма ([Chesterton 1902; Freeman 1924; How to Write 1990; Laurence 2007; Parnell 2013]) та багато інших.

У 90-х роках минулого століття виходить друком ряд теоретичних робіт, присвячених вивченню жанрових особливостей та різновидів детективу ([Кузнецов, Іванов 1990; Костюк 1991; Новікова, Барабан 1998; Шахова 1998]).

Після 2000 року спостерігається значна активізація ревізійоністських досліджень детективу, що призвело до більш активного переосмислення його естетичної та культурної цінності. Сучасні дослідники наполягають на необхідності перегляду надмірно критичного ставлення до детективної літератури через певну передбачуваність і формульність та відсутність літературної витонченості. Формульну літературу можна повноцінно охарактеризувати лише з позиції її жанрових правил, при оцінці детективу чи авантюри ключовими є структура й композиція, а не вправність стилю чи діалогів [Філоненко 2010]. Визнаючи формульність структури детективу (за Джоном Кавелті), сучасні дослідники водночас підкреслюють його здатність до інновацій [Putri, Farhandika 2025], до глибоких епістемологічних експериментів [Priestman 2003; Felski 2020].

А. Голдман [Goldman 2011, p. 263] не вважає широке використання умовностей в детективі художньою вадю. Виступаючи на захист детективної літератури, дослідник зауважує, що хоча деякі персонажі, особливо другорядні, справді є одновимірними, а їхні моральні риси можна відразу вгадати із фізичних описів чи навіть імен, часто вони лише заповнюють сюжетні «лакуни» і не порушують реальних дилем, тим не менше вони є подібними до персонажів у романах Діккенса. Така проста стереотипізація може відображати спосіб, у який більшість людей сприймає тих, з ким вони не мають безпосередніх стосунків. Тож, майстерність Ч. Діккенса полягає у тому, щоб яскраво окреслити типаж у кількох

абзацах, і цю рису його творчості можна вважати літературною знахідкою, і аж ніяк не недоліком.

Якщо звернутися до проблеми глибини характеротворення та запам'ятовуваності персонажів, показовим є архетипічний образ детектива Шерлока Голмса. Його стійка присутність у культурній пам'яті зумовлена не стільки конкретними сюжетами розслідувань, скільки виразною індивідуальною манерою поведінки: характерними звичками, ексцентричними манерами, інтелектуальними одержимостями та енциклопедично широким знанням. Таким чином, у межах детективного жанру персонаж нерідко набуває більшої впізнаваності як носій певного типу мислення і поведінкових патернів, ніж як учасник окремих наративних подій.

Детективна література, як часто зауважують, є ідеологічно консервативною: вона захищає соціальний статус-кво, виходить із припущення, що злочин є наслідком виключно індивідуальних моральних вад, а винні завжди вилучаються із суспільства завдяки беззастережним і безсумнівним «стражам справедливості». Але й ця критика, на думку А. Голдмана [Goldman 2011, p. 262], є надмірним спрощенням, а інколи й відвертою несправедливістю по відношенню до якісної та популярної детективної прози.

Ще одним аргументом на користь естетичної вартісності детективу є те, що у 1920-х та 30-х роках детективна проза розвивалася на тлі модерністської літератури, і привертала значну увагу інтелектуалів [Durham 2003], ставши такою собі «протиотрутою» ранній модерністській прозі. У цьому контексті детективний роман постає як «ескапістська література», що пропонує, всупереч загальним очікуванням, втечу не від життя, а від літератури [Nicolson 1946, с. 112–13]. На противагу авангардній прозі «Улісса» Джеймса Джойса з її суб'єктивізмом, телеологічною невизначеністю та формальною аморфністю, класичний детективний роман спирається на причинно-наслідкову логіку, інтелектуальну інтригу та вмотивований сюжет. Художній світ модерністської прози сприймається як загрозливий та незнайомий, тоді як раціоналістичний детективний наратив стає своєрідною розрадою для тих людей, які зверталися до нього, після читання

складних текстів на кшталт Джойсівського [Holquist 1983, с.163–164]. При цьому важливо відзначити, що сьогодні детектив, колишній антипод модерністської літератури, дедалі частіше інтегрується до її канону. Він розглядається як дискурсивний простір, що на структурному й тематичному рівнях оперує тими ж ідеями, тенденціями та соціокультурними маркерами, що й модернізм [Pyrhönen 1994, р.43].

Критична переоцінка естетичної цінності детективного жанру ґрунтується на відмові від традиційного зосередження виключно на розв’язці як визначальному елементі наративу. Зокрема, Г. Плейн наголошує, що трансгресивний потенціал детективної прози локалізується не у фінальному викритті, а в самому процесі письма, який веде до нього, – у «тілі тексту» [Plain 2001, р. 100-101]. Така позиція відображає зміщення критичної уваги: від аналізу формульної наративної структури до осмислення власне літературних якостей тексту, його стилістичних, риторичних і дискурсивних стратегій.

П. Баяр обстоює радикальну тезу про те, що формальне завершення твору не гарантує вичерпності його смислових актуалізацій у процесі рецесії [Bayard 2000, р. 40]. Такий підхід відкриває ширші можливості для інтерпретації детективної прози, піддаючи сумніву ідею фінального перформансу як єдино легітимного способу пояснення загадки.

Важливим напрямом досліджень стало вивчення метафізичного детективу (“The Man of the Crowd” (1840) Е. А. По, “The Man Who Was Thursday” (1908) Г. К. Честертон, “The New York Trilogy” (1985-1986) П. Остера та ін.). Зокрема, С. Тані [Tanı 1984] обґрунтував трансформацію детективної прози та її вихід за межі традиційних жанрових конвенцій. Хоча ці зміни розпочалися ще у 1960–1970-х роках, належне наукове осмислення новаторських форм детективної прози почалося лише нещодавно [Ebrahimi, Farahbakhsh 2022].

Дослідники все частіше трактують детективний роман не лише як розважальний жанр, але й як дієвий інструмент відображення та осмислення криз, тривог і соціальних дезорієнтацій сучасності. Сюжети детективів стають своєрідною лабораторією, де моделюються сценарії розпізнавання й покарання

зла, меж ідентичності, права, «інакшості» та колективної відповідальності [Evans 2011, p.11]. Важливим є терапевтичне значення детективного жанру у періоди пандемій і соціальних потрясінь, коли він перетворюється на засіб «контролю» над хаосом сучасності [Stougaard-Nielsen 2022, p. 183]. Інтенсивна афективна залученість читача до кримінального нарративу зумовлена глибоким особистісним включенням у процеси впізнавання, інтерпретації та формування морального судження [Felski 2020].

Повторювані заспокійливі сюжетні патерни детективу створюють «затягувальний» ефект, подібний до наркотичних звичок, вони діють як «літературний тютюн чи алкоголь», формуючи ритуал втечі від реальних суспільних тривог [Auden 1948, p. 406]. Вважається, що читання детективів є своєрідною формою бібліотерапії, тому саме ці жанри рекомендуються при лікуванні різного роду ментальних розладів [Rubin 1978, p.7, 135, 351; Shah 2024, с. 47, 52].

Детективний жанр виконує роль «нейтралізатора» одного страху іншим, допомагаючи читачеві позбутися тривоги і невизначеності, «знеболюючи» ті тривоги, які породжує швидкий темп модерної доби: розлади, відчуження, втрата орієнтирів у капіталістичному суспільстві [Benjamin 2017]. Детективна історія є своєрідною парадоксальною моделлю суспільних і моральних абсолютів, у центрі якої опиняються насильницька смерть та пошук справедливості [James 1985, p. 642]. Однією з головних характеристик детективного жанру, є поєднання мотивів смерті, відплати й покарання з подробицями повсякденного життя як знаряддями встановлення істини й відновлення порядку [James 1985, p. 640]. У структурі жанру домінує імператив закону, однак ставлення до офіційних інституцій порядку часто є двоїстим: успіх приватного детективу у розплутуванні інтриги символізує перемогу індивідуального розуму й моральної самостійності над традиційною ортодоксальністю правоохоронних органів.

Особлива увага у сучасних студіях приділяється ігровій природі жанру: сюжет базується на грі з обманом, у якій злочинець протистоїть детективу, а автор – читачу. Сам текст стає інтелектуальною забавою, де буденність і абсолютні

моральні цінності співіснують, а тривіальні деталі буття стають ключовими у розкритті істини. Тож детектив визначають і як особливий тип інтелектуальної гри, яка базується на послідовності загадки, пошуку, розв'язки і катарсису [Auden 1948].

Сучасні дослідження розширюють предметну зону аналізу детективного жанру. Наприклад, критики фокусують увагу на тому, як детективна література репрезентує суспільні зміни та межі ідентичності [Dobrescu 2013; Millner 2017], питання права і технологій [Scaggs 2005], соціальне тіло та тілесність [Sandberg 2019], екологічні проблеми [Ashman 2025], транснаціональні процеси і глобальні кордони [Baetz 2024; Evans 2020].

Літературознавчі дослідження початку XXI ст. акцентують транснаціональний характер детективної прози, пов'язуючи його з асиметріями культурної та національної влади [Rushing 2023]. У цьому контексті жанр постає як поле циркуляції наративних моделей і конвенцій, що перетинають кордони та трансформуються в процесі локалізації, що особливо помітно у феномені нордичного нуару ("Flaggermusmannen" (1997) Ю. Несбьо, "The Girl with the Dragon Tattoo" (2000) С. Ларссона) та інших регіональних різновидів детективу.

Важливим напрямом у дослідженні детективу стало вивчення гендерних аспектів детективної прози [Fadhila, Adi 2021], що сприяє «підриву» традиційного патріархального детективного наративу [Schmidt 2015]. Таку ж субверсивну роль вбачає у детективі і Е. Пеппер [Pepper 2000, p.34], який впевнений, що жанр будується на двозначностях й суперечностях, не завжди сприяє встановленню соціальної гармонії, поєднує логіку, що може проявлятися як у реакційних, так і в прогресивних формах.

Сфери вивчення детективного жанру розширюються не лише в діяхронному аспекті, а й у географічному (локальні модифікації) та конвенціональному (некласичні форми), які ставлять під сумнів принципи об'єктивного розслідування та легітимність соціально-правових систем. Зокрема, С. Сойтос [Soitos 1996, p. 29] досліджує образи афроамериканських детективів як репрезентантів культурної ідентичності маргіналізованих спільнот, а Р. Родрігес [Rodriguez 2005] розглядає

чікано-детектив як засіб формування нових дискурсів ідентичності, політики та культурного громадянства.

Зміна критичного підходу до детективного жанру – від його розуміння як моделі усталеної наративної структури до трактування як локально залученого та дискурсивно продуктивного тексту – зумовлена як жанровим розмаїттям сучасної детективної прози, так і переосмисленням ролі масової культури. Водночас дослідники наголошують, що від початку свого розвитку детектив був пов'язаний із пізнавальними системами, сформованими у взаємодії націй, рас і культур, зокрема в контексті імперсько-колоніальних відносин [Pearson, Singer 2017].

Дослідницька увага концентрується і на психологічних аспектах детективної літератури. Спираючись на теорію З. Фрейда, науковці аналізують психологічну глибину персонажів, вплив психологічних чинників на сюжет і роль психологічних знань у розкритті злочинів, пропонуючи нове розуміння пізнавальної діяльності детектива [Namey 2025].

Однією з ключових особливостей класичного детективу є створення психологічно складних персонажів із багатошаровою мотивацією (як-от Шерлок Голмс), які підвищують реалістичність і привабливість наративу [Rao, Arappa 2024, p. 2–3]. А поетика саспенсу, психологічні загадки й ненадійні наратори інтерпретуються як результат гри з прихованими мотивами та підсвідомими структурами персонажів, що забезпечує стійкий інтерес читача.

Отже, очевидно, що детективна література поступово здобуває свою легітимність в академічному середовищі [Sandberg 2022]. При вивченні детективу, сучасні науковці часто звертаються до семіотичного підходу, аналізують парадокси детективної літератури, акцентують увагу на її саморефлексивності та межовому статусі між реальністю й вигадкою.

У сучасному науковому дискурсі детектив розглядають як жанр, що поєднує прагнення до логічного розв'язання із сумнівом у можливості знаходження остаточної істини. Вже ранні зразки жанру демонструють межі раціонального пізнання: розслідування Дюпена не стільки розкриває істину, скільки виявляє її

проблематичність [Rolls 2025]. Тому сучасна теорія детективу зосереджується не лише на структурі розслідування, а й на епістемологічній невизначеності жанру.

Отже, літературознавство XXI ст. демонструє кардинальну зміну у ставленні до детективної літератури. Від розгляду детективу як «формульного» та «низького» жанру дослідники перейшли до визнання його естетичної складності, культурної значущості та літературної вартості. Як влучно резюмує С. Срівастава [Srivastava 2023, p. 6], детективні твори є динамічними, вони не лише не позбавлені літературної вишуканості, але й позначені потягом до експериментаторства та розвитку жанрових конвенцій.

Міждисциплінарні підходи, що поєднують наратологію, психологію, гендерні студії, культурну історію та компаративістику, відкрили нові горизонти для розуміння детективу як повноцінного літературного явища, яке заслуговує на серйозну академічну увагу та критичний аналіз.

2.2 Термінологічна концептуалізація поняття «детектив»

У сучасному літературознавстві вивчення детективу відбувається шляхом залучення концепції літературних формул Д. Г. Кавелті та типології детективної літератури, представленої Ц. Тодоровим. Д. Г. Кавелті запропонував поділ літератури на міметичну, що наслідує реальність, та формульну. Він стверджує, що «формули – це способи, в які конкретні культурні теми та стереотипи втілюються в більш універсальних наративних архетипах» [Cawelti 1976, p. 4]. Він вважає «детективну історію» типовим прикладом формульної літератури, в межах цього жанру під «формулами» він має на увазі головним чином мотиви, але іноді також інші аспекти літературного твору, такі як ситуація, дія, персонажі та їхні взаємини, простір і час.

Детективний жанр становить собою певну композиційну структуру та строго регламентовану концепцію людських взаємин і представляє собою замкнену форму з фіксованою внутрішньою будовою та специфічними

естетичними законами [Keszthelyi 1979, p.11-12]. Композиція детективу є добре упізнаваною: репрезентація загадки або злочину, поява детективу, логічний процес розслідування, та розв'язка [Putri, Farhandika 2025, p. 23]. Крім того, детектив визначається як особливий вид художньої оповіді, у центрі якої знаходиться процес розслідування злочину й ідентифікації злочинця [Рогоза, Попов 2001, с.145]. Детективний твір присвячений розкриттю таємничої події і переважно має форму новели чи роману [Детектив]. При цьому, доцільніше було б її визначати як різновид жанру пригодницького роману, або навіть різновид пригодницької літератури, що належить до паралітератури [Ковалів 2007].

К. Шахова також визначає детектив як різновид пригодницької літератури, у якому розслідування та пізнання формують гостросюжетну оповідь, що завершується розкриттям прихованих причин подій [Шахова 1998, с. 2]. Дослідниця також підкреслює «проникаючу» природу детективу, елементи якого часто інтегруються в інші типи прози. На її думку, детектив є водночас жанром і тематичною моделлю, що характеризується чіткою подієвою програмою та передбачуваністю ключових сюжетних етапів.

Ідею про те, що детектив є різновидом пригодницької літератури, представленим, перш за все, прозовими творами, в яких розкривається певна таємниця, пов'язана із злочином, підтримують і автори онлайн-словника літературознавчих термінів [Детектив].

Детектив розглядають як жанровий різновид роману та піджанр кримінальної літератури [Літературознавчий словник-довідник 2007, с. 406, 595]. Його часто співвідносять із поліцейським романом, трилером і пригодницькою прозою через спільну тематику злочину, насильства, переслідування та використання інтриги й таємниці [Літературознавча енциклопедія 2007, с. 269].

У сучасному літературознавстві детективна проза визначається як різновид кримінальної літератури, у центрі якого перебувають детектив і процес розслідування злочину, найчастіше вбивства [The Oxford Companion 1999, p. 303; Ramazan 2023, p. 29; Рябченко 2022, с. 63–65]. Для неї характерні зосередженість на одному злочині, обмежена перспектива оповіді та структура загадки типу «хто

це зробив?». Детективний роман, на відміну від кримінального, ґрунтується на таємниці, логічному розслідуванні та поступовому встановленні істини через чітко організовану сюжетну структуру [James 1985, p. 638].

Для уточнення специфіки детективного жанру важливо розмежувати поняття детективного та шпигунського роману. Хоча обидва жанри тяжіють до динамічного сюжету й інтриги, вони відрізняються предметом зображення та сюжетною логікою. Детективна проза зосереджується на розслідуванні злочину, зазвичай убивства, серед обмеженого кола підозрюваних, де розкриття таємниці ґрунтується на дедукції та доказах. Натомість шпигунський роман фокусується на міждержавних конфліктах, політичних інтригах і глобальних загрозах. Якщо в детективі смерть є центральною загадкою, то у шпигунській прозі вона постає як наслідок політичного протистояння. Відрізняються й головні персонажі: детектив діє відносно автономно, спираючись на аналітичні здібності, тоді як шпигун функціонує в межах державних структур і виконує завдання, зумовлені політичними обставинами [Herburn 2009].

Для відмежування детективу від суміжних жанрів ключовим критерієм є наявність загадки (енігми) та її центральна роль у структурі твору. Саме розкриття таємниці організує сюжет і визначає рух оповіді від незнання до знання [Todorov 1977]. За відсутності такої сюжетотворчої загадки твір належить радше до кримінальної чи пригодницької прози. Водночас способи організації та трансформації центральної загадки лежать в основі жанрових різновидів детективу – від класичного роману-загадки до соціального детективу та неонуару.

Згідно з енциклопедією “Britannica”, детективна історія – це різновид популярної літератури, що зображує злочин, його розслідування та викриття злочинця, часто залучаючи читача до розгадування таємниці [Detective story]. Детектив визначають як твір, у центрі якого перебуває розкриття злочину за допомогою логічного аналізу, що здійснюється професійним детективом або розслідувачем-аматором [Steinbrunner 1976, p. 108-109]. Основою таких творів є протистояння справедливості й беззаконня, яке зазвичай завершується перемогою справедливості [Література детективна 2016]. Найчастіше об’єктом розслідування

є вбивство, яке виконує роль сюжетного ядра, а дія нерідко відбувається в обмеженому просторі, що звужує коло підозрюваних і підсилює логіко-аналітичний характер розслідування.

Поряд із цим у фокусі дискусій постає питання: чи є детектив низовим жанром (*conventional popular formula*), чи складною формою літературного мистецтва, здатною інтегрувати експерименти та інтелектуальний пошук [Priestman 2003; Felski 2020].

Таким чином, визначення детективу в сучасному літературознавстві відзначається широтою діапазону: від розуміння його як жорсткої формули до трактування як відкритої жанрової парадигми, як багаторівневої транскультурної й динамічної моделі сюжетного письма, що одночасно відповідає як жанровим, так і наджанровим структурам, та виконує роль соціокультурного, когнітивного, ігрового й філософського феномену. Сьогодні значна частина дослідників визначає детектив як динамічну, відкриту систему: від формули до метажанру, котрий охоплює різномірні піджанри й моделі письма [Hoffmann 2013; Suh 2016].

Детектив є своєрідним «місцем зустрічі» науки і літератури. Детективний сюжет будується за логікою наукового дослідження: у центрі оповіді перебуває не стільки розвиток характерів персонажів, скільки розвиток мислення, спрямованого на розкриття таємниці. Саме інтелектуальний процес аналізу фактів і побудови гіпотез визначає динаміку сюжету, тоді як характери персонажів розкриваються лише настільки, наскільки це необхідно для розвитку розслідування [Tagayeva, Aralova 2025, p.219].

З огляду на широку палітру творів з детективною інтригою (роман, повість, оповідання), та різномірність варіацій основної сюжетної схеми, виникнення численних різновидів, мова про які піде далі у роботі, інтермедіальних проєкцій детективу, можна запропонувати визначення детективу як метажанру. У широкому сенсі детективний метажанр інтегрує різномірні текстові практики в єдину систему, де домінує архетип розкриття таємниці через дедуктивне чи індуктивне слідство, він охоплює літературні твори, кінематограф, телебачення та цифрові медіа, з гнучкою структурою піджанрів та інтертекстуальними зв'язками. Тоді ж

як у контексті літературознавства доречніше буде використовувати традиційний термін «жанр», який реалізується у піджанрах: детективний роман, детективна повість, детективна новела.

2.3 Еволюція детективного жанру: від витоків до становлення канону

Традиційно вважається, що власне детективна проза виникла у творчій лабораторії романтиків США XIX ст., коли література Америки вступила у період свого становлення та поступово набувала статусу визначного світового феномену. Саме потяг до готичності, змалюванні драматичного конфлікту, який будується на таємничості та «роковій» випадковості, зробили американський романтизм благодатним тлом для становлення детективної прози. Авантюрні пригоди головних героїв та складана інтрига з раптовими поворотами у їхніх долях та динамізм подій, які наприкінці твору набувають «шаленого» темпу, поступово перетворювалися на такі собі «топи» детективного наративу [Roots of Mystery].

Відзначимо, що умови для формування жанру існували ще задовго до XIX ст. У цьому контексті показовими є наступні приклади: (1) давньоєгипетська казка «Правда і Кривда», у якій розповідається про чоловіка, якого несправедливо засудили, але його честь була відновлена сином, що зумів викрити злочинця; (2) давньогрецька трагедія «Цар Едіп», у якій головний герой проводить ретельне розслідування, щоб викрити вбивцю свого попередника; (3) оповідь «Сусанна і старці» з «Книги пророка Даниїла», у якій головна героїня зуміла уникнути безпідставного звинувачення завдяки тому, що сам Даниїл допитав усіх свідків цієї справи; (4) історія про Рампсінита і злодія («Історії» Геродота) розповідає про зникнення коштовностей із царської скарбниці та вдалу спробу спіймати хитрого й спритного злодія [Aghamirzayeva 2025].

Вважається, що детектив існує відтоді, як людство опанувало мистецтво оповіді [Salemi 2024, p.149]. Зокрема, у «Іліаді» простежуються теми вимушеного вигнання героя та подальших пошуків і розслідування, а також мотиви злочину та

масового вбивства, які часто постають у контексті боротьби за жінку чи владу. Багато арабських народних казок і оповідей із «Тисячі й однієї ночі» також порушують теми злочину, його причин і наслідків. У цих історіях часто описуються пошуки злочинців (чи то задля помсти, чи заради відновлення справедливості), із акцентом на способах викриття винних і відновлення порядку.

Існує і точка зору, згідно з якою найдавніші витoki детективу варто шукати у китайській судовій прозі XIII–XIV ст. – жанрі «гунань», у центрі якого перебуває образ судді-чиновника, що розслідує злочини, встановлює істину й виносить справедливий вирок, відновлюючи моральний і соціальний порядок [van Gulik 1976, p.1].

На думку Р. Бредфорда [Bradford 2015, p.21], у трагедії “Hamlet” В. Шекспіра усі події та мотиви впливають із вбивства Клавдієм свого брата, законного короля Данії. Його провина залишається лише предметом припущень і здогадів аж до моменту сповіді Клавдія під час молитви (Акт III, сцена III), що створює інтригу, подібну до тієї, яка властива сюжетам сучасної детективної прози.

У всіх згаданих творах справді відбувається злочин, і часто саме його вчинення визначає розвиток сюжету. Однак детальніший аналіз показує, що несправедливий або жорстокий крок у кожному випадку виконує лише тематичну функцію, а саме: стає точкою опори для розгляду глибших, філософських проблем: природи влади і долі, божественного провидіння, психологічної кризи непересічної особистості. Тож злочин або таємниця в цих творах має другорядний характер і поступається місцем глибшим етичним і метафізичним питанням.

Витоки сучасного детективного роману найдоцільніше пов'язувати з англійською літературною традицією XVIII століття, у якій сформувалися жанрові передумови для становлення цього типу літературної продукції. Саме в Англії того періоду поєдналися практичний досвід із судочинства, увага до теми злочину та покарання, а також зростання суспільного інтересу до кримінальних історій. Р. Бредфорд відзначає вагомий внесок у процес формування детективного жанру таких авторів тогочасся як Д. Дефо та Г. Філдінг, які мали безпосередній зв'язок

із кримінальним світом [Bradford 2015, р. 22-24]. Зокрема, Д. Дефо провів кілька років у в'язниці, а його ранні політичні памфлети містили роздуми про природу злочину, суд і покарання. У романі “Moll Flanders” (1722) письменник зобразив життя злочинниці, що після низки правопорушень приходить до каяття. Його співвітчизник Г. Філдінг, своєю чергою, працював баристером і магістратом, активно писав про судову практику та підтримання громадського порядку. Його романи “Joseph Andrews” (1742) та “The History of Tom Jones, a Foundling” (1749) містять критику несправедливості місцевих суддів, які постають символом морального занепаду провінційного суспільства. Хоча ці твори ще не мають структурної організації детективу (у них відсутні такі наративні елементи як таємниця та розслідування), вони демонструють зростаючий інтерес до злочину як морального і соціального явища, а також формують у читача інтерес до «чужої провини».

Д. Дефо створив також біографічні оповіді про реальних злочинців Джека Шеппарда (“The History of the Remarkable Life of John Sheppard”, 1724) та Джонатана Вайлда (“The True and Genuine Account of the Life and Actions of the Late Jonathan Wild”, 1725), які демонструють поступовий перехід від морально-дидактичної прози до оповідей із елементами кримінальної інтриги [Bradford 2015, р. 24]. Тож у XVIII столітті зародилася соціально-психологічна основа майбутнього детективного жанру, який поєднав реалістичне зображення злочину з моралізаторською інтерпретацією теми правосуддя.

До образів цих славнозвісних персонажів звернувся і Джон Гея у сатиричній драмі “The Beggar’s Opera” (1728). Окрім типажів персонажів, цей твір цікавий і тим, що він ознаменував процес глибокої трансформації літератури, яка перетворювалася з розваги для вузького кола інтелектуалів на комерційно успішну індустрію, зорієнтовану на смаки демократичного читача.

Постаті Джека Шеппарда та Джонатана Вайлда надовго залишилися в культурній пам’яті як уособлення образів «благородного злочинця» та «корумпованого представника правосуддя». У романі В. Г. Ейнсворта “Jack Sheppard” (1839) історична постать перетворюється на художній образ. Саме

поєднання фікційних та нефікційних епізодів у цьому тексті створює відчуття сюжетної непередбачуваності, підсилює по-справжньому детективну напругу. І саме атмосфера саспенсу, невизначеності та поступове розкриття сутності зображених подій перетворюють роман “Jack Sheppard” на передтечу детективного жанру, в якому злочин і гонитва стають головними рушіями оповіді. Попри відсутність у творі такого персонажа, як розслідувач (детектив), твір Ейнсворта має всі основні риси раннього детективу: злочин як сюжетний центр, послідовність розкриття фактів, психологічне занурення в мотиви героя та поновлення справедливості. Брак фігури детектива пояснюється історичним контекстом: роман було опубліковано лише через десять років після заснування міської поліції Лондона (Metropolitan Police Force, 1829), яка на той час перебувала на етапі становлення й не мала усталеного протоколу розслідувань [Bradford 2015, р. 25]. Таким чином, у творчості Ейнсворта злочин перестає бути моральним прикладом чи сатиричною алегорією, і перетворюється на самостійний об’єкт художнього дослідження, що відкриває шлях до формування структурних принципів детективу XIX століття.

У цей же період кримінальна тематика стала популярною серед читачів. Судові процеси та публічні страти супроводжувалися публікацією численних брошур і «життєписів злочинців», що описували їхні переступи, суд, покарання та показне каяття. Першими серед таких видань були “Accounts of the Lives, Crimes, Confessions and Executions of Criminals” (1728), які укладалися в’язничними капеланами. Ці тексти поєднували елементи документального репортажу, моральної проповіді та сенсаційного оповідання, які згодом будуть запозичені кримінальною прозою.

У 1773 році серію “Accounts...” замінили “Newgate Calendars”, укладачі яких прагнули надати жанру моральної легітимності, акцентуючи увагу на його дидактичному потенціалі та підкреслюючи виховну функцію судової системи. Водночас неофіційні популярні видання – дешеві брошури, присвячені розбійникам, злодіям і шибеникам – продовжували конкурувати з «респектабельною» літературою, задовольняючи інтерес масового читача до

кримінальної тематики.

Крім того, у становленні детективної творчості визначну роль відіграв готичний роман з властивими йому елементами таємничості та ірраціональними мотивами [Ousby 1976, p.80]. Водночас готичний роман, як правило, інтерпретував події без опори на процедури розслідування, та й у детективній прозі XIX століття елемент загадки ще не набуває визначальної ролі. Фікційні поліцейські мемуари, що з'являються з 1850-х років у короткій прозі В. Рассела, акцентують увагу передусім на описі поліцейської практики, а не на інтелектуальному розв'язанні головоломок. Навіть оповідання Е. А. По, попри наявність таємниці, зосереджені радше на постаті С. Огюста Дюпена та концепції геніальності, ніж на самій загадці як структуроутворювальному елементі наративу [Готичний роман 2007, с. 237].

Інтерес до злочину як суспільної проблеми, що виник на тлі урбанізації у XVIII - на початку XIX ст., стимулював появу маси літератури про насильство та злочинців. Жах готичного роману демонструє відчуття тривожності, що походить від страхів, пов'язаних із крахом традиційних уявлень щодо природи добра і зла. Ньюгейтські романи, які розповідали історії справжніх злочинців, та німецька різновидність кримінальної історії (Kriminalgeschichte) сформували смаки масової аудиторії, зацікавленої у кримінальних сенсаціях [The Oxford Companion 1999, p.116].

Серед джерел детективу називають і твори класичної «серйозної літератури», зокрема, соціальні романи Ч. Діккенса, у яких важливу роль відігравали кримінальні теми [Кукса 2004, с. 151]. У романі “Bleak House” (1852–1853), у центрі якого знаходиться історія розслідування загадкової смерті, письменник описує такі елементи сюжету, як злочин, дізнання, і репрезентує систему образів персонажів (злочинець, детектив, підозрювані), які згодом стануть детективними топами. Крім того, у романі “Oliver Twist” Діккенс доволі чітко відображає буття кримінального світу Лондона, фокусуючи увагу на психології злочинців.

У наукових працях з історії британської художньої літератури також

зазначається, що сенсаційний роман, представлений творами таких авторів, як В. Коллінз і М. Е. Бреддон, став важливим попередником детективного жанру, оскільки саме тут з'являються характерні для детективу елементи: інтрига, загадка, розслідування [Costantini 2016]. Твір В. Коллінза “The Moonstone” (1868) часто називають першим класичним детективним романом, де наявні: злочин (викрадення надзвичайно дорогоцінного індійського діаманту), обмежене коло підозрюваних, слідчий (сищик Річард Каф), логічно побудоване розслідування. Як зазначив Г. Гейкрафт, у творах “The Woman in White” (1860) та “The Moonstone” (1868) В. Коллінз створив повноцінний роман у дусі свого часу, використавши детективний елемент для того, щоб каталізувати складові сюжету та увиразнити тему кохання і помсти [Haucraft 1984, p.38-39].

І все-таки першим справжнім «батьком» детективу став Е. А. По, який заклав основи розвитку жанру у романі “The Murders in the Rue Morgue” (1841) [Aghamirzaeva 2025, p. 8]. Він представив «логічну оповідь» з героєм-аналітиком Огюстом Дюпенем, підкресливши раціональність проведеного розслідування, психологічну спостережливість детектива та лаконічність стилю.

Митець фактично детермінував основні структурні та наративні принципи детективу задовго до того, як жанр набув широкого розповсюдження в літературі. Письменник апробував фундаментальні для жанру сюжетотворчі елементи, зокрема: топос «вбивства в замкненому просторі», метод дедуктивного аналізу з акцентом на психологізмі, а також використання хибних доказів та принцип приховування злочинця через мінімізацію читацьких підозр щодо нього [Medawar 2019b, p.10].

Е. А. По запровадив образ талановитого ексцентричного аматора-детектива, який перевершує поліцію у спостережливості та здатності узагальнювати. Він майже ніколи не полишає свого крісла та розгадує тайну злочину через логічні міркування, спостереження та дедукцію [Ara, Gupta 2023, p.2]. При цьому вірним супутником детектива є його друг, чия оповідь сприяє більш глибокому розкриттю характеру головного героя. В одній з історій оповідь ведеться від імені вбивці (“The Tell-Tale Heart” (1843)), що довгий час вважалося грубим порушенням

детективних правил. Тож значення творчих знахідок Е. А. По для розвитку кримінальної та детективної прози неможливо переоцінити.

Для романтиків загадковість злочину була пов'язана з ідеями долі, провидіння та боротьби ірраціональних сил. Згодом містичне трактування поступово поступилося раціональному поясненню: події, що здавалися надприродними, виявлялися перебільшеннями, помилками сприйняття або вигадкою [Sweeney 1990, p. 3–7]. Отже, еволюція детективної нарації відбувалася в добу Романтизму у двох напрямках. Перший спирався на удавану містичність, яку можна пояснити збігами обставин, самонавіюванням, снами чи галюцинаціями, як, наприклад, у творах Е. А. По, де атмосфера жаху й таємниці поєднується з логікою реального світу [Алексеевко 2005, с. 6]. Другий напрям зберігав загадковість подій, але розв'язання загадки завжди мало раціональне підґрунтя й вимагало інтелектуальних зусиль або спеціальних знань. Такий підхід представлений у романах “The Headless Horseman” Т. М. Ріда, “The Hound of the Baskervilles” А. Конан Дойла та “The Moonstone” В. Коллінза.

Важливою віхою у розвитку детективної прози стала поява Скотланд-Ярду, який відіграв ключову роль у формуванні як реального, так і художнього образу детективу в британській, а згодом і світовій художній літературі [Read 2024]. Починаючи з другої половини XIX століття, після реформ сера Роберта Піля і створення професійної поліції у Великій Британії, Скотланд-Ярд стає символом раціонального правопорядку та законних методів розкриття злочинів. Поява Скотланд-Ярда легалізувала тематику розслідування і сприяла перетворенню детективу з романтичної історії на більш сучасний жанр [Taylor 2012]. Саме поліцейські Скотланд-Ярда у детективах є джерелом офіційного знання, символом державного порядку, а також іронічним контрапунктом до людини-детектива, яка здатна думати більш широко й творчо [Knight 1980, p.182-185]. Крім того, у романах з'явився «дуєт» приватний/офіційний детектив, що відображає не тільки структуру суспільства, а й зміщення жанрових акцентів від поліцейської рутини до аналітичного розслідування.

Якщо детективна історія і народилася в Америці, то своєї зрілості вона набула на туманних вулицях вікторіанського Лондона: саме геніальний письменник А. Конан Дойл створив непересічний образ розслідувача, чий вплив на літературну традицію виявився тривалим і продуктивним. Шерлок Голмс є всезнаючим аматором, його особисті, іноді дивакуваті, ексцентричності контрастують із раціональністю його методів.

Творчий доробок А. Конан Дойла суттєво трансформував жанрові пріоритети детективу: акцент змістився з абстрактного інтелектуалізму на практичну ефективність раціонального мислення. Автор легітимізував дедуктивний метод, протиставивши його фізичній силі, також він радикально дистанціювався від вікторіанської сентиментальності. Крім того, письменник виробив унікальну наративну стратегію, що полягає в майстерному синтезі готичної атмосфери таємничості з реалістичним матеріальним контекстом.

Формування детективного роману в європейській літературі XIX ст. зумовили два основні чинники: народна та загальнолюдська культурна спадщина [Salemi 2024, p. 152–153]. Народна традиція, що виросла з усних оповідей, пісень і популярних історій про злочини, зображувала життя вигнанців, знедолених і маргіналізованих персонажів у соціально несправедливому світі. Такі сюжети відображали соціальні конфлікти та моральні дилеми мешканців великих індустріальних міст, заклавши підґрунтя для кримінальних оповідей, у яких злочин стає засобом соціальної критики.

Загальнолюдська спадщина представлена творами «високої» літератури, що вплинули на художню структуру детективу. Важливу роль відіграли драма Ф. Шиллера “Die Räuber” (1781) та готичний роман Г. Волпола “The Castle of Otranto” (1764), які утвердили образ героя, що знаходиться у ситуації морального вибору між законом і совістю.

Крім літературних чинників, важливу роль у формуванні детективу відіграли і соціально-економічні умови XIX століття, передусім масова міграція населення до міст, що призвело до загострення урбаністичних проблем. Висока щільність населення, тісні помешкання, безробіття, занепад моралі, поширення

злочинності створили соціальне тло для формування кримінального сюжету [Detective Fiction 2009, p. 6]. Міське середовище стало осередком девіантних форм поведінки (азартних ігор, алкоголізму, наркоманії, сексуальної розбещеності). Саме темні вулиці та тісні провулки індустріального міста перетворилися на сцену розгортання перших детективних історій. Зростання цих соціальних патологій сприяло народженню нового типу героя – спостережливого, аналітичного детектива, покликаного відновлювати порядок у хаосі міського життя.

2.4 Типологія детективних творів

Сучасне літературознавство характеризується надзвичайною розмаїтістю підходів до визначення детективу, що супроводжується полемікою стосовно спектру творів, які відносяться до розряду детективних. Терміни «детектив», “crime fiction”, “mystery”, “whodunit”, “Kriminalroman”, у науковому дискурсі часто використовуються як взаємозамінні, втім, вони відображають певні відмінності в акцентах на рівні поетики жанрової моделі: у французькому варіанті сюжетна дія значною мірою визначається характерами персонажів; у німецькому – центр оповіді зміщується до складної, іноді надмірно ускладненої загадки, що подекуди робить поведінку героїв майже абсурдною; в англійській традиції головна увага приділяється силі аналітичного мислення детектива, а також інтелектуальній грі з читачем [Літературознавча енциклопедія 2007, с. 272].

З часом семантичні межі поняття «детектив» розширюються: якщо раніше до детективних відносилися лише твори, які суворо дотримувалися логіки класичного розслідування, то у XX–XXI століттях до них зараховують і психологічні трилери, антидетективи й метафізичні тексти, «крутий» детектив чи поліцейський (процедурний) роман та багато інших [Merivale, Sweeney 1999; Suh 2016].

Історичний розвиток детективу демонструє його здатність адаптуватися до соціальних змін. Дослідники виокремлюють два основні типи структури

детективної історії: як «дерева», від якого відходять гілки піджанрів (класичний, «крутий», шпигунський), або як гнучкої моделі, що радикально змінюється, трансформуючись із класичної форми в модерністську чи постмодерну [Ramazan 2023, р. 34]. У цьому контексті класичний детектив поступово насичується «драматизмом модернізму» та «трагізмом постмодернізму», що відображає еволюцію людського пізнання від віри в раціональну істину до усвідомлення її відносності.

Нагадаємо, що, у супереч загальним уявленням, формульність, характерна для детективної прози, не є обмеженням для її авторів. Навіть засновники Лондонського детективного клубу, прописуючи чіткі правила жанру, часто вдавалися до їхнього порушення. Внаслідок творчих експериментів власне і утворюються нові піджанри, які поволі відгалужуються від вихідного за умови, що мають комерційний успіх. Наприклад, так сталося із жіночим [Титюк 2019] та іронічним детективом [Aleksandrova, Tabakova 2023].

Жіночий детектив зазвичай зосереджується на жінці як головній героїні (професійній слідчій або аматорці) та акцентує увагу на психології персонажів, соціальних проблемах і міжособистісних взаєминах [Смуцинська, Циркунова 2024, с. 32]. Його родоначальницею традиційно вважають А. Крісті. Поняття «жіночий детектив» інтерпретується у двох вимірах: авторському (твір написаний жінкою) та суб'єктному (розслідування веде жінка) [Горячок, Краснюк 2024, с. 31]. Образ жінки-детектива репрезентує новий тип соціальної успішності, демонструючи її здатність діяти самостійно та конкурувати з чоловіками у професійній сфері.

За спостереженням К. Г. Кляйн, жіночий детектив відображає напругу між жанровим каноном і суспільними змінами: письменниці працюють у межах традиції, сформованої переважно чоловіками, але водночас трансформують її через нові уявлення про істину та справедливість [Klein 1988, р. 2–3]. Тому жіночий детектив постає і відображенням соціальних трансформацій, і простором конфлікту між традиційними гендерними очікуваннями та професійною реалізацією героїні.

Іронічний детектив – це піджанр, у якому розслідування злочину подається через призму гумору, іронії та сатири. На відміну від класичного «суворого» детективу, тут акцент зміщується з похмурої атмосфери на комічність ситуацій, у які потрапляють герої [Aleksandrova, Tabakova 2023].

Т. Кестхейі [Keszthelyi 1979] пропонує детальну класифікацію детективного жанру, яка включає такі різновиди: детектив-загадка та завдання (А. Конан Дойл); історичний детектив (Джон Д. Карр); соціальний детектив (Д. Сеєрс); поліцейська історія (Е. Уоллес); реалістичний детектив (Є. С. Гарднер); натуралістичний детектив (С. Дешіл Гемметт); літературний детектив (Ж. Сіменон); шпигунський детектив (Дж. Х. Чейз). Очевидно, що ця класифікація, яка свого часу виглядала вельми вичерпною, сьогодні потребує уточнення, адже детективна література продовжує динамічно розвиватися, поповнюючись оригінальними різновидами, що засвідчують її жанрову пластичність.

Розмаїтість детективної прози дозволяє виокремити декілька класифікаційних критеріїв для систематизації відомостей про еволюцію жанру. З огляду на обмежений обсяг роботи, основна увага буде сфокусована на тих різновидах детективів, які проявилися у творчості Дами Агати або значною мірою вплинули на неї.

Зокрема, можна виокремити типи детективів на основі їхніх національних особливостей, адже еволюція жанру відбувалася через формування декількох національних моделей. При цьому, особливу увагу, природно, буде зацентовано саме на англійському варіанті детективу, представницею якого була А. Крісті.

1. Англійська школа (аналітичний детектив) характеризується зосередженням на логіці розслідування та інтелектуальній грі. Важливу роль у її формуванні відіграв Лондонський детективний клуб, який виступав своєрідною «академією жанру» та регулятором авторської етики [Філоненко 2010, с. 10]. Основою такого детективу є розумова змагальність між автором і читачем: перший конструє логічно бездоганну загадку, а другий отримує естетичне задоволення від її розгадування [Кукса 2004].

У межах цієї традиції сформувався піджанр “cozy mystery” («затишний детектив»). Термін “cozy mystery” вперше зафіксовано в рецензії журналу “Observer” 25 травня 1958 р. для позначення детективів із легкою тональністю, елементами гри та «закритим» світом [The Oxford Companion 1999, p. 97]. Дія такого твору зазвичай відбувається у замкненому соціальному просторі, для нього характерними є наступні риси: обмежене коло підозрюваних, складний сюжет, гумористична оповідь і перевага інтелектуального протистояння над фізичним насильством. До його найвідоміших представників належать А. Конан Дойл та А. Крісті.

Класичним прикладом такого детективу є історія про убивство у замському маєтку під час хуртовини, коли сім'я й гості зібралися на свято й ніхто не може ані втекти, ані викликати допомогу. У «затишному детективі» з'явилися колоритні, часом пародійні слідчі (наприклад, Пуаро у А. Крісті чи Філо Венс у Ван Дайна). Важливим кроком було введення більш «людяних» детективів (твори Найо Марш), а також повернення (у помірних формах) елементів романтики (цикл про Гарріет Вейн авторства Д. Л. Сеєрс). Ці автори поступово наближали “cozy mystery” до жанру роману звичай.

«Затишний детектив» зберігає єдність часу й місця: дія зазвичай розгортається у межах одного простору (маєток, парафіяльний дім, готель, університет тощо) та короткого проміжку часу – кількох днів або тижня. Типові персонажі: заможна родина, спадкоємець-марнотратник, інтелігентка-стара діва, авантюрист, студент, лікар, вікарій, невдаха, чужинець, професор тощо. Розслідування злочину завжди знаходиться в межах цієї спільноти чи класу. Злочини мотивовані чотирма головними пристрастями, які вказувала сама А. Крісті (користолобство, ненависть, заздрість, страх). Відомим прийомом стає порушення «правил гри», наприклад, коли вбивцею виявляється сам детектив чи його помічник (як, до речі, трапляється у творах самої А. Крісті, приміром, у “The Murder of Roger Ackroyd” (1926) злочинцем є помічник детектива і оповідач, а у романі “Curtain” сам Пуаро вчиняє вбивство).

Цей різновид детективу домінував на літературній мапі у 1920-х та 1930-х рр., забезпечуючи попит читачів на спокійне розгадування головоломок. Проте із зростанням школи «крутого детективу» у 1930-х та 1950-х роках і її акцентом на жорсткому реалізмі такі письменники-критики, як Р. Чандлер і Д. Симонс, оголосили “*cozy mystery*” не вельми придатною формою для передачі складності сучасного життя. Незважаючи на звинувачення в тому, що «затишний детектив» сприймає злочин та його наслідки легковажно, багато хто із визнаних майстрів жанру все одно зверталися до цієї форми для дослідження питань спільноти, і з 1960-х років він переживає відродження популярності та визнання.

Поступово в англійській літературі окреслилися ще два різновиди детективів: «науковий» (О. Фрімен, Ф. У. Крофтс), який розкриває злочин засобами вивчення матеріальних доказів та шляхом реставрації картини злочину, та «інтуїтивний» (Г. К. Честертон, А. Крісті), що базується на здогадці та інтуїтивному проникненні в психіку злочинців. Такі твори, як правило, викликали у реципієнта прагнення позмагатися зі слідчим у розслідуванні [Літературознавча енциклопедія 2007, с. 271].

2. Американська школа, представлена так званим «крутим» (Hard-boiled) детективом, виникла як опозиція до «неможливого» декадентського інтелектуалізму англійської школи, оперувала категоріями сили, прагматизму та міського реалізму (Д. Геммет, Р. Чандлер) [Mambrol 2019].

Герой-детектив у творах «крутої школи» не може залишатися відстороненим від злочинів, які він береться розслідувати. Міра залученості детектива певною мірою впливає з неоднозначності та часткової доступності минулого. Це ставить детектива на шлях пошуку, який стає дедалі більш двозначним і виснажливим, змушуючи його шукати не лише фактичне розв’язання численних таємниць, із якими він стикається, але й моральну позицію стосовно подій, у які він виявився втягнутим [Žižek 1992, p.177]. Американський «крутий» детектив (Д. Геммет) робить акцент на дії, силі, прагматизмі, непередбачуваності злочинця.

3. Французька школа (екзистенційний / психологічний детектив) фокусується на моральному виборі, психологічній глибині переживань та

екзистенційних питаннях [Assouline 1997]. Детектив тут часто постає «м'якою» або вразливою постаттю (Ж. Сіменон, С. Жапрізо).

4. Тартан нуар (шотландський жорсткий детектив) – піджанр шотландського детективу, що вирізняється похмурістю та соціальним песимізмом. Найяскравіші представники – Ян Ренкін та Вал Макдермід [Ramazan 2023, р. 69-74]. Втім, на думку Л. Ваннера [Wanner 2014], усупереч поширеному уявленню, тартан нуар – це не синонім шотландського нуару, а радше загадковий маркетинговий ярлик для національної літератури: похмурої сучасної шотландської кримінальної прози. До цієї групи відносять надзвичайно різноманітний корпус творів, написаних у таких мейнстримних піджанрах, як детектив, поліцейський роман і роман про серійного вбивцю, а також, власне, нуар.

Наступним критерієм для класифікації детективів є сюжетно-композиційні особливості творів. На основі аналізу структурних моделей можна визначити наступні найрепрезентативніші типи.

1. «Хто це зробив?» (“Whodunit”) – це поняття з’явилося 1930 року у виданні “American News of Books” [The Oxford Companion 1999, р. 495] на позначення класичної форми детективу, у якій особа вбивці приховується від читача до фіналу, коли одночасно розкриваються як спосіб скоєння злочину, так і винуватець. Обов’язковим для цих творів є дотримання умов «чесної гри» (fair play) – надання читачеві всіх необхідних доказів для самостійного розгадування загадки. У період «золотої доби» детективної літератури розслідування зазвичай проводила стороння особа, іноді професійний слідчий або поліцейський, найчастіше обдарований аматор [Medawar 2019b, р. 19-20].

Творчий тандем американських письменників Фредеріка Даннея (Данні), та Манфреда Б. Лі, який мав назву «Еллері Квін», визначив ключові елементи цього регламентованого різновиду жанру: ексцентричний детектив, довірена особа, хибний слід, подвійна обманка, «найменш імовірний підозрюваний» тощо [Ellery 1969]. М. Аллінгем, порівнюючи детектив із «коробкою», визначила основні елементи цієї конструкції, та додала до переліку Еллері Квін і такий сюжетний елемент, як висновок із «елементом задоволення», коли хаос, спричинений

злочином, повністю усувається, а справедливість (або логіка) відновлюється [Allingham 1963, p.6]).

У детективах типу “whodunit” головний акцент робиться на встановленні особи вбивці, тобто на спостереженні за поведінкою та подіями, на сюжеті. Убивство зазвичай відбувається «за кулісами» після представлення основних персонажів (майбутніх підозрюваних), як у романі Д. Гаддам “Act of Darkness” (1991). Читач також може стати свідком убивства, не усвідомивши цього (“Death in Ecstasy” (1936), “Swing, Brother, Swing” (1949) Найо Марш). Інколи ж детективи просто знаходять тіло, як це часто бувало у серії Ф. та Р. Локвіджів про містера й місіс Норт (“The Norths Meet Murder”, 1940).

Мистецтво “whodunit” полягає в погоні за істиною: встановленні вбивці через майстерне представлення зачіпок. Хоча від автора вимагається дотримання «чесної гри» у пред’явленні читачеві важливих доказів, письменник може вводити читача в оману щодо їх значення. Отже, мистецтво дезорієнтації є своєрідним маркером “whodunit”: воно дозволяє повідомляти факти, не розкриваючи їхньої ваги. Варто зазначити, що Агата Крісті була справжньою майстринею цього типу детективу, про що мова піде у наступному розділі.

2. Перевернутий детектив (“Inverted detective story”) є своєрідною протилежністю “whodunit” [The Oxford Companion 1999, p. 238] і представляє модель “howcatchem” (як їх спіймати), де особа злочинця відома з самого початку. Інтрига зосереджена на процесі викриття та змаганні інтелектуалів. Тут оповідь концентрується навколо раціонального пояснення «неможливого» способу скоєння злочину, найчастіше вбивства у зачиненій кімнаті (наприклад, коли подія імітує нещасний випадок або втручання надприродних сил). Злочин вчиняє лише одна особа, яка, на думку читача, взагалі не може бути винною. В інших випадках злочин виглядає як самогубство чи нещасний випадок або ж ніби справа надприродних сил, дія яких зрештою спростовується. Більшість відомих авторів «золотої доби» детективу зверталися до цього підвиду жанру бодай зрідка. Наприклад, “The Grey Room” (1921) І. Філпоттса, “The Layton Court Mystery” (1925, анонімно) Е.Б. Кокса, “The Boomerang Clue ” (1934) А. Крісті.

3. Ще один піджанр детективної прози – “howdunit” («як це було зроблено»), центральним елементом якого є раціональне пояснення події, що на перший погляд здається неможливою. Часто ситуація виглядає так, ніби злочин міг вчинити лише той, хто апіорі є невинним, або ж злочин маскується під самогубство, нещасний випадок чи дію надприродних сил, що врешті-решт логічно спростовується [The Oxford Companion 1999, p. 228]. До цього жанру зверталися А. Конан Дойл, Г. К. Честертон, Еллері Квін, А. Крісті. Хоча “howdunit” видається схожим на “inverted detective story”, втім має більше спільних рис із “whodunit”: інтрига щодо того, як саме було здійснено злочин, зберігається до фіналу.

4. Детектив зачиненої кімнати (“Locked Room Mystery”) – це оригінальний підвид жанру, де злочин відбувається в ізольованому просторі. На відміну від загального “howdunit”, тут критичне значення має саме обмежене коло підозрюваних, які знаходяться у герметичному середовищі. Ця форма детективу також вважається класичною. Вона представлена творами Е. А. По, А. Крісті, К. Гейр [Ramazan 2023, p. 69-74].

Різновиди детективу можна розділити і за тематичним принципом.

1. Історичний детектив представляє реконструкцію минулого, а слідчий, подібно до історика, має «обов’язок перед Істиною», відновлюючи єдину правильну версію подій. Історичний детектив змальовує пригоди, які відбуваються в історичному минулому, прагне створити атмосферу вірогідності, апелює не лише до жанрових очікувань, а й до історичних знань читача. При цьому події, персонажі та сюжет розгортаються в історичному контексті, і автор має змогу осмислювати стан суспільства через розкриття злочину. Такий тип детективу завжди містить елемент пасеїзму та ескапізму [Собчук 2024].

Автори історичних детективів розводять у часі злочин і його розслідування. Ц. Тодоров звертає увагу на те, що перша (історія злочину) насправді не може бути безпосередньо представленою у книзі, а друга історія не має значення сама по собі, а слугує лише посередником між читачем та історією злочину [Todorov 1977, p.

46]. Стил ь у цьому типі творів має бути абсолютно прозорим, простим та чітким. Дама Агата зверталася до цього типу детективу (“Death Comes as the End” (1944)).

Окрім поняття «історичний детектив», синонімічно використовується і термін «ретро-детектив». При цьому власне історичним детективом є той, у якому «вигадані персонажі діють поруч з реальними історичними особами, які виступають під власними іменами, і чиї характери зображені відповідно до наукових даних, а сюжет розгортається на тлі справжніх, коректно описаних історичних подій. Отже, від автора очікується добре знання політичних, економічних, соціальних та культурних реалій, а також менталітету епохи. Твори цього типу мають значний пізнавальний історико-культурний потенціал» [Колесник 2022, с.21]. У той же час принциповою відмінністю ретро-детективу є те, що у ньому репрезентація історичного періоду є лише необхідним загальним тлом, яке не передбачає точного датування подій.

2. Шпигунський детектив охоплює твори, сюжети яких зосереджені на змалюванні державних таємниць та політичних змов. Він часто близький до політичного детективу, де злочин пов’язаний із конфліктом між державами, системами чи владою [Ramazan 2023, p. 73] (наприклад, твір А. Крісті “N or M?” (1941)).

3. Детектив без убивства (“Murderless mystery”): твір про крадіжки цінностей, шахрайство чи плагіат, де об’єктом зазіхання є символи цивілізації [The Oxford Companion 1999, p.300]. Такі твори значно частіше зустрічаються у ранній детективній літературі і у британській традиції вони є більш поширеними, ніж в американській; і найчастіше це короткі оповідання, а не романи. Злочини зазвичай відбуваються в аристократичному середовищі, де панують джентльменські кодекси й клубні правила і де честь є важливішою за законність. До детективів без убивства також належать історії про насильницькі злочини, що не завершуються вбивством, наприклад, викрадення або ж ті, де йдеться про спробу вбивства, яка зрештою не вдалася (такі історії відрізняються від класичних детективів лише відсутністю факту смерті). Тут як приклад можна навести книгу оповідань А. Крісті “The Labours of Hercules” (1947).

Узагальнюючи розгляд типологічних різновидів детективної літератури, до творення яких долучилася А. Крісті, слід наголосити, що детектив як жанрова система характеризується внутрішньою структурною складністю та значним ступенем модифікаційної варіативності. Розглянуті типи детективу репрезентують різні моделі художньої організації тексту, що виявляються на рівні сюжетобудови, характеру інтриги, специфіки конфлікту, типу детектива-розслідувача, а також способів представлення злочину й істини. Така типологічна множинність засвідчує не лише еволюційний потенціал жанру, а й його здатність до трансформації відповідно до історико-культурних, соціальних та естетичних змін.

2.5 Наративні моделі, інваріанти та рецептивний потенціал детективу

Основоположні принципи та правила детективної літератури були визначені у так звану «золоту добу» детективу у Європі та США, період між двома світовими війнами. На той момент уже склалися класичні зразки детективного жанру Е. А. По, А. Конан Дойла, Г. К. Честертон, А. Крісті та ін. Першими ж до формулювання приписів щодо детективного жанру звернулися самі письменники. Серед їхніх критичних праць насамперед варто згадати есе О. Р. Фрімена “The Art of the Detective Story” (1924); працю Г. К. Честертон “How to Write a Detective Story” (1925); дослідження Дороти Л. Сеєрс “Aristotle on Detective Fiction” (1928).

Правила класичного детективу підтримувалися і популяризувалися завдяки існуванню професійного об’єднання – Лондонського детективного клубу [Haucraft 1984, p. 256]. Він був заснований у 1928 році Е. Берклі, який невдовзі ввів слабо завуальований образ цієї організації у власний блискучий роман “The Poisoned Chocolates Case”. Першим президентом Клубу став Г. К. Честертон, який очолював його від моменту його заснування і до своєї смерті у 1936 році. Його наступником став Е. К. Бентлі, далі клуб вели відомі автори детективів – Д. Сеєрс (1949–57pp.), А. Крісті (1958–76 pp., разом з лордом Гореллом як співпрезидентом з 1958 до 1963 pp.), Д. Сімонс (1976–85 pp.), згодом Г. Кітінг (1985–2000 pp.) та С. Бретт

(2000-2015 pp.). З 2015 року клуб очолює відомий майстер детективу Мартін Едвардс.

Потрапити до числа членів детективного клубу було нелегко: вимагалось персональне запрошення, рекомендації двох дійсних членів і схвалення кандидатури всіма іншими учасниками клубу [Філоненко 2010, с. 90]. Клуб і сьогодні існує та підтримує себе фінансово завдяки періодичним публікаціям його представників [Snellings 2023].

Під час регулярних зустрічей та у ході листування письменники обговорювали технічні аспекти своєї творчої діяльності, водночас зобов'язуючись дотримуватися встановлених правил написання детективних творів. У результаті була складена «Клятва детективного клубу» – це символічна інавгураційна церемонія, що поєднувала іронію та професійну етику. У тексті «Клятви...» новий кандидат урочисто обіцяє, що його герой-детектив «чесно й безпомилково» розкриватиме злочини, використовуючи виключно раціональні методи мислення, без звернення до божественного провидіння, інтуїції, випадкових збігів чи містики. Окремим пунктом підкреслюється заборона приховувати ключові докази від читача, а також зобов'язання помірно й обачно ставитися до використання таких елементів наративу, як злочинні банди, змови, гіпноз, отрута або божевільні персонажі. Кандидат присягає дотримуватися чистоти англійської мови, не використовувати в творі таємничі речовини, невідомі науці, а також не привласнювати й не розголошувати чужі літературні задуми чи сюжети [The Detection Club Oath 1946]. З тексту присяги вимальовується і базовий принцип детективу – принцип «чесної гри» (неафішована доброчесність у регламентованих правилами конфліктах) [Wagner, Keydar 2025], що передбачає рівноправний поєдинок письменника з читачем.

Г. Гейкрафт високо оцінив роль цього неформального об'єднання в розвитку англійського детективу. Він відзначив, що у англійських письменників була неоціненна перевага перед їхніми американськими побратимами, вони мали клуб, який об'єднував найвидатніших англійських авторів детективу, ця асоціація протягом кількох років функціонувала як віртуальна «академія жанру», арбітр та

оракул авторської етики, визначаючи цілі й винагороди для амбітних початківців [Harcraft 1984, p. 256].

У 1925 році Г. К. Честертон оприлюднив нарис [Chesterton], у якому окреслив власне розуміння основоположних принципів детективної творчості. На його думку, цей новий жанр не може спиратися на існуючі зразки літератури, тому він ставив собі за мету написати ясне й конкретне керівництво з написання детективів. Письменник запровадив психологічний підхід до розслідування злочину, представив концепцію детективу як інтелектуальної гри та визначив фундаментальні принципи детективу. На його думку, детективна історія пишеться заради того моменту, коли читач розуміє, що власне відбувається і яка саме таємниця приховується. Душею детективної прози є простота, адже навіть таємниця кінець-кінцем повинна стати зрозумілою читачеві. Злочинець повинен бути на передньому плані, виступаючи у будь-якій ролі, яка мала б відводити підозри від нього, але дозволяла б опинитися у вирі подій [James 1985, p. 639].

Наступним важливим джерелом знань про специфіку побудови детективного наративу стала праця “Twenty Rules for Writing Detective Stories” американського письменника й критика С. С. Ван Дайна [Dine 1946]. На його думку, детективний твір, передусім, має чітко дотримуватися принципу «чесної гри» з читачем: усі підказки, які допомагають розкриттю злочину, мають бути представлені відкрито й мотивовано. Автор не має права навмисно вводити читача в оману або виносити важливі факти за межі розповіді. Злочин розкривається не випадково, а шляхом логічного аналізу наявних доказів, тобто істина встановлюється внаслідок раціональної дедукції, а не раптових збігів фактів та обставин чи містичного осяяння.

У центрі оповіді обов’язково має бути злочин, найчастіше – вбивство, адже саме цей вид злочину виправдовує напруженість сюжету й аналітичну роботу детектива. Жанрова логіка вимагає наявності чіткого мотиву, який має бути особистісним, а не політичним чи соціально-глобальним. Злочинець не повинен бути професіоналом у кримінальній справі чи рецидивістом: детективна інтрига

набуває більшої вагомості, коли злочин скоює «порядна» на перший погляд людина, яка викликає в читача довіру або повагу.

Значна увага С. С. Ван Дайна спрямована на постать детектива, який виступає єдиним суб'єктом логічної дедукції. Лише один персонаж має виконувати функції слідчого, аби не порушувати цілісності сюжету та не створювати переваги над читачем. Детектив повинен діяти раціонально і доходити висновків виключно за допомогою методичного аналізу. Жодні елементи надприродного, спіритизму, телепатії чи псевдонаукових методів не допускаються, адже вони підривають довіру читача.

На думку Ван Дайна, сам детектив або один із офіційних слідчих ніколи не повинен виявитися злочинцем, адже у творі може бути лише один лиходій. Він повинен бути особою, яка відіграла більш-менш помітну роль у сюжеті, при цьому метод убивства, як і засіб його розкриття, мають бути раціональними й науковими [Dine 1946, p. 190-191]. Наявність любовної лінії або побічних сюжетних відгалужень вважається недоцільною, оскільки відволікає від логічного розслідування злочину.

Правила С. С. Ван Дайна не лише зафіксували поетологічні та етичні орієнтири класичного детективного твору початку ХХ ст., що ґрунтуються на раціональності, структурній чіткості та інтелектуальній залученості читача, але й засвідчили той факт, що детективний текст функціонує як інтелектуальна гра, у якій читацька аудиторія винагороджується можливістю співучасті у процесі розкриття злочину. І саме ігрова природа жанру забезпечує йому стабільну популярність у масового читача.

Важливим у контексті формулювання приписів жанру є і твір “Detective Story Decalogue” (1929) британського письменника Р. А. Нокса. На відміну від прагматичної системи Ван Дайна, правила Нокса мають більш іронічний характер, проте виконують ту ж функцію – захист «чесної гри» між автором та читачем. Згідно з його концепцією, злочинець повинен фігурувати в оповіді з початку твору, але його думки не мають бути доступні читачеві. Автор допускає використання лише одного таємного проходу або кімнати й лише за умови історичної

правдоподібності структури будинку. Застосування екзотичних отрут або складних наукових пристроїв, які потребують деталізованого пояснення, так само, як і поява етнічно стереотипного персонажа («китаєць»), вважаються штампами недоброякісного письма [Knox 1946].

Очевидно, що не всі автори детективів дотримувалися цих правил, зокрема, у багатьох творах «золотої доби» характерним знаряддям убивства є отрута. Такі вбивства були набагато менш кривавими і мали безперечну перевагу: для їх використання не потрібна фізична сила, а коло підозрюваних могло бути надзвичайно широким, охоплювати представників різної статі та віку. Отрути вносили відтінок екзотичності, дозволяючи вплітати в сюжет оригінальні й загадкові повороти [Medawar 2019b, p. 13].

Згідно з Р. Ноксом, детектив не має права випадково натрапити на розв'язку чи віднайти доказ, не представлений читачеві у момент його виявлення [Knox 1946]. При цьому, усі знайдені докази мають бути невідкладно представлені читачеві.

Друг детектива, типу доктора Ватсона, на думку Р. Нокса, не є обов'язковою фігурою у тексті, втім, якщо він існує, то не повинен приховувати власні думки і має бути не надто розумним і навіть менш проникливим, ніж пересічний читач. Детективний твір не може зображати таких персонажів, як двійник злочинця, близнюк або «віртуоз перевдягання», такі образи припустимі лише за умови попереднього інформування читача.

У наступні за «золотою добою» роки члени детективного клубу продовжували формулювати параметри жанру, писали детективну прозу і критичні праці. Ідеї членів британського детективного клубу знайшли своїх послідовників у різних країнах. У Франції найвагоміший внесок у вивчення жанру зробив творчий тандем письменників П'єра Буало та П'єра Еро, які писали під псевдонімом Буало-Нарсежак ([Boileau, Narcejac 1964]). Суттєвий інтерес становлять також статті й есе Р. Чандлера [Chandler 1950] й Ф. Д. Джеймса [James 2009], а серед авторів, які хоч і не належали до письменників-криміналістів, але долучалися до осмислення жанру детективу, важливими є праці В. С. Моема

[Maugham 1952], Дж. Фаулза [Fowles 1998], Б. Брехта, К. Чапека, та У. Еко [Ramazan 2023, p.31-32].

У підсумку діяльність «Детективного клубу» та формування «правил гри» засвідчують прагнення авторів «золотої доби» кодифікувати детектив як інтелектуальну гру між письменником і читачем. Ці настанови регулюють розподіл інформації, допустимі художні прийоми й межі «чесної гри», формуючи уявлення про «правильний» детектив і закріплюючи специфічну модель читання як розгадування логічної загадки. Саме завдяки цим програмним текстам детективний жанр набуває виразної нормативності та згодом стає полем свідомих жанрових експериментів.

Незважаючи на розуміння певної умовності детективних правил, митці послідовно матеріалізують їх у конкретних наративних моделях, забезпечуючи тяглість розвитку детективної традиції та її популярність серед читацького загалу. Детектив вважали «звичною розвагою благородних умів» [Sayers 1929, p. 36], а у «золоту добу» «кожен міністр Кабінету мав біля ліжка гостросюжетний роман» [Shaffer 1977, p.13]. Не згасає інтерес до детективів і сьогодні, тож для того, аби створити адекватне уявлення про розвиток детективу, особливості його еволюції та творчі новації митців, необхідно представити риси, які складають стале жанрове ядро детективної прози.

Центром розповіді вважається не стільки сама сутність злочину, скільки інтелектуальний процес пошуку істини, який здійснює головний герой. В детективних романах автори прагнуть розібратися в соціальних причинах, які штовхають людину на скоєння злочину, а також показати читачам, що будь-який вчинок, який виходить за межі дозволеного, буде покараний представниками закону [Robinson 1984, p. 240]. Тому в експозиції детективний сюжет зазвичай репрезентує злочин (прямо чи опосередковано). Цей злочин надалі послідовно розслідується за допомогою чіткої логіки, завдяки якій розслідувачу вдається поєднати різні предмети та обставини у загальну картину.

Загалом у класичному детективі, як правило, кількість персонажів є обмеженою. Як видно із «приписів» Детективного клубу, детективний твір

повинен мати три обов'язкові типи персонажів. Перший тип – це мудрий детектив, талановитий учасник інтелектуальної гри, та його помічник (товариш). Другий – найрізноманітніші за фахом, віком, характером жертви. Третій – це злочинці, які мають бути звичайними людьми, які нічим особливо неприємним або зловісним не визначаються, не вирізняються у своєму оточенні.

Згідно з Д. Л. Сєєрс, естетика детективної літератури відповідає аристотелівському принципу «розумності» персонажів: їхня поведінка має бути правдоподібною, мотивованою та психологічно послідовною [Sayers 1936]. Це стосується як злочинців, які не повинні постати карикатурними чи демонізованими постатями, так і поліції й інших учасників подій.

Система персонажів класичного детективу «золотої доби» ґрунтується на аксіологічній дихотомії позитивних (слідчий, його помічники, замовники розслідування) і негативних (злочинець та його спільники) образів, що забезпечує логіку інтелектуальної гри та утвердження справедливості. Водночас окремі твори ускладнюють цей поділ, як-от роман А. Крісті “The Murder of Roger Ackroyd” (1926), де злочинець сам ініціює розслідування.

Персонажі детективів часто є носіями соціальних ролей, а не психологічно складними індивідуальностями; їхня поведінка та мотиви певною мірою стереотипізовані [Dovbush, Kostur 2025, p. 310]. Центральне місце посідає образ розслідувача – виняткової особистості, наділеної надзвичайними інтелектуальними здібностями та приреченої на успіх [The Oxford Companion 1999, p. 418–420]. Такі герої зазвичай постають аутсайдерами, чия індивідуальність поєднує раціоналізм із романтичним героїзмом.

Показовими є образи Шерлока Голмса, Адама Далґліша, інспектора Морса, Ніро Вульфа, Еркюля Пуаро та інших детективів, які вирізняються ексцентричністю, інтелектуальною винятковістю або відчуженістю від соціального мейнстріму [Goldman 2011, p. 269]. Упродовж XX ст. традиційне уявлення про слідчого-чоловіка поступово трансформувалося під впливом суспільних змін і феміністичного руху. Тож, у творах відомих авторок детективної прози з'являються успішні жінки-розслідувачки, зокрема міс Марпл, Гільда Вітерс

та Аманда Фінн, які демонструють рівні з чоловіками можливості у встановленні істини та відновленні справедливості.

Поновлення справедливості є однією з головних тем детективів «золотої доби», коли у центрі оповіді опинялися переважно аматори-розслідувачі, які менш холонокрово ставилися до наслідків злочину та покарання. Це призводило до того, що автори презентували власне не завжди тривіальне бачення справедливості [Medawar 2019b, p. 7]. Приклади можна знайти у творах А. Крісті (“Murder on the Orient Express” (1934)) та Д. Д. Кappa (“The Seat of the Scornful”(1942).

Головним завданням автора детективного тексту є майстерне володіння мистецтвом «правдоподібного обману». Читача потрібно ввести у оману щодо істинного винуватця злочину, правдивості хибного алібі тощо. Водночас, інформація має бути вірогідною у межах художнього світу тексту [Hoffmann 2013, p.16].

Тож, принцип “fair play”, який є центральним етичним і структурним принципом детективного жанру, репрезентує неявну угоду між письменником та читачем, коли він володіє теоретичною можливістю розкрити таємницю без явного пояснення з боку автора [Wagner, Keydar 2025, p.4]. Принцип «чесної гри» (fair play) передбачає, що в тексті містяться всі необхідні для розв’язання загадки підказки, подані відкрито, але ненав’язливо. Хоча читач і герой-детектив володіють різним обсягом інформації, якість детективу визначається тим, наскільки наявні підказки дають змогу логічно реконструювати справжній перебіг подій [Wagner, Keydar 2025, p. 5–10]. Такий твір допускає різні читацькі інтерпретації: менш досвідчені реципієнти схильні до хибних висновків, тоді як підготовлений читач або детектив завдяки аналітичному мисленню здатні встановити істину. Відповідно, фінал має бути водночас несподіваним і логічно вмотивованим. Будь-яке порушення принципу «чесної гри» знижує естетичну цінність твору та розглядається як ознака невдалого детективу [Wagner, Keydar 2025, p. 5].

Чітко регламентованою у детективі залишається і його просторова організація: багато класичних детективів засновані на зображенні злочину у

замкненому просторі. Просторове обмеження перетворюється на основний структурний принцип детективного нарративу [Cook 2011]. Замкнений простір не лише формує атмосферу напруження, а й звужує коло підозрюваних, тим самим забезпечуючи принципову розв’язуваність загадки [Schmid 2012]. Цей троп, за словами Джона Скаггса [Scaggs 2005, р. 51-52], був надзвичайно заспокійливим для читацької публіки міжвоєнного періоду, оскільки редукував складність і невизначеність реальності до замкненого, впорядкованого простору з чітко окресленими межами та параметрами, допомагав долати «травму війни».

Одним із найпоширеніших локусів є готель – тимчасовий прихисток, курорт, схованка або своєрідний дім. Як мікрокосм суспільства, готель поєднує приватність і публічність, а його ізольованість сприяє дотриманню єдності часу, місця й дії [The Oxford Companion 1999, р. 227]. У такому середовищі злочин руйнує уявлення про безпечний простір, породжуючи відчуття екзистенційної невпевненості.

Іншим популярним різновидом замкненого локусу є острів, що символізує водночас ізоляцію та владу, звільнену від зовнішнього контролю [The Oxford Companion 1999, р. 246]. У детективному сюжеті він може поставати як простір безпеки або як замкнений світ, підпорядкований волі злочинця.

Поширеним місцем дії є також сільська громада, відома під умовною назвою “Mayhem Parva” – ідилічне провінційне поселення, де відбувається вбивство [Watson 1971]. У таких творах злочин порушує зовнішню гармонію напівізольованої спільноти, а коло підозрюваних залишається обмеженим. Мешканці цього світу зазвичай поділяють консервативні цінності та уявлення про закон і справедливість, що забезпечує відновлення морального порядку у фіналі. Найвідомішою представницею цього піджанру вважається А. Крісті, вона створила образ міс Марпл, яка здійснювала акти правосуддя на тлі ідилічних пейзажів сільської Англії.

Розгортання подій у добре знайомому або впізнаваному для читача середовищі дає змогу чітко протиставити буденне й очікуване у незвичному та підозрілому [Ramazan 2023, р. 45]. Саме баланс між повсякденністю зображеного

світу та винятковістю злочину й інтелектуальної діяльності детектива становить одну з основних поетичних засад детективного жанру [Revzin, Graffy 1978].

Замкнутість у літературному просторі і часі призводить до того, що в детективному творі немає прямого виходу в життя, як у реалістичній літературі, тому читачеві і на думку не спадає розмірковувати, а що ж було далі, після закінчення дії [Waugh 2003, p.81]. У наративній логіці твору всі потенційні події вже реалізовані, а фінал не передбачає жодної перспективи подальшого розгортання позатекстової реальності, розкриття таємниці призводить до повної семантичної фіналізації тексту [Nühn 1987, p. 459].

Фундаментальною особливістю класичного детективу є наявність двох паралельних історій. Згідно з концепцією Ц. Тодорова, детективний наратив має подвійну будову: перша історія, представлена у детективі, – це історія злочину, яка вже відбулася до початку розгортання оповіді. Вона існує як минуле, що потрібно реконструювати. Друга історія – це історія розслідування, яка розгортається в теперішньому часі та послідовно розкриває перед читачем деталі першої історії [Todorov 1977]. Багатошаровість наративу визначається необхідністю одночасної репрезентації свідчень і спогадів персонажів, а також ретроспективних описів подій, які передували злочину або безпосередньо його обрамлювали.

Класичний детектив демонструє і складну внутрішню темпоральну структуру, яка базується на розриві між фабулою та сюжетом [Nelles, Williams 2021]. Детективна проза вже давно слугує плідним матеріалом для демонстрації численних способів порушення наративної темпоральності. Випадки порушень включають (1) ретроспекцію: оповідь постійно повертається до минулого – до моменту злочину та подій, що йому передували; (2) фрагментацію наративу: події злочину репрезентуються не цілісно, а фрагментарно, через різні джерела інформації (свідчення очевидців, спогади), які складаються в єдину картину лише наприкінці твору; (3) відкладену експозицію, коли повідомлення про ключову інформацію навмисно затримується, створюючи епістемічну напругу.

Історії, що презентуються в детективних романах, можна розглядати як історії письма та читання, оскільки вони стосуються створення та розшифровки

«сюжетів». Наративну організацію класичного детективного роману при цьому описано як подвоєну медіацію подій [Nühn 1987, p.452]. Базове співвідношення між історією (послідовністю подій) і дискурсом (їх наративним викладом) тут реалізується двічі: спершу історія злочину подається через дискурс детективного розслідування; далі сама історія розслідування постає опосередкованою дискурсом оповідача (наприклад, у частково необізнаному викладі доктора Ватсона про діяльність Шерлока Голмса). В обох випадках історія значною мірою приховується, що зумовлює ефект подвійної герменевтичної складності: читач змушений реконструювати приховану історію злочину через не менш опосередковану й потенційно містифікуючу історію розслідування.

Накладання двох сюжетних ліній (історії злочину та історії його розслідування) формує складну наративну структуру детективного роману. Умовно роман має кількох «авторів»: злочинець створює первинну подію, детектив реконструює її, а супутник слідчого (на кшталт доктора Ватсона) фіксує процес розслідування. Унаслідок цього злочин і його викриття водночас залишаються прихованими та поступово розкриваються. Різні наративні рівні адресовані як внутрішнім учасникам розслідування, так і читачеві, який, зіставляючи загадку з її інтерпретацією детективом, вступає з ним в інтелектуальне змагання. Як зазначає Е. Блох, детективний роман ґрунтується на напрузі між припущеннями, відкриттями та реконструкцією прихованої передісторії злочину («темної події», *incognito*) [Bloch, Mueller 1980]. Злочин постає як невідома ланка, що відтворюється за допомогою підказок і логічного аналізу.

Детективний сюжет зазвичай будується за відносно стабільною моделлю, що включає експозицію, розвиток дії, кульмінацію та розв'язку [Revzin, Graffy 1978]. У межах цієї схеми відбувається злочин (найчастіше вбивство), особа винного залишається невідомою, а детектив шляхом аналізу доказів і допитів поступово реконструює події та встановлює істину [Leitch 1983, p. 475]. Водночас детектив функціонує на двох рівнях: поверхневому, пов'язаному із розслідуванням, і глибинному, де всі елементи твору інтегруються в єдину композиційну систему [Goldman 2011, p. 270]. Привабливість жанру забезпечується поєднанням

усталеної наративної моделі з варіативністю її реалізації та можливістю творчої трансформації формальних конвенцій [Nicolson 1946, p. 114; Krutch 1946, p. 180].

Експозиція зазвичай знайомить детектива зі справою через відвідування місця злочину або отримання інформації з інших джерел. Подальший розвиток дії концентрується на процесі розслідування, під час якого обставини злочину поступово відкриваються як персонажам, так і читачеві. Важливою особливістю класичного детективу є його «інтерактивність»: читач ототожнює себе зі слідчим і бере участь у розв'язанні загадки [Hühn 1987]. Така залученість створює «епістемологічну напругу», пов'язану з прагненням встановити істину, і стає джерелом інтелектуального та естетичного задоволення [Gerrig, Love 2009].

Завершальним елементом композиції часто виступає епілог, у якому пояснюються всі суперечливі деталі, остаточно реконструюється картина злочину та підтверджується авторитет детектива як носія виняткових аналітичних здібностей. Водночас у традиції «крутого детективу» поширення набули твори з відкритим фіналом, що відходять від класичної моделі повного розв'язання загадки [Scaggs 2005, p. 77].

Фундаментальною ознакою детективного жанру є наявність у фабульній основі злочину або обставин, безпосередньо пов'язаних із ним. Саме злочин виступає вихідною подією, яка запускає механізм розслідування та визначає розвиток сюжету. Нагадаємо, що витoki такої жанрової моделі сягають доби романтизму, в естетиці якого особливого значення набували незвичайність, загадковість і таємниця. Злочин у цьому контексті постає як одна з форм реалізації романтичної настанови на виняткове та приховане, стаючи організуючим центром оповіді. Знаючи істину, але приховуючи її від читача, автор поступово спрямовує процес сприйняття до розкриття правди. Звідси походить характерна для детективу композиційна динаміка: численні локальні зав'язки, кульмінації та розв'язки надають розвитку подій хвилеподібного характеру. Така структура відтворює складний процес мислення розслідувача, який може включати помилкові версії та хибні висновки, а також підтримує атмосферу таємничості й невизначеності, що є основоположною для художнього світу детективу [Singer 1984, p. 162–165].

Злочин можна трактувати як загрозу привілеям середнього класу [Nühn 1987, p. 453]. Приватний детектив, успішно викриваючи злочинця, демонструє ефективність однієї з ключових класових цінностей – буржуазного індивідуалізму – і, таким чином, підтверджує здатність соціальної системи до самозбереження. Це допомагає нейтралізувати приховані страхи читачів із середнього класу щодо стабільності їхнього суспільства.

Основний простір детективної оповіді найчастіше презентує спростування хибних версій або ж опис не зовсім зрозумілих для читача конкретних дій детектива, які поступово, але неухильно ведуть до кульмінації – торжества справедливості. У апогеї відбувається затримання злочинця, його передача у руки правосуддя, що підсилює віру у перемогу добра та надихає читача на оптимістичне ставлення до світу. Саме ці параметри детективної оповіді дають підстави дослідникам співвідносити її з ідейною моделлю середньовічних містерій, у яких утверджується тріумф добра над злом [The Oxford Companion 1999, p.246].

Одним із типових наративних прийомів детективного жанру є хибна ідентифікація персонажів, яка створюється автором або через зовнішнє маскування, або як наслідок прихованих таємниць (передусім родинного характеру), що поступово розкриваються в ході кримінального розслідування [The Oxford Companion 1999, p.282]. Починаючи із «золотої доби» детективу, застосування буквального, фізичного маскування помітно зменшується; натомість зростає увага до глибинних аспектів ідентичності, ключову роль при цьому відіграють психологічні та соціальні механізми маскування, що дозволяють персонажам приховувати свою справжню сутність.

У детективній літературі використовуються різні типи нараторів, які визначають специфіку сприйняття фабули, динаміку інтриги та рівень залученості читача [Gyuris 2023, p.155]. На вибір наратора впливають жанрові конвенції, авторські стратегії введення обману, а також прагнення до створення емоційної чи когнітивної дистанції: «у детективній прозі наратор виступає водночас і брамником, і ілюзіоністом: він керує потоком інформації та вибудовує лабіринт підказок, за якими має слідувати читач» [Scaggs 2005, p.81].

У детективному творі оповідь від першої особи, коли всі перипетії розкриває сам детектив або його помічник, є вельми поширеною. Така модель забезпечує безпосередній доступ до процесу розслідування, але водночас обмежує обсяг інформації рівнем знань оповідача. Особливо показовою є постать помічника-спостерігача (на кшталт доктора Ватсона), який супроводжує слідчого та виконує функцію посередника між детективом і читачем.

Інший поширений тип – всезнаючий або об'єктивний наратор, який веде оповідь від третьої особи та має повний або множинно-перспективний доступ до подій. Така наративна стратегія розширює можливості репрезентації сюжету, хоча меншою мірою підтримує ефект інтелектуальної співучасті читача в розслідуванні.

У детективах презентується і ненадійний наратор, який свідомо чи несвідомо спотворює інформацію, приховує факти або дезорієнтує читача. Крайнім виявом такої моделі є наратор-злочинець, коли оповідь ведеться від імені винуватця подій. Така стратегія, представлена у творах Е. А. По, Ч. Діккенса та О. Оніонса, істотно ускладнює процес інтерпретації, підриває довіру до наратора й посилює інтригу детективного тексту.

Отже, форма і композиція класичного детективу представляють складну систему наративних прийомів, де темпоральна організація, подвійна структура історій, ретроспективне розкриття злочину та принцип чесної гри з читачем створюють унікальний естетичний досвід, що демонструє потенціал детективної форми для літературних експериментів [Польщак 2024, с. 98] та забезпечує її популярність у масового реципієнта.

Загальноприйнятою є думка про те, що читання детективу є герменевтичною справою, у якій читачеві подають уривки суперечливої інформації, надаючи йому або їй змогу дійти до розв'язання загадки шляхом систематичного аналізу фактів. Читання детективного роману передбачає активне залучення читача до своєї інтерпретативної гри, яка значною мірою віддзеркалює діяльність детектива. Зокрема, читач виконує низку когнітивних операцій: зіставляє сліди й свідчення, формулює гіпотези, а також розрізняє істинні підказки та хибні наративні маркери.

На відміну від звичайних причинно-наслідкових моделей мислення, у межах детективного жанру очевидні пояснення нерідко виявляються оманливими, тоді як другорядні, на перший погляд, деталі набувають конститутивного значення [Goldman 2011, p. 268].

Важливим є і емоційний компонент читацького досвіду: реципієнт не лише інтелектуально залучений до процесу розгадки, але й співпереживає персонажам, відчуває напруження, страх у ситуаціях небезпеки та емоційний відгук на трагічні події, зокрема смерть героїв [Goldman 2011, p. 269]. Таким чином, рецепція детективного тексту поєднує когнітивний та афективний рівні.

При цьому, найбільш художньо досконалі тексти мають складну формальну структуру, що відповідає аристотелівському принципу: фінал є водночас необхідним і ймовірним, але таким, що викликає здивування. Тож інтерпретаційний процес у детективному романі активізує не лише логічно-аналітичні, а й уявні та перцептивні ресурси читача, перетворюючи його на співучасника художнього конструювання смислу [Goldman 2011, p. 266].

Наявність чітко окреслених жанрових правил додатково підсилює ігрову природу детективу, дозволяючи розглядати його як особливий різновид інтелектуальної гри, твору-загадки або твору-шаради. Саме ця специфіка зумовлює здатність жанру викликати інтенсивну естетичну та інтелектуальну насолоду [Bloch, Mueller 1980], задовольняючи фундаментальну потребу людини у розкритті таємниці й осмисленні загадкового.

Однією з визначальних рис детективного жанру є процес розслідування, у межах якого детектив аналізує факти, реконструює події та відновлює справедливість, підтримуючи інтерес читача до оповіді [Medawar 2019b, p. 21–22]. У класичному детективі текст містить усі необхідні підказки для встановлення істини, тому як слідчий, так і читач залучаються до однакової герменевтичної процедури: відокремлення значущих свідчень від хибних слідів («червоних оселедців») і побудови цілісної картини злочину [Kermode 1983, p. 180; Singer 1984, p. 158].

Як зазначає В. Стоу, у класичному детективі реалізується відносно проста

інтерпретаційна схема, за якої підказки функціонують як знаки, що вказують на приховані події або справжню сутність персонажів [Stowe 1983, p. 366]. Показовим прикладом є метод Шерлока Голмса, який ґрунтується на своєрідній практичній семіотиці: розрізнені факти перетворюються на знаки прихованого порядку та ключі до розгадки таємниці [Stowe 1983, p. 367–368].

Рецепція детективного тексту базується на аналогії між діяльністю читача і детектива: обидва поступово накопичують, інтерпретують і співвідносять підказки для реконструкції невідомої події. У цьому сенсі автор виступає своєрідним криптографом, який кодує смисли, тоді як детектив і читач здійснюють їх декодування. Саме тому класичний детектив часто визначають як “puzzle” – інтелектуальну конструкцію, що передбачає розв’язання загадки шляхом логічного аналізу та комбінування наявних свідчень.

Для рецепції детективу важливим є розрізнення “puzzle” («головоломки») та “riddle” («загадки»): якщо класичний детектив зазвичай пропонує головоломку, що розв’язується шляхом накопичення підказок і логічного аналізу, то окремі твори використовують механізми загадки, створюючи інтерпретаційні бар’єри для читача. Такі бар’єри реалізуються через недостатність або надмірність інформації, суперечності чи хибні смислові орієнтири, що ускладнюють процес читання та вимагають переосмислення попередніх інтерпретацій [Green, Pepicello 1984, p. 190].

У класичному детективі, відповідно до принципу «чесної гри», читач повинен мати ті самі можливості для розв’язання загадки, що й детектив. Тому найпоширенішими блокуючими елементами стають не приховування інформації, а її надмірність, що призводить до введення так званих «червоних оселедців» та суперечностей на кшталт хибних алібі, замкнених кімнат чи сфальсифікованого часу смерті, які спонукають читача до побудови помилкових інтерпретацій. Такі прийоми ґрунтуються на жанрових очікуваннях реципієнта і спрямовують процес читання, водночас ускладнюючи шлях до правильної реконструкції подій.

Читання класичного детективу можна розглядати як специфічну семіотичну практику, у межах якої читач і детектив здійснюють декодування прихованого, але

об'єктивно існуючого смислу [Nühn 1987, p. 460–461]. Процес інтерпретації передбачає відбір і впорядкування підказок, відмежування релевантних знаків від хибних сигналів та поступову реконструкцію істини. У класичному детективі ця істина мислиться як єдина й остаточна, а її встановлення забезпечує відновлення порушеного соціального порядку через усунення джерела загрози.

Для класичного детективу характерним є детальне відтворення та своєрідна «гра» з процесами читання і письма на різних рівнях оповіді, а також підкреслена роль читача та читацької інтерпретації. Саме це, ймовірно, частково пояснює популярність жанру серед інтелектуалів (письменників, науковців, теологів та інших представників інтелектуальних професій). У цьому контексті деякі дослідники ([Nicolson 1946; Porter 1981]) вказують на аналогію між детективом і вченим або дослідником, підкреслюючи їхню спільну здатність відкривати приховані значення, підтверджувати раціональність світу та надавати порядок тому, що спочатку здається хаотичним.

Заклучна розповідь про злочин, що реконструює його генезу, ідентифікує винуватця та забезпечує наративну завершеність, виконує функцію потужного підтвердження значущості оповіді як такої. У цьому контексті фінал детективного твору не лише розв'язує інтригу, а й ретроспективно впорядковує подієвий ряд, надаючи йому смислової цілісності та причинно-наслідкової впорядкованості. Через механізм відновлення порушеного порядку детективний наратив виконує стабілізуючу функцію, репрезентуючи літературу як інструмент підтримання та легітимації соціального порядку.

Привабливість детективної прози для реципієнта значною мірою зумовлюється її здатністю поєднувати інтелектуальне залучення з рекреативною функцією. Зокрема, детектив забезпечує своєрідний відпочинок через участь в інтелектуальних іграх і розгадуванні загадок, подібно до кросвордів або трюків ілюзійоністів [Wright 1946]. Навіть у тих випадках, коли загадка не піддається негайному розв'язанню, сам процес її осмислення виконує компенсаторну функцію.

Детективна проза сприяє зниженню тривожності, оскільки репрезентує відновлення порушеного порядку через утвердження справедливості. Завершення розслідування та встановлення істини створюють ефект когнітивної й емоційної стабілізації. У підсумку детектив забезпечує захопливий ескапістський досвід, пропонуючи тимчасовий відрив від буденної реальності, надаючи своєрідну форму бібліотерапії.

З позицій рецептивної естетики детективний жанр характеризується високим рівнем упорядкованості та когнітивної керованості художнього світу. На відміну від реальності, де події часто видаються випадковими й ірраціональними, детектив пропонує логічно організований простір, у якому кожен факт має значення для розкриття істини. Саме така нормативність знижує рівень невизначеності, забезпечує читачеві відчуття інтелектуального контролю над подіями та сприяє реалізації ескапістського ефекту [Gregoriou 2007, p. 49].

Д. Портер назвав детективну прозу «машиною задоволення», яка допомагає читачеві на мить утекти від «чогось лячного» й розслабитися після «неприємного зусилля праці» [Porter 1981, p. 3]. За словами Д. Саймонса, найбільш помітна привабливість кримінальної літератури полягає в тому, що вона пропонує читачеві «заспокійливий світ, у якому тих, хто намагався порушити встановлений порядок, завжди виявляли й карали» [Symons 1992, p. 16]. Класичний детективний роман малює світ загроз і страху, але майже завжди пропонує втішну розв'язку, коли детектив збирає докази та викриває винного.

Окрім виразної ескапістської і бібліотерапевтичної спрямованості, детективна проза презентує читачеві і завершену інтерпретаційну модель, що водночас стимулює активну участь у розгадуванні сюжету та спонукає до моральної рефлексії. У цьому сенсі рецепція детективу поєднує інтелектуальну залученість із етичним осмисленням зображених подій [Goldman 2011, p. 269], забезпечуючи багаторівневий досвід сприйняття.

У зв'язку з цим літературознавці звертаються до питання про причини домінування детективної прози в сучасному культурному просторі та її поширення в різних медіаформах [Stougaard-Nielsen 2022, p. 180]. Окрім наявності інтриги,

що структурно організує наратив, важливими чинниками популярності жанру є його орієнтація на урбаністичного реципієнта, а також здатність органічно інтегрувати у художню тканину актуальні, часто латентні соціальні проблеми, травматичний досвід та особисті дилеми.

Ще однією ключовою рисою детективу, яка забезпечує його популярність серед читачів, є майстерність авторів у побудові «саспенсу». Нагадаємо, що саспенс – це емоційна напруга, що виникає з протистояння двох майбутніх можливостей, одна з яких є морально поганою, але ймовірною, а інша – морально доброю, але малоімовірною [Carroll 1996, p.46]. Саспенс виступає як базова емоційна реакція, яка визначає ступінь читацької залученості до детективного, трилерного та будь-якого іншого напруженого наративу.

Рівень саспенсу залежить від сили емпатії у сприйнятті читачем героя, масштабності загрози для персонажа; ймовірність негативного (небажаного) сценарію при збереженні невизначеності [van Heerden 2023, p. 329]. Саспенс не лише характеризує афективний рівень залученості реципієнта, а й структурно впливає на жанр через маніпуляцію очікуваннями та стратегічне затримування розв'язок, що ускладнює й відтерміновує сюжетний розвиток [Dove 1989, p. 19-20].

У детективній прозі формування саспенсу базується на поєднанні наративних і психологічних механізмів, що забезпечують постійне підтримання читацької напруги та інтересу до розвитку подій. Одним із центральних прийомів є ідентифікація реципієнта з головним героєм, що спричиняє емоційне занурення в оповідь, співпереживання персонажу та зацікавленість у його подальшій долі та результатах розслідування [van Heerden 2023, p. 331]. Така стратегія трансформує процес розкриття злочину на спільний інтелектуальний досвід героя й реципієнта, посилюючи ефект напруженого очікування.

Важливим фактором ефективності саспенсу виступають і жанрові конвенції. Успішний детективний текст поєднує два, на перший погляд, протилежні елементи: впізнаваність традиційної жанрової моделі та новизну конкретного сюжетного сценарію. Читач отримує певний «комфорт упізнаваності», оскільки

знайомий із базовими структурами детективного нарративу, але водночас очікує оригінального розгортання подій. За визначенням Дж. Н. Дава [Dove 1989, p. 19], цей ефект можна описати метафорою “comfortable old shoe”: жанрова форма залишається знайомою та зрозумілою, тоді як конкретна історія пропонує нові, непередбачувані варіації. Саме поєднання традиції та новизни дозволяє детективній прозі підтримувати постійний рівень напруги та зберігати інтерес читача протягом усього розвитку сюжету.

Для формування саспенсу вагомим є не стільки сам факт відсутності відповіді на хвилюючі питання, скільки характер інформації, якою вже володіє читач. Детективний текст поступово надає сприймачеві певні підказки, деталі та натяки, які формують у нього власну версію подій. Однак ці підказки часто супроводжуються додатковими ускладненнями: нові факти можуть як підтверджувати, так і заперечувати попередні припущення. У результаті читач постійно переглядає власну інтерпретацію сюжету, що підтримує інтелектуальну напругу протягом усього процесу читання.

Нарешті, одним із найважливіших інструментів створення саспенсу є дозування інформації. Автор контролює темп розкриття ключових деталей, поступово відкриваючи нові аспекти подій і водночас приховуючи інші. Така стратегія створює своєрідний метатекстуальний діалог між текстом і читачем. Роман ніби веде читача через серію припущень, сумнівів і переосмислень, постійно спонукаючи його до активної інтерпретації. У цьому процесі читач стає співучасником розслідування, а сам акт читання перетворюється на інтелектуальну гру, де кожна нова деталь може змінити уявлення про істинну природу подій.

Висновки до розділу 2

Детективна література пройшла шлях від негативного сприйняття як «низького» жанру масової культури до визнання як значущого дискурсивного простору, придатного до глибоких епістемологічних трансформацій. Сучасні дослідження розглядають детектив не як жорстку формулу, а як гнучку літературну

систему, що слугує інструментом критичного осмислення соціальних криз, транснаціональних процесів та питань ідентичності.

Хоча канонічний детектив сформувався у XIX ст. у США та Англії, його витoki сягають давніх наративних форм, де злочин виконував функцію тла для захопливих пригод та філософських роздумів. Становленню жанру сприяли урбанізація, зростання соціальних патологій та розвиток професійних поліцейських структур, що спрямувало увагу літератури на художнє дослідження методів розслідування. Фундатор жанру Е. А. По заклав принципи логічного оповідання та дедуктивного методу, а А. Конан Дойл утвердив постать «Великого детектива» як символу раціональної ефективності.

Ключовим етапом у розвитку детективу стала «золота доба», період між двома Світовими війнами, коли завдяки діяльності Лондонського детективного клубу відбулася кодифікація жанрових правил, було затверджено ідею тексту як тла інтелектуальної «гри» з читачем. Класична модель детективу вибудована навколо інтелектуального процесу пошуку істини, де розслідувач постає як неординарна особистість, що за допомогою виняткових аналітичних здібностей реставрує цілісність світоустрою.

Рецептивний потенціал жанру базується на поєднанні герменевтичної гри, що вимагає від читача активного декодування знаків, та афективного залучення (саспенс, емпатія, ідентифікація). Використання жанрових «блокаторів» перетворює читання на акт інтелектуальної реконструкції. Завдяки впорядкованості художнього світу та неминучості встановлення справедливості у фіналі, детектив виконує важливі стабілізуючу, ескапістську та бібліотерапевтичну функції.

Результати та положення розділу висвітлено у таких публікаціях автора: [Василина 2024; Василина 2025a; Василина 2026].

РОЗДІЛ 3

ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНА ОРГАНІЗАЦІЯ ТА АРХІТЕКТОНІКА ДЕТЕКТИВІВ АГАТИ КРІСТІ

3.1 Творча спадщина Агати Крісті як об'єкт наукових досліджень: дискусії та аналітичні здобутки

Творчість А. Крісті привертала увагу багатьох зарубіжних і вітчизняних учених. Найбільш ґрунтовно вивчено її детективну прозу – саме цей тип літератури забезпечив письменниці світову популярність та рекордні показники публікацій. М. Вагонер [Wagoner 1986, Preface p. 1] засвідчила широку географічну та мовну поширеність творів Агати Крісті: її романи присутні в приватних бібліотеках різних країн Європи та представлені багатьма мовами. Це корелює з високими показниками продажів і дозволяє розглядати детективну прозу А. Крісті як тривалий глобальний культурний феномен [Rutigliano 2020; Edwards 2026]. Її величезний успіх частково пояснювався тяжінням пересічних читачів ХХ століття до образів, легких для сприйняття, тож «Агата Крісті» стала всесвітнім ментальним кодом для позначення «детективних книг» [Keating 2021, p. 11], водночас, її власне письмо, без сумніву, відзначається оригінальністю.

А. Крісті насамперед асоціюється в уяві читачів із «золотою добою» детективної літератури – періодом між Першою та Другою світовими війнами, коли детективні романи, побудовані на головоломках, орієнтувалися на консервативний світогляд. Однак упродовж кар'єри, що тривала понад п'ять десятиліть, А. Крісті демонструвала усвідомлення змін у нормах поведінки та звичаях, навіть якщо дія її творів часто відбувалася у світі, де персонажі жили в умовах матеріального достатку та розвиненої культури дозвілля. Насправді ж навіть у найбільш «затишних» романах А. Крісті, де герої насолоджуються відносно розкішним життям, розкриття злочину нерідко виявляє фінансову скруту як прихований мотив убивства. «Затишність», як і багато що інше у творчості А.

Крісті, часто виявляється оманливою видимістю [The Oxford Companion 1999, p.69].

Згідно з даними «Книги рекордів Гіннеса» (2018), роман А. Крісті “And Then There Were None” (1939) тримає пальму першості у світовому рейтингу продажів. Письменниця вважається найуспішнішою за кількістю проданих примірників її творів [Ramazan 2023, p.39]. Перу А. Крісті належать 66 детективних романів та 15 збірок оповідань. На думку Г. Кітінга [Keating 2021, p. 11], твори письменниці були справді яскравим літературним явищем. Вона використала досить просту форму розваги, яка на той час була помірно популярною, і завдяки їй зробила своє ім'я відомим від Китаю до Нікарагуа (де Пуаро з'явився на поштовій марці). За час своєї діяльності вона продала більше книг, ніж будь-хто зміг би порахувати; їх було перекладено щонайменше 103 іноземними мовами (це на чотирнадцять більше, ніж твори Шекспіра). А. Крісті є найбагатшою британською письменницею, вважається, що вона «заробила більше грошей на злочинах, ніж будь-яка інша жінка після Лукреції Борджіа» [Fremlin 2021, p. 88].

Талант письменниці був багатограним, Дама Агата писала і поезії (видано 2 збірки), і книжку для дітей [Wagoner 1986, Preface p.1], вона була також і драматургом, створювала театральні адаптації своїх творів [Wagoner 1986, p.13]. Під псевдонімом Мері Вестмакотт майстриня слова створила 6 психологічних романів, заснованих на автобіографічних мотивах (Детальніше про ці твори див. [Hughes 2021]).

Першим романом, який Агата Крісті адаптувала для театру сама, був “And Then There Were None” (1943). Невдовзі з'явилися й інші п'єси: “Appointment with Death” (1945), “Murder on the Nile” (1946) та “Murder at the Vicarage” (1949). У 1951 році була поставлена п'єса “The Hollow”, а протягом того ж року – “The Mousetrap”, яка нині утримує рекорд за найдовшим безперервним театральним показом (понад сімдесят п'ять років). Ця постановка безперервно йшла в Лондоні з моменту прем'єри 25 листопада 1952 р. і до 16 березня 2020 р., коли театри були закриті через COVID-19, вже відбулося 28 000 показів [Jones 2022, p. 192]. Театральне життя п'єси поновилося у травні 2021 року і сьогодні вона стабільно

ставиться у театрі Св. Мартіна у Лондоні, у якому її прем'єра відбулася у 1974 році [The Mousetrap Tickets]. Цікаво, що глядачам забороняється розкривати сюжет твору, щоб зберегти інтригу та залучити якомога більшу аудиторію.

Після цієї відомої драми Агата Крісті написала або адаптувала ще десять п'єс, серед яких особливо популярні “Witness for the Prosecution” (1953) та “Spider’s Web” (1954), однак жодна з них не досягла такого тривалого сценічного успіху, як “The Mousetrap”. Достоїнствами драматичних творів А. Крісті вважалося те, що ніхто не вмів так довго утримувати інтригу, як вона, і ніхто не розв’язував проблему так швидко й без утомливого пояснювального багатослів’я [Trewin 2021, p. 98-99].

Схвальні відгуки щодо драматичної творчості А. Крісті часто відзначають наявність у них багатого арсеналу алюзій на широкий спектр драматургічних творів – від Шекспіра, Джона Вебстера і Річарда Брінслі Шерідана до Оскара Вайлда. Оприаянені відсилки до різножанрових творів від комедії манер до мелодрами та сатиричної опери у А. Крісті виконують не лише інтерпретаційну, а й оціночну функцію: вони маркують дистанцію між канонічною драматичною традицією та п'єсами А. Крісті, водночас засвідчуючи їх включеність у ширший театральний дискурс через механізми іронічного зіставлення та жанрової гри [Trewin 2021, p.111-112].

Низку п'єс і романів майстрині детективного жанру було екранізовано для кіно й телебачення. Проте сама А. Крісті не брала участі в цих адаптаціях і, за свідченнями, не любила більшість фільмів, які вона побачила, за винятком версії “Murder on the Orient Express”, за участю Альберта Фінні [Morgan 2017, p. 400]. Навіть її велике захоплення Маргарет Рутерфорд не переконало письменницю в тому, що фільми про міс Марпл у її виконанні повною мірою відповідають книжковому образу розслідувачки [Morgan 2017, p. 360].

Варто звернути увагу, що А. Крісті здобула суспільне визнання ще за свого життя. Вже у 1922 році газета “Daily Express” назвала її «новиною», і у січні того ж року її вважали настільки значущою особою, що надрукували розгорнуте інтерв'ю з її фотографією. Тоді письменниця зазначила, що вона вважає злочин

таким собі наркотиком: письменнику варто лише розпочати писати детективи, і він раз-у-раз буде повертатися до них, адже саме цього від нього очікує публіка. Уже тоді, на початку 1922 року, А. Крісті мала свою віддану читацьку аудиторію [Fremlin 2021, p.82]. Водночас, потрібно звернути увагу на неоднозначність оцінок її творів з боку тогочасної літературної критики: приміром, її знаменитий роман “The Murder of Roger Ackroyd” (1926) у виданні “Daily Sketch” отримав відгук: «Найкращий трилер усіх часів!», тоді як “News Chronicle” назвала його: «Несмак і непростиме розчарування від письменниці, яку ми вже встигли полюбити» [Fremlin 2021, p.83].

Популярність Агати Крісті зростала, немов нестримна хвиля. Восени 1935 року “Daily Express” публікувала “The ABC Murders” як серію газетних публікацій, одночасно започаткувавши рубрику «Читацькі здогадки» щодо розв’язки [Fremlin 2021, p.85]. До кінця 1930-х років ім’я письменниці вже стало одним із найвідоміших у світі. Повідомлялося, що її книжки були до вподоби юній принцесі Єлизаветі II [Fremlin 2021, p.88].

У 1936 році Л. Вітгенштайн, один із найвпливовіших мислителів XX століття, який попри належність до «високої» інтелектуальної традиції, цікавився популярною культурою, зокрема детективною літературою, висловив схвальну оцінку творчості А. Крісті, підкреслюючи складність побудови її сюжетів [Hoffmann 2013, p. 118]. Для нього детективи А. Крісті були справжньою насолодою, адже мали майстерно вибудовані сюжети, а персонажі були змальовані настільки переконливо, що здавалися живими людьми.

У 1956 р. А. Крісті була нагороджена орденом Британської Імперії, а в 1971 р. за свою працю в галузі літератури була відзначена орденом Британської Імперії II ступеня, власниці якого також здобувають дворянський титул «дама», що вживається перед іменем.

Існує Премія Агати (Agatha Award [Agatha Awards]) – міжнародна літературна премія, що присуджується щорічно в галузі детективної літератури. Премія заснована корпорацією Malice Domestic Ltd. і вручається за твір детективного жанру, написаний у кращих традиціях творів Агати Крісті, тобто без

відвертих сексуальних сцен і насильства. Онук письменниці, Метью Прічард, успадкував права на деякі літературні твори своєї відомої тітки і досі його ім'я асоціюється з фондом “Agatha Christie Limited” [Agatha Christie Limited]. Окрім надзвичайної популярності, авторка пережила і низку трагічних подій і попри все, у своїй біографії вона зауважила: “What can I say at seventy-five? ‘Thank God for my good life, and for all the love that has been given to me’” [Christie 2010a, p. 595].

Агата Марія Кларисса Міллер, яка здобула всесвітню славу під прізвиськом Крісті, народилася в Торкі. Отримавши освіту вдома, вона багато читала та розвивала свою уяву у ході ігор та занять музикою. У 1914 році вона вийшла заміж проти волі своєї матері Під час Першої світової війни, коли чоловік, Арчібальд Крісті, виконував свій обов'язок на фронті, Агата працювала медсестрою у госпіталі та аптеці, де вона і отримала ті обширні знання із медицини та отрут, які згодом стали їй у пригоді при написанні детективної прози.

Її перший роман “The Mysterious Affair at Styles” був опублікований у 1920 році, і поступово Агата Крісті стала здобувати собі славу майстрині детективу. Саме на піку слави, у 1926 році, через низку негативних подій у особистому житті (смерть матері, розлучення із чоловіком), вона загадково зникла на декілька днів. Це зникнення і до сьогодні викликає низку питань, адже сама письменниця ніколи не пояснювала причину своєї втечі. Масштаби пошуків були насправді вражаючими [Wagoner 1986, p. 9], а версії щодо причин зникнення, які висувалися, варіювалися від співчутливого розуміння стану стресу, у якому знаходилася молода жінка [Robyns 1978, p. 68] до фантастичного припущення щодо викрадення А. Крісті інопланетянами [Таємниче зникнення 2016]. Існувала і думка про те, що у такий спосіб молода жінка привернула увагу до своєї творчості, здобувши скандальну славу. Тож, зникнення А. Крісті дехто сприймав як рекламний трюк. І дійсно, після цього випадку її книги почали виходити ще більшими накладками [Walter 2021, p.15].

Згодом життя А. Крісті почало потроху налагоджуватися і у 1930 році вона вийшла заміж за Макса Маллована, з яким її пов'язував спільний інтерес до археології. З цим чоловіком вона прожила щасливі 46 років, і саме завдяки своїм

подорожам на Схід написала відомі твори “Murder in Mesopotamia” (1936) і “Death on the Nile” (1937). Пізніше вона описала ці подорожі в автобіографічній книзі “Come Tell Me How You Live” (1947) [The Oxford Companion 1999, p. 68].

Попри екстраординарну популярність творів А. Крісті серед читачів, науковий інтерес до її творів формувався менш активно, адже ставлення дослідників літератури до детективу (про що йшлося у попередньому розділі) було зверхнім і упереджено негативним.

У значній частині літературознавчих досліджень романи А. Крісті інтерпретуються як своєрідна форма консервативної реакції на виклики британської модерності XX століття. У цьому контексті її творчість часто характеризується як «вузьколобе» або обмежене заперечення соціокультурних трансформацій, пов’язаних із урбанізацією, зміною класової структури, емансипаційними процесами та кризою традиційних цінностей [Suh 2016, p. 61]. Подібні підходи акцентують увагу на тому, що наративні світи А. Крісті тяжіють до відтворення стабілізованого, впорядкованого соціального простору, в якому порушення гармонії (злочин) зрештою нейтралізується через відновлення морального й соціального порядку.

Д. Гроссфогель вказує на очевидну ностальгію письменниці за сільськими маєтками вищого класу, антисемітизм, зазначаючи, що її успіх можна пояснити здатністю точно визначити свою аудиторію та її тугу за едвардіанською вишуканістю [Grossvogel 1983, p.4-5]. З цим погоджується К. Каплан [Kaplan 1986, p. 18], стверджуючи, що жанр «загалом підтримує консервативні соціальні цінності» і що «наші королеви злочину», включно з А. Крісті, були «добропорядними монархістками», які часто захищали в своїй прозі соціальний порядок, який очевидно занепадав, якщо вже остаточно не зник.

З посиленням наукового інтересу до детективного жанру відбулося становлення «крістієзнавства», що сприяло перегляду рецепції творчості А. Крісті та спростуванню її сприйняття як представниці суто розважальної літератури. У 1980 році романіст і вчений Р. Барнард зауважив, що ніхто не мав такої широкої читацької аудиторії, не лише в географічному вимірі, але й серед людей з усіх

соціальних верств і «рівнів інтелекту» [Barnard 1980, p. 11]. Розглядаючи творчість А. Крісті, науковець зазначив, що сама письменниця та її колеги по письменницькому цеху не прагнули створити шедевральні романи, а переповідали популярні історії, тож вони повинні оцінюватися за критеріями, відповідними цьому типу літературної продукції, а не за стандартами «великої літератури» [Barnard 1980, p.108]. Хоча такий захист творів А. Крісті виглядає вельми неоднозначно, Р. Барнарда можна вважати піонером у сфері наукового крістієзнавства. Адже, як зазначає А. Роллс [Rolls 2022, p. 8], до 1980 року складно було знайти серйозні дослідження щодо творчості Дами Агати. І лише у 1990-х роках крістієзнавство стало по-справжньому академічним і трансатлантичним [The Ageless Agatha 2016, p. 7].

Називаючи А. Крісті «чесним ремісником», Е. Латен зауважує, що письменниця втілює самобутню форму мистецтва для народу: «вона пише книгу, яку легко читати, книгу, що залишається читабельною за будь-яких умов» [Lathen 2021, p. 59]. Критики сходяться на думці, що А. Крісті залишається неперевершеною у своїй вигадливості в побудові сюжетів. Якщо її сучасники часто спиралися на прийом «найменш ймовірного підозрюваного», то А. Крісті наважувалася зробити вбивцю головним об'єктом підозри для читача [The Oxford Companion 1999, p. 69]. Її майстерність полягала в тому, щоб потім перевести підозру на невинного персонажа й змусити читача відкинути справжнього злочинця.

Протягом 1990-х років інтерес до творчості А. Крісті у науковому дискурсі значно зріс, водночас більшість підходів до її літературного спадку, а ширше, до жіночого детективного письма, залишалися радше поверхневими й не завжди серйозними: у крістієзнавстві переважали «неточні... трюїзми» та «сумнівні твердження» [Кнеппер 1995, p. 34]. Завдяки ж праці М. С. Кнеппер [Кнеппер 1995] статус А. Крісті в науковій ієрархії значно підвищився, що заклало підвалини для систематичного та критично обґрунтованого вивчення її творчості.

Г. Кітінг підтримує цю точку зору, зазначаючи, що стиль письма Агати, її проза чи романістична майстерність є першокласними. Вона не лише блискуча

майстриня інтриги та белетристка; вона також письменниця неперевершеної досконалості, талановита оповідачка і насправді велика письменниця в літературному сенсі [Keating 2021, p.11-13]. С. Ханна ставить А. Крісті у один ряд із такими відомими майстрами слова, як Вірджинія Вулф, Чарльз Діккенс і навіть Шекспір [Hannah 2021, p. 7]. Спростовуючи закиди щодо шаблонності творів письменниці, дослідниця говорить про те, що її стиль не поверхневий (не спрощений), а радше елегантно простий. Вона має талант до поєднання протилежностей: простого і складного, світла і темряви, визначеного і неоднозначного, традиційного і революційного. Вона оригінально передає глибину характеру: швидко та чітко, у такий спосіб, що у тексті залишається значно більше місця для сюжету, ніж для рефлексії [Hannah 2021, p. 7]. Спостерігаючи за точними деталями сюжету, великими та дрібними, читач має змогу отримати доступ до третього виміру кожного персонажа, а саме до тієї частини, яку вони якомога довше ховають від решти світу та від читача. С. Ханна вважає А. Крісті і майстринею психологічного аналізу [Hannah 2021, p. 8], а також підкреслює, що однією з ключових тем детективних романів А. Крісті є нездатність більшості людей мислити раціонально та відсторонено.

Книги А. Крісті апелюють до певних базових аспектів, спільних для пересічних читачів, їхня природа проголошує, що справедливість восторжествує, а зло можна перемогти навіть завдяки зусиллям однієї людини; у світі, все більше охопленому ірраціональністю, вони захищають раціональність [Keating 2021, p.12]. Ще одна приваблива риса творів А. Крісті визначається тим, що вона писала про і для простих людей, знала, у який саме момент їм потрібна кожна частинка інформації, щоб скласти історію, яку вона розповідала. Авторка вірно служила своїй аудиторії.

Про те, що А. Крісті була виразницею смаку середнього класу, свідчить і Д. Сімонс [Symons 2021, p.22], зауважуючи, що письменниця вважала і непотрібним, і неприємним описувати фізичні подробиці жорстокого злочину чи душевні муки жертви. Її захоплювало саме конструювання злочину, а не його часто

неприємний фінал, і саме як майстриня побудови сюжетів вона займає провідне місце серед сучасних авторів детективів.

Визнаючи майстерність стилістичного оформлення творів А. Крісті, науковці відзначають і її вправність у створенні діалогів [Crispin 2021, p. 33]. Головною особливістю її творів названо простоту сюжетів та буденність мови, що робить її тексти придатними для перекладу іншими мовами [Crispin 2021, p. 33]. При цьому, у її прозовому стилі було достатньо різноманітності, щоб надати нового звучання формульному жанру та змінити його стереотипні риси. Різноманітність відчувається і в межах кожної книги, і при зіставленні однієї книги з іншими. І головне, що її детективи надавали можливість «втекти» від реальності, тимчасово звільнитися від тривог повсякденного життя [Crispin 2021, p. 34]. Тож, А. Крісті уникала у своїх творах обговорення серйозних проблем політики чи релігії, рідко безпосередньо зверталася до актуальних суспільних тем. Вона здавалася майже аполітичною, адже робила наголос на цінності здорового глузду в розслідуванні злочинів, які вона зображувала як своєрідну «пляму на полотні буденності» [Watson 2021, p. 75].

Однак, існує і протилежна точка зору, зокрема, звертаючи увагу на всепроникну атмосферу тривоги в її романах, Е. Лайт стверджує, що було б помилкою вважати, ніби А. Крісті ніколи не торкається будь-якого відчуття соціальних потрясінь [Light 1991, p. 97]. Наприклад, у романі “N or M?” (1941) поєднання шпигунської інтриги й детективних технік пропонує пряме змалювання культурних і політичних тривог та травм, що виникали під час Другої світової війни [Plain 2001, p. 43]. Тож, А. Крісті постає як письменниця, цілком занурена у свій час.

Сучасна наукова думка все частіше трактує творчість А. Крісті в ширшому гуманітарному й соціологічному контекстах, відзначаючи її терапевтичні, комунікативні та ідеологічні функції. Літературознавці зауважують, що детективний роман у західній культурі XX–XXI століть виконує подвійну роль: з одного боку, він є захопливим засобом моделювання сценаріїв небезпеки, ідентичності та справедливості, а з іншого – інструментом ескапізму, здатним

структурувати світ та тимчасово позбавляти читача від хаосу і тривоги позалітературної реальності [Evans 2011, p. 19]. У цьому ракурсі детектив виступає впорядкованою симуляцією хаосу, яка допомагає долати відчуття безсилля перед зовнішніми обставинами [Benjamin 2017]. Наративна структура детективних творів реалізує ефективну форму бібліотерапії, адже через когнітивну реструктуризацію пережитого досвіду читач отримує змогу трансформувати тривогу від непередбачуваності реальності у впорядкований акт пізнання, де будь-яка таємниця підлягає розкриттю, а моральна справедливість є неминучим фіналом.

Водночас, варто ще раз наголосити на тому, що письменниця більшою мірою цікавилася побутовими деталями [Crispin 2021, p.36]. Ретельне «мереживо» подробиць маскує певні структурні обмеження прози А. Крісті, зокрема схематизм характеротворення та повторюваність сюжетних ситуацій. Однак ці потенційні недоліки не можуть нівелювати її ключові художні переваги: майстерне володіння детективною інтригою, здатність до побудови складних логічних головоломок, витончений гумору та точність соціальних спостережень [Lathen 2021, p. 60]. Саме ця комбінація забезпечує стабільний читацький інтерес і широку популярність її творів.

Поступово за А. Крісті утверджується статус «королеви головоломки», що відображає певний консенсус між прихильниками та скептиками її доробку. Акцент дослідників зміщується на ілюзіоністську природу її наративу, де розв'язка виконує роль ефектної демістифікації, що миттєво реконструює зміст усієї попередньої оповіді. При цьому характерною рисою поетики письменниці є не пряме використання прийомів відволікання уваги, а радше експлуатація жанрових і культурних кліше, які виконують функцію когнітивних пасток для читача. Зокрема, введення типізованих образів активізує у читача усталені інтерпретаційні моделі, що сприяє формуванню хибних очікувань. Унаслідок цього рецептивний процес набуває характеру самоомани: інтерпретуючи наративні сигнали відповідно до знайомих схем, читач дедалі більше віддаляється від правильної розгадки. Кульмінаційний момент (вияв істини) постає як різкий когнітивний зсув,

що переосмислює попередній досвід читання [Lathen 2021, p. 60]. Варіації подібної наративної стратегії простежуються у низці романів А. Крісті, де ключ до розгадки часто пов'язаний із переоцінкою базових соціальних зв'язків і стереотипів їхнього сприйняття.

Наприклад, у романі “Death on the Nile” (1937) авторка експлуатує архетип «знехтуваної жінки», спрямовуючи увагу читачів на емоційний аспект поведінки Жаклін де Бельфор, що вводить їх у оману щодо справжньої ролі цієї героїні в архітектоніці злочину. Схожий прийом радикальної переоцінки соціального статусу персонажа спостерігаємо у творі “Crooked House” (1949), де статус дитини слугує непроникною маскою, яка блокує раціональний аналіз фактів до моменту фінальної демістифікації.

А. Роллс переглядає «детективну критику», започатковану П. Баярдом та розширює її за рахунок творів А. Крісті, пропонуючи зміщення акцентів із традиційного фокусу на розгляді фіналу на «орієнтацію на початок детективної історії». Це дозволяє оприятити інші інтерпретації та сюжетні лінії, які приховуються в початкових частинах роману, але залишаються непоміченими через зосередженість на фінальному епізоді. А. Роллс стверджує, що геніальність А. Крісті полягає не стільки у створенні хитромудрих сюжетів, скільки в умінні приховувати інші, більш повні історії за зовнішньою канвою [Rolls 2022, p.4]. Дослідник розглядає детективний жанр як такий, що не стільки відновлює порядок, скільки руйнує його, звертаючи увагу на майстерність А. Крісті та презентуючи метатекстуальний вимір її творів.

Серед найвідоміших критичних відгуків щодо творчості А. Крісті є дослідження К. Ватсона про простоту мови та моральний комфорт у її романах [Watson 1971], а також оцінки англійських критиків, які вказують на її здатність створювати захопливу сюжетну інтригу при залученні мінімуму персонажів [Symons 1992] (як приклад можна навести будь-який твір письменниці).

А. Голдман наголошує на тому, що у майстерності яскраво змалювати персонажів у кількох реченнях чи фразах Агата Крісті майже не поступається Чарльзу Діккенсу – визнаному майстру стереотипізації [Goldman 2011, p. 261]. Що

ж до стилю, то елегантну й доброзичливо-гумористичну прозу письменниці слід визнати органічною для атмосфери англійського провінційного життя, яку вона описує [Goldman 2011, p. 262]. Її стриманість в емоційних кульмінаціях дає змогу непомітно «підкидати» ключові підказки в складних інтелектуальних іграх із читачем.

В основі поетики творів А. Крісті лежить жорстка логіка у зображенні механізмів маскуванню та змови, яку умовно можна визначити як «здоровий глузд». У цьому контексті її наративні конструкції демонструють тенденцію до максимальної економії пояснювальних засобів: драматична розв'язка часто ґрунтується на простому, майже очевидному припущенні, яке, однак, залишається непомітним у процесі читання. Зокрема, авторка послідовно втілює концепцію наративної детермінованості злочину: готовність суб'єктів до складних махінацій заради поточної вигоди (спадку) екстраполюється на їхнє минуле. Це дає підстави для ретроспективної реконструкції подій, де початкове вбивство постає не випадковим актом, а базовим елементом тривалої злочинної стратегії.

Саме така причинно-наслідкова логіка лежить в основі низки творів А. Крісті, де розгадка вибудовується через ретроспективне переосмислення попередніх подій та мотивацій персонажів. Водночас ця модель є гнучкою: наприклад, у романі “After the Funeral” (1953) спостерігається інверсія зазначеного принципу, коли махінації розгортаються не до, а після ключового злочину, що порушує очікувану часову послідовність і додатково ускладнює процес інтерпретації [Lathen 2021, p. 61]. Таким чином, письменниця не лише відтворює усталені схеми детективного мислення, а й варіює їх, створюючи ефект непередбачуваності.

У межах сучасного літературознавчого дискурсу творчість А. Крісті часто осмислюється крізь призму її специфічної «англійськості», яка виступає не лише культурним маркером, але й важливим рецептивним чинником. Зосереджуючись на відтворенні повсякденних практик і мікродеталей британського життя, письменниця постає своєрідним хроністом «малого світу», що, парадоксальним чином, посилює привабливість її текстів для закордонної аудиторії [Lathen 2021, p.

60]. Прискіплива увага до побутової конкретики формує ефект достовірності й культурної екзотизації водночас.

Увагу науковців привертає ідіостиль А. Крісті, зокрема, багатий арсенал лінгвостилістичних прийомів [Pakhomova, Yashkina 2022]. До них належать, зокрема, психологізм (увага до психології вбивці), обмежений лексичний запас (щоб читач не відволікався, а міг більше уваги приділяти ключам та розгадкам, а також сюжету), образні засоби (майстерне використання метафор, гіпербол та іронії), архаїзми та іноземні слова та ін. Таким чином, унікальний ідіостиль А. Крісті поєднує оригінальні сюжетні патерни та лінгвостилістичні прийоми.

Виступаючи проти усталеної опозиції між «високим» модернізмом і популярною літературою, які традиційно уособлюють Джеймс Джойс та Агата Крісті відповідно, науковці пропонують альтернативну інтерпретаційну модель, у межах якої творчість А. Крісті постає як «естетично модерністська» [Birns, Birns 1990, p.120]. Такий підхід передбачає перегляд канонічних уявлень про жанрову ієрархію та розмивання меж між «елітною» і «масовою» літературою.

Зосереджуючись на формальних характеристиках прози А. Крісті, зокрема на її «формульності», яка зазвичай розглядалася критикою як ознака естетичної меншовартості, дослідники переосмислюють цю рису як потенціал для творчого експерименту [Birns, Birns 1990, p.133]. У цьому контексті повторюваність і варіативність жанрових схем інтерпретуються не як обмеження, а як свідомі стратегія, що дозволяє авторці досліджувати межі наративної організації детективу. Зокрема, експерименти А. Крісті з наративним голосом, жанровими кодами та елементами саморефлексії засвідчують її залученість до ширших модерністських пошуків, спрямованих на осмислення природи художнього тексту. Відтак детективна проза постає не як форма «втечі від літератури», а як специфічний спосіб її саморефлексивного осмислення, при якому сюжетна інтрига поєднується з метанаративними ефектами.

Згідно з концепцією С. Свіні [Sweeney 1990], класичний детектив завдяки своїй структурній упорядкованості та герметичності простору виступає релевантною епістемологічною моделлю. Автор дослідження зазначає, що

зосередженість на процедурі розслідування корелює з теоретичними моделями наративу, де процес реконструкції минулих подій стає формою металітературного аналізу, що зумовлює високу рецептивну привабливість жанру для інтелектуального читача.

Таким чином, у сучасному літературознавстві набуває потужності тенденція до переоцінки творчості А. Крісті як феномену, що функціонує на перетині детективної традиції та модерністської естетики. Дослідники звертають увагу на те, що зовнішній традиціоналістський характер її текстів нерідко маскує глибші напруження й амбівалентності, пов'язані з модерним досвідом [Suh 2016]. У цьому сенсі романи Крісті можуть бути прочитані не лише як заперечення модерності, а й як специфічна форма її опосередкованого осмислення.

У нових прочитаннях твори А. Крісті розглядаються в нових контекстах – фемінізму, міжвоєнної травми та критичних репрезентацій імперії. С. Роуланд стверджує, що А. Крісті, як і інші письменниці «золотої доби» детективної літератури, зокрема Дороті Сеєрс, стратегічно використовує «расистську риторику» модерного орієнталізму, при цьому проєкція англійськості стає одним зі способів дестабілізації й пародіювання англійських стереотипів [Rowland 2011, р. 68]. Про використання національних та гендерних стереотипів у творах письменниці йдеться й у дослідженні М. Макінен [Makinen 2006].

Дж. Ліппманн [Lippmann 2016] розглядає А. Крісті як символічну постать, твори якої належать до белетристики і водночас є літературою «середньокультурною» (*middlebrow literature*), тобто доступною для більшості читачів, і пов'язаною з імперським контекстом. тобто доступною для більшості читачів, і пов'язаною з імперським контекстом. При цьому, дослідниця вважає А. Крісті авторитетною особистістю, яка заслуговує на більшу критичну увагу у сфері постколоніальних студій з акцентом на тому, яким чином її твори критично осмислюють британський імперський дискурс орієнталізму. Найбільш очевидно ця критика реалізується у прозі після Другої світової війни [Suh 2016, р.62].

Вважається, що у низці текстів А. Крісті простежується критичне переосмислення як орієнталістських уявлень, характерних для «високого»

модернізму, так і ксенофобних стереотипів масової культури. На відміну від героїзованих постатей колоніального дискурсу, її персонажі часто постають у ролі «туристів», свідомо негероїчних спостерігачів, чия перспектива екстеріоризує традиційні імперські наративи. Така оптика співвідноситься з ширшими трансформаціями британського імперіалізму середини ХХ століття та засвідчує кризу його легітимності після Першої світової війни.

Показовим у цьому сенсі є роман “They Came to Baghdad” (1951), у якому А. Крісті послідовно переглядає конвенції імперського шпигунського наративу. Замість акценту на інтригах, мелодрамі та екзотизації Сходу вона пропонує модель, зорієнтовану на повсякденність, матеріальний обмін і культурну подібність. Письменниця наполягає на спільності базових людських цінностей, зокрема прив’язаності до дому й рутинного життя, що зменшує дистанцію між «європейським» і «іншим» світом [McAlister 2005, p. 47]. Така стратегія не лише послаблює орієнталістський дискурс, але й формує уявлення про можливість мирного співіснування в умовах нової глобальної конфігурації.

Водночас ця «гомогенізація» просторів й ідентичностей у А. Крісті суттєво відрізняється від імперського «іншування»: вона радше відображає перехід до нових форм глобальної гегемонії, пов’язаних із піднесенням США у післявоєнний період і формуванням риторики вільної торгівлі та «громадянина-споживача» в умовах холодної війни [Suh 2016]. У цьому сенсі антиколоніальний потенціал її творів не однозначно опозиційний, він функціонує у взаємодії з новими ідеологічними настановами.

Тож, у сучасному літературознавстві, крім того, спостерігається виразна тенденція до перегляду усталених уявлень про творчість Агати Крісті, зокрема тих, що редукують її до зразка ескапістської масової літератури або консервативного заперечення модерності. Одним із ключових інструментів такої ревізії стає залучення категорії літератури середнього смаку (*middlebrow literature*), яка в останні десятиліття набула відчутної критичної ваги [Suh 2011, p.63]. Зокрема, після публікації праці Н. Гамбла [Humble 2001], значна частина досліджень зосереджується на раніше маргіналізованих або недооцінених текстах, а сама

категорія “middlebrow” зазнає концептуального переосмислення й позбавляється виключно негативних конотацій.

Якщо раніше критика популярної, але інтелектуально амбітної літератури коливалася між її виправданням і запереченням «середнього» статусу, то сучасні студії демонструють принципово інший підхід: вони легітимізують масову літературу як самодостатній об’єкт аналізу, не вдаючись до її апологетики. У цьому контексті творчість А. Крісті, яку Е. Лайт назвала «королевою «середньої (масової) культури»» [Light 1991, p.75], розглядається не як вторинна щодо «високого» канону, а як важливий культурний феномен, що функціонує на перетині естетичної доступності та наративної складності.

Підставою для такого перегляду стала критична позиція Вірджинії Вульф, яка різко відкидала «масову культуру», асоціюючи її з естетичною невизначеністю та орієнтацією на позалітературні цінності (успіх, престиж, комерційність) [Woolf 1966, p. 198]. Натомість сучасні дослідники, розвиваючи підхід Н. Гамбла, інтерпретують цей «проміжний» статус не як недолік, а як продуктивну зону напруження між «високим» і «масовим». У результаті масова література взагалі та проза А. Крісті зокрема постають як простір, у якому поєднуються доступність і формальна винахідливість, жанрова конвенційність і критичний потенціал. Такий підхід дозволяє не лише реабілітувати творчість А. Крісті у науковому дискурсі, але й виявити її роль у формуванні читацьких практик, культурних ідентичностей й ідеологічних моделей XX століття.

М. Макінен зауважує, що хоча імена В. Вулф та А. Крісті зазвичай не ставлять поруч, втім, остання була очевидно й неминуче під впливом модерністського стилю. Розглядаючи “The Hollow” (1946) А. Крісті у зіставленні з “To the Lighthouse” (1927) Вулф, дослідниця доводить наявність безпосереднього впливу. Вона підкреслює, що саме «скорочений формат» популярного жанру надавав Агаті Крісті можливість у специфічний, але концептуально значущий спосіб осмислювати ключові літературні та соціокультурні проблеми [Mäkinen 2016]. На відміну від модерністської стратегії Вірджинії Вульф, яка проблематизує й залишає відкритими питання жіночої самореалізації (зокрема напруження між

шлюбом і кар'єрою), «буденна» етика масової літератури у А. Крісті пропонує іншу модель вирішення проблеми. Її наративи не стільки радикалізують цю дилему, скільки інтегрують її в межах повсякденного досвіду, пропонуючи читачеві своєрідну «втіху» через сценарії, де можливі рішення реалізуються «всередині» або «поряд» зі шлюбом. У цьому сенсі творчість А. Крісті репрезентує альтернативну, менш конфліктну, але не менш показову форму культурного осмислення гендерних ролей, характерну для масової літератури та її орієнтації на баланс між соціальними нормами і особистими прагненнями.

Увага до детективного жанру А. Крісті акумулюється також у світлі феномену «жіночої масової літератури» (“feminine middlebrow”). Як пише Дж. Су, поява популярної масової літератури у міжвоєнній Британії тісно пов’язана з втомою від воєнних наративів і маскулінної героїки, із одночасною переорієнтацією на цінності домашнього затишку, раціонального порядкування та соціальної злагоди [Suh 2016, p.63]. Жіноча популярна проза середнього сегменту, до якої належать твори А. Крісті, не лише долала межу між «високою» і масовою культурою, а й активно їх синтезувала, запозичуючи експерименти та стилістику «високої літератури» на ґрунті доступності та приємності [Humble 2001]. Саме ця інтегративна логіка сприяла сталості жанру, забезпечила його гнучкість і можливість реагування на нові соціокультурні запити й виклики.

У цьому контексті проза А. Крісті дедалі частіше інтерпретується як складова формування нового середньокласового етосу у Великій Британії ХХ століття. Йдеться про культурну модель, що поєднує орієнтацію на приватний, «домашній» простір із егалітарними цінностями та водночас закладає потенціал для критики імперських ієрархій. Такий підхід дозволяє переосмислити творчість письменниці не як аполітичну, а як залучену до ідеологічних трансформацій доби.

Ряд досліджень виходить за межі власне текстологічного аналізу і розширює ракурс погляду на детективи А. Крісті. Йдеться, наприклад, про репрезентацію готичної традиції у романах цієї письменниці, що проявляється через трансформацію класичного готичного простору у герметичну локацію сучасного детективу. У цьому контексті важливу роль відіграє дисертаційне дослідження К.

Яннітсароса [Yiannitsaros 2016], у якому запропоновано новий погляд на жанрову природу текстів письменниці, обґрунтовано категорію «масова готика».

Основна теза автора полягає в тому, що детективні наративи А. Крісті не лише наслідують вікторіанські готичні зразки, а й активно трансформують їх у контексті аналізу соціокультурних тривог середнього класу. К. Яннітсарос доводить, що простір дому в детективах А. Крісті втрачає функцію стабільного притулку, перетворюючись на «готичну пастку», де приватність життя слугує прикриттям для сімейної деструкції та насильства. Науковець виокремлює кілька модусів готичного наративу у творчості письменниці (від концепції «оселі з привидами», де минуле домінує над теперішнім, до «готичного села» як простору тотального нагляду та прихованої ксенофобії). Особлива увага у праці приділяється інтертекстуальному зв'язку творів А. Крісті з традицією «жіночої готики» (зокрема сестер Бронте), що дозволяє трактувати розв'язки її творів не лише як раціональні фінали, а й як акти оприявлення соціальних таємниць. Таким чином, за К. Яннітсаросом, готичний інструментарій у А. Крісті виступає засобом деконструкції ідеології домашнього затишку, викриваючи «смертоносну» природу консервативного побуту.

У монографії “Dining Room Detectives” [Baušeková 2015] увагу зосереджено на гастрономічному дискурсі детективів А. Крісті, який розглядається як складна семіотична система. Дослідниця обґрунтовує концепцію, згідно з якою опис кулінарних практик та застільного етикету не лише виконує декоративну функцію, а і виступає інструментом соціального маркування, перетворюється на важливу ланку в архітектоніці детективної інтриги, що сприяє демістифікації злочинних намірів через аналіз побутових дрібниць.

Науковці звертають увагу і на той факт, що А. Крісті є майстринею пародій [The Ageless Agatha 2016, p.11]: не лише Пуаро є пародією на Шерлока Голмса, але і його напарник капітан Гастінгс може бути прочитаний як висміювання доктора Ватсона. Жіночі образи А. Крісті також представлені з певною долею іронії, а подекуди твори письменниці демонструють консервативний, навіть мізогінний світогляд.

Також помітною у дослідженнях творчості А. Крісті є тенденція до переорієнтації з суто літературознавчих інтерпретацій на міждисциплінарні підходи, зокрема залучення просторових, медійних та інформаційних студій. Наприклад, М. Боултон зосереджується на аналізі географій і психогеографій у (теле)візуальних адаптаціях творів письменниці [Boulton 2016]. Дослідниця розглядає постать відомої секретарки міс Лемон як своєрідний центр упорядкованого знання: її картотека постає метафоричною «шафою див», що вміщує весь «пуарівський» всесвіт у межах каталогізованого простору. Важливо, що цей архів не лише акумулює інформацію, а й продукує нові смисли, функціонуючи як активний елемент дедуктивного процесу. У такій перспективі глядач/читач також інтегрується в цю систему, долучаючись до конструювання багаторівневої значущості феномену «Агата Крісті».

Своєю чергою, М. Казмер пропонує цікавий ракурс погляду на творчість А. Крісті, спираючись на підходи інформаційних наук і теорії комунікації [Kazmer 2023]. У центрі аналізу постають механізми оцінювання, циркуляції та функціонування знання в оповіданнях про міс Марпл. Дослідниця підкреслює, що детективний наратив моделює процеси, подібні до реальних інформаційних практик: значущість інформації формується контекстуально і завжди орієнтована на інтерпретатора. Особливу увагу М. Казмер приділяє стратегіям міс Марпл, яка вміло маніпулює інформаційними потоками, використовуючи соціальні ролі (зокрема, удавану наївність чи безпечність) для здобуття необхідних відомостей. Як зауважує сама Марпл у романі “A Murder Is Announced” (1950): “we old women always do snoop. It would be very odd and much more noticeable if I didn't. Questions about mutual friends in different parts of the world and whether they remember so and so, and do they remember who it was that Lady Somebody's daughter married? All that helps, doesn't it?” [Agatha Christie 2003a, p. 127.]

У новітніх підходах студіях творчості А. Крісті дедалі більшої уваги набуває не лише текстуальна природа її спадщини, а й культурна міфологія, пов'язана з її постаттю. У цьому контексті С. Стріт [Street 2008] пропонує розглядати А. Крісті як «авторку, чия слава перевищила її письмо», акцентуючи увагу на складних

механізмах конструювання її публічного образу. Дослідниця звертається до історії створення фільму “Agatha” (1979), заснованого на однойменному спекулятивному романі К. Тинан (1978), який інтерпретує резонансне зникнення письменниці. Водночас С. Стріт не прагне реконструювати «втрачені» одинадцять днів, а зосереджується на питаннях популярності, автентичності, пам’яті та взаємодії факту й художньої вигадки.

Такий підхід відображає ширшу тенденцію сучасного крістієзнавства: зміщення уваги від пошуку «остаточної істини» до реінтерпретації до аналізу процесів текстової репрезентації. Постать Крісті осмислюється як багаторівневий культурний конструкт, у якому перетинаються три виміри: авторка, знаменитість, жінка. У цьому сенсі сама «загадка» Крісті виявляється принципово невичерпною: як підкреслює С. Стріт, її історія функціонує як відкрита структура, що постійно породжує нові інтерпретації [Street 2008].

Відтак сучасна наука дедалі більше схиляється до розуміння Крісті не як об’єкта остаточного розгадування, а як динамічного феномену з практично безмежним потенціалом для культурного переосмислення, реінтерпретації та «переписування».

3.2 Паратекстуальність та інші стратегії інтертекстуальної взаємодії у творах Агати Крісті

Дослідження поетики детективного жанру «золотої доби» вимагає ретельного аналізу не лише внутрішньої структури оповіді, але й її зовнішніх атрибутів, які Ж. Женетт визначив як паратекст. Паратекстуальність у творчості А. Крісті постає не як допоміжний елемент, а як складний лімінальний простір, що формує стратегію читацького сприйняття ще до моменту занурення в оповідь. Нагадаємо, що паратекст, згідно з Ж. Женеттом, включає перитекст, тобто елементи, безпосередньо представлені у самому тексті (ім’я автора, назва, передмова, епіграфи, ілюстрації, обкладинка тощо) та епітекст, який виходить за

межі тексту (рецензії, листи автора, рекламні матеріали, претексти) [Genette 1997b]. У естетичній системі А. Крісті ці елементи перетворюються на інструменти управління увагою читача, де кожен з них стає першою підказкою або, навпаки, майстерно розставленою пасткою, таким собі «червоним оселедцем».

Ім'я Агати Крісті, яке з'являлося на титульній сторінці її детективних творів, функціонує як потужний механізм ідентифікації, брендування та жанрового маркування, що визначає «поріг» входу читача в текст. У системі паратекстуальності А. Крісті авторське ім'я проходить еволюцію від простого підпису до такого собі знака якості, який Ж. Женетт описує як водночас «хаотичний» (*erratic*) та «обмежений» (*circumscribed*) за локалізацією [Genette 1997b, p. 38]. Для читачів ім'я Дами Агати на титульному аркуші та обкладинці виконує функцію «гарантії» дотримання правил «чесної гри» та інтелектуальної розваги. Той факт, що згодом її ім'я стає зареєстрованою торговою маркою (про йшлося у попередньому підрозділі), перетворює перитекст на ринково-детермінований інструмент, який формує горизонт очікувань аудиторії щодо класичного детективу-головоломки.

Крім того, поєднання імені авторки, чиї твори є бестселерами, із заголовками-алюзіями створює специфічний тип авторської ідентичності – «визнаного майстра масової літератури». Тож, ім'я Агати Крісті в цьому контексті виступає медіатором, що легітимізує детектив як частину літературної традиції так званої літератури середнього смаку (*middlebrow literature*).

Варто також відзначити, що ім'я письменниці активно функціонує за межами книги (в епітексті) – у рекламних матеріалах, рецензіях на її книги, новинах про її зникнення у 1926 році чи інтерв'ю, що згодом впливає на інтерпретацію самих творів. Читач сприймає «Агату Крісті» не лише як реальну особу, але й як сконструйовану текстами (художніми, біографічними, літературно-критичними, рекламними) знаменитість, чиє життя стає «претекстом» для розгадування загадок у її книгах. Цьому сприяють і автобіографія майстрині слова [Christie 2010a], і численні біографії, створені під час її життя та після її смерті [Ramsey 1967; Feinman 1975; Thompson 2007; Morgan 2017].

Варто відзначити, що практично у всіх виданих детективних творах є рубрика «Про автора», яка представляє необізаному читачеві основні відомості про письменницю, скеровує читацькі очікування, вдаючись до тверджень на кшталт: “Agatha Christie is known throughout the world as the Queen of Crime. Her books have sold over a billion copies in English and another billion in 100 foreign languages. She is the most widely published author of all time and in any language, outsold only by the Bible and Shakespeare” [Christie 1936a, p. 249].

У пізніх творах А. Крісті її ім'я іронічно віддзеркалюється у фігурі Аріадни Олівер – авторки детективних творів та затаїтої феміністки, яка часто виступає «голосом» А. Крісті, пафосно коментуючи труднощі ремесла та власну популярність. Надавши цій героїні вельми промовисту характеристику у романі “Cards on the Table” (1936), надалі письменниця апелює до її образу як до такого собі образного претексту: “Mrs. Ariadne Oliver was extremely well known as one of the foremost writers of detective and other sensational stories. She wrote chatty, if not particularly grammatical, articles ... She was also a hotheaded feminist ... She was an earnest believer in woman's intuition.” [Christie 1936a, p. 10].

При структуруванні цього образу авторка використовує й автобіографічні алюзії, наділяючи героїню окремими рисами, які нагадують її саму. Наприклад, вона так само любила їсти яблука у ванній кімнаті [Morgan 2017, p. 232]. І власне цей персонаж перетворюється на інтертекстуальний елемент, який пов'язує декілька творів А. Крісті: “Mrs McGinty's Dead” (1952), “Dead Man's Folly” (1956), “The Pale Horse” (1961), “Third Girl” (1966), “Hallowe'en Party” (1969), “Elephants Can Remember” (1972). Як наскрізний персонаж у декількох творах, ця героїня не лише забезпечує цілісність художнього всесвіту, а й слугує рупором для автотекстуальної рефлексії, дозволяючи письменниці іронізувати над жанровою природою детективу та образами розслідувачів.

Отже, ім'я Агати Крісті є центральним паратекстуальним елементом, що не лише вказує на авторство, а й структурує соціальну та культурну комунікацію між текстом і глобальним ринком.

Ще одним важливим перитекстуальним елементом є заголовок, який також виконує роль своєрідного «порогу», де зустрічаються очікування аудиторії, авторські маніпуляції та пласти культурної пам'яті, активовані через інтертекстуальні алюзії. У науковому дискурсі заголовок розглядається як ключовий перитекстуальний елемент, що формує первинне сприйняття твору та активує інтелектуальний інтерес читача. Головним призначенням заголовка є залучення уваги аудиторії через лаконічність і точність повідомлення. Окрім змістової місткості, йому властиві такі характеристики, як інформативність, експресивність, виразність та структурна завершеність [Волощенко 2024, с. 92].

Функції заголовка полягають у тому, щоб (1) ідентифікувати твір, (2) вказати на його предмет (тему), (3) сприяти його популяризації [Genette 1997 b, p.75]. Цей перелік можна доповнити: К. Лєснєвська [Лєснєвська 2017, с. 60] зазначає, що заголовок виконує п'ять функцій, а саме: (1) номінативну; (2) інформативну (комунікативну); (3) роздільну, відділяючи текст із навколишнього простору; (4) експресивно-апелятивну, висловлюючи авторську точку зору та налаштовуючи читацькі очікування та (5) рекламну, адже назва привертає увагу реципієнта, залучаючи до ознайомлення із текстом.

У контексті детективів А Крісті ці функції набувають специфічного значення. Зокрема, апелятивна функція часто реалізується через «червоні оселідці» у назвах, що навмисно дезорієнтують читача. Інформативна ж функція нерідко постає як «прогностична», де заголовок (наприклад, у формі дитячої лічилки) містить у собі згорнутий сценарій майбутніх подій (“And Then There Were None”, “One, Two, Buckle My Shoe” та ін.).

Необхідно також звернути увагу на мультимодальний характер заголовку творів А. Крісті. Загальновідомо, що мультимодальність – це поєднання кількох способів (модусів) передачі інформації та створення значення в одному повідомленні або тексті. До таких способів належать словесний (вербальний) текст, зображення, звук, жести, колір, шрифт, графічне оформлення та інші засоби комунікації [Kress, van Leeuwen 2001, p. 20].

У літературознавстві мультимодальність розглядається як взаємодія різних знакових систем, які разом допомагають розкрити зміст твору та впливають на його сприйняття читачем. Наприклад, у книзі мультимодальність може проявлятися через поєднання тексту із заголовком, ілюстраціями, оформленням обкладинки, шрифтовими виділеннями або іншими візуальними елементами, тобто через використання декількох каналів і засобів комунікації для передачі інформації та формування смислу.

Мультимодальність заголовків А. Крісті посилюється завдяки візуальному оформленню книжок: шрифти, кольори, ілюстрації на обкладинках взаємодіють із назвою твору та допомагають створити відповідний емоційний настрій. Таким чином, у творчості А. Крісті заголовок є важливим художнім елементом, який поєднує вербальні, символічні та візуальні засоби, сприяючи створенню детективної інтриги та активному залученню читача до процесу інтерпретації твору.

Феномен паратекстуальності в детективному дискурсі «золотої доби» нерозривно пов'язаний із концепцією «чесної гри», тож центральною функцією заголовка в детективі є встановлення горизонту очікувань. Відкриваючи книгу з назвою “The Murder of Roger Ackroyd” (1926), вже на рівні паратексту читач отримує інформацію про жертву та характер події, що відбудеться. Водночас у такій конструкції заголовку письменника вдається до синтаксичної двозначності: складно сказати, чи є Роджер Екройд об'єктом чи суб'єктом дії.

Нагадаємо, що згідно з Ц. Тодоровим, детективна оповідь будується на часовій дуальності: історії злочину та історії розслідування, які зближуються в момент розв'язки [Todorov 1977]. Заголовок, що номінує місце, слугує початковою точкою цього процесу. У творах А. Крісті це часто замкнені простори - «герметичні кола підозрюваних», де локус будинку чи потяга стає активним агентом сюжету. Такі назви, як “The Murder on the Links” (1923), “The Murder at the Vicarage” (1930), “Death on the Nile” (1937), “The Body in the Library” (1942) не лише вказують на локацію, а й активують жанрові конвенції детективу «золотої доби».

Винесення на титульну сторінку танатологічно маркованої лексики, як-от «вбивство» (murder) та «смерть» (death) у заголовках творів А. Крісті є ще одним прикладом функціонування паратексту як механізму жанрового маркування та управління читацькою увагою. Це особливо помітно в еволюції заголовків для американського ринку, де видавці (зокрема Dodd, Mead and Company) часто замінювали оригінальні метафоричні чи літературні назви на більш «жорсткі» варіанти для кращої комерційної орієнтації читача: назва “The Sittaford Mystery” (1931) трансформувалася у “The Murder at Hazelmoor” (1931), а “Three Act Tragedy” (1934) – у “Murder in Three Acts” (1934); роман “Hercule Poirot's Christmas” (1938) був виданий під назвою “Murder for Christmas” (1939), а “Sparkling Cyanide” (1945) отримала заміну на “Remembered Death” (1945), що прямо вказувало на характер злочину. (Детальніше про зміни назв творів авторки див. [Wagstaff, Poole 2004]).

Найбільш впізнавана паратекстуальна стратегія А. Крісті базується на поєднанні лексем «вбивство/смерть» із конкретним географічним чи просторовим маркером: “Murder on the Orient Express” (1934), “Death in the Clouds” (1935), “Murder in Mesopotamia” (1936) та ін. Очевидно, що ці заголовки виконують роль «прогностичних текстів», що згортають сценарій твору до короткої формули. Окрім того, відбувається безпосередня номінація жертви: “Lord Edgware Dies” (1933), “Mrs McGinty's Dead” (1952).

Використання слова «смерть» виступає і засобом встановлення етичного модусу детективної історії (“Appointment with Death” (1938), “Death Comes as the End” (1944)), що вказує на неминучість фатуму та піднімає розслідування до рівня морально-етичного диспуту. Зокрема, у романі “Death Comes as the End” (1944) використання лексеми «смерть» у заголовку встановлює специфічний «поріг інтерпретації», де кримінальна загадка переплітається з філософськими роздумами про природу людського існування. На відміну від більшості детективів А. Крісті, де смерть є лише відправною точкою сюжету, тут заголовок проголошує її фінальною неминучістю. Події у романі відбуваються в Стародавньому Єгипті (2000 р. до н. е.), і це дозволяє авторці використати давню культуру як дзеркало для дослідження людської природи. Роман також є унікальним і по кількості жертв:

рівень летальності є другим після славнозвісного “And Then There Were None” (1939) [Curran 2010, p. 347].

Цей заголовок апелює до гіпотексту – давньоєгипетської збірки «Пісні арфіста» [Mark 2019], у якій розкривається тема швидкоплинності життя та марності гонити за земними благами. Ця алюзія демонструє абсолютну безрезультатність зусиль вбивці (Яхмоса), адже смерть очкує не лише на його жертв, а й на самого злочинця.

У передмові А. Крісті визначає джерело свого натхнення: “the inspiration of both characters and plot was derived from two or three Egyptian letters of the XI Dynasty, found about 20 years ago by the Egyptian Expedition of the Metropolitan Museum of Art, New York, in a rock tomb opposite Luxor, and translated by Professor (then Mr.) Battiscombe Gunn in the Museum’s bulletin” [Christie 2010b, p. 2]. Ці листи Геканакта були адресовані його сім’ї, у них він висловлював невдоволення їхньою поведінкою та ставленням до його наложниці. Отже, спираючись на реальні документи, авторка створила вельми реалістичний опис давнього світу та звернула увагу на те, що не дивлячись на суспільно-політичні трансформації, людська природа є незмінною.

Очевидно, що смерть у цьому творі функціонує як «феномен, що примирює з реальністю», де істина стає єдиною цінністю, що залишається в кінці. Таким чином, паратекстуальний акцент на кінець життя у назві роману перетворює “whodunit” на складну притчу про вибір, відплату та моральну відповідальність перед обличчям вічності.

Так само важливим архітекстуальним маркером є і згадка про наявність тайни, загадки, небезпеки, що пов’язує твори А. Крісті із детективною традицією та підкріплює жанрові очікування: “The Mystery of the Blue Train” (1928), “The Seven Dials Mystery” (1929), “Peril at End House” (1932) та багато інших. Тож, подібні назви виконують жанрово-ідентифікуючу функцію та водночас й інтригуючу роль, адже створюють когнітивний «гачок» для читача та визначають рамку інтерпретації ще до початку розгортання нарації.

Крім того, назви детективів А. Крісті демонструють надзвичайну широту літературних та культурних референцій. Авторка звертається до шекспірівського канону, біблійних текстів, поезії романтизму та вікторіанської епохи, а також до масиву дитячого фольклору. Цей вибір не є випадковим: він засвідчує «інтелектуальність» тексту та вписує детектив у велику літературну традицію, роблячи алюзію паролем для освіченого читача. При цьому відбувається руйнування зневажливого ставлення до детективу як до низькопробного масового читива.

Використання дитячих лічилок Матінки Гуски як перитекстуальних та мультимодальних маркерів є однією з найвиразніших ознак поетики А. Крісті. З погляду психоаналітичної естетики, цей прийом базується на концепті «моторошного» (*Das Unheimliche*), розробленому З. Фройдом у 1919 році [Freud 2003]. Фройд визначав «моторошне» не просто як страх перед невідомим, а як особливий стан, коли щось добре знайоме, рідне та затишне (*heimlich*) раптово набуває чужих, загрозливих рис, перетворюючись на свою протилежність (*unheimlich*).

У творчості А. Крісті дитяча лічилка, яка за своєю природою належить до сфери «безпечного» дитинства та домашнього затишку, через заголовок роману реконтекстуалізується як сценарій вбивства. Це створює парадокс «знайомого жаху»: текст, який читач пам'ятає як безневинну дитячу забаву, стає жорсткою матрицею злочину, що надає подіям відтінку фаталізму та макабричності.

Механізм впливу таких заголовків, як “*And Then There Were None*” (1939), “*One, Two, Buckle My Shoe*” (1940), “*Five Little Pigs*” (1942), “*A Pocket Full of Rye*” (1953), або “*Hickory Dickory Dock*” (1955) та ін. реалізується на декількох рівнях. Зокрема, відбувається повернення витісненого досвіду, адже згідно з Фройдом, «моторошне» виникає, коли дитячі вірування або витіснені інфантильні страхи, які людина вважала подоланими, раптово знову здаються реальними. У А. Крісті лічилка перестає бути просто римованим текстом і перетворюється на дієвий алгоритм невідворотного наближення смерті, що втілює «всемогутність думки» вбивці.

Крім того, винесення дитячих віршиків та їхніх фрагментів у заголовки детективів сприяє і деформації знайомого: ефект підсилюється через контраст між ритмічною, ігровою формою лічилки та її жорстоким наповненням у детективному сюжеті. Наприклад, у романі “And Then There Were None” (1939) лічилка про десятиох індіанців виступає не як декорація, а як пророчий текст, що робить кожну смерть невідворотною, а жертв перетворює на фігури в чужій грі. Загибель кожного з героїв відповідає певному рядку вірша, що створює відчуття надприродної зумовленості подій, хоча за вбивствами стоїть цілком раціональний план судді Воргрейва. Крім того, лічилка стає інструментом психологічного тиску на жертв, особливо на Віру Клейторн, яка врешті-решт вчиняє самогубство під впливом останнього рядка вірша.

Одним із джерел «моторошного» З. Фройд вважав мимовільне повторення ситуацій [Freud 2003, p. 11]. Коли заголовок-лічилка диктує кількість жертв або спосіб вбивства, виникає відчуття механістичності зла, що є типовим для концепту *Das Unheimliche*. Тож, у романі “And Then There Were None” дитяча лічилка виступає як детальний сценарій. Вона визначає не лише кількість жертв (десять), а й навіює ефект зловісної визначеності подій.

У творі “One, Two, Buckle My Shoe” послідовність епізодів лічилки використовується для організації наративу про низку вбивств, де кожна наступна подія або жертва позначається черговим рядком вірша, і це підсилює відчуття автоматизму в діях злочинця. На відміну від інших творів, побудованих на дитячому фольклорі, тут лічилка слугує не планом для вбивці, а структурним каркасом розслідування для самого Пуаро, допомагаючи йому впорядкувати хаотичні факти справи. Ключем до розгадки підміни особистості виявляється така деталь, як пряжка на туфлі однієї з пацієнток, міс Сейнзбері-Силл (яку пізніше знайдуть мертвою). Пуаро «збирає докази» (палички), опитуючи пацієнтів, які були в клініці того ранку. Серед них були впливовий банкір Алістер Блейн та загадковий грек Амберіотіс. Загалом, лічилка допомагає читачеві не заплутатися в численних пацієнтах і часі їхніх візитів, перетворюючи розслідування на математично точний процес пошуку рішення.

Заголовок і структура твору “Five Little Pigs” базуються на лічилці, що виділяє п’ятьох підозрюваних, кожен з яких асоціюється з окремим рядком вірша. Лічилка про п’ятьох поросят організує текст у єдине ціле, вибудовує логіку розслідування та залучає читача до інтелектуальної гри шляхом пошуку паралелей між героями дитячого віршика (його дорослі розповідають малечі, перебираючи кожний із пальчиків на ніжках [This Little Piggy]), і трагічної історії вбивства відомого художника. Веселий тон дитячої римівки очевидно контрастує із трагічною атмосферою подій у романі, а використання рядка з поезії для називання розділів, присвячених конкретній дійовій особі (“This little pig ate roast beef,” відповідає образу Ельзи Грієр, “This little pig went to market” асоціюється із іміджем Філіпа Блейка та ін.), натякає на суть зображених характерів та закріплює внутрішню єдність детективного наративу. Це структурує ретроспективне розслідування Пуаро, включаючи людські долі до дитячого ритму.

У сюжеті роману “A Pocket Full of Rye” буквально відтворюються події лічилки “Sing a Song of Sixpence”. Поліція, обстежуючи тіло багатого бізнесмена Рекса Фортеск’ю, якого отруїли за сніданком, знаходить розсипане жито у кишені його піджака. За деякий час до вбивства в його офісі знайшли мертвих дроздів. Власне, сам вбитий багатій втілює образ короля, який у співанці рахує гроші, а його молода дружина (її отруїли ціанідом, доданим до чаю) уособлює королеву, яка у віршику їла мед та хліб. Покоївку Гледіс знаходять задушеною в саду; вона розвішувала білизну, як і її прототип, і на її носі була прищіпка (відсилка до рядку, у якому пташка дзьобнула покоївку за ніс).

Вбивця навмисно використовував віршик, щоб створити видимість божевілья злочинця та відволікти увагу від власного бажання отримати у спадок прибуткову шахту із промовистою назвою «Чорні дрозди». Міс Марпл, знаючи цей віршик із дитинства, єдина здогадується, де шукати наступну жертву.

Цей роман демонструє, що лічилка, яку авторка використовує у якості розгорнутої метафори, трансформується у речовий доказ. Міс Марпл, чіє знання дитячого вірша є частиною її культурного коду, першою розгадує закономірність подій, що дозволяє їй випередити поліцію у розплутуванні злочину. Тут А. Крісті

вибудовує складну систему інтертекстуальних маркерів, де дитячий фольклор виступає інструментом соціальної сатири. Використання лічилки про «королівські розкоші» для кодування вбивств у родині Фортеस्क'ю слугує викриттю духовної порожнечі так званих нуворишів. Додаткового іронічного забарвлення тексту надає антропонімічна алюзія: характери синів патріарха родини (Персіваль та Ланселот) суперечать етимології шляхетних імен, запозичених із артурівського міфу, маркуючи розрив між високим етосом лицарства та прагматичним цинізмом спадкоємців фінансової імперії: “Lancelot Fortescue! What a name! And what was the other son - Percival? He wondered what the first Mrs Fortescue had been like? She'd had a curious taste in Christian names...” [Christie 2011a, p. 20].

У романі “Hickory Dickory Dock” зв'язок із сюжетом дитячого віршика є дещо послабленим, втім, цей інтертекстуальний місток створює необхідний ефект *Das Unheimliche*, вводячи ритмічний дитячий мотив у контекст крадіжок та серійних злочинів у гуртожитку, який розташовано на вулиці Гікорі-Роуд. Письменниця створює іронічний контраст: затишна назва з дитячої приспівки позначає місце похмурих злочинів, контрабанди та вбивств, дестабілізуючи почуття безпеки.

Лічилка є своєрідним камуфляжем, грою із читачем: знайомий із дитинства вірш (“Hickory, dickory, dock,/ The mouse ran up the clock;/The clock struck one,/ And down he run,/Hickory, dickory, dock” [Hickory, dickory, dock 2020]), навіює реципієнту певні спогади і той підсвідомо починає у кожному вбивстві шукати мишей, годинники та інші атрибути з гіпотексту. Проте авторка використовує інтертекстуальні паралелі лише для того, щоб підкреслити безглуздість та абсурдність поєднання вкрадених у дорослому світі речей (стетоскоп, туфлі, розрізаний рюкзак).

Роман “Crooked House” також запозичує свою назву з дитячого віршика, фінальний рядок якого (“And they all lived together in a little crooked house” [There was a crooked man 2000]) набуває зловісного звучання у співвіднесенні з викривленим простором будинку, де родина Леонідісів співіснує в умовах крихкої та нестабільної міжособистісної рівноваги. Лексема “crooked” в англійській мові

має подвійне значення: “not forming a straight line, or having many bends” та “dishonest/done through cheating or other dishonest behavior” [Crooked], тож, назва асоціюється із моральною деградацією родини Леонідів, адже кожен член сім’ї має свою психологічну «кривизну» (жадібність, егоїзм, заздрість чи хворобливу пристрасть). У віршику йдеться про те, що у кривого чоловіка все навколо криве. В романі цей момент підкреслює ідею спадковості зла. Як каже головна героїня: “I think that's what I meant when I said we all lived together in a little crooked house. I didn't mean that it was crooked in the dishonest sense...I meant was that we hadn't been able to grow up independent... We're all a bit twisted and twining” [Christie 1949, p.170].

Фізично маєток у книзі описується як дивна, незграбна споруда: “The curious thing was that it had a strange air of being distorted... The slantwise beams, the half-timbering, the gables -it was a little crooked house that had grown like a mushroom in the night!” [Cristie 1949, p. 30]. Цей образ відбиває особливості стосунків між родичами: за фасадом добропорядності ховаються «криві» коридори таємниць. І справжньою «кривизною» у домі стала малолітня соціопатка Джозефіна.

Таким чином, А. Крісті перетворює заголовок, на інструмент глибокої психологічної маніпуляції. Використання фольклорних гіпотекстів дозволяє їй активувати колективну пам’ять читача, де безневинні образи дитинства стають «провідниками зла», що й створює той самий «крижаний ефект» [Li 2025], про який згадують дослідники її творчості.

Крім того, у таких заголовках, як “One, Two, Buckle My Shoe” або “Hickory Dickory Dock” актуалізується типова для дитячого фольклору ритмізація мови. Через те, що дитячі лічилки мають чіткий, визначений ритм, знайомий із дитинства, вони викликають у читача підсвідоме очікування того, що вбивства відбуватимуться крок за кроком, рядок за рядком, так само невблаганно, як звучить ритм у віршику. Це робить смерть не випадковістю, а частиною логічного (хоч і моторошного) порядку, від якого неможливо втекти. Отже, мультимодальність ритмізованих назв, побудованих на відсилках до дитячого фольклору, є очевидною і проявляється у поєднанні вербального, візуального, аудитивного та когнітивного

кодів з метою створення ефекту інтелектуальної гри та підтримання характерної для детектива атмосфери саспенсу.

Використання античної міфології в паратекстуальній площині детективів А. Крісті – це свідомо стратегія інтелектуалізації жанру. Такі алюзії слугують «паролями інтелектуальності» [Genette 1997 b, p.160], що вписують масову літературу у високий культурний канон.

Найбільш цікавою у цьому контексті є збірка оповідань “The Labours of Hercules” (1947). Тут міфологічний паратекст виконує архітектонічну функцію: зокрема, у вступі Еркюль Пуаро прямо обговорює свій зв’язок із міфологічним тезкою. При цьому А. Крісті робить акцент на зовнішній невідповідності розслідувача і античного героя. Загальновідомим є той факт, що письменниця ставилася до Пуаро вельми скептично (“Hercule Poirot, my Belgian invention, was hanging round my neck, firmly attached there like the old man of the sea” [Christie 2010a, p.308]), втомила від нього і навіть у 1940 році написала твір “Curtain”, у якому старий і немічний детектив помирає у будинку для пристарілих. За домовленістю із виданнями цей твір побачив світ тільки після смерті А. Крісті, адже ніхто не хотів позбавитися такого улюбленця публіки. Тож, не письменниця створила таку комічну опозицію Пуаро-Геракл, щоб певною мірою підкреслити зовнішню незграбність бельгійця: “...you .. mean .., that in physical appearance I do not resemble a Hercules?” Dr. Burton’s eyes swept over Hercule Poirot, over his small neat person attired in striped trousers, correct black jacket and natty bow tie, swept up from his patent leather shoes to his egg-shaped head and the immense moustache that adorned his upper lip. “Frankly, Poirot,” said Dr. Burton, “you don’t!” [Christie 2011h, p.7].

Водночас, Пуаро виявився сильнішим за Геракла у ментальному плані. Цікаво, що відставний детектив, свідомий контрастності свого зовнішнього вигляду щодо античного героя, постійно підкреслює власну інтелектуальну перевагу: “this Hercules -- this hero! Hero, indeed! What was he but a large muscular creature of low intelligence and criminal tendencies!” [Christie 2011h, p.12]. Такий паратекстуальний коментар створює певну іронічну дистанцію між гіпотекстом

(міфом) та детективним наративом, яку Пуаро долає шляхом наголосу на тому, що він є сучасним Геркулесом, а з класичним його споріднює боротьба із різного типу «паразитами». Крім того, алюзія на міф червоною ниткою проходить через усі історії та виступає рамкою, яка структурує сюжет: кожна назва оповідання прямо відсилає до одного з дванадцяти подвигів Геракла (“The Nemean Lion”, “The Lernean Hydra”, “The Arcadian Deer” тощо). Пуаро не просто розслідує злочини, а «очищує авгієві стайні» сучасного суспільства від «чудовиськ» – шантажистів, убивць та наркоторговців.

У кожному оповіданні письменниця презентує інтелектуальну загадку – окрім пошуку злочинця, читач має також відгадати і паралелі із сюжетами про подвиги Геракла, які часто виявляються ілюзорними та іронічними. Наприклад, перше оповідання “The Nemean Lion” змальовує історію викрадення пекінесів жінкою, яка стала шахрайкою через скрутне матеріальне положення, при цьому аналогія із міфом тут полягає у тому, що собаки порівнюються із левами за походженням: “Of course, M. Poirot, according to the legend, Pekinese were lions once. And they still have the hearts of lions!” [Christie 2011h, p.39] та здатністю бути непомітними: “Augustus possessed the lion’s skin of invisibility.” [Christie 2011h, p.39]. Лернейська гідра у творі А. Крісті, наприклад, - це не фізична потвора, а чутки, які отруюють життя чесних людей. Ериманфський веpr – це безжальний убивця, а Крітський бик – красивий чоловік, тайну «божевілля» якого має розгадати Пуаро.

Отже, у цій збірці відбувається ігрове переосмислення вихідного тексту, де пафос античності контрастує з дріб'язковістю або патологією сучасного злочину: часто міфологічні «монстри» перетворюються у детективі на більш звичні об’єкти, тож відбувається їхня демістифікація. Наприклад, страшні «Стимфалійські птахи» втілюються у постатях двох сестер-польок із гачкуватими носами та в довгих плащах, що нагадують крила, тоді як справжніми хижаками виявляються інші жінки, які мали вельми безневинний вигляд – місіс Райс та місіс Клейтон. Стадо Геріона – це натовп adeptів такого собі месії доктора Андерсона.

Ще одним твором, у якому вже у назві закладено зв'язок із античною міфологією, є роман А. Крісті "Nemesis" (1971). Тут назва перетворюється на розгорнуту метафору, яка орієнтує читачів на те, що справедливість буде поновлено. Образ міс Марпл чітко асоціюється із давньогрецькою богинею відплати та покровителькою суспільного порядку [Nemesis 2024]. Хоча фізично стара діва є слабкою, втім, її інтелектуальна міць, яка базується на вмінні уважно спостерігати за оточуючими, на використанні інтуїції та багатому життєвому досвіді, допомагає їй виправити жахливу несправедливість і виправдати невинно засуджену людину.

Таким чином, антична міфологія в паратексті детективів А. Крісті виступає також як інструмент «чесної гри» (вона надає підготовленому читачеві ключі до розгадки, зашифровані в загальновідомих культурних кодах), і як спосіб ввести читачів в оману, іронізуючи над стереотипними уявленнями про міф.

Використання біблійних цитат у заголовках є засобом репрезентації вищої справедливості в художньому світі А. Крісті. Наприклад, назва твору "Evil Under the Sun" (1941) відсилає до книги Екклесіаста, розділ 6 («Є ще зло, що я бачив під сонцем, і багато його між людьми» [Книга Екклесіаста]), де йдеться про ілюзорність матеріального успіху і обмеженість людського існування. Письменниця піддає сумніву будь-які прості відповіді на питання про щастя і сенс життя. Місцем дії у романі є морський курорт, який, з одного боку, контрастує з біблійною серйозністю заголовка, з іншого – втілює такий собі Едем, що підсилює шоковий ефект від раптового втручання зла в ідилічне середовище.

Екклесіаст описує людину, якій Бог дав багатство і пошану, але не дав сили цим користуватися. А. Крісті вводить цю алюзію для характеристики Арлени Маршалл, яка має все – вроду, славу, увагу чоловіків – але не може знайти спокою, що зрештою призводить до трагедії. Цей заголовок підкреслює ідею «вічного зла», яке існує навіть у найбільш ідилічних місцях, та встановлює дистанцію між поверхневою легкістю відпочинку й глибинною моральною патологією вбивць. Еркюль Пуаро у цьому творі є не просто шукачем фактів, а репрезентантом

божественної справедливості, який стверджує, що жодне вбивство не може бути виправдане «благими намірами».

Такий заголовок задає етичний вектор розслідуванню: “There is an evil which I have seen under the sun...”. Пуаро використовує цей паратекст, щоб попередити інших про небезпеку ілюзії безпеки: “It is peaceful. The sun shines. The sea is blue. But you forget, Miss Brewster, there is evil everywhere under the sun” [Christie 1963, p.8]. В цьому романі вбивці діють із корисливих мотивів, а загальна філософія Пуаро (яка повною мірою розгортається і в паралельному за темою романі “Appointment with Death”) полягає в тому, що характер жертви не виправдовує злочинця. Коли Арлену називають «монстром» (“She’s handsome – yes. I think – she looks rather a beast!” [Christie 1963, p.10] або «втіленням зла» (“that woman’s a personification of evil!” [Christie 1963, p.10]), чи «загрозою» (“Such women are a menace” [Christie 1963, p.11]), Пуаро наголошує на її статусі потерпілої, чиє життя було відібране незаконно. Зокрема, він робить акцент на тому, що сама Арлена, очевидно, була жертвою обставин, а не зловмисницею: “But to my mind, though evil was present, it was not centralized in Arlena Marshall at all. It was connected with her, yes – but in a totally different way. I saw her, first, last and all the time, as an eternal and predestined victim. Because she was beautiful, because she had glamour, because men turned their heads to look at her, it was assumed that she was the type of woman who wrecked lives and destroyed souls. But I saw her very differently. It was not she who fatally attracted men – it was men who fatally attracted her” [Christie 1963, p.166]. Тож його роль полягає у захисті істини, поновленні справедливості та порятунку невинної особи.

Назва твору “The Pale Horse” (1961), запозичена з Одкровення Іоанна Богослова, розділу 6 книги Апокаліпсису, безпосередньо пов’язує злочинний задум із фігурою Смерті, що несе руйнацію. Читач, знайомий із християнською концепцією світу, має одразу зрозуміти імплікацію: вершник Апокаліпсису на блідому коні асоціюється із епідемією та смертю [Verret], тож згадка про нього має наганяти страх, створювати атмосферу саспенсу, характерну для детективної прози. Використання цієї цитати від самого початку визначає етичну вертикаль

твору, де вбивство постає не просто як кримінальний інцидент, а як прояв метафізичного зла. Назва сигналізує про присутність «вершника смерті», який у романі втілюється у злочинній організації, що застосовує (як здається героям) окультні методи для знищення людей. Біблійний архетип вершника Апокаліпсису легітимізує страх героїв, надаючи приватному злочину масштабу світової катастрофи. Зрештою, виявляється, що «магія» має цілком матеріалістичне пояснення (отруєння талієм), проте біблійний підтекст залишає у читача відчуття, що зло завжди знаходить нові форми для своєї реалізації [Christie 1994].

Крім того, цей заголовок дублює назву ключової локації – постоялого двору “The Pale Horse” у селі Мач-Діпінг. Цей простір є лімінальним: колишній заїжджий двір перетворено на помешкання трьох сучасних «відьом» (Тірза Грей, Сибілла Стемфордс та Белла Вебб). Саме тут зароджується відчуття «моторошного» (the uncanny), оскільки звичайний дім стає місцем проведення окультних ритуалів, спрямованих на спричинення смерті через самонавіювання.

Хоча назва біблійна, внутрішня структура твору активно апелює до трагедії «Macbeth» Вільяма Шекспіра. Інтертекстуальний місток між творами А. Крісті та В. Шекспіра формується шляхом репрезентації трійки жінок на постоялому дворі як сучасного втілення трьох відьом із драми. А. Крісті демонструє як давні міфи та забобони про «чисте зло» продовжують функціонувати в раціональному ХХ столітті під маскою звичайної провінційної буденності та невігластва.

Ця назва, вочевидь, виконує атрактивну та прогностичну функції, налаштовуючи читача на похмурий психологічний трилер з елементами містики. Це один із творів, де авторка досліджує «психопатологію зла» та здатність людського розуму до саморуйнування під впливом ідеї неминучої загибелі. Таким чином, заголовок “The Pale Horse” виступає як «інтелектуальний пароль», що пов’язує детективний сюжет із есхатологічними пророцтвами та класичною трагедією, перетворюючи розслідування на боротьбу з силами хаосу та смерті.

Отже, можна стверджувати, що А. Крісті зверталася до біблійних текстів для створення морально-етичної рамки своїх творів, використовуючи назви як прогностичні інструменти, що вказують на неминучість розплати за злочини або

препарують природу гріха. Не винятком є і атрактивність таких назв, про що було сказано раніше.

Важливо, що письменниця мала широкий кругозір, тому розширювала інтертекстуальний спектр своїх творів за рахунок використання алюзій на літературні тексти. Цей авторський прийом схожий на постмодерністське подвійне кодування, яке передбачає здатність твору одночасно звертатися до двох різних аудиторій: широкого загалу (на рівні популярного сюжету) та вузького кола фахівців чи культурно компетентних читачів (на рівні іронії, цитатності та метатекстуальної гри). У детективному дискурсі А. Крісті цей прийом створює багаторівневий простір смислів, де текст функціонує водночас як захоплива «головоломка» для масового реципієнта та як складна мережа інтертекстуальних референцій для інтелектуальної еліти.

Найцитованішим автором у корпусі текстів А. Крісті є Вільям Шекспір. Алюзії до його п'єс у заголовках часто вказують на присутність надприродного зла або глибоких психологічних конфліктів. Наприклад, заголовок "By the Pricking of My Thumbs" створює відсилку до акта 4 сцени 1 драми «Макбет»: "By the pricking of my thumbs,/ Something wicked this way comes" [Shakespeare 1904, p.121-122]. Такий інтертекст одразу задає атмосферу містичної загрози та вказує на зло, що наближається до головного героя, та підкреслює властивий роману акцент на довірі до власних інстинктів перед обличчям небезпеки. Вислів також апелює до містичних підтекстів твору, у якому персонажі часто відчують моторошне передчуття ще до моменту з'ясування істини. Прикладом такої інстинктивної тривоги в тексті роману є момент, коли Таппенс Бересфорд намагається пояснити власну невпевненість та відчуття чогось неправильного в атмосфері будинку для літніх людей: "It's like the fairy stories. By the pricking of my thumbs/ Something evil this way comes. I felt suddenly scared. I'd always thought of Sunny Ridge as such a normal happy place – and suddenly I began to wonder..." [Christie 2015, p. 64].

Це відчуття «моторошного» активується під час розмови з місис Ланкастер, яка несподівано запитує Таппенс: "Was it your poor child?" [Christie 2015, p. 110], натякаючи на місцеву історію про те, що дитина була замурована за каміном у

стіні. Хоча на той момент головна героїня ще не має жодних доказів злочину, саме це фізичне відчуття неспокою, запозичене з шекспірівського твору, стає для неї сигналом про наявність реальної небезпеки та спонукає розпочати власне розслідування. Надалі сюжет підтверджує обґрунтованість цього передчуття, розкриваючи історію серійного вбивці, яким виявляється непримітна стара леді.

Заголовок роману “Sad Cypress” (1940) апелює до пісні Феста з комедії В. Шекспіра «Дванадцята ніч», де йдеться про нерозділене кохання та смерть: “Come away, come away, death,/ And in **sad cypress** let me be laid...” [Shakespeare...Twelfth Night, p. 72]. Нагадаємо, що у Шекспірівській драмі Фест – сумний блазень, його гумор часто має гіркий присмак. Він постійно повторює, що час минає, краса в’яне, а смерть є невідворотною. А. Крісті використовує алюзію на пісню блазня, щоб змінити тональність детективу з суто інтелектуальної гри на психологічну драму. Адже співанка задає тон фаталізму, нерозділеного кохання та жертвовності, що корелює з внутрішнім станом Елінор Карлайл. Такий паратекстуальний вибір налаштовує читача на елегійний лад, що відповідає сюжету роману, зосередженому на трагедії жінки, яку хибно звинувачують у вбивстві суперниці, Мері Джеррард. Морально розбита Елінор здається і майже визнає свою провину, однак тут на порятунок приходить Еркюль Пуаро. Розслідувач вчасно виявляє, що справжнім вбивцею є медсестра Гопкінс, яка прагнула будь-що заволодіти спадком через маніпуляції із заповітом вбитої.

Символіка кипариса, деревини, з якої традиційно виготовляли труни на Сході, прямо корелює з темою смерті, але на глибшому рівні вона вказує на «вбивство» кохання. Головна героїня, Елінор Карлайл, постає як “fair cruel maid” з пісні, яка, за версією звинувачення, вбила свою суперницю через ревності. Використання алюзії до твору Шекспіра тут слугує для змалювання внутрішнього світу персонажа, чиє нещасне кохання до Родді Велмана стає справжнім центром оповіді, відтісняючи саму загадку вбивства на другий план.

Заголовок роману “Taken at the Flood” (1948) демонструє глибокий інтертекстуальний зв’язок із трагедією Вільяма Шекспіра «Юлій Цезар». Назва твору є прямою цитатою з монологу Брута (Акт IV, сцена 3): “There is a tide in the

affairs of men, / Which, taken at the flood, leads on to fortune; / Omitted, all the voyage of their life / Is bound in shallows and in miseries. / On such a full sea are we now afloat, / And we must take the current when it serves, / Or lose our ventures” [Shakespeare ... Julius Caesar, p. 167]. У Шекспіра ці слова слугують виправданням для Брута щодо необхідності рішучих дій у політичній змові та війні. Авторка використовує цей літературний фрагмент, щоб задати тон всьому наративу, де персонажі опиняються в кризовій ситуації і змушені приймати фатальні рішення. Шекспірівська метафора «припливу» в романі А. Крісті екстраполюється на соціальну нестабільність Британії 1946 року. Герої відчують «неспокій», характерний для людей, що повернулися з війни і пережили травму цього періоду. Стан Лінн Марчмонт після звільнення зі служби описується через шекспірівське “floating” (плавання на поверхні), адже вона відчуває себе “afloat” (на плаву) у «повному морі» нових можливостей, що робить її схильною до ризикованих кроків.

Лінн Марчмонт відчуває глибоке незадоволення провінційною ідилією свого повоєнного життя. Очевидно, що війна змінила її внутрішню суть. Вона фактично провокує долю, шукаючи гострих відчуттів: “Yes, girls did ask for danger... who, after all, really wanted to be safe...?” [Christie 2011g, p.106]. Найризикованішим кроком Лінн стає рішення розірвати заручини з надійним, але «нудним» фермером Роулі заради Девіда Гантера – привабливого авантюриста. Вона виправдовує це своєю нездатністю повернутися до колишньої себе: “It isn't a question of David at all. It's me! I've changed. I've been away for three – four years. Now I've come back I'm not the same person who went away. That's the tragedy everywhere. People coming home changed, having to readjust themselves. You can't go away and lead a different kind of life and not change!” [Christie 2011g, p.208]. При цьому, Девід Гантер втілює тезу Брута про необхідність «скористатися припливом»: “And we must take the current when it serves or lose our ventures” [Christie 2011g, p.147].

Крім того, неспокій героїв А. Крісті масштабується на весь світ, де гендерні та соціальні ролі перевернулися під тягарем жахливої травми війни. Лінн зауважує, “What a queer topsy-turvy world it was, thought Lynn. It used to be the man

who went to the wars, the woman who stayed at home. But here the positions were reversed” [Christie 2011g, p.41].

У цьому творі А. Крісті використовує шекспірівський гіпотекст для підсилення теми невідворотності долі. Якщо для Брута «приплив» веде до успіху, то Пуаро деконструює цю ідею. Відомий бельгієць цитує вислів, але додає власне застереження: “Yes, the tide sweeps in - but it also ebbs - and may carry you out to sea” [Christie 2011g, p. 239]. Тут письменниця проводить ідею про те, що спроба персонажів скористатися нагодою (через обман або вбивство) призведе не до багатства, а до їхньої загибелі. Відсилка до слів Брута, який виправдовував зраду, накладається на дії сім’ї Клоуд. Їхня готовність до маніпуляцій заради спадку Гордона дзеркально відображає шекспірівську дилему про «шляхетні наміри», що призводять до трагедії. Таким чином, паратекстуальна алюзія на твір Шекспіра знаменує перехід від презентації детективної загадки до змалювання трагедії ідентичності в кризовий історичний період повоєнної травми.

Варто зауважити, що взаємодія між заголовком та шекспірівським джерелом дозволяє А. Крісті поглибити ліричну складову детективу, виводячи його за межі сухої раціональної схеми, підтримуючи саспенс, психологічну напругу і драматичний накал та роблячи залучення читача більш емоційно стійким.

У заголовках своїх детективів А. Крісті посилялася і на поезію епохи романтизму та вікторіанства для створення «інтертекстуальних загадок». У романі “Endless Night” (1967) у якості гіпотексту використано ліричний твір В. Блейка “Auguries of Innocence”. При цьому письменниця дає експліцитну підказку для адекватного розуміння сутності заголовку, включаючи фрагмент цього вірша до епіграфа: “Every Night and every Morn/ Some to Misery are born./ Every Morn and every Night/ Some are born to Sweet Delight,/ Some are born to Sweet Delight, /Some are born to Endless Night” [Christie 2011d, p .1].

У межах художньої структури роману ці рядки виконують функцію інтерпретаційного імпульсу, формуючи у читача потужне, хоча й невизначене поле очікувань. Вони актуалізують низку фундаментальних питань щодо природи людської долі: чи йдеться про передвизначеність майбутнього, чи про вроджені

якості індивіда, чи про вплив зовнішніх обставин, чи про свободу волі. Тож, текст порушує питання про наявність смислу в людському житті та формує гносеологічну невизначеність, яка супроводжує читача протягом всього роману, переключаючи його увагу з площини жанрової інтриги у сферу філософської рефлексії. Тут паратекст сигналізує про перехід від класичного детективу до похмурого психологічного трилера, де досліджується «викривлення» людської душі.

Заголовок цього твору виконує кілька функцій одночасно. По-перше, прогностичну, оскільки однозначно окреслює трагічний фінал і неможливість щастя для головних героїв. Чиста та наївна багачка Еллі була народжена для «солодкої втіхи», тоді як жадібний до грошей, амбітний бідняк Майкл, її чоловік, був приречений на «безкінечну ніч». Цікаво, що Майкл, який заради грошей вчинив вбивство, після отримання багатства не здобуває спокою, його накриває хвиля параної. Під час одного з нападів він вбиває і свою співницю та остаточно поринає у темряву і горе. Коли він бачить «привид» своєї вбитої дружини Еллі, то усвідомлює, що вона дивиться крізь нього, оскільки він уже мертвий всередині, він остаточно перетворився на частину нескінченної ночі, недоступної для світла любові Божої та людської. Таким чином, перитекст перетворює кримінальну історію на трагедію античного масштабу, доводячи неабиякий мистецький талант письменниці у сфері жанрових експериментів.

У цьому романі, який А. Крісті вважала своїм улюбленим [Curran 2010, p. 123], письменниця дедалі більше занурюється у психологію вбивці, змальовуючи його персональне внутрішнє пекло. За словами Ф. Петерс, «А. Крісті рідко досліджує психопатологію своїх убивць настільки глибоко, як у цьому пізньому романі» [Peters 2022, p. 126]. Знищивши через свою жадібність до грошей єдину кохану людину, Майкл замкнув себе у «безкінечній ночі» власного божевілля: “Perhaps everyone has a chance. I – turned my back on it. It seems odd, doesn't it, that Greta doesn't matter at all? And even my beautiful house doesn't matter. Only Ellie... And Ellie can never find me again... Endless Night... That's the end of my story... In my

end is my beginning - that's what you always say. But what does it mean?" [Christie 2011d, p.172].

Атрактивна функція полягає у тому, що взаємодія заголовка з поезією Блейка та Еліота (зокрема "Four Quartets" (1934-43)) перетворює цей детектив на психологічний трилер, де читача запрошують не стільки шукати «хто це зробив», скільки досліджувати патологічну психіку вбивці, чию амбіцію символізує карта Таро «Вежа».

Алюзія на твір Т. С. Еліота створює своєрідну раму наративу: із рядка "In my end is my beginning" [Christie 2011d, p .8] починається твір і нею він фактично завершується ([Christie 2011d, p .172]). Тут очевидним є цитування другої поеми з циклу "Four Quartets" Томаса Стернза Еліота, "East Coker" (1940). Водночас слова Марії Стюарт, переосмислені поетом у сенсі ствердження відродження після смерті, у детективі А. Крісті набувають більш зловісного характеру, пов'язуючи обставини та вибір людини із формуванням особистості, визначаючи її подальшу поведінку та глобально – долю.

Ця алюзія не лише поглиблює психологічну характеристику вбивці, виразніше окреслюючи деформації його свідомості, а й надає кримінальному сюжету трагічного звучання, співвідносного з моделлю античної трагедії. Поетичні образи виконують функцію своєрідного «індексу зла» й водночас постають як символічний коментар до трагічної долі персонажів, позбавлених чітких моральних орієнтирів.

Одним із ключових інтертекстуальних кодів роману є карта Таро «Вежа» (The Tower), яка семантично корелює з архетипом Вавилонської вежі. Її символіка проєктується на образ Майкла Роджерса: прагнення героя будь-якою ціною заволодіти маєтком "Gipsy's Acre" постає проявом гібрису (зухвалої самовпевненості), а фінальний крах реалізує закладений у карті мотив неминучого падіння. Таким чином, А. Крісті залучає архетип Вежі як метафору духовного й морального саморуйнування героя. Особливої уваги заслуговує мультимодальний характер цього інтертексту, що поєднує вербальний текст роману з візуальною символікою карт Таро.

Назва роману “The Mirror Crack’d from Side to Side” (1962) є прямою цитатою з поеми А. Теннісона “The Lady of Shalott”, на що письменниця також безпосередньо вказує у епіграфі: “Out flew the web and floated wide;/ The mirror crack'd from side to side:/ "The curse is come upon me," cried/ The Lady of Shalott” [Christie 2011i, p. 2]. Образ тріснутого дзеркала у контексті твору А. Крісті виконує символічну функцію, позначаючи момент травматичного усвідомлення героїнею невідворотності минулого, яке постає як своєрідне «прокляття». Цей образ водночас структурує наратив, оскільки пов’язаний із ключовим епізодом розкриття злочину, та слугує семантичним ядром детективної інтриги.

Крім того, у цьому романі образ дзеркала, що розбилося, стає центром епістемологічного ланцюга, який поєднує паратекст (заголовок та епіграф) із розв’язкою злочину. Для актриси Марини Грегг дзеркало символізує її сконструйований публічний образ та крихкий спокій її теперішнього життя. Коли вона чує розповідь Гізер Бедкок про їхню зустріч у минулому, її «дзеркало» (захисна оболонка) тріскається: вона усвідомлює, що саме ця жінка стала ненавмисним джерелом її особистої трагедії. Розгадці злочину сприяє алюзія на образ Леді Шалотт, крізь призму якої Доллі Бантрі інтерпретує емоції Марини Грегг. Зауваження про «застиглий погляд» нещасної жінки (“‘She had a kind of frozen look,’ said Mrs Bantry, struggling with words, ‘as though she'd seen something that – oh dear me, how hard it is to describe things” [Christie 2011i, p.80]) фіксує момент раптового осяяння, коли відкривається прихована істина.

У поемі Теннісона тріщина в дзеркалі символізує порушення межі між ілюзією та реальністю, у А. Крісті цей мотив позначає вторгнення травматичного досвіду в світ мистецтва, а вбивство, здійснене Мариною Грегг, постає як її «пісня смерті», функціонально співвідносна з фінальним актом Леді Шалотт. Таким чином, письменниця використовує літературну алюзію не лише як інтелектуальну декорацію, а й як структурний каркас, що дозволяє читачеві (і детективу) розшифрувати мотив через призму вікторіанської поетики фаталізму. Крім того, апеляція до класичного тексту викликає і емпатію реципієнта через очевидну паралель із трагічною героїнею Теннісона.

Роман “The Mirror Crack’d...” також демонструє зв’язок між паратекстом та реальністю: А. Крісті використала справжню трагедію голлівудської зірки Джин Тірні як фактичну основу для сюжету [Morgan 2017, p. 354], оздобивши її елементами романтики вікторіанської поезії. Використання поеми Теннісона “The Lady of Shalott” як паратекстуального остова (заголовок та епіграф) дозволило авторці репрезентувати голлівудську трагедію у світлі детективного фаталізму. Тож, тут паратекст виконує медіативну роль між «низькою» журнальною сенсацією та «середньою» літературною традицією.

Назва ще одного тексту “The Moving Finger” (1942), за загальноприйнятою думкою [Marriott], побудована на алюзії до «Рубайят» Омара Хайяма в перекладі Е. Фітцджералда: “The Moving Finger writes; and, having writ,/Moves on: nor all your Piety nor Wit/ Shall lure it back to cancel half a Line,/ Nor all your Tears wash out a Word of it” [Khayyam]. Ця назва виконує передусім тематичну функцію, апелюючи до напередвизначеності долі та фатальних наслідків написаного слова. У самому романі ця алюзія реалізується на двох рівнях: метафоричному (неминучість долі та наслідків наклепу в листах) та іронічно-буквальному (вбивця друкував листи «одним пальцем», щоб приховати свій почерк).

Варто відзначити, що окрім принципу «чесної гри», А. Крісті була майстром використання паратексту для створення «червоних оселедців». Наприклад, організація злочинів у романі “The ABC Murders” (1936) є класичним прикладом використання «паратекстуальної завіси», де зовнішня схема злочину слугує для приховання справжнього мотиву. Вбивця Франклін Кларк організував серію вбивств, щоб усунути свого брата, сера Кармайкла Кларка («жертва С»), та отримати його спадок. Злий геній винайшов алфавітну схему (“Alice Ascher, killed in her tobacco shop in Andover; Elizabeth “Betty” Barnard, a flirty waitress killed on the beach at Bexhill...” [Christie 1991]), щоб переконати поліцію та Пуаро в існуванні божевільного серійного вбивці.

У якості «цапа-відбувайла» злочинець обрав ветерана війни Олександра Бонапарта Каста, який страждав від провалів в пам’яті. Франклін найняв його як мандрівного продавця панчіх і спрямовував у ті самі міста, де планував вбивства,

забезпечуючи Касту присутність на місцях злочинів, про що нещасний не мав жодних спогадів. Водночас вбивця надсилав Пуаро листи, кидаючи слідчому зухвалий виклик, що змушувало слідство фокусуватися на психології «маніяка», ігноруючи особисті обставини та корисливі мотиви родичів жертв. Еркюль Пуаро розкриває цей задум у фінальному монолозі, пояснюючи, що велика кількість безглузвих злочинів була лише способом «заховати» одне-єдине раціонально вмотивоване вбивство [Christie 1991, p.149]. Отже, заголовок та алфавітний порядок, так само, як і образ підозрюваного Каста, публічна комунікація злочинця із Пуаро, все це грає роль «червоного оселедця», що перетворює «приватний злочин» (боротьбу за спадок) на «суспільну сенсацію», дозволяючи вбивці, який перебував у самому центрі розслідування, залишатися поза підозрою.

Заголовок “Death on the Nile” (1937) фокусує увагу реципієнта на одному типі злочину, тоді як справжній механізм вбивства заснований на театральній імітації поранення, про яку Пуаро дізнається через дрібні деталі. Назва цього твору належить до дескриптивного (топографічного) типу, що обіцяє надати злочину «точне розташування». Читачеві представлено класичний «герметичний» детектив, де замкнений простір пароплава «Карнак» диктує фізичну неможливість втечі. Проте, А. Крісті використовує цей локус не лише як декорацію, а як сцену для перформансу, де вбивство стає актом ретельно зрежисованої театральної постановки. Така вистава із імітацією поранення надає Саймону ідеальне алібі, і врешті – можливість вчинити задумане.

Еркюль Пуаро викриває злочинний план, аналізуючи дрібні елементи, які можна трактувати як внутрішньотекстовий паратекст (предмети-знаки, що мають «читатися» детективом). До числа таких деталей належать напис на пляшці, телеграма Ліннет, хустка та ін.

У романі “A Murder is Announced” (1950) паратекст зміщує фокус уваги на сам акт анонсування злочину. Це дозволяє авторці приховати справжню особистість убивці, чия соціальна роль та гендерна ідентичність традиційно виключають підозру, створюючи таким чином ефект «невидимості» злочинця. Центральною фігурою цієї містифікації стає Шарлотта Блеклок, яка роками

успішно мімікрувала під свою покійну сестру Летицію. Образ добропорядної літньої жінки (“spinster”) у тогочасній культурі був синонімом пристойності, що робило її ідеальним кандидатом на роль «найменш підозрілої особи». Перетворення вбивства на анонсований перформанс нівелює відчуття небезпеки, змушуючи героїв і читача сприймати злочин крізь призму гри. Ця надмірна театральність створює «сліпу зону»: зацикленість на ритуалі відволікає від аналізу образів безпосередніх учасників подій.

Паралельно авторка вводить у сюжет міс Гінчкліфф та міс Мергатройд – пару жінок у тривалих стосунках, що було сміливим кроком для літератури тогочасся. Маскулінність Гінчкліфф (її діловитість та грубі манери) створює ефект гендерної інверсії, яка дезорієнтує публіку. Концентруючи увагу на цих «нетипових» для сільської ідилії образах, читач схильний ігнорувати справжню вбивцю, чия фейкова ідентичність видається цілком нормальною. Дж. Бернтал стверджує, що А. Крісті оперує готовими стереотипами лише для того, щоб їх деконструювати: використовуючи впізнавані образи у несподіваний, дисонансний спосіб, письменниця водночас вводить читача в оману щодо того, «хто скоїв злочин», і підриває впевненість та реальність нормативності [Bernthal 2016, p. 265].

Окрім заголовків, паратекстуальний простір романів А. Крісті представлений також і іншими елементами: епіграфами, присвятами, авторськими передмовами та графічними об’єктами (карти, плани), які виконують функцію «порогів інтерпретації» та активують складні інтертекстуальні та мультимодальні зв’язки, допомагають авторці перетворити свої детективи на тло публічної комунікації із власним реципієнтом.

Епіграфи у творах А. Крісті позбавлені суто декоративної функції; вони постають специфічним «інтелектуальним паролем», що апелює до підготовленого читача, розширюючи цільову аудиторію, та легітимізує детектив у каноні класичної літератури. Виконуючи роль інтерпретаційного містка між заголовком та фабулою, ці паратекстуальні елементи допомагають реципієнту дешифрувати авторські інтенції. Зокрема, обізнаний читач отримує змогу ідентифікувати

джерело інтертексту, що дозволяє йому передбачити розв'язку раніше за літературного сищика.

У поезиї А. Крісті епіграф і назва утворюють подвійну інтертекстуальну рамку: якщо заголовок лише відсилає до певного претексту, то цитата розгортає цей контекст, збагачуючи його новими конотаціями. Демонструючи власну ерудицію та тяжіння до «високої культури», автори того часу прагнули підвищити статус жанру, перетворюючи його з розважального читива на інтелектуальну гру, стимулюючи активну залученість читача.

Агата Крісті, будучи глибоко інтегрованою у британську та світову культурну традицію, перетворила епіграфи до своїх творів на потужний інструмент розширення їхнього семантичного поля, що виводить її романи за межі простої «літератури для відпочинку» і надає статусу «серйозної літератури».

Епіграф у романі “Taken at the Flood” (“There is a tide in the affairs of men,/Which, taken at the flood, leads on to fortune,/Omitted, all the voyage of their life/ Is bound in shallows and in miseries./ On such a full sea are we now afloat,/ And we must take the current when it serves,/ Or lose our ventures” [Christie 2011g, Epigraph]) задає тему морального вибору та небезпечного опортунізму в повоєнній Британії, встановлює етичний контекст подій. Епіграф до твору “Sad Cypress” (“Come away, come away, death,/ And in sad cypress let me be laid;/ Fly away, fly away, breath!/ I am slain by a fair cruel maid./ My shroud of white, stuck all with yew/ O prepare it;/ My part of death no one so true; /Did share it.”[Christie 2007, Epigraph]) налаштовує читача на елегійний, трагічний лад, нетиповий для сухої раціональності класичного детективу.

У детективі “The Mirror Crack’d...” цитування поезії Теннісона працює як ключ до інтерпретації мотивів поведінки Марини Грегг. При цьому епіграф (“Out flew the web and floated wide;/ The mirror crack'd from side to side:/“The curse is come upon me,” cried/The Lady of Shalott” [Christie 2011i, p. 2]) відволікає увагу читача від того, що «жертва» насправді є холоднокровною вбивцею. Використання високої поезії дозволяє надати злочину шляхетного вигляду, маскуючи приземлену мстивість. У романі “Endless Night” використання поезії Вільяма Блейка стає

«індексом зла», що визначає хворобливий стан оповідача. Читач сприймає цей епіграф (“Every Night and every Morn/ Some to Misery are born./ Every Morn and every Night/ Some are born to Sweet Delight,/ Some are born to Sweet Delight,/ Some are born to Endless Night,” [Christie 2011d, p. 1]) як попередження про зовнішню небезпеку для героїв, тоді як насправді він описує внутрішню порожнечу самого наратора.

Важливими паратекстуальними маркерами у творах А. Крісті є присвяти, які дозволяють реконструювати особисте та професійне оточення письменниці, а також зрозуміти її ставлення до власної творчості та жанрових канонів.

Зокрема, присвяти родині та близьким друзям часто мають інтимний характер або відображають історію створення твору. Наприклад, свій перший опублікований детектив “The Mysterious Affair at Styles” (1920) письменниця присвятила матері, з якою у неї були дуже дружні стосунки ([Christie 1921, Dedication]). Роман “The Murder of Roger Ackroyd” (1926) Агата присвятила своїй сестрі, розкриваючи при цьому і жанрову формулу твору: “To Punkie who likes an orthodox detective story, murder, inquest, and suspicion falling on everyone in turn!” [Christie 2011j, Dedication]. “The Murder on the Links” (1923) присвячено першому чоловікові, Арчі Крісті ([Christie 2019, Dedication]). Роман “The Murder at the Vicarage”(1930) А. Крісті присвятила своїй дочці Розалін, крім того, вона регулярно адресувала присвяти своєму другому чоловікові Максу Малловану, особливо в 1930–1950-х роках [Christie 2012a, Dedication].

Окрім фіксації наявності родинних зв'язків, у присвятах А. Крісті висловлювала і вдячність тим, хто надихав її на творчість. Наприклад, детектив “Endless Night” адресований Норі Прічард, свекрусі дочки письменниці: “To Nora Prichard from whom I first heard the legend of Gipsy’s Acre” [Christie 2011d, Dedication]. Саме ця історія про містичне циганське подвір'я підказала А. Крісті ідею створення такого зловісного тла для зображених подій. Твір “Dumb Witness” А. Крісті присвячує своєму улюбленому собаці – Пітеру ([Christie 2011c, Dedication]), а “The Mirror Crack’d...” – актрисі М. Рутерфорд, яка у 1960-х роках

втілювала образ міс Марпл на екрані і якою так захоплювалася Крісті ([Christie 2011i, Dedication]).

У присвятах також згадувалися і товариші А. Крісті, її видавці, літературні агенти та колеги по літературному цеху. Зокрема, йдеться про Брюса Інгрема, редактора журналу “The Sketch”, “who liked and published my first short stories” [Christie 2011a, Dedication], Едмунда Корка, літературного агента письменниці: “of whose labours on behalf of Hercule Poirot I am deeply appreciative this book is affectionately dedicated” [Christie 2011h, Dedication]. У творі “Hallowe’en Party”, письменниця апелює Сера П. Г. Вудгауза, відомого англійського письменника-драматурга і гумориста, чиї книги стали для неї справжнім натхненням : “Also, to show my pleasure in his having been kind enough to tell me that he enjoys *my* books” [Christie 1969, Dedication].

Присвяти мали і більш загальний характер, коли письменниця адресувала твори не конкретній особі, а групі читачів. Наприклад, у романі “The Secret Adversary” (1922) адресатом виступає широке коло потенційних споживачів її літературної продукції (“To all those who lead monotonous lives in the hope that they experience at second hand the delights and dangers of adventure.” [Christie 2008, Dedication]). Це сприяє встановленню специфічного «договору» між автором та аудиторією, більшій емоційній залученості читача. У творі “By the Pricking of my Thumbs” письменниця звертається до читачів, реалізуючи автореференційні мотиви та рекламні інтенції, і у ході публічної комунікації прагне викликати інтерес до цього твору та подальших історій про пригоди Томмі та Таппенс Бересфордів ([Christie 2015, Dedication]).

У деяких детективах А. Крісті вдавалася і до розгорнутих присвят, зокрема, у романі “Hercule Poirot's Christmas” (1938), звернення, адресоване Джеймсу Воттсу, є одним із найдовших у творах А. Крісті та виконує важливу функцію, оскільки розкриває історію виникнення роману та авторський задум. Д. Воттс був чоловіком сестри Агати, Мадж, і власником маєтку Ебні-Голл, що послужив праобразом багатьох будинків у її творах. Текст присвяти починається із визнання Воттса як одного з найбільш відданих та доброзичливих читачів, що негайно

встановлює інтимний, але публічно репрезентований зв'язок із адресатом. Авторка зазначає, що була серйозно стурбована, отримавши від нього зауваження про те, що її вбивства стають “too refined, anaemic” [Christie 2003b, Dedication]. Вибір лексеми «анемічний» (anaemic) є надзвичайно влучним паратекстуальним маркером, який протиставляє інтелектуальну «чистоту» класичного детективу грубій реальності насильства. За словами А. Крісті, Воттс вважав, що у детективі має бути справжнє криваве вбивство (“good violent murder with lots of blood. A murder where there was no doubt about its being murder!”) [Christie 2003b, Dedication], тож вона й справді створює вельми криваве вбивство: жертву знаходять у калюжі крові з перерізаним горлом. Фактично ця присвята є не лише способом публічної комунікації із читачем для самовиправдання письменниці, але й засобом легітимізації відходу від «безкровної» інтелектуальної гри в бік більш натуралістичного детективу.

Ще одна розгорнута присвята представлена у романі “Towards Zero” (1944): вона адресована Роберту Грейвсу, англійському поету, романісту, перекладачеві та редактору. Тут відбувається віртуальний діалог між двома професійними літераторами, у якому А. Крісті вдається до іронічного самозахисту, театральнo благаючи відомого критика не судити її твір надто суворо: “This is a story for your pleasure and not a candidate for Mr Graves' literary pillory!” [Christie 1944, Dedication].

Присвята професору Стівену Р. К. Гленвіллу в романі “Death Comes as the End” (1944) є унікальним прикладом того, як паратекст документує процес співпраці між митцем та вченим. Гленвілл, видатний єгиптолог, був другом родини Маллованів і надав цікавий історичний фактаж для написання детективу, дія якого відбувається в Давньому Єгипті близько 2000 року до н.е. А. Крісті відверто і щиро зазначає: “It was you who originally suggested to me the idea of a detective story set in Ancient Egypt, and but for your active help and encouragement this book would never have been written” [Christie 2010b, Dedication]. Вона дякує за рекомендовану літературу, терпіння у відповідях на численні запитання та час, витрачений на її

консультування. Це створює ефект наукової достовірності описаних подій, що є дуже важливим для історичного детективу.

Взаємодія з Гленвіллом вийшла за межі паратексту і безпосередньо вплинула на фінал твору. У «Автобіографії» А. Крісті згадує, що він наполіг на зміні закінчення історії, і вона піддалася цьому тиску, про що згодом шкодувала все життя, вважаючи свій первісний варіант кращим: “I am sorry to say that I gave in to him in the end. I was always annoyed with myself for having done so” [Christie 2010a, p.557]. Таким чином, присвята фіксує не лише вдячність, а й акт інтелектуальної капітуляції письменниці перед фахівцем.

Використання імен відомих фігур у паратексті також працювало на репутацію А. Крісті як «королеви детективу», яка не просто пише «кримінальне читиво», а створює інтелектуальний продукт, гідний уваги професіоналів.

Графічний паратекст у творах Агати Крісті – це сукупність невербальних елементів (планів, карт, схем, факсиміле документів), які, за визначенням Ж. Женетта, належать до іконічних або матеріальних проявів перитексту [Genette 1997b, p.7]. У детективному жанрі ці елементи виконують не лише декоративну, а й важливу прагматичну функцію, допомагаючи читачеві орієнтуватися в просторі злочину та самостійно розгадувати загадку.

Плани будинку стали неодмінною допомогою для тих, хто прагнув самотужки розв’язувати детективні загадки [Barnard 1980, p. 24]. Читачам пропонувалося брати безпосередню участь у процесі розслідування поряд із видатними детективами, а також не просто розглядати карти й плани, а інтерпретувати їх. Тут також проявляється мультимодальний характер творів А. Крісті, які апелювали до декількох каналів сприйняття інформації для більш глибокого інтелектуального та емоційного залучення читача.

Цей тип паратексту у детективах А. Крісті представлений декількома різновидами. Зокрема, для візуалізації «місця злочину» та переміщень підозрюваних у А. Крісті найпоширенішими і найпопулярнішими були плани приміщень. Наприклад, “The Mysterious Affair at Styles” містить два креслення – зображення першого поверху маєтку Стайлз-Корт [Christie 1921, p.29] та детальну

схему спальні місця Інглторп [Christie 1921, p.41], “The Murder at the Vicarage” включає схему будинку для візуалізації місця подій [Christie 1930, p.26], кімнати, у якій було вчинено злочин [Christie 1930, p.46], детальний малюнок селища для пояснення пересування персонажів [Christie 1930, p.82]. У детективі “Murder in Mesopotamia” (1936) план археологічної стоянки допомагає зрозуміти параметри простору під час вбивства [Christie 1936b, p.34].

Для того, аби читачеві було легше орієнтуватися у детективах, дія яких відбувається під час подорожі, письменниця долучає до текстів візуалізовані схеми розташування кают або місць у потязі. Тож діаграма купе у вагоні «Східного експреса» [Christie 2011f, p. 49], план літака із зазначенням місць, де сиділи пасажери перед вбивством (передтекстова схема у романі “Death in the Clouds” [Christie 1984]) допомагають унаочнити місце злочину.

Представлене у детективах А. Крісті графічне відтворення записок, фрагментів рукописів або зашифрованих повідомлень створює ефект документальності та автентичності зображуваних інцидентів. У романі “The Mysterious Affair at Styles” фігурують графічні відтворення знайдених доказів (наприклад, фрагмент заповіту або записки). Зображення почерку або обірваного краю паперу, є свідченням того, що А. Крісті прагне стерти межу між вигадкою та реальністю, створити такий-собі мультимодальний простір. Письменниця подає ці елементи як «першоджерела» [Christie 1921, p. 45, 55, 89], тож і читач відчуває, що тримає той самий доказ, що й розслідувач, і може самостійно шукати в ньому сліди злочину.

Ще одним різновидом перитексту є спеціалізовані схеми: запис протоколу гри в бридж, де зафіксовані взятки та штрафи гравців, що дає Пуаро ключ до розгадки злочину через аналіз психологічного портрета злочинця (“Cards on the Table” [Christie 1936a, p.45-46]), схематичне зображення карти берегової лінії навколо Галлз-Пойнт, оскільки рельєф відігравав ключову роль у вчиненні злочину у романі “Towards Zero” [Christie 1944, p.6].

Крім того, письменниця презентує інші підказки читачам у вигляді списків учасників подій (наприклад, подорожуючих у романі “Nemesis” чи представників

протилежних таборів (детективи та злочинці) у романі “Cards on the Table”) з метою конкретизації кола підозрюваних і жертв, цей прийом мав допомогти реципієнту втримати у голові персонажів та періодично уточнювати свої здогадки.

А. Крісті вносила до своїх детективів і генеалогічні дерева, щоб допомогти читачеві розібратися у складних родинних зв'язках, які зазвичай лежать в основі сюжетів про спадкування та давні образи. Складні стосунки родини Абернеті представлені у генеалогічному дереві у романі “After the Funeral” (1953) (передтекстова сторінка [Christie 1953]). На початку детективу “Crooked House” (1949) письменниця представляє перелік дійових осіб та деталізує родинні стосунки у сім'ї Леонідісів, структурує чітке уявлення про три покоління мешканців маєтку [Christie 1949]. У творі “They Do It with Mirrors” (1952) окрім графічного зображення місця дії, також представлено і перелік основних персонажів, який відбиває складні шлюбні зв'язки Керрі-Луїзи Серроколд [Christie 1977] та допомагає читачеві орієнтуватися у перипетіях детективного твору.

Очевидно, що графічний паратекст у детективах А. Крісті виконував не тільки і не стільки декоративну функцію, скільки підтримував принципи «чесної гри»: допомагав читачеві візуалізувати просторові або логічні зв'язки між подіями та їхніми учасниками, допомагав відтворити «логістику» злочину та створити ілюзію «реальної» залученості читача до розслідування на рівні із детективом, перетворював читання на інтерактивну гру у мультимодальному просторі.

Авторські передмови та вступні зауваження у детективній спадщині Агати Крісті становлять важливий пласт перитексту, який оточує основний текст, формує його межі та визначає рамку його сприйняття читачем. Згідно з теорією Ж. Женетта, авторська передмова є «місцем прагматики та стратегії», де автор встановлює правила гри, легітимізує жанрові експерименти та пояснює генезис ідеї [Genette 1997b, p.197].

Передмова у романі “Cards on the Table” безпосередньо здійснює регуляцію горизонту очікувань: впливає на те, як читач сприймає жанр, тон та структуру твору ще до початку читання основного тексту. А. Крісті наголошує, що розгадка не залежить від матеріальних доказів чи алібі, а є «суто психологічною». Це

маніпулятивний жест, який змушує читача зосередитися на характерах персонажів. Ще одна маніпуляція полягає у тому, щоб залучити реципієнтів до прочитання цього твору і висловлення власної точки зору на актуальне питання: “I may say, as an additional argument in favour of this story, that it was one of Hercule Poirot’s favourite cases. His friend, Captain Hastings, however, when Poirot described it to him, considered it very dull! I wonder with which of them my readers will agree” [Christie 1936a, p.7]. Тож письменниця лестить читачеві, втягуючи його у інтелектуальну гру, стимулюючи до активної дискусії.

Передмови часто документують обставини виникнення сюжету, що додає тексту ефекту автентичності. У вступному слові до твору “Death Comes As the End” А. Крісті вказує, що ідея та герої були запозичені з реальних листів періоду XI династії Давнього Єгипту. Вона пояснює сутність ключових понять, необхідних для розуміння зображуваних подій: служіння Ка, періодизацію сільськогосподарського календаря тогочася, а також значення термінів «брат», «сестра» в єгипетських текстах, які часто означають «коханий», «кохана» та заміняють лексеми «чоловік», «дружина» [Christie 2010b, p.6]. Отже, вже з перших рядків письменниця занурює реципієнта в давню епоху, натякає на незмінність людської природи та визначає параметри жанру свого твору – історичний детектив.

Крім того, А. Крісті використовує передмову для легітимізації циклічних або експериментальних творів. Як приклад, можна навести вступ до збірки оповідань “The Labours of Hercules”, який представлений у вигляді дружньої розмови Пуаро з доктором Бертоном. Тут відбувається формування оповідної рами і набір окремих оповідань таким чином мотивовано перетворюється на цілісний концептуальний проєкт [Christie 2011h, p. 6].

У розгорнутій передмові до детективу “Passenger to Frankfurt” (1970) А. Крісті презентує свої роздуми щодо джерела натхнення для створення сюжетів та образів і звертає увагу на те, що дійсність є ще більш фантастичною, ніж вигадка. Вона визначає жанр цього роману як «фантазію» (extravaganza). Вона рефлексує над сучасним світом (студентські протести, загроза неофашизму) і чесно відповідає на вічне питання «звідки Ви берете ідеї?», називаючи книгу

відображенням тривог реальності, а не лише вигадкою: “This story is in essence a fantasy. It pretends to be nothing more. But most of the things that happen in it are happening, or giving promise of happening in the world of today. It is not an impossible story – it is only a fantastic one” [Christie 2012b, p. 7].

Окремим типом паратексту є передмови, написані від імені персонажа (акторіальні передмови) [Genette 1997b, p. 276]. Наприклад, у романі “The ABC Murders” (1936) до читача звертається капітан Гастінгс. Він «ручається» за достовірність цих подій, посиляючись на те, що їх перевірів сам Пуаро, що створює складну гру з довірою читача: “I wish to assure my readers that I can vouch for the occurrences related in these chapters... I may add that they have been ‘vetted’ by my friend Hercule Poirot himself” [Christie 1991, Foreword by Captain Arthur Hastings, O.B.E.].

Отже, авторські передмови А. Крісті як паратекст виконують роль регулятора горизонту очікування. Вони готують читача до зміни оповідного стилю, забезпечують наукову або документальну верифікацію сюжету та створюють ілюзію прямого діалогу між «королевою детективу» та її «вірним читачем».

3.3 Архітекстуальність як чинник жанрової ідентифікації та горизонт очікувань читача

3.3.1 Архітекстуальність детективного дискурсу Агати Крісті: від канонічної моделі до жанрової варіативності

У межах розробленої Ж. Женеттом системи транстекстуальних відношень особливе місце посідає архітекстуальність – найбільш абстрактний та імпліцитний тип зв’язку, що позначає відношення тексту до загальних категорій дискурсу, як-от літературні жанри, типи оповіді та модальність. При цьому зв’язок висловлюється у кращому випадку паратекстуальною згадкою на титульному аркуші або ж у підзаголовку (роман, поема, повість тощо) і має суто таксономічний характер [Genette 1997a, p. 4]. Варто звернути увагу на те, що визначення

жанрового статусу тексту – є не стільки справою автора тексту, скільки читача, критика або публіки. Вони цілком можуть відкинути статус, заявлений паратекстом: так, зокрема, «Божественна комедія» не є комедією, або «Роман про Троянду» не є романом у сучасному розумінні. Незважаючи на те, що цей зв'язок є імпліцитним і відкритим для дискусії або підлягає історичним змінам (довгі наративні поеми, сьогодні не сприймаються як «поезія»), це жодним чином не зменшує його значення; адже відомо, що жанрове самоназивання твору значною мірою спрямовує й визначає читацькі очікування, а отже, і рецепцію та інтерпретацію твору.

Якщо інтертекстуальність оприявнює присутність одного тексту в іншому, а паратекстуальність керує «порогом» сприйняття, то архітекстуальність визначає статус твору в системі літературних конвенцій, формуючи те, що в рецептивній естетиці позначається як «горизонт очікувань (сподівань)» реципієнта.

Важливо, що вивчаючи архітекстуальність, Ж. Женетт визначає і її нестійкі межі та зв'язок із іншими типами транстекстуальності. Зокрема, родова (жанрова) архітекстуальність історично майже завжди формується гіпертекстуальністю, тобто через наслідування попередніх зразків (Вергілій наслідує Гомера; «Гусман де Альфараче» Матео Алемана імітує анонімний роман «Ласарільо з Тормеса»). Архітекстуальна приналежність певного твору часто оголошується за допомогою паратекстуальних сигналів, про що вже було зазначено вище, які маркують жанр як прояв метатекстуальності. Р. Шоулз [Scholes 1992, р. IX] конкретизує поняття у розумінні Ж. Женетта: стійкі або тривалі зв'язки між певними модусами та темами утворюють літературні жанри або «архітексти». Саме у такому тлумаченні (архітекст = жанр, архітекстуальність = відношення між текстом і його архітекстом) ці поняття використовуються у представленому розділі.

У контексті детективного дискурсу, зокрема у творчості А. Крісті, архітекстуальність функціонує як потужний механізм регуляції читацької рецепції. Її твори ієрархічно вписані в архітекст «золотої доби» детективу, що передбачає дотримання моделі Ц. Тодорова: дуалістичної структури оповіді “whodunit”, яка складається з історії злочину та історії розслідування [Todorov 1977, р. 44]. А.

Крісті, як свідчать її багаторічна популярність і значні накладі її творів, мала найбільший успіх завдяки тому, що розуміла запити своєї аудиторії та використовувала усі засоби задля задоволення очікувань реципієнтів.

Агата Крісті вибудувала унікальну наративну систему, яка ґрунтується на суворій логічній структурі, де кожен елемент тексту (від заголовка до фінальної репліки) підпорядкований завданню розв'язання складної інтелектуальної головоломки. При цьому герої є не особистостями, а «функціями» (жертва, підозрюваний, свідок) [Gulddal 2021, p. 547], а кожна деталь у тексті (годинник, що зупинився, непомітна пляма на меблях тощо) є елементом загальної формули [Cawelti 1976, p.111], і очевидно, що у таких текстах логіка превалює над емоціями.

Проте, архітекстуальна природа творів А. Крісті не є статичною, вона відбиває еволюцію творчого методу письменниці, яка створювала детективи протягом п'ятидесяти років. Природно, що, починаючи із наслідування традиції класичного детективу, майстриня слова вдавалася до творчих експериментів, наближаючи масову формульну літературу до рівня серйозної прози.

Звертаючись до класичної моделі детективу «золотої доби», А. Крісті прагнула задовольнити читацькі очікування, укладаючи своєрідну угоду зі своєю аудиторією. Письменниця обіцяє реципієнту отримання інтелектуальної насолоди від розгадки механізму вчинення злочину та дотримання правил «чесної гри» [Maida, Spornick 1982, p.70]. Читач залучається до інтелектуального змагання, маючи ті ж самі вихідні дані щодо злочину, що й детектив. Це створює асиметричну гру: автор знає розв'язку, але мусить надати всі підказки таким чином, щоб читач їх помітив, але не зрозумів їхньої ваги до фінального викриття. Водночас реципієнт очікує, що наприкінці вбивця буде викритий за допомогою логіки, а не випадковості, і справедливість буде відновлена.

Вважається, що для прихильників детективу «виграти» (тобто вгадати вбивцю на середині книги) часто означає «програти», оскільки це свідчить про недостатню винахідливість сюжету [Merrill 1997, p. 94]. Справжнє задоволення приносить «поразка», тобто момент, коли детектив пояснює значення дрібниць, які читач бачив, але проігнорував. Для того, щоб масовий читач відчував естетичну та

інтелектуальну насолоду від читання детективів та вирішення кримінальних кейсів, тексти класичних детективів використовують готові «формули», наприклад, замкнений простір (острів, потяг, готель, тощо) та фігуру Великого Детектива. Це дозволяє конкретному тексту стати частиною великого архітекстуального масиву детективної прози.

Звернімо увагу на той факт, що популярність детективів Крісті в 1920-х та 1930-х роках не була випадковою, вона відповідала глибоким психологічним потребам суспільства, що пережило травму Першої світової війни. Література цього періоду часто характеризується як «література одужання» (*literature of convalescence*) [Manley 2024, p. 204], де відновлення порядку після хаосу вбивств символізувало можливість повернення до стабільності в реальному житті.

Нагадаємо, що створення «Детективного клубу» сприяло кодифікації правил жанру, які забороняли використання надприродних сил, невідомих отрут або занадто складних наукових пристроїв, що вимагали б довгих пояснень. У цій системі розслідувач (детектив) постає не як активний герой дії, а як так званий «церебральний аналітик» [The Oxford Companion 1999, p. 16], чия функція полягає у правильному прочитанні знаків, розсіяних у тексті. Детектив не проявляє особливої фізичної активності, не ганяється за злочинцями, він керується виключно власними аналітичними здібностями та звертає увагу на найдрібніші деталі з метою розкриття злочину у напрямку від наслідку до причини та з метою встановлення справедливості.

Архітекстуальність творів Крісті ґрунтується на прийнятті цих обмежень, а інноваційність прози письменниці проявлялася в тому, як вона знаходила шпарини в цих правилах, не порушуючи їх формально. Як стверджує Е. Барґен'єр [Bargainnier 1980, p. 201], Крісті приймає формули й конвенції детективного жанру, водночас вона спроможна знаходити в їхніх межах, здавалося б, незліченну кількість варіацій.

Класичний сюжет детективу має чітко впізнавані етапи: зав'язку, розвиток дії, кульмінацію та розв'язку. На початку твору читачеві пропонується певна загадка, зазвичай пов'язана зі значущим злочином, найчастіше – убивством, яке

привертає увагу детектива й підтримує саспенс. У процесі розвитку сюжету збираються відомості та підказки, що дають змогу детективові й уважному читачеві розкрити таємницю. Кульмінація настає в момент пред'явлення розгадки, коли всі докази й деталі поєднуються в єдину логічну картину. Нарешті, у розв'язці пояснюється мотив злочину, викривається винуватець і відновлюється справедливість. Читач відкладає текст із відчуттям завершеності: усі питання отримують відповіді, загадка знаходить правдоподібне і логічне пояснення, а світ твору повертається до стану порядку [The Oxford Companion 1999, p. 333].

Структура сюжету у детективах Крісті співвідноситься із концепцією Ц. Тодорова і характеризується ритуалізованою послідовністю стадій: рівновага, порушення рівноваги, усвідомлення порушення, відновлення та встановлення нової рівноваги [Todorov 1977, p.111].

Перший стан (рівновага) представляє стабільну вихідну ситуацію, у якій соціальний і психологічний стан персонажів є нормальним, звичайним. Така рівновага, як правило, створена у замкненій спільноті (маєток, потяг, готель, корабель тощо), де на перший погляд панують традиційні цінності та порядок [Matković 2018, p. 451]. На цій стадії розвитку сюжету детективи Крісті концентруються на описі соціальних класів та етикету, що зближує їх із традицією «роману звичаїв» [York 2007, p.4].

Письменниця рідко замикає героїв у невеликому просторі відразу; натомість вона використовує прийом поступового звуження географічних та фізичних меж оповіді. Цей перехід від відкритого світу до абсолютної ізоляції створює ефект пастки й посилює ефект саспенсу.

У романі “Murder on the Orient Express” експозиція починається із зображення світанку в Алеппо, де Еркюль Пуаро сідає на потяг. Наратор ретельно фіксує крижану зимову атмосферу та уривки діалогів, створюючи ілюзію звичайної подорожі залізницею: “It was freezingly cold, and this job of seeing off a distinguished stranger was not one to be envied, but Lieutenant Dubosc performed his part manfully” [Christie 2011f, p. 7]. Згодом дія переміщується до Стамбула, де Пуаро отримує термінову телеграму й сідає у вагон легендарного «Східного

експресу». Лише після того, як поїзд опиняється серед засніжених просторів Югославії й застрягає в сніговому заметі, простір остаточно герметизується. Сніговий буревій виступає природним співтворцем ізоляції, відрізаючи персонажів від будь-якої правоохоронної системи чи можливості втечі.

У детективі “Death on the Nile” Крісті застосовує схожий прийом просторового стискання. Початкові сцени розгортаються в Англії, репрезентуючи заможний світ Ліннет Ріджвей, але невдовзі дія переноситься до Єгипту. Перш ніж зібрати героїв на борту пароплава «Карнак», авторка детально описує їхнє перебування в розкішному готелі «Катаракт», огляд природних та архітектурних пам’яток. Візуалізація єгипетських ландшафтів формує відчуття тривожного очікування неминучої катастрофи: “They looked down to the shining black rocks in the Nile...They were like vast prehistoric monsters... There was a feeling in the air of hush – of expectancy” [Christie 2001, p.68]. Тільки після сходження пасажирів на борт «Карнака» простір набуває абсолютно замкнених обрисів.

Найбільш радикальний приклад просторової ізоляції продемонстровано в романі “And Then There Were None”. Експозиція демонструє розрізнені життєві траєкторії незнайомих людей, які подорожують до узбережжя Девона, отримавши загадкові запрошення. Поступово їхні шляхи сходяться на пристані, звідки вони відпливають на острів, який перетворюється на пастку через шторм, що розпочинається незабаром. Одночасно з візуалізацією місця події в експозиції відбувається презентація кола потенційних учасників драми. Крісті майстерно вибудовує персонажний рівень, представляючи їх як соціально строкату, але водночас тісно пов’язану групу осіб, де кожен має власну «маску». Експозиційне структурування тут здійснюється за принципом «космополітичного мікрокосму» або «соціальної мозаїки».

Наступна стадія детективного сюжету описує порушення рівноваги, яке у творах Крісті є радикальним, воно не просто запускає розслідування, а миттєво ділить життя персонажів на «до» та «після», генеруючи конфлікт між прагненням повернути затишок і страхом перед прихованою правдою. У романі “Hercule Poirot’s Christmas” тригером переходу є раптовий жахливий крик нагорі та

виявлення по-звірячому вбитого старого в замкненій кімнаті, що миттєво знищує різдвяну атмосферу. У романі “Death on the Nile” баланс руйнується, коли на розкішному пароплаві, де святкують медовий місяць, несподівано з’являється Жаклін (колишня наречена Саймона і колишня найкраща подруга Ліннет). Цей факт знищує ілюзію безпеки та щастя. У деяких романах Крісті порушення рівноваги є свідомим викликом порядку з боку злочинця, який заявляє про себе відкрито, створюючи масову паніку. Зокрема, у романі “The A.B.C. Murders” поява серійного вбивці, який безпосередньо звертається до Пуаро у листах із зазначенням дати і місця майбутнього злочину, перетворює спокійне життя мирних громадян на постійне очікування небезпеки.

На етапі усвідомлення порушення балансу персонажі або оповідач починають осягати це порушення та намагаються зрозуміти його причини й наслідки для свого середовища. У романі “And Then There Were None” усвідомлення настає після перших кількох смертей. Учасники подій розуміють, що вбивця – один із них, і це повністю змінює їхню поведінку, підсилює атмосферу саспенсу: “They sat listlessly huddled together. And, surreptitiously, they watched each other” [Christie 2011b, p.112].

На цьому етапі до справи береться детектив, який збирає розрізнені фрагменти зміненої реальності в цілісну картину, переводить історію з площини хаосу та паніки у площину раціонального аналізу. У світі Крісті детектив – це не просто професіонал, а «відновлювач порядку», завдання якого полягає у тому, щоб повернути світові втрачену гармонію.

Поява детектива є завжди логічною і вмотивованою конкретними обставинами. Як правило, розслідувача залучає хтось із членів сім’ї або знайомих шляхом або особистого звернення, або написання листів, підозрюючи невинуватість смерті знайомих чи то передчуваючи небезпеку для себе. Наприклад, у романі “Five Little Pigs” до Пуаро звертається донька відомого художника Еміаса Крейла, якого вбили шістнадцять років тому. Звернення Карли є унікальним для практики Пуаро, адже вона просить його розслідувати «старий злочин». Немає свіжих слідів, немає тіла, а реальність уже змінена часом. У цьому

романі Крісті майстерно поєднує особисте звернення персонажа до детектива із документальним тригером (листом). Карла показує Пуаро передсмертне послання матері, яке стає першим «фрагментом зміненої реальності». Пуаро, будучи тонким психологом, зауважує: жінка, яка йде на смерть, не стала б брехати власній доньці, і ця впевненість переконує його взятися за справу.

У романі “Nemesis” приводом для розслідування став офіційний лист від нещодавно померлого мільйонера Джейсона Рейфаєла, який звертається до міс Марпл із проханням розслідувати давній злочин та реабілітувати добре ім’я його сина. У детективі “The Murder on the Links” Еркюль Пуаро отримує відчайдушний лист від мільйонера Поля Рено з проханням терміново приїхати до Франції, оскільки йому загрожує смертельна небезпека. Тож детектив вирушає в дорогу негайно, підкоряючись професійному обов’язку та прямому заклику клієнта.

Нерідко Крісті відтворює ситуації, у яких детектив природним чином виявляється свідком трагічних подій і починає розслідування на місці. Цей прийом дозволяє уникнути штучності в сюжеті: детектив опиняється в епіцентрі катастрофи через особисті обставини (відпустка, подорож, візит до друзів), що робить його вступ у гру максимально органічним. Такою є поява Пуаро у “Murder on the Orient Express”: він повертається до Англії, а коли виявлено тіло, то директор залізничної компанії благає Пуаро взятися за справу, поки поїзд стоїть у кучугурах. Пуаро береться за роботу, бо «перебуває на місці» і має можливість розкрити злочин до приїзду місцевої поліції, по гарячих слідах.

У творі “Death on the Nile” відпустка Пуаро природним чином перетікає у розслідування вбивства на пароплаві. “The Murder at the Vicarage” змальовує цілком логічне залучення міс Марпл до розслідування: вона живе по сусідству, вікна її будинку виходять на сад вікарія, і вона бачила багатьох людей у вечір убивства.

Важливим елементом наративної структури і вагомим архітекстуальним індикатором є етап відновлення рівноваги, власне, процес розслідування. Цей етап є найбільш деталізованим через змалювання процесу збору окремих доказів та часто передбачає репрезентацію хибних слідів, так званих «червоних оселедців».

Тут Крісті веде активну гру із читачами, дозуючи чергування прозорих та завуальованих підказок так, щоб підтримувати когнітивну пильність читача. Наприклад, у романі “Murder on the Orient Express” історія злочину закінчується в момент виявлення тіла Самуеля Ретчетта. Весь подальший текст представляє деталізовану реконструкцію порушеної гармонії, що складається з послідовних інтерв’ю з пасажирями й ретельного збору речових доказів.

Процес, що веде до розв’язання проблеми, завершується етапом формування «нової рівноваги». У класичному англійському детективі вбивство розглядається як індивідуалізована руйнівна дія, що тимчасово порушує гармонію ідеального, впорядкованого світу (світу заміських маєтків чи закритих елітних спільнот). Тому виявлення істини допомагає встановити новий баланс і затвердити ідею домінування добра і справедливості принаймні у фікційному світі.

Останній наративний блок – це етап відновлення порядку, що відбувається наприкінці твору, коли детектив деконструює хибні версії та називає вбивцю у присутності всіх підозрюваних. Це не лише юридичний акт реалізації справедливості, а й моральний ритуал очищення соціуму від зла. Яскравим прикладом такого є фінал роману “The Murder at the Vicarage”, де всі нитки розслідування до купи збирає міс Марпл. Коли розслідувачка викриває Лоуренса та Енн, вона не просто вказує на виконавців злочину, а розголошує їхній цинічний розрахунок, руйнуючи фальшиву маску «трагічних закоханих», які нібито готові пожертвувати собою заради іншого. Цей фінальний монолог знімає тягар підозри з решти мешканців Сент-Мері-Мід, повертаючи провінційному суспільству втрачену рівновагу. У детективі “Murder on the Orient Express” Пуаро збирає пасажирів у вагоні-ресторані та представляє дві версії злочину, пропонуючи присутнім моральний вибір: представити поліції хибну версію і врятувати реальних вбивць від кримінальної відповідальності, чи розкрити месників і відправити їх у в’язницю.

Таким чином, фінальний збір підозрюваних у творах Крісті – це завжди світська літургія, де детектив виступає як священник, що повертає світові гармонію [Auden 1948]. Слідчий покликаний неупереджено й безпристрасно

відновити моральний порядок світу, виходячи із переконання, що світ є інструментальним і раціонально впорядкованим, і саме це визначає його наполегливу та завзяту боротьбу зі злочином. Нова рівновага демонструє встановлення нового стану, який часто відрізняється від початкової структури, позначаючи розв'язання конфлікту та визначаючи сенс «уроків», винесених з пережитого досвіду.

Отже, архітекстуальна рамка творчості Агати Крісті, яка тримається на суворій моделі «чесної гри» та ієрархічній структурі «золотої доби детективу», не є перешкодою для творчої свободи авторки; навпаки – саме ці канонічні обмеження стають відправною точкою для її експериментів. Розглядаючи детектив як відкриту до трансформацій систему, Крісті майстерно переосмислює базовий архітекст, виходячи за межі стандартного “whodunit” у бік складніших жанрових гібридів. Розуміння цієї архітекстуальної динаміки дозволяє детальніше простежити, як саме письменниця адаптувала класичну формулу до різноманітних наративних стратегій, що призвело до формування багатого спектра піджанрів у її творчому доробку.

Класичний детектив-загадка становить базовий жанровий різновид, він побудований як інтелектуальна шахова партія між автором і читачем, де всі докази наявні, але майстерно приховані. Саме тут присутній герметичний простір, обмежене коло підозрюваних (зазвичай представників вищого або середнього класу), розслідування веде ексцентричний Великий Детектив (Еркюль Пуаро, Джейн Марпл) і кульмінацією є фінальна сцена експлікації (викриття злочинця перед усіма присутніми). До числа таких детективів відносяться “The Murder of Roger Ackroyd” (1926), “The Murder at the Vicarage” (1930), “Death on the Nile” (1937) та ін.

Детектив «зачиненої кімнати», у якому надзвичайно вагому роль відіграє просторова ізоляція, стає одним із улюблених у Крісті. Як правило простір унеможливорює вихід за його межі (острів, занесений снігом маєток, транспорт на ходу), злочинцем виявляється один із заблокованих героїв, що підсилює атмосферу параної, клаустрофобії та взаємної недовіри. Приклади такого типу детективу у

Крісті є “Murder on the Orient Express”, “And Then There Were None”, п’єса “The Mousetrap”.

Крім того, Крісті долучилася і до створення детективів, які тяжіли до традиції шпигунського, політичного та пригодницького трилеру. Цей тип творів відображає тривоги та травми ХХ століття (загрозу світових воєн, діяльність таємних організацій, фашизм та комунізм) [Light 1991, p.85] і тут замість замкненого сільського маєтку представлено глобальний простір (подорожі між країнами), міжнародні змови, викрадення державних таємниць, динамічний сюжет із переслідуваннями, де на кону стоїть не спокій окремої родини, а доля світу. Найрепрезентативнішими зразками такого типу детективів є “The Secret Adversary” (1922), “The Man in the Brown Suit” (1924), “They Came to Baghdad” (1951), “Passenger to Frankfurt” (1970).

Оригінальним жанровим різновидом у детективній прозі Крісті постає ретроспективний детектив, у якому розслідування ведеться через роки або десятиліття після скоєння злочину. При повній відсутності актуальних матеріальних доказів, місця злочину та гарячих слідів, головним джерелом інформації тут є суб’єктивна рецепція давніх подій (людська пам’ять), яка актуалізується через спогади, листи, щоденники: “Five Little Pigs”, “Elephants Can Remember”, “Nemesis”, “Sleeping Murder” тощо.

У детективі із серійними вбивствами Крісті виводить на авансцену одержиму людину, яка діє за певною вигаданою нею самою системою (алфавітною, ритуальною чи числовою), кидаючи виклик розслідувачу. У таких детективах письменника, як правило, відмовляється від традиційної моделі локалізованого злочину. Якщо в романі “The A.B.C. Murders” простір розслідування розширюється до масштабу всієї країни, то у творі “And Then There Were None” серійність убивств визначається не географією, а ритуальною схемою, побудованою за мотивами дитячої лічилки. У детективі “Murder Is Easy” зображено ретельно продуману систему добору жертв, що створює ілюзію низки непов’язаних випадкових смертей..

У своєму жанровому арсеналі Крісті має і такий різновид, як «історичний детектив», вона стала однією з перших авторок у ХХ столітті, хто переніс класичну матрицю детективу «золотої доби» в далеку історичну епоху. У таких творах історія і злочину, і розслідування розгортаються в минулому (часто антропологічно далекому від автора). Детектив змушений користуватися методами та інструментами, які доступні людям тієї епохи, проте логіка мислення сищика залишається універсальною. Крісті використовує історичне тло (релігійні культи, соціальну структуру) як потужний засіб дезорієнтації читача та залучення його до більш уважного прочитання тексту. Хрестоматійним прикладом такого типу детективу є роман “Death Comes as the End” (1944), дія у якому відбувається в Стародавньому Єгипті (Фіви, бл. 2000 р. до н.е.) в родині жреця. Серія вбивств розслідується за канонами класичного герметичного детективу, але в антуражі епохи Середнього царства. Тож, цей різновид детектива підкріплює тезу про те, що людська природа залишається незмінною крізь тисячоліття.

«Детективи без убивства» (або безкровні детективи) також представлені у творчості Агати Крісті, тут вона свідомо відмовляється від фізичної смерті як головного рушія сюжету, переносячи акцент на інші форми напруги: таємницю, загрозу, соціальну інтригу або психологічну гру. Замість виявлення вбивці герої займаються пошуком зниклих цінностей, викриттям шахраїв, розгадкою фальшивих ідентичностей, політичних змов або прагнуть запобігти злочину, який лише планується (наприклад, викрадення чи шантаж). Оскільки «тіло» відсутнє, читацький інтерес підтримується через небезпеку для репутації персонажів, розкриття таємниць минулого або «гонитву з часом». Це робить такі твори ближчими до жанру авантюрно-пригодницького роману або шпигунського трилера.

У цих книгах (наприклад, у збірках про Томмі та Таппенс Бересфорд) Крісті дозволяє собі більше легкості, іронії та легкого пародіювання детективного жанру. Персонажі часто діють більш активно та емоційно, ніж стриманий Пуаро чи споглядальна міс Марпл. Такі твори часто були для Крісті майданчиком для порушення суворих «правил Нокса» (зокрема, правила про те, що кожен детектив

повинен починатися з убивства). Водночас, письменниця доводить, що її майстерність у побудові інтриги є самодостатньою навіть без «кривавого» епізоду. Цей тип детективів репрезентовано твором “The Secret Adversary”, збіркою оповідань “Partners in Crime”, а також багатьма історіями, де розслідування обертається довкола безкровних злочинів. Такі твори свідчать, що для Крісті головним був не сам злочин, а процес розплутування інтелектуального вузла, незалежно від того, що стало причиною його появи.

Коли жанровий канон став надто впізнаваним, авторка перетворила його на власну ігрову територію: прийоми, що раніше служили інструментами оповіді, стали предметом іронічного коментування, а самі детективи – персонажами, які усвідомлюють свою належність до літературної традиції. Тож перехід від побудови жанрових форм до відстороненої рефлексії над ними перетворював кожен нову книгу на автометатекстуальний коментар до попередніх.

Саме ця метафікційна гра стає фундаментом свідомих чи несвідомих творчих експериментів у контексті детективної прози [Effron 2010, p.2]. Розуміння цієї автореференційності та метатекстуальності відкриває шлях до детального розгляду архітекτονіки творів Крісті, де кожна деталь – від простору, в якому розгортається дія, до природи самого злочину та особистості детектива – перестає бути просто функціональною і стає частиною великого авторського задуму. Тож, необхідно детально розглянути ключові архітекстуальні маркери детективів Крісті, які асоціюються із розглянутими основними етапами (стадіями) побудови детективного наративу.

3.3.2 Хронотоп як архітекстуальна домінанта в детективній прозі Агати Крісті

Одним із ключових виявів архітекстуальності у творах Крісті постає специфічний хронотоп. Оскільки сюжети у творах Крісті розгортаються в межах замкненої спільноти, коло потенційних злочинців є обмеженим, це полегшує завдання читача у пошуку злочинця. Ф. Д. Джеймс зазначає, що тривале перебування людей разом породжує роздратування, яке призводить до насильства

[James 2009, p. 41-42], пояснюючи цим високу частоту вбивств у сільських громадах. На початку своїх детективів А. Крісті, як правило, представляє всіх персонажів у кількох реченнях і без «великих психологічних тонкощів» [James 2009, p. 30], дозволяючи героям спостерігати й оцінювати одне одного через їх думки або діалоги. Її антагоністи та підозрювані відзначаються виразною типізацією та чіткістю, що, ймовірно, надає цим образам універсального характеру. Вони легко впізнаються читачами різних культурних середовищ і сприймаються як близькі та зрозумілі.

Небезпека, закладена у вірі в речі та людей, які не є тими, якими здаються, а також у прагненні триматися за ілюзорну реальність, нездатність адаптуватися до змін, є важливим елементом творчості Крісті [Ackershoek 1997, p.127]. Починаючи з детективів, написаних після Першої світової війни, її твори відображають ностальгію за «давнім аркадійським часом, а також усвідомлення того, що це суспільство тепер є, у кращому разі, формою гри або удавання, а в гіршому – трагічною ілюзією» [Birns, Birns 1990, p.126]. Письменниця відчутно тяжіла до ностальгії за незмінним минулим; при цьому усвідомлення хибності такого уявлення стало важливим досягненням її творчості [York 2007, p.86].

На початку творчості Крісті будувала художній світ своїх романів на ідеалізації стабільності англійського середнього класу. Літературознавці зазначають, що ці простори – переважно закриті садиби – були спробою відтворити «старі добрі часи», де ієрархія та мораль здавалися непорушними [Watson 1971, p. 171; Symons 1981, p.142]. З часом Крісті починає усвідомлювати, що минуле – це не лише стабільність, а й ілюзія, яка заважає бачити реальність. Тож у пізніх творах (наприклад, “The Curtain” або “The Mirror Crack’d...”) Крісті прямо звертається до неможливості повернення у минуле. У романі “At Bertram’s Hotel” (1965) міс Марпл висловлює цю думку таким чином: “I learned (what I suppose I really knew already) that one can never go back, that one should not ever try to go back – that the essence of life is going forward. Life is really a One Way Street, isn’t it?” [Christie 2000b, p. 230].

Наведений вислів міс Марпл є ключовим для розуміння еволюції творчого методу авторки, яка перейшла від створення статичних декорацій для затишних детективів до реалістичного портретування соціальних зсувів, що відбувалися в Британії з 1930-х років. Це перетворило її на своєрідного соціального хроніста, адже через формулу детективу вона фактично вдавалася до публічної комунікації із читачем, а також рефлексувала над трансформацією імперії й зміною класової структури. Сама письменниця зазначала, що коли вона згодом перечитувала свої перші твори, то її дивувало, скільки слуг тинялося довкола, при цьому ніхто насправді не працював [Walter 2021, p. 20].

Остання книга, “Postern of Fate”, опублікована у 1974 році, містить зауваження щодо одного аспекту сучасного англійського життя, яке, без сумніву, відгукнулося багатьом читачам: ‘He was used, now, to the general pattern of labour in the building trade, electrical trade, gas employees and others. They came, they showed efficiency, they made optimistic remarks, they went away to fetch something. They didn’t come back....’ [Christie 2012c, p.21]. На думку Д. Нікола, Крісті вважала більш важливим відтворити дух епохи, ніж займатися пропагуванням ідей, що відповідали її власним ідеалістичним переконанням [Nicol 2019, p.1].

Нагадаємо, що канонічна модель детективу «золотої доби» вимагає від автора чіткої та реалістичної локалізації подій. А. Крісті стала майстринею створення саме таких світів, про що вже йшлося, де злочин відбувається у просторі, фізично відрізаному від зовнішнього впливу. Це може бути ізольований маєток (“The Mysterious Affair at Styles”), поїзд, заблокований снігом (“Murder on the Orient Express”), літак у повітрі (“Death in the Clouds”), корабель (“Death on the Nile”) або острів під час шторму (“And Then There Were None”). Такий локус виконує роль «лабораторної камери», де кількість підозрюваних є фіксованою, а їхній рух очевидним для детектива та читача.

Будинки у творах Агати Крісті зазвичай сконструйовані на основі спогадів письменниці про Ешфілд (її дитячий дім у Торкі), а також про численні заміські маєтки, які вона відвідувала, у яких мешкала чи які купувала протягом життя. Зовні ці родинні оселі переважно постають масивними спорудами, оточеними

великими садами, ретельно доглянутими газонами та багатовіковими деревами. Внутрішній простір таких будинків поділений на бібліотеку, вітальні, їдальні, спальні (зазвичай розташовані на верхньому поверсі), просторі коридори та широкі сходи. Будинки мають П- або Г-подібну форму, складаються з двох крил, а їхні плани становлять надзвичайно важливий елемент структури детективу [Sarnelli 2019, p.6].

Хоча в загальній уяві концепт оселі (home) традиційно асоціюється із безпекою, затишком та захистом, у художній системі Крісті домашній простір позбавляється своєї первинної захисної функції та стає місцем скоєння злочинів, подібним до похмурих міських провулків у «крутих» американських детективах [Sarnelli 2019, p.1]. У творах Крісті існує чіткий поділ на «безпечні» та «небезпечні» кімнати. Тож безпечні кімнати – це найбільш людні, публічні приміщення в будинку, де вирує повсякденне сімейне життя мешканців (вітальні, їдальні тощо). Ці простори, у яких вбивства практично ніколи не відбуваються, слугують зонами соціальної взаємодії та перебувають під постійним колективним наглядом [Sarnelli 2019, p.1]. Крім того, у творах Крісті змальовуються і небезпечні кімнати. Це замкнені, ізольовані, глибоко приватні або робочі простори будинку, де людина залишається наодинці [Sarnelli 2019, p.1]. Саме в цих приміщеннях захисна функція оселі повністю нівелюється, і вони перетворюються на сцени вбивств.

Безпосереднє місце злочину у текстах Крісті майже завжди візуалізується за допомогою графічного паратексту (карт, схем будинку чи планів поверхів), що дозволяє читачеві чітко уявити топографію трагедії та самостійно зіставляти алібі підозрюваних у межах принципу «чесної гри». Саме для дешифрування цієї топографії Крісті вводила у свої тексти графічний паратекст, про який йшлося у попередньому підрозділі.

Фундаментальним у творах Крісті є топос англійського села, яке уособлює ідилічний простір традиційної Британії. Головною його ознакою є уявна безпека, відмежованість від зовнішнього великого світу та жорстка соціальна ієрархія, яка позначається через професійні ролі (вікарій, лікар, місцевий поміщик) та віковий і

гендерний статус (стара діва, молода коханка). Тут проявляє себе традиційний топос “Mayhem Parva” класичної моделі детективу. Сент-Мері-Мід (цикл про Міс Марпл), село Кінгз-Еббот (“The Murder of Roger Ackroyd”), Чіппінг-Клеггорн (“A Murder is Announced”) є тлом для репрезентації людських гріхів, адже саме їхні ідилічні пейзажі є мають приспати увагу читача та зробити ефект саспенсу більш раптовим.

Крім того, у творах Крісті присутній і топос екзотичного Сходу, який з’являється завдяки її особистому досвіду подорожей. Схід у її текстах постає не тільки і не стільки романтичним, скільки небезпечним, таємничим простором, де стародавня історія переплітається з сучасними людськими пристрастями. Екзотичне тло, як правило, використовується у творах Крісті як прийом дезорієнтації: там, де раціональний західний розум стикається з ірраціональним мисленням, читача змушують вірити у містичний мотив вбивства («давнє прокляття» та «непізнаний Схід»), хоча за злочином стоїть банальна людська вада. Саме такими є локації у детективах “Murder in Mesopotamia”, “Appointment with Death”, “Death on the Nile” та ін.

У романах Крісті присутній і топос великого міста, представлений образом Лондона. Хоча британська столиця з’являється на сторінках її детективів рідше, ніж пасторальне село, вона виконує свою специфічну функцію. Це простір анонімності та модернізації, готелів, театрів та знеособлених багатоквартирних будинків. Якщо у селі всі знають усе про всіх, то у місті ніхто не знає свого сусіда по сходовому майданчику. Це ідеальне місце для шпигунських змов, діяльності міжнародних синдикатів та створення фальшивих ідентичностей. Лондон Крісті – це простір, де панує хаос, який детектив має впорядкувати. Крім того, готелі чи багатоквартирні будинки уособлюють тимчасове помешкання людей, що допомагає більш ретельно реалізовувати техніку замовчування, оскільки зв’язки між людьми там послаблені.

До урбаністичних топосів у детективах Крісті можна віднести квартиру Пуаро на Вайтгевен-Меншнз (“Poirot was at the time living in Whitehaven Mansions. The address ran: M. Hercule Poirot, Whitehorse Mansions” [Christie 1991, p.71]),

готель «Бертрам» (“At Bertram’s Hotel”), лондонські вулиці, вкриті туманами (“The Man in the Brown Suit”) тощо.

Усі ці типи топосів підпорядковані єдиній етико-естетичній меті. Незалежно від того, де відбувається дія (у затишній вітальні будиночку Сент-Мері-Мід, у каюті розкішного пароплава на Нілі чи в готелі в центрі Лондона), простір спочатку зазнає деструкції (через злочин), перетворюючись на хаос, а потім, завдяки аналітичній роботі Великого Детектива, повертається до стану абсолютної гармонії та порядку.

Отже, детективні твори Крісті представляють не лише класичний різновид “whodunit,” а й своєрідний тип “where-dunit” [Spataru 2025, p. 136] – де твір перетворюється на просторову мелодраму, що картографує географію сучасного їй життя. Захоплення жанру просторовою конкретикою вказує не стільки на природу головоломки, скільки на ширший культурний імпульс: зробити більш нестабільну ідеологічну реальність зрозумілою широкому загалові.

Часова структура наративу у детективній прозі Агати Крісті, як і просторові параметри, виступає інструментом маніпуляції. Час у творах письменниці функціонує на двох рівнях: як зовнішній соціокультурний маркер (специфіка міжвоєнної доби 1930-х років) та як внутрішній наративний механізм (використання ретроспекцій та проспекцій).

Важливо відзначити, що історичний час 1930-х років у Крісті – це не просто хронологічна дата, а специфічне психологічне та соціокультурне тло. Цей період між двома світовими війнами, позначений Великою депресією, розпадом колишньої колоніальної величі Британської імперії, виникненням нових технологій (автомобілі, авіарейси, телефони) та зміною гендерних ролей (поява емансипованих «нових жінок»). Конструювання образу 1930-х років у романах Крісті є актом культурної консервації: письменниця використовує побутові деталі та етикетні ритуали як інструменти формування стабільного хронотопу, що протиставляється реальній соціальній дестабілізації міжвоєнної епохи.

Образ 1930-х років у Крісті базується на психологічній травмі Першої світової. Її персонажами часто є люди, які прагнуть забути жах війни. Тому 1930-

ті в її текстах виступають своєрідним затишним притулком від небезпек «нової історії». «Консервація» часу в творах Крісті мала декілька причин. По-перше, читачі, які відчували ностальгію за довоєнним світом, купували романи Крісті саме для того, щоб «повернутися» в 1930-ті. Нагадаємо, що і для самої Крісті 1930-ті були періодом стабільності її другого шлюбу. Вона, як і її герої, прагнула «зупинити» цей час. По-друге, саме 1930-ті стали плідним часом розвитку “*cozy mystery*”, а отже, перетворилися на визначний архітекстуальний маркер. Тому можна припустити, що Крісті навмисно позбавляє цей час динаміки, перетворюючи його на «вічне сьогодні». Варто відзначити, що ці часові параметри витримують і всі кінематографісти, які переносять твори Крісті на екран, що свідчить про продуктивність такого підходу у конструюванні художнього світу детективу. Коли ж Крісті змушена інтегрувати «реальний час» у свої пізні романи, її простір починає розпадатися, що призводить до усвідомлення, що жоден «ідеальний час» не може існувати вічно.

Час на внутрішньонаративному рівні у творах Крісті можна аналізувати з точки зору теорії Ц. Тодорова: час історії (час злочину) та час розповіді (час розслідування) [Todorov 1977, p. 44-45]. У класичному детективі ці два часові потоки існують паралельно, але на різних рівнях: розслідування не змінює події минулого, воно лише намагається їх реконструювати. У Крісті це «розведення» стає ключовим інструментом створення саспенсу та маніпуляції читацьким сприйняттям.

У творах Крісті час злочину (минуле) є замкненою, незмінною сферою. Переступ уже відбувся, усі докази вже існують, але вони приховані або інтерпретовані хибно. Час розслідування (теперішнє) репрезентує процес дешифрування. Детектив рухається назад у часі, крок за кроком «розгортаючи» події, що відбулися раніше. Розведення часів у Крісті досягається через ефект «застиглого моменту», де персонажі вимушено затримані в просторі (ізоляція), поки детектив досліджує їхні історії у інших часових пластах (минуле).

Зокрема, у творі “*Murder on the Orient Express*” злочин є короткою, інтенсивною подією, що відбувається у конкретний час ночі, коли потяг зупинився

через сніговий замет. Розслідування починається після виявлення тіла, при цьому Еркюль Пуаро намагається реконструювати картину злочину шляхом уважного опитування кожного з пасажирів, що розкриває їхнє минуле та дає ключі до розуміння сутності подій. У той час, коли читач намагається вирахувати час убивства, Пуаро фокусується на «часі життя» кожного з пасажирів до того, як вони потрапили в потяг, розплутуючи складні мотиви та шукаючи точки дотику між всіма учасниками подій.

У романі “And Then There Were None” часові параметри набувають екзистенційного забарвлення. Множинні злочини мешканців маєтку, які провокують кримінальні вчинки, у наративному просторі роману розтягнуті в часі, а кожний новий злочин, який розгортається перед очима читачів, є відплатою за минулі гріхи. При цьому у романі ніби зміщуються два часові проміжки: розслідування, яке ведуть учасники подій, відбувається паралельно із новими вбивствами. Тож минуле (злочин, скоєний кожним персонажем у минулому житті) наздоганяє теперішнє (час перебування на острові). Час злочину і час розслідування зливаються в моменті смерті, створюючи ілюзію, що правосуддя є неминучим.

У романі “Five Little Pigs” представлено яскравий приклад ретроспективного розслідування. Тут знаменитий Пуаро має досліджувати злочин, який був скоєний 16 років тому, а весь роман є ніби «подорожжю у минуле», адже детектив вивчає спогади п'ятьох свідків. Тут час розслідування повністю відокремлений від часу злочину: вони перетинаються не в просторі, а лише у свідомості детектива. Крісті показує, що час викривлює правду: кожен свідок бачить ту саму подію 16-річної давнини під своїм кутом, і завдання Пуаро полягає у тому, щоб «синхронізувати» ці віддалені у часі спогади.

У пізньому романі “Nemesis” письменниця знову представляє розслідування злочину у ретроспекції, що також передбачає не тільки спілкування зі свідками, але й інтенсивну інтелектуальну працю з пошуку мотивів та підстав для злочинів. При цьому вбивство у минулому спричинює і нові злочини у теперішньому, що доводить думку про те, що непокараний злочинець продовжує вбивати і надалі.

Міс Марпл, беручи на себе роль Немезиди (богині відплати), доводить, що хронологічна віддаленість не може сховати гріхи, а справедливість має восторжествувати, навіть якщо для цього знадобляться роки.

Два часи у творах Крісті виявляються або «запаралеленими», або відтермінованими (розслідування відбувається безпосередньо після скоєння злочину або через багато років потому). Ці «ігри» з часом у Крісті апелюють до інтелектуальної сфери читача, який залучається до зіставлення фактів із різних хронологічних площин. Крім того, змішання минулого та теперішнього пластів у наративі доводить, що «час злочину» (психологічна травма або вчинок у минулому) вторгається в «час розслідування» (теперішній спокій). Тому справедливість має бути встановлена навіть через великі проміжки часу, і порядок має бути відновленим.

Минуле, як правило, змальовується як джерело злочину, яке наздоганяє людину у теперішньому. Тож Крісті використовує два типи ретроспекцій: коротку (швидко) ретроспекцію (спогади свідків під час допиту) та глобальну ретроспекцію (коли весь сюжет побудований на розслідуванні злочину, скоєного багато років тому) для того, щоб створити стереоскопічну картину подій.

Окрім часових стрибків у минуле, у детективах Крісті наявні і випадки проспекцій, які допомагають письменниці заінтригувати читача, не розкриваючи основних деталей злочину, створити ефект затримки оповіді та підсилити саспенс. Проспекція вводить читача у стан напруженого очікування неминучої катастрофи. Вона часто маскується під передчуття персонажів або коментарі всезнаючого наратора.

У романі “The ABC Murders” (1936) хронологічна проспекція представлена через листи вбивці, у яких чітко анонсуються дата і місце майбутнього злочину, кидається виклик Пуаро і створюється атмосфера саспенсу через підкреслення часового пресингу. У детективі “Endless Night” (1967) Майкл Роджерс із самого початку використовує похмурі проспекції: “In my end is my beginning...” [Christie 2011d, p.8], що одразу скеровує читацькі очікування та навіює читачеві передчуття неминучої катастрофи. Такі наративні «гачки» зміщують фокус читача з питання

«Хто це зробив?» (whodunit) на питання «Коли і як це станеться?» або «Як детектив встигне це зупинити?», що перетворює чисту інтелектуальну загадку на динамічний трилер.

У межах часової структури своїх детективів Крісті завжди зіставляє два типи сприйняття часу. Це, по-перше, об'єктивний час (Хронос): момент настання смерті (час на годинниках, розклад поїздів, термін медичної експертизи) та суб'єктивний час (Кайрос): те, як час відчують герої [Negueruela-Azarola 2025]. Для вбивці під час скоєння злочину п'ять хвилин тягнуться як вічність, а для переляканого свідка час «стискається». Важливо, що Крісті майстерно використовує суб'єктивне сприйняття часу для дезорієнтації читача. Свідок може щиро запевняти, що чув постріл о 10:30, тому що саме в цей момент бачив зазначений час на годиннику, але виявляється, що вбивця навмисно перевів стрілки або імітував звук пострілу (за допомогою петарди чи важкого предмета) раніше чи пізніше зазначеного моменту.

Тож покази свідків у романах Крісті часто виступають не стільки джерелом інформації, скільки інструментом наративної дезінформації. Їхнє «щире переконання» щодо часу (погляд на годинник, співвіднесення подій з графіком) стає пасткою для читача, оскільки Крісті позбавляє свідка знання про контекст злочину. В такий спосіб письменниця підмінює об'єктивну хронологію «суб'єктивною реальністю», де переведені стрілки годинника чи звукова імітація стають для читача доказовою базою, що веде до хибного висновку. Прикладами різного роду містифікацій присутні практично у всіх романах Крісті. Зокрема, у романі “The Murder of Roger Ackroyd” записаний на диктофон голос жертви був відтворений вже після його смерті, що збило з пантелику свідків і пустило поліцію по хибному сліду. Звук пострілу в салоні (“Death on the Nile”) є своєрідною декорацією, яка мала відволікти увагу свідків та надати можливість вбивці отримати алібі. У детективі “The Body in the Library” (1942) візуальні підказки навмисно заплутують поліцію, змушуючи рахувати час не від моменту реального вбивства, а від часу, коли було «виявлено» тіло іншої особи.

Таким чином, вибудована А. Крісті архітекстуальна рамка наративу, яка поєднує суворі структурні обмеження з гнучкою жанровою варіативністю, вимагає детальнішого аналізу її ключових внутрішніх елементів, котрі безпосередньо запускають динаміку детективного сюжету. Оскільки базовим тригером руйнування вихідної гармонії в художньому світі письменниці завжди виступає дестабілізуюча подія, логічним кроком у дослідженні архітекстуальних констант стає звернення до сутнісних характеристик цього деструктивного акту.

3.3.3 Типологія злочину як архітекстуальний маркер порушення рівноваги

Порушення рівноваги відбувається через злочин, який виступає як акт вищої невідповідності, метафізичний розрив тканини буття у закритих спільнотах, і піддає сумніву безпеку та усталені моральні норми. Злочином зазвичай є вбивство, оскільки саме воно «несе в собі атавістичний тягар відрази, зачарування та страху» [James 2009, p.5]. У детективах «золотої доби» вбивство постає не стільки як соціальна трагедія, скільки як ірраціональна подія, що створює хаос (“Murder is a drama. The desire for drama is very strong in the human race” [Christie 2011e, p.95]).

Убивства у творах Крісті захоплюють читача й до самого фіналу видаються бездоганно спланованими, при цьому злочин рідко буває жорстоким і чітко візуалізованим; в основному він залишається за лаштунками основних подій і подається у переказі діючих осіб. Злочин є скоріше логічною задачею, яку потрібно розв’язати. Нагадаємо, що архітекстуальний фрейм класичного детективу (“whodunit”) задає систему очікувань, орієнтуючи читача на сприйняття тексту як епістемологічної гри, де розслідування злочину має раціональне розв’язання.

Для аналізу специфіки репрезентації злочину у творах Крісті принципове значення має розроблена Ж. Женеттом теорія оповідного дискурсу, зокрема опозиція між міметичним та дієгетичним типами нарації [Genette 1980, p. 162-164]. Міметичний тип орієнтований на драматизацію та поступове розгортання сюжету, створюючи ілюзію безпосередньої присутності читача при подіях, тоді як дієгетичний тип концентрується на ретроспективній розповіді про вже скоєне. Детектив за своєю архітекстуальною природою поєднує обидва типи:

безпосередня дія (допити підозрюваних) поєднується з ретроспективною реконструкцією злочину.

У творах Крісті чітко простежується еволюція від ранніх, менш драматичних злочинів (шантаж, крадіжка, невдалі спроби вбивства) до похмурих, екзистенційних трагедій пізнього періоду. Психологічне підґрунтя вбивств у романах Крісті зазвичай позбавлене випадковості й базується на сильних людських пристрастях. Серед ключових мотивів можна визначити наступні.

У більшості класичних сюжетів домінує жадоба збагачення, яка набуває реалізації у вигляді боротьби за спадок, шлюбних махінацій чи приховування фінансових розкрадань. Вже у першому опублікованому романі Крісті “The Mysterious Affair at Styles” головним мотивом злочину є прагнення до отримання величезного спадку.

Ще один популярний мотив вбивства у Крісті – любовний трикутник та ревності: злочини на ґрунті пристрасті, де усунення суперника або невірного партнера маскується під нещасний випадок або пограбування. Як приклад можна навести роман “Murder in Mesopotamia”, у якому доктор Лайднер вбиває свою жінку через шалені ревності. Він змінив свою ідентичність після катастрофи (зовнішність, голос та поведінку), щоб вдруге одружитися зі своєю дружиною. Будучи патологічно ревним, він постійно тероризував Луїзу (дружину), а коли вона закохалася в іншого члена експедиції (Річарда Кері), то вирішив її вбити. Так само у романі “Death on the Nile”, жадібні коханці плетуть складну інтригу, щоб позбавитися багатой жінки заради отримання спадку.

Нерідко вбивство у детективах Крісті націлене на приховування таємниць: це серійні усунення свідків, які загрожують викрити злочинця. Тут яскравими прикладами є романи “A Murder is Announced”, “Three Act Tragedy”, “Cards on the Table” та ін., у яких письменниця демонструє, що безкарність породжує нові злочини, а вбивця дедалі більше починає занурюватися у глибини хворобливого зла.

Помста та прагнення відновлення вищої справедливості за межами офіційного закону також часто штовхають людей на злочинний шлях. У романах

Крісті так відбувається із пасажирами потягу (“Murder on the Orient Express”), згорьованою матір’ю (“The Mirror Crack’d...”), покинутою коханкою (“Five Little Pigs”), суддею-шукачем справедливості (“And Then There Were None”). Крім того, у пізніх романах Крісті часто мотивом злочину стає сімейна помста. Такими є спонуки у романах “Hercule Poirot's Christmas”, “A Pocket Full of Rhye” та ін.

У пізній період творчості Крісті зверталася і до дослідження психопатологічних проявів злочинності, тож у романі “Crooked House” зображено серію вбивств, які вчинила дитина через нездоровий егоїзм, ущемлене самолюбство та жагу до уваги й контролю. Джозефіна Леонідіс була зовні непоказною, не дуже симпатичною дівчинкою, яку дорослі часто ігнорували або вважали просто дивакуватою. Через це вона розвинула в собі почуття абсолютної вищості та презирства до інших. Вона сприймала вбивства не як трагедію, а як захопливу гру чи спосіб усунення незручностей (наприклад, коли дідусь висловився проти її заняття балетом), не відчуваючи жодних докорів сумління чи жалю до власних родичів чи близьких людей. У романі “A Pocket Full of Rhye”, син, якого зневажав і обдурих рідний батько, жорстоко мстить за свої страждання і намагається поновити справедливість у власному розумінні цього слова.

Часто у творах Крісті мотиви злочинів є комплексними і, наприклад, вбивство через прагнення отримати спадок може призвести до подальшого усунення свідків, а бажання помститися одній людині веде до розширення кола жертв. Зокрема, у романі “Death on the Nile” коханці вбивають багату дружину заради її грошей. Проте їм доводиться згодом вбити покоївку Луїзу (яка намагалася шантажувати злочинців) та місіс Оттерборн (яка випадково побачила вбивцю). У романі “A Pocket Full of Rhye” після отруєння старого мільйонера Рекса Фортеск’ю вбивця змушений усунути покоївку Гледіс та дружину батька, Адель, оскільки вони стояли на заваді реалізації амбітного плану. Помста у творі Крісті “The Mirror Crack’d...” здійснюється привселюдно, при цьому Марина Грегг змушена розширити коло жертв і вбити ще двох людей: секретаря Еллу Зілінскі та свого дворецького Джузеппе, які намагалися її шантажувати.

Окремим різновидом детективів Крісті є так звані «безкровні детективи» або «детективи без убивства». У таких творах Крісті фокусується на інших типах кримінальних вчинків, що дозволяє їй увиразнити механізм загадки й глибше дослідити людську психологію. При цьому письменниця використовує відсутність власне очікуваного вбивства як наратологічний прийом затримки оповіді та дезорієнтації читача, який має шукати не потенційного вбивцю, а звичайного kleptomana чи шпигуна. Атмосфера у таких творах стає більш камерною, затишною, що також зближує детектив із жанром роману звичайв.

Збірка оповідань “The Labours of Hercules” є найяскравішим втіленням різновиду «детективу без вбивства», у якому Крісті обрала у якості організуючого фрейму ідею про фінальні 12 справ Пуаро, які мають асоціюватися із подвигами античного героя його античного тезки: “There should be, once again, the Labors of Hercules – a modern Hercules. An ingenious and amusing conceit! In the period before his final retirement he would accept twelve cases, no more, no less. And those twelve cases should be selected with special reference to the twelve Labors of ancient Hercules” [Christie 2011h, p.11].

Оскільки міфічний Геракл далеко не завжди вбивав різних чудовиськ і часто мав їх приборкати, викрасти або очистити територію від них, Крісті вибудовує відповідну модель розслідувань безкровних злочинів. Акцент при цьому зміщено з пошуку вбивці на розкриття хитромудрих схем, де панують маніпуляція, шантаж, кіднепінг та крадіжки. Шахрайство тут набуває побутового значення, а головне завдання злочинців полягає у тому, щоб виманити гроші у жертви. У оповіданні “The Nemean Lion” підстаркувата Емі Карнабі влаштовує схему викрадення пекінесів у багатих леді з метою отримання викупу. Тут Крісті майстерно використовує прийом дезорієнтації: читач і Пуаро шукають розумного шантажиста, тоді як справжній злочинець – Емі – акцентовано характеризується як нерозумна, недалека, і до самого фіналу реципієнт не вбачає у цій простакуватій жінці злочинця: “Amy Carnaby? Oh! *she’s* quite all right. A good soul, though foolish, of course. I have had several companions and they have *all* been complete fools” [Christie 2011h, p.21], “Though on the face of it it seemed unlikely that Miss Carnaby

was anything but the foolish and rather muddle-headed woman that she appeared to be” [Christie 2011h, p.22]. Тільки геній Пуаро зміг розгадати загадку, при цьому детектив залишає жінку на свободі, адже розуміє причину того, чому вона пішла на цей безкровний злочин.

У другому оповіданні, “The Lernaean Hydra”, Пуаро концентрується на розслідуванні пліток, які, як «багатоголове чудовисько», руйнують життя безневинної людини. При цьому злочин (отруєння дружини головного підозрюваного) виноситься за рамки наративу. Політичний скандал та шантаж стають основними темами оповідання “The Augean Stables”. Спадкоємець покійного прем’єр-міністра Британії опиняється під загрозою викриття його фінансових махінацій. Тут Пуаро вдається до контр-маніпуляції. Замість спростування чуток він організовує витік іще більшого, але повністю сфабрикованого скандалу, який робить перші звинувачення підкреслено абсурдними. Очевидно, що для Крісті та читачів збереження репутації інститутів влади та класової стабільності було вищим за абстрактну «правду». Пуаро не карає покійного корупціонера і не відкриває суспільству очі на злочини лідерів. Навпаки, він використовує весь свій геній, щоб законсервувати статус-кво, врятувати репутацію урядової особи. Він впевнений, що руйнування віри народу в державу може завдати країні значно більшої шкоди, ніж приховування фінансових гріхів окремого політика.

Аналогічна ситуація виникає і в історії “The Stymphalean Birds”: дві жінки (місіс Райс і Клейтон) інсценують вбивство через ревності і виманюють гроші у легковірного молодого англійського політика. Крісті із певною долею іронії грає із читачем, знову вдаючись до прийому хибних слідів. У оповіданні підкреслюється відразливий вигляд двох жінок (нешкідливих сестер-польок), які і насправді своєю зовнішністю нагадували міфічних птахів: “Surely there was something odd about these two women? They had long, curved noses, like birds, and their faces, which were curiously alike, were quite immobile. Over their shoulders they wore loose cloaks that flapped in the wind like the wings of two big birds...“*They are like birds... birds of ill omen.*” [Christie 2011h, p.129] . Вони викликали відразу у Гарольда Ворінга ще й

тому, що між ними існував мовний бар'єр, тоді як справжні хижаки репрезентуються автором як симпатичні жінки, які є трохи старомодними і нібито слабкими.

У оповіданні “The Cretan Bull” центральною темою є помста, яка заснована на любовному трикутнику та є розтягнутою у часі. Адмірал Чендлер прагне довести синові, що той є божевільним, і таким чином підвести його до самогубства. Цим він мав завершити здійснення помсти за зраду дружини та утримати великий спадок. Завдяки втручання Пуаро Г'ю Чендлер дізнається, що є біологічним сином друга сім'ї полковника Фробішера, а отже, не має спадкового божевілля Чендлерів.

Цінні артефакти стають об'єктом вчинення злочину у оповіданнях “The Apples of the Hesperides” та “The Girdle of Hyppolita”. У першій з цих історій викрадено дорогоцінний кубок, який свого часу належав скандально відомому папі Александру Борджіа, Пуаро повертає коштовну річ колекціонеру, водночас, не називає винуватців викрадення і добивається того, щоб артефакт опинився у найбільш придатному для нього місці (монастирі). У історії “The Girdle of Hyppolita” відбувається зображення двох злочинів паралельно: зухвалого викрадення 15-річної школярки Вінні Кінг із потяга та крадіжки безцінної картини художника Рубенса «Пояс Іпполіти» з галереї в Лондоні. Пуаро розкриває змову міжнародного синдикату, повертає викрадений мистецький шедевр законному власнику, відновлює спокій у британській родині Кінгів та захищає репутацію престижного пансіону, повертаючи суспільний лад до норми. У цьому оповіданні Крісті бездоганно демонструє техніку дезорієнтації. Зникнення дівчинки було повністю інсценоване бандою контрабандистів для того, щоб приховати інший злочин і безперешкодно вивезти згадану картину Рубенса за кордон. Ще одним рівнем дезорієнтації виявляється спосіб маскуванню живописного полотна: на твір Рубенса було нанесено не вельми вправний малюнок дівчини, що відвернуло увагу митників, поліції та й читачів і дозволило контрабандистам провезти художнє полотно через кордон.

Сектантство як засіб виманювання грошей стає центральною темою оповідання “The Flock of Geryon”: релігійна секта, очолювана харизматичним «Великим Пастирем», доктором Андерсеном, отримувала пожертви від одиноких і грошовитих стареньких. Багаті жінки заповідали своє майно і гроші релігійній спільноті, а потім загадково помирали смертю, яка виглядала як природна. Механізм вчинення вбивства у оповіданні базується на використанні мікродоз бактерій, які призводять до відкладеної загибелі adeptів. При цьому всі смерті відбуваються за лаштунками основної оповіді і виступають лише тлом для розслідування Пуаро щодо діяльності доктора Андерсена.

У останньому оповіданні збірки “The Capture of Cerberus” Крісті описує хитромудру схему міжнародної контрабанди наркотиків та коштовних каменів. Ці злочини відбуваються під прикриттям ексцентричного нічного клубу «Пекло» (Inferno). На вході у клуб сидить величезний пес Цербер, у пащі якого в разі необхідності злочинці ховали кокаїн чи коштовності. У якості головної підозрюваної читачеві презентується управляюча клубом – графиня Русакова, адже вона мала кримінальне минуле. Добре розуміючи характер цієї жінки – аристократичний, імпульсивний та артистичний, Пуаро доводить, що вона є сторонньою особою у структурі похмурого наркобізнесу. Тут знову Крісті вдається до відвертання уваги читача, адже реальним босом крутої мафії виявляється зовні непримітна Еліс Каннінгем.

Отже, Крісті доводить, що глибокий аналіз людських вад (жадібності, марнославства та пристрасті до маніпуляцій) цілком може стати основою для складної і цікавої детективної інтриги.

Вивчаючи інструментарій злочину у детективах Дами Агати, особливу увагу слід приділити медичній та хімічній точності описів отруєнь. Наприклад, у творі “The Pale Horse” (1961) детально описано симптоматику отруєння талієм (втрата волосся, прогресуюче виснаження), яке злочинець Озборн маскував під містичну дію чаклунства. Цей опис виявився настільки точним, що згодом допоміг справжнім професійним лікарям врятувати життя у реальному світі [Aronson 2007].

Тож знаряддям вбивства у творах Крісті нерідко стає отрута. Як стверджує К. Рейнолдс [Reynolds 2012], у детективах письменниці були отруєні понад 80 осіб. К. Пекель [Pekel 2020], турецький розробник ігор, дата-саєнтист, творець контенту та дослідник, підрахував, що у своїх творах Крісті «вбила» понад 300 осіб, при цьому у 32% відсотках випадків жертву труїли, у 16% вбивали вогнепальною зброєю, менш представленими є вбивства за допомогою різних підручних засобів (13%), нанесення колотих ран (10%), задушення (8%), потоплення (7%) та ін. Нагадаємо, що під час війни Агата працювала у госпіталі та аптеці, де мала змогу ретельно вивчити токсикологію, що дало їй можливість максимально точно відтворювати механізм дії отрути на організм жертв. Авторка використовувала унікальний арсенал трупків: як класичні речовини (ціанід, стрихнін, морфін, арсен), так і витончені хімічні чи природні сполуки (нікотин, езерин, токсин із ягід тиса та радіоактивний талій).

Для досягнення більшої динаміки наративу письменниця використовувала і інші знаряддя вбивства: револьвери, важкі предмети, шовкові шнурки чи екзотичні кинджали, проте такі вбивства частіше слугували для нагнітання атмосфери або імітації імпульсивних дій.

3.3.4. Етап розслідування як механізм відновлення балансу

Основна мета детективного наративу (за В. Г. Оденем) полягає у викритті винної особи або осіб та їхньому вигнанні зі спільноти, яка після цього вважається очищеною від провини [Auden 1948]. На думку Р. Жирара, для детективного твору характерним є пошук «цапа-відбувайла», якого вважають винним чи відповідальним за все те, що турбує, лякає або дестабілізує учасників подій [Girard 1996, р.11]. Пошук «цапа-відбувайла» у творчості А. Крісті є ключовим інструментом для підтримки колективної безпеки через вигнання носія хаосу. Він часто трансформується залежно від жанрової специфіки твору.

Як правило, у класичних детективах Крісті презентується викриття єдиного злочинця, який і є втіленням «цапа-відбувайла», при чому цей прийом у її творах працює у двох напрямках: злочинець «підставляє» іншу особу, щоб детектив і

поліція пішли хибним слідом, або ж злочинець вдається до подвійного блефу, перебираючи на себе роль «безневинно звинуваченої особи» шляхом фабрики доказів проти себе, щоб після швидкого виправдання вийти з-під підозри слідства.

Злочинці у детективах Крісті виявляють глибоке знання людської психології, обираючи на роль псевдовбивць осіб із конкретними соціальними або когнітивними характеристиками. Наприклад, у романі “The A.B.C. Murders” справжній вбивця Франклін Кларк маскує вбивство свого брата під серію безглузвих алфавітних злочинів божевільного маніяка. На роль «вбивці» він обирає Каста – ветерана війни, який страждає на провали в пам’яті через травму голови. Кларк забезпечує його друкарською машинкою, відправляє торгувати панчолами саме в ті міста, де планує вбивства, і підкидає ніж та закривавлене пальто, змушуючи «цапа-відбувайла» повірити, що він скоїв злочини під час чергового нападу хвороби.

У детективі “Peril at End House” Нік Баклі підставляє свою подругу Фредді Райс, чия репутація (залежність від кокаїну, схильність до скандалів) викликає суспільний осуд, а отже, злочинниця розраховує на те, що консервативне суспільство охоче повірить у провину «одіозної та несимпатичної» жінки. У романі “Murder Is Easy” Гонорія Вейнфліт здійснює серію вбивств, маскуючи їх під нещасні випадки, і планомірно компроментує лорда Вітфілда. Вона використовує його важкий характер, егоцентризм і звичку публічно заявляти, що смерть його ворогів – це «кара Господня» для того, щоб скерувати всі підозри на нього та помститися за давню образу.

У романі “Cards on the Table” доктор Робертс (справжній вбивця) дізнається, що смертельно хвора місіс Лорімер помилково вважає винною Енн Мередіт і готова взяти провину за вбивство господаря на себе. Тому підступний доктор робить їй смертельну ін’єкцію, підлаштувавши все як самогубство і підкидає їй записку-зізнання, сподіваючись, що тоді слідство буде зупинене назавжди.

Унікальною інновацією Крісті є сценарій, коли вбивця на певному етапі діє як особа, яка добровільно бере на себе роль «цапа-відбувайла». Він навмисно

підкидає поліції докази проти себе, щоб бути заарештованим та швидко виправданим, а отже, повністю вийти з поля зору правоохоронців. Прикладом такого типу є герой роману “The Mysterious Affair at Styles” Альфред Інглторп. Він демонстративно поводиться максимально підозріло: відмовляється назвати своє алібі на момент покупки отрути та у вечір вбивства, прямо провокує поліцію заарештувати його, створюючи враження загнаного в кут злочинця. При цьому він розраховував, що під час судового процесу його адвокати зможуть добитися його виправдання, презентувавши незаперечне, заздалегідь підготовлене алібі. За тогочасним англійським правом, якщо людину один раз виправдали в суді, її не можна судити вдруге за той самий злочин (принцип “Autrefois acquit” [Autrefois acquit]). Тому вбивця був упевнений, що залишиться безкарним. І лише втручання Еркюля Пуаро, який розгадав цей план і зупинив передчасний арешт, руйнує план вбивці.

У романі “The Murder at the Vicarage” Лоренса Реддінга заарештовують майже одразу після скоєння злочину, адже він сам з’являється до поліції із зізнанням у вбивстві полковника Протеро. Проте деталі його зізнання категорично не збігаються з медичною експертизою та часом смерті, що швидко доводить міс Марпл. Поліція вирішує, що хлопець просто благородно намагається взяти на себе провину коханої і відпускає його. Оскільки його «невинуватість» нібито доведена на перших сторінках, він випадає з кола підозрюваних для читача, що дозволяє йому спокійно діяти далі.

А. Крісті ніколи не порушувала неписаний пакт із читачем: вона завжди викладала всі необхідні для розв’язання загадки докази безпосередньо на сторінках роману. Проте використання образу «цапа-відбувайла» дозволяло їй бездоганно реалізувати три головні техніки детективного приховування: замовчування, дезорієнтацію та затримку [Ward 2025].

Читач фокусується на ретельно сконструйованій фігурі «невинного підозрюваного», пропускаючи повз увагу справжні мотиви та дрібні психологічні аномалії реального вбивці. Руйнування цього неправдивого патерна Великим Детективом часто відбувається не завдяки матеріальним доказам, а через

психологічне профілювання, коли детектив помічає невідповідність між характером «цапа-відбувайла» та структурою скоєного злочину, що зрештою викриває справжній задум злочинця. Великий Детектив помічає: архітектоніка злочину вимагає холодного розрахунку, тоді як очевидний «цап-відбувайло» за своїм психотипом – імпульсивна чи занадто м'яка людина. Злочин просто «не личить йому», як одяг з чужого плеча. Наприклад, у творі “The Murder of Roger Ackroyd” Пуаро розуміє, що Ральф Пейтон (спадкоємець жертви), хоча й мав купу боргів та часто конфліктував із вбитим, був людиною слабкою, абсолютно нездатною на такий математично точно розрахований і холоднокровний злочин. Психологічний профіль Ральфа не збігається з профілем вбивці, що змушує Пуаро шукати того, хто насправді керував ситуацією і підставив чоловіка.

Інший приклад – роман “The Mystery of the Blue Train”, у якому Дерек Кеттерінг має серйозні фінансові проблеми та зраджує дружину з танцівницею. Коли Рут (його дружину) знаходять мертвою, він стає одним із головних підозрюваних. Водночас ретельно проаналізувавши характер Дерека, Пуаро розуміє, що цей аристократ не став би по-звірячому нівечити обличчя власної дружини заради крадіжки рубінів. Така жорстокість вказує на професійного, цинічного злочинця, і це повністю руйнує версію поліції щодо провини Кеттерінга.

У романі “Murder on the Orient Express” представлено оригінальну архітекстуальну девіацію: цапа-відбувайла шукають і знаходять не представники офіційних органів, а пересічні громадяни, яких об'єднало спільне горе. Всі пасажери потягу пережили страждання через вбивство невинної дитини, скоєне Ретчеттом (Кассетті). Вони утворюють спільноту, об'єднану не лише колективним болем, а й спільним прагненням очищення світу від убивці, який позбавив життя дитину, дорогу для кожного з них. Тож покарання Ретчетта, який є втіленням абсолютного зла, постає як своєрідне ритуальне дійство. Як стверджує Пуаро: “I visualized a self-appointed jury of twelve people who condemned him to death and were forced by exigencies of the case to be their own executioners” [Christie 2011f, p.184], тобто самопроголошені присяжні винесли вирок, неможливий у існуючій правовій системі.

Позбавляючись Ретчетта, спільнота відновлює свій внутрішній мир і спокій. Пуаро бере на себе роль медіатора, який дозволяє цьому акту очищення відбутися, бо розуміє, що легальна система виявилася неспроможна здійснити правосуддя. Тож у цьому Крісті вдається до певної гри із каноном класичного детективного архітексту: детектив розкриває злочин, однак не карає злочинців, які відповідно до жанрових конвенцій мали б виконувати роль «цапа-відбувайла». Письменниця руйнує традиційний поділ на єдиного злочинця та невинну спільноту. Попри те, що всі пасажери «Східного експреса» виявляються причетними до вбивства, Ретчетт постає своєрідним первинним або «архетипним» злочинцем, чия попередня провина морально переважає колективний злочин інших персонажів. Саме тому він перетворюється на фігуру «цапа-відбувайла» у жирарівському сенсі [Girard 1996]: колективна агресія та прагнення до відновлення моральної рівноваги концентруються на персонажі, який уже маркований як абсолютне зло. Тому злочин у романі постає не стільки як порушення закону, скільки як ритуалізований акт колективної відплати, що проблематизує межу між правосуддям, помстою та моральною відповідальністю.

У романі “And Then There Were None” механізм «цапа-відбувайла» реалізується значно складніше, ніж у попередньому романі. Якщо в «Східному експресі» колективна агресія спрямовується на одного «архізлочинця» (Ретчетта), то в цьому романі сама логіка пошуку єдиного винного поступово руйнується. Усі персонажі твору виявляються причетними до смертей інших людей, однак їм вдалося свого часу уникнути юридичного покарання. Саме тому суддя Воргрейв бере на себе функцію своєрідного сакрального арбітра, який прагне відновити моральну рівновагу через ритуалізовану кару. Острів перетворюється на замкнений простір колективної провини, де кожен персонаж одночасно є і потенційною жертвою, і носієм вини. Упродовж сюжету герої постійно намагаються знайти «справжнього» злочинця, тобто визначити фігуру, на яку можна було б перенести страх, хаос і колективну напругу, «цапа-відбувайла». Крісті послідовно підриває цю модель, адже майже кожен персонаж у певний момент стає об'єктом підозри та спільної агресії.

У романі “And Then There Were None” механізм пошуку винного виявляється дестабілізованим, оскільки межа між злочинцем, суддею та жертвою поступово стирається. Воргрейв одночасно виступає і караючим суддею, і маніпулятором, і убивцею, тоді як статус інших персонажів також є амбівалентним. Можна стверджувати, що цей роман демонструє кризу класичної детективної моделі: замість однозначного відновлення справедливості читач стикається з універсалізацією провини та неможливістю остаточного морального очищення через «жертвоприношення» однієї винної особи.

Загалом детективний жанр орієнтований на ідентифікацію та усунення винної особи, а фінал класичного детективу є таким собі ритуалом відновлення символічної рівноваги. Тому обов'язковим елементом архітекτονіки детективу є драматична розв'язка, яка у А. Крісті завжди оформлюється у підкреслено театральному стилі. У фінальних епізодах своїх творів авторка презентує концентрований переказ історії злочину: читач отримує змогу зрозуміти всі нюанси злочину та перевірити, чи правильно він вирішив загадку і, водночас, пережити стан, подібний до релігійного катарсису, отримавши інтелектуальне задоволення від розгадки всіх хитросплетень злочину.

Порядок відновлюється через логічне пояснення: коли детектив розкриває таємницю, він перетворює незрозумілий «жах», який викликав здійснений або потенційно можливий злочин, на логічну історію, і світ знову стає передбачуваним і безпечним. Така циклічність є фундаментальною характеристикою архітекстуальності детективних творів Крісті. Вона створює відчуття комфорту та передбачуваності форми, що приваблює масового читача та водночас дозволяє автору експериментувати, не втрачаючи зацікавленості аудиторії.

Об'єкт розслідування у творах А. Крісті також представляє значний інтерес: образ антагоніста виступає важливим архітекстуальним маркером детективного жанру. При цьому, ключовим елементом наративного підходу письменниці є вміння створювати правдоподібних і водночас «несподіваних» злочинців, надаючи кожному з них переконливий мотив та можливість для скоєння злочину.

Вона скрупульозно розкриває підказки та інформацію, які послідовно вказують на кожного з них, а потім відволікає читача від справжнього винуватця, скеровуючи його на хибний слід.

При змалюванні злодіїв А. Крісті, з одного боку, зберігає зв'язок із детективною традицією, а з іншого – виходить за межі визначених правил та норм. Уже в першому романі “The Mysterious Affair at Styles” (1920) з'являється подвійна розв'язка: особа, яку судять за злочин (а отже, за логікою детективної літератури автоматично вважають невинною), насправді й є винною.

Нагадаємо, що традиційно в “cozy mystery” наратором є об'єктивний та «надійний» персонаж, однак Крісті порушила цей канон, змусивши читача підозрювати всіх, окрім оповідача. Доктор Шеппард, який мешкає в ізольованому сільському середовищі, оповідає про події з позиції очевидця, відтворюючи атмосферу типової невеликої британської громади, де всі знають одне одного й охоче пліткують. Таке локальне, закрите середовище підсилює ефект саспенсу, коли читач усвідомлює, що вбивцею є хтось зі «своїх», той, хто здається добропорядним і знайомим. Зауваження Пуаро про те, що кожен щось приховує (“Everyone ... has something to hide.” [Christie 2011j, p.64]), можна вважати тезою не лише роману “The Murder of Roger Ackroyd”, а й значною мірою всього жанру.

Варто нагадати, що прийом «оповідача-злочинця» не був винаходом Крісті. До моменту написання роману вже існували прецеденти, зокрема у творчості Едгара По (згадаємо, наприклад, його коротке оповідання “The Tell-Tale Heart”). Однак Крісті змогла майстерно об'єднати дві моделі: розповідь від імені злочинця, та й безпосереднього учасника розслідування. Тож, доктор Шеппард скоює хитромудрий злочин і при цьому постійно супроводжує Пуаро під час розслідування, документуючи всі докази та зачіпки. Цей жанровий експеримент викликав неоднозначні відгуки читачів та критиків: від повного засудження до активного захисту [The Oxford Companion 1999, p.259]. У результаті Рональд Нокс у своєму зведенні правил детективу (1929) заборонив подальше використання злочинця як наратора, думки якого було дозволено знати читачеві, а члени Детективного клубу обурилися такою «витівкою» Крісті. На захист своєї подруги

по перу виступила відома письменниця Дороті Л. Сеєрс [Midorikawa 2015], яка перевела дискусію про «чесність» оповідача з морально-етичної площини в наратологічну та врятувала колегу від виключення із шановного об'єднання авторів детективів. Нині ж більшість критиків вважає що Крісті «зіграла чесно», адже надала можливість уважному читачу виявити ключову прогалину в хронології подій, викладеній брехливим доктором Шеппардом [The Oxford Companion 1999, p. 306].

Дійсно, Шеппард ніде прямо не обманює читача; він лише використовує фігуру замовчування та маніпулятивну зміну фокусу. Наприклад, описуючи час свого візиту до Екройда, він просто пропускає критичні хвилини, протягом яких відбулося вбивство. Злодій намагається контролювати «другу історію» (історію розслідування), щоб довести «непрочитність» першої (історії злочину). Пуаро виявляє ці лакуни в наративі, забезпечуючи чергову перемогу логічного аналізу над «нечесною грою» оповідача. Згодом цей наративний прийом здобув своє продовження у творчості інших письменників: Ентоні Берклі “The Second Shot” (1930), Міккі Спіллейн “Everybody’s Watching Me” (1953), а сама Крісті ще раз використовує цей прийом гри із читачем в детективі “Endless Night” (1967) .

Важливим аспектом творчості А. Крісті є пильна увага до психологічних деформацій особистості. У її романах злочинці часто зображуються як суб'єкти з вираженою моральною девіацією, чия поведінка виходить за межі соціальної норми. Ця «психологічна інакшість» вбивць у Крісті не завжди є наслідком клінічної девіації; частіше вона виступає як результат викривлення етичного сприйняття світу, де власні бажання персонажа набувають нав'язливого характеру, а будь-яка зовнішня дія чи перешкода сприймається як загроза, що вимагає радикального усунення.

Крісті рідко малює вбивцю як бездумну машину. Злочинцями у її творах, як правило, є люди, чий розум «зациклений» на одній ідеї (помста, спадок, прихована таємниця). Їхня неадекватність полягає в тому, що вони втрачають зв'язок із загальноприйнятою мораллю заради досягнення цієї мети. Таким є суддя Воргрейв, одержимий бажанням правосуддя (“And Then There Were None”), лікар

Квімпер (“4:50 from Paddington”), Майкл Роджерс (“Endless Night”) та багато інших персонажів. Часто злочинці у творі Крісті опиняються у межовій ситуації розв’язання складної психологічної дилеми. Наприклад, щоб захистити Кароліну, сестру Шеппарда, від ганьби через викриття злочину брата, Пуаро дає чоловікові змогу уникнути суду через самогубство. Це виразно відрізняється від поведінки офіційної поліції, яка була б зобов’язана заарештувати злочинця.

Крісті відійшла від стандартної схеми «один самотній вбивця» і впровадила абсолютно нові типи кримінальних конфігурацій. Дуже часто у творах Крісті зустрічаються спільники, наприклад, коханці, які створюють один одному залізні алібі (“Death on the Nile”), або одnodумці, які об’єднуються заради здійснення правосуддя (“Murder on the Orient Express”), або ж випадкові знайомі, один з яких використовує іншого (“The ABC Murders”).

У підсумку, формула злочину у творах Агати Крісті постає як поєднання приземленого, реалістичного людського мотиву з математично вивіреном, філігранним методом його реалізації, де головним завданням детектива часто є не простий пошук матеріальних доказів, а складне розплутування психологічних загадок.

3.3.5 Образ детектива та етика розслідування в архітекстуальній перспективі

Образи слідчих у творах А.Крісті також втілюють конвенції детективного жанру, адже здійснюють розслідування за рахунок мозкової активності, шляхом концентрації на найдрібніших деталях. При цьому знамениті бельгієць Еркюль Пуаро і типово англійська леді Джейн Марпл не лише стали архітекстуальними і навіть метатекстуальними маркерами детективного універсуму письменниці, а й перетворилися на своєрідні «формули» для конструювання образів інших розслідувачів. Свідченням цього стали «фікційні біографії» Пуаро і міс Марпл (Дж. Сімонс [Symons 1981], А. Гарт [Hart 1987; 2019]) та популярність цих образів у мас-медійному просторі, репрезентована численними екранізаціями творів

Крісті. Крім того, як зазначають науковці ([Koliasa 2019a, 2019b]), ці два персонажі є авторитетними і для сучасних авторів кримінальної літератури.

У канонічній моделі детективів «золотої доби» розслідувач виконує функцію «священника, який опікується душами» [Auden 1948], він з'являється посеред хаосу, спричиненого убивством, щоб відновити порядок. Пуаро часто називає себе “Papa Poirot”, підкреслюючи свою патерналістську та охоронну функцію: “See now, mademoiselle,” he said very gently, “it is Papa Poirot who asks you this. The old Papa Poirot who has much knowledge and much experience” [Christie 2011j, p.102]. Він не лише карає зло, а й рятує потенційних жертв та сприяє поновленню гармонії. Його моральний компас спрямований на утвердження справедливості, незалежно від соціального статусу вбивці чи жертви. Навіть у “Murder on the Orient Express”, де Пуаро дозволяє вбивцям уникнути правосуддя, він робить це з міркувань вищої моралі, визнаючи їхні дії актом справедливої відплати, яку не змогла забезпечити офіційна система правосуддя.

Образи фікційних детективів авторства Крісті реалізують різні підходи до пошуку істини і представляють дві яскраві і напрочуд оригінальні іпостасі образу Великого Детектива – професіонала та аматора. Письменниця ставилася до своїх персонажів із тонкою іронією та глибоким розумінням складності їхніх характерів, наголошуючи на тому, що Пуаро й Марпл репрезентують майже протилежні світоглядні та соціокультурні моделі. Як зазначає Крісті: “People never stop writing to me nowadays to suggest that Miss Marple and Hercule Poirot should meet—but *why* should they? I am sure they would not enjoy it at all. Hercule Poirot, the complete egoist, would not like being taught his business by an elderly spinster lady. He was a professional sleuth, he would not be at home at all in Miss Marple’s world. No, they are both *stars*, and they are stars in their own right. I shall not let them meet unless I feel a sudden and unexpected urge to do so.” [Christie 2010a, p.480-481].

Еркюль Пуаро уособлює професійного, раціонального розслідувача, що генетично походить від вікторіанця Шерлока Голмса, про що говорила і сама письменниця [Christie 2010a, p. 283]. Окрім того, що Пуаро використовує дедуктивний метод, він також схожий зі своїм літературним попередником і у плані

наявності характерних дивацтв. Втім, і тут майстриня детективу вдалася до переосмислення постаті розслідувача. На відміну від Голмса, Пуаро є вже літнім чоловіком, у нього багатий професійний досвід за плечима. Його життєва філософія та самовпевненість надають образу цього маленького чоловіка певного надприродного ореолу. Пояснимо, що майстерність Пуаро у розплутуванні злочинів є беззаперечною, і читач завжди очікує від нього успіху у всіх справах. Єдиний випадок провалу у кар'єрі Пуаро описаний у творі “The Chocolate Box”(1923), коли розслідувач був ще занадто молодим і не мав достатньо досвіду у веденні справ.

Пуаро є прекрасним знавцем людської душі та завжди скептично ставиться до традиційних методів поліції. Він стверджує, що для розкриття найскладнішої справи достатньо «сісти у крісло і думати», використовуючи свої «маленькі сірі клітинки»: “The employment of the little gray cells is a mental pleasure. They, and only they, can be trusted to lead on through fog to the truth” [Christie 1999, p.251].

Як слушно зазначає Г. Гейкрафт, образ сищика «вимагає яскраво вираженої індивідуальності» [Haucraft 1984, p.232], щоб читачі сприймали його як давнього знайомого та радо впізнавали його у творі. Тож, А. Крісті наділяє Пуаро унікальними рисами, що призводить до сприйняття цього розслідувача як реальної людини. Свідченням особливого статусу Пуаро є той факт, що його «смерть» знайшла відбиток у вигляді некрологу на першій шпальті газети “New York Times” [Lask 1975], а, крім того, факт його «народження» підкріплюється відповідним свідоцтвом [Hoorweg 2012], яке зберігається у бельгійському містечку Еллезель. Ці два «документи» є проявом онтологічної металепсії, за якої вигаданий персонаж інтегрується в реальний культурний простір і починає функціонувати як квазіісторична постать. Тут доречно ще раз пригадати фікційні біографії Пуаро, а також транстекстуальний та мультимодальний характер рецепції цього персонажа.

Вперше представивши Пуаро своїм читачам у дебютному романі “The Mysterious Affair at Styles”, надалі А. Крісті конкретизує і доповнює численні описи рис його зовнішності та поведінки. Отже, честь відрекомендувати Великого детектива мав капітан Гастінгс: “Poirot was an extraordinary-looking little man. He

was hardly more than five feet four inches, but carried himself with great dignity. His head was exactly the shape of an egg, and he always perched it a little on one side. His moustache was very stiff and military. The neatness of his attire was almost incredible, I believe a speck of dust would have caused him more pain than a bullet wound” [Christie 1921, p.35]. Вустами персонажа, який став товаришем Пуаро на довгі роки, Крісті окреслює ті характеристики бельгійця, які стануть архітекстуальними і набудуть транскультурного значення.

Його особливий зовнішній вигляд сигналізує про його характеристики, а саме – «інакшість» та спостережливість: “An egg-shaped head, partially covered with suspiciously black hair, two immense moustaches, and a pair of watchful eyes” [Christie 2011j, p. 20]. Коли Пуаро, відставний розслідувач, опинився в Англії, його професійний досвід став у пригоді для подальшої діяльності у ролі приватного детектива.

Метод Пуаро ґрунтується на ретельному виявленні й аналізі найдрібніших деталей справи, незалежно від того, наскільки незначними, особистісно чи емоційно забарвленими вони можуть видаватися. Після встановлення повної картини подій, що, згідно з логікою детективного розслідування, є важливим, для інтерпретації мотивів і поведінки персонажів, він залучає як здоровий глузд, логічний аналіз, так і своє знання людської природи (комплексів, параной, фіксацій) [Walton 2015, p.60]. Він вважає, що вбивство визначається характером жертви та її звичками [Christie 2003b, p.152]. Його розслідування часто стає актом «читання характерів», де кожна дія підозрюваного та жертв набуває семіотичного навантаження.

У прозі А. Крісті образ Пуаро репрезентує трансформацію класичної раціоналістичної моделі детектива: на відміну від героїв попередньої доби, він дедалі частіше покладається не лише на індуктивне мислення, а й на інтуїтивне осягнення цілісної картини злочину, що відображає зміни інтелектуального клімату пізньобуржуазного суспільства. Водночас незмінною рисою його методу залишається виняткова увага до найдрібніших деталей, навіть найменша мовна, предметна чи поведінкова неточність може стати ключем до розкриття злочину.

Така педантична зосередженість на деталях формує специфіку поетики класичного детективу Крісті. Водночас авторка іронізує над механічним використанням подібних прийомів, застерігаючи від штучних або випадкових розв'язок типу “*clue ex machina*” [Bloch, Mueller 1980, p.40], коли необхідна підказка з'являється лише для фінального пояснення загадки. Очевидно, що ці риси є проявом метатекстуальності детективів Крісті.

Важливим аспектом структурування цього образу є «іноземність» Пуаро, його бельгійське походження: “Why not make my detective a Belgian? There were all types of refugees. How about a refugee police officer?” [Christie 2010a, p.283]. Ця характеристика виконує важливу наративну функцію: він спостерігає за британськими соціальними ритуалами збоку, помічає соціальні аномалії та психологічні нюанси, які для самих учасників подій є частиною «норми». Пуаро часто використовує свій акцент, звичку неправильно відтворювати англійські ідіоми та «кумедні», на погляд англійців, манери як маску, щоб приспати пильність підозрюваних, змушуючи їх сприймати його як нешкідливого іноземця. Пуаро сам визнає, що його вміння розмовляти ламаною англійською – це є величезний плюс, оскільки викликає у британців відчуття зверхності, через що вони стають необережними у розмовах: “It leads people to despise you. They say - a foreigner - he can't even speak English properly... And so, you see, I put people off their guard” [Christie 2011k, p. 184].

Використання літературних алюзій та навмисних помилок у мовленні Еркюля Пуаро є тонким інструментом архітекстуальності, який Крісті використовує для конструювання його образу як «інтелектуального чужинця». Одним із найяскравіших прикладів архітекстуальної гри є звернення Пуаро до творчості Ч. Діккенса в романі “Murder on the Orient Express”: “A name of good omen,” said Poirot. “I read my Dickens. M. Harris, he will not arrive.” [Christie 2011f, p. 19]. Це пряма алюзія на роман Діккенса “The Life and Adventures of Martin Chuzzlewit” (1844), де персонаж на ім'я пані Гарріс є «уявною подругою», яка так і не з'являється у тексті. Тож діккенсівська художня реальність майже магічно збігається з дійсністю Пуаро і допомагає вибудувати сюжетну паралель. Пуаро

знову виявився правий – м-р Гарріс також не існує – це вигаданий персонаж, створений змовниками для реалізації свого плану. Пуаро, звертаючись до англійської класики, кидає виклик читачеві, який мав би здогадатися про аналогії із добре відомим твором їхньої літератури.

Пуаро часто-густо посилається на авторитет Шекспіра у своїх роздумах. Наприклад, він підкреслює, що події в купе Ретчетта виглядають як інсценізація, де кожен мав свою чітко розписану роль, виходив на «сцену» (купе) за розкладом і виконував свій «номер»: “Eh bien,...We have here a hypothesis of the First and Second Murderer, as the great Shakespeare would put it. The First Murderer stabbed his victim and left the compartment, turning off the light. The Second Murderer came in in the dark, did not see that his or her work had been done and stabbed at least twice at a dead body” [Christie 2011f, p. 48]. Можна стверджувати, що бельгієць певною мірою іронізує над захопленням англійцями творчістю Великого Барда (називає його “the great Shakespeare”) і, водночас, підтримує образ ексцентричного інтелектуала, який здатний цитувати класиків навіть у вельми напружені моменти нагнітання саспенсу.

В останньому романі “Curtain” Пуаро також повертається до шекспірівських образів, зокрема до трагедії “Hamlet”, осмислюючи фінал свого життя та кар’єри. Зокрема, він увиразнює свої вагання, порівнюючи себе із Гамлетом у ситуації морального вибору: “And yet, my friend - I was reluctant. I saw what had to be done - but I could not bring myself to do it. I was like Hamlet - eternally putting off the evil day...” [Christie 1975, p.179]. Підстаркуватий Пуаро зважає дві можливості: залишити все, як є і дати можливість зухвалому психопату і надалі спричиняти хаос навкруги, чи взятися до провадження правосуддя власноруч і черговий раз встановити істину та поновити справедливість.

У романі “Hercule Poirot’s Christmas” також звучить знаменита цитати з трагедії “Macbeth”, почувши яку Пуаро зрозумів прихований зв’язок подій: “Poirot said softly: “Who would have thought the old man to have had so much blood in him?” The words of Lady Macbeth. She said that ... Ah, that is interesting...” [Christie 2003b, p.122]. Ідея про те, що леді Макбет намагалася позбавитися уявної крові короля на

своїх руках підказав детективу ідею щодо штучності ситуації: Симеон Лі, який був дуже худим, немічним і майже анемічним старим не міг мати такої надмірної кількості крові, яка була розлита на місці злочину.

У романі “The Clocks” Пуаро використовує поетичний фрагмент «Морж і Тесляр» (з твору Л. Керролла «Аліса в Задзеркаллі»), щоб пояснити головний принцип скоєного злочину: навмисне створення абсурдної ситуації для відволікання уваги [Christie 2002, p. 57]. Нагадаємо, що у поемі ця розмованісенітниця мала єдину мету – приспати пильність устриць, щоб потім спокійно їх з’їсти. Так само і злочинець у творі Крісті створив таку собі керроллівську абсурдну декорацію, залишивши купу дивних і несумісних речей на місці злочину. Саме ці деталі допомогли Пуаро пригадати фрагмент вірша, що знову наштотувало детектива на ідеї щодо справжніх обставин злочину.

Весь цикл оповідань “The Labours of Hercules” побудований як архітекстуальна відповідь на античні міфи. Пуаро свідомо демонструє не лише знання міфологічних історій, але й вміння відшукати аналогії у сучасному йому світі. Про це вже йшлося у попередньому підрозділі. Тож, Пуаро використовує літературу як «систему координат», і залучення прецедентних тестів підсилює емоційний ефект, стимулює когнітивні здібності читача та дозволяє дотримуватися правил «чесної гри».

Окрім Пуаро, Крісті, яка вдавалася до експериментування із конвенціями детективу, створила нетиповий образ розслідувача – міс Марпл. Прототипом цієї літньої старої діви була бабуса письменниці, яка славилася тонким розумінням людської природи: “she always expected the worst of everyone and everything, and was, with almost frightening accuracy, usually proved right” [Christie 2010a, p.482-83]. Саме так себе і характеризує міс Марпл у одному із романів: ‘I have no gifts ... except perhaps a certain knowledge of human nature. ... I’m afraid that I have a tendency always to believe the worst. Not a nice trait. But so often justified by subsequent events.’ [Christie 2003a, p.128]. Метод розслідування міс Марпл базується на поєднанні психологічної проникливості, уважного спостереження, інтуїтивного розпізнавання поведінкових моделей та емпатії. Джейн Марпл розкриває злочини

передусім через інтерпретацію людських характерів і соціальних взаємин [Zeiger 1991].

Ця героїня є ще одним проявом крістієвської архітекстуальності, адже сам образ старенької у творі автоматично маркує його як підвид «затишного детективу». Її вік та статус самотньої жінки допомагають героїні здобувати симпатії та довіру оточуючих: ‘I’m very ordinary. An ordinary rather scatter-brained old lady. And that of course is very good *camouflage*.’ [Christie 1971, p.49].

Міс Марпл походить із великої вікторіанської родини, здобула домашню освіту та навчалася у пансіоні у Флоренції, що забезпечило їй широкий культурний кругозір, обізнаність із літературою, мистецтвом, театром і релігійною традицією. Її інтелектуальний портрет доповнюють любов до читання, інтерес до психології, доречність у цитуванні біблійних і літературних текстів, а також здатність до іронічного переосмислення усталених моральних норм [Medawar 2019a, p.10-11]. Тож важливою рисою характеру цієї героїні є поєднання традиційної вікторіанської моралі з практичним прагматизмом у питаннях встановлення справедливості. Міс Марпл вирізняється глибокою релігійністю, переконаністю в існуванні морального порядку та чітким розумінням меж добра і зла, водночас вона готова вдаватися до маніпуляцій, розстановки пасток і навіть створення «червоних оселедців» задля викриття злочинця.

Постать міс Марпл нерозривно пов’язана з архітекстуальним простором «англійського села» (Сент-Мері-Мід), що функціонує як символічна модель суспільства. Для читача ця літня жінка є своєрідним гарантом того, що вбивство буде розгадане через пильне спостереження, яке проводиться на тлі життя закритої спільноти. Вона будує свій метод розслідувань на аналогіях між локальними побутовими ситуаціями у Сент-Мері-Мід та складними кримінальними випадками, які виходять за межі повсякдення. Важливо у цьому контексті відзначити, що Міс Марпл є носієм «низької антропології» [Wilson 2023] – тверезого, позбавленого ілюзій погляду на людську природу як на обмежену, егоцентричну та схильну до вад. Міс Марпл, яка промовляє: “My hobby is – and always has been – Human Nature” [Christie 1930, p. 271], абсолютно переконана у

тому, що людська природа всюди є однаковою. На її думку, здатність до насильства потенційно притаманна кожній людині.

Про міс Марпл говорять, що вона настільки добре розуміє природу злочину, ніби й сама могла б бути злочинницею ([Christie 1930, p.27]). У романі “4.50 from Paddington” (1957) вона пояснює, що розуміє механізм злочину, уявляючи, як би сама діяла, якби була жорстокою та холоднокровною вбивцею [Christie 2004, p.10], тому вона може подивитися на ситуацію очима злочинця і зрозуміти, що саме відбувалося у конкретному часі та місці.

Отже, образ міс Марпл функціонує не лише як детективний персонаж, а і як своєрідний моральний інтерпретатор соціальної реальності. Через її імідж Крісті демонструє крихкість ілюзії провінційної гармонії та підкреслює, що за зовнішньою впорядкованістю повсякденного життя можуть приховуватися жорстокість, лицемірство й злочин.

Образ Джейн Марпл є проявом гіпертекстуальності та автореференційності водночас. Зокрема, А. Крісті зазначала, що цей персонаж виник у ході переосмислення образу Кароліни Шепард із її роману “The Murder of Roger Ackroyd” [Christie 2010a, p.481]. Крісті використала цей образ як своєрідний гіпотекст, перетворивши «неприємну» схильність до пліток на інтелектуальний інструмент розслідування та «чисту» дедукцію, що робить міс Марпл похідним гіпертекстом (розвиненою та функціонально іншою версією початкового образу).

Вважається, що Крісті першою відобразила у наративній тканині своїх детективів сексистські уявлення патріархального суспільства. Тож, ще одним рівнем гіпертекстуальності цього образу є те, що у ньому Крісті значною мірою трансформує патріархальне літературне кліше «слабкої літньої жінки». Соціальна «невидимість» та фемінні звички стають інструментами маскуванню таких маскулінних рис як гострий розум та рішучість у діях, дозволяючи старенькій перевершувати професійних слідчих. Особливо примітними є такі комбінації фемінності та маскулінності у останньому романі про міс Марпл, у якому вона, одержима бажанням встановити справедливість, перетворюється на богиню відплати: “A nice and quite intelligent old lady. But really – Nemesis!” [Christie 1971,

р. 24]. Вона із чоловічою жорсткістю наполягає на покаранні вбивці: “I do not like evil beings who do evil things” [Christie 1971, p. 129].

Використання літературних алюзій у детективах за участі міс Марпл не є випадковим декором; це важливий інструмент архітекстуальності, який привносить у художній простір детективу-головоломки певний інтелектуалізм та елементи «роману звичаїв». Через цитування прецедентних текстів Крісті вибудовує образ міс Марпл як інтелектуалки, носія традиційних англійських цінностей, а також підсилює емоційну та інтелектуальну залученість читача.

Архітекстуальний «профіль» Джейн Марпл збагачується за рахунок шекспірівських алюзій. Наприклад, цитата з трагедії «Макбет» стає каталізатором морального вибору головної героїні: під час роздумів про те, чи була смерть старого гостя природною, і чи варто порушувати спокій курортного містечка розслідуванням злочину, міс Марпл пригадує рядки: “Major Palgrave to remain quietly in his grave? Might it not be better to do just that? ... ‘Duncan is dead. After Life’s fitful fever he sleeps well!’” [Christie 2000a, p. 32]). Ці думки в оригінальному творі належать Макбету, вбивці, який страждає від параної та заздрить спокою своєї жертви. Знаючи контекст прецедентного твору, Марпл розуміє, що потрібно зупинити злочинця, який здатен принести ще багато лиха. Ця ж драма Шекспіра стає одним із елементів інтертекстуального малюнка роману “Nemesis”. Тут алюзії на образ трьох відьом підсилюють саспенс і надають ретроспективному розслідуванню Марпл ореолу таємничості та містичності [Christie 1971, p.91].

Ще одним важливим інтертекстуальним маркером є алюзія на твір А. Теннісона “Lady of Shalott” у романі “The Mirror Crack’d...”, адже тут саме алюзія, про яку вже йшлося, стає тригером для розгортання процесу поновлення справедливості.

Для архітекстуальної цілісності образу міс Марпл як «носія істини» фундаментальне значення має Святе Письмо. Тож, цитата з Книги пророка Амоса (5:24): “Let justice roll down like waters/ And righteousness like an everlasting stream.” [Christie 1971, p. 26] створює раму розслідування та допомагає увиразнити імідж Марпл як своєрідного божественного інструменту відплати у романі “Nemesis”.

Відомо, що міс Марпл читає на ніч молитви Томи Кемпійського [Christie 2000a, p.143], що додає її образу архітекстуальної глибини: вона постає як «християнський детектив», для якого розслідування є актом відновлення не лише юридичного, а й божественного порядку.

Такі інтертекстуальні зв'язки розширюють семантичне поле детективів А. Крісті, у яких міс Марпл виконує роль «інтелектуального картографа», що мапує злочин не лише в просторі невеликого селища, а й у просторі світової культури, надаючи буденним проблемам глобального й екзистенційного звучання. У світлі транstekстуальності міс Марпл є не просто персонажем, а «наративною платформою». Вона забезпечує архітекстуальну цілісність твору, гарантуючи читачеві повернення до морального та соціального порядку через раціональне осмислення людських слабкостей.

Експерименти Крісті з образом «Великого Детектива» призводять до появи і низки інших розслідувачів, як-от Енн Беддінгфілд, Ентоні Кейд та Вірджинія Ревел, Томмі і Таппенс Бересфорди, які є носіями іншої архітекстуальної ідентичності: вони належать не тільки і не стільки до світу кабінетної дедукції, скільки до традиції авантюрного трилера, «руританського» роману (детальніше про цей різновиду пригодницько-романтичної літератури кінця XIX – початку XX століття див. [Daly 2017]). Ці персонажі, хоча і входять до загальної образної скарбниці А. Крісті, не здобули тривалої популярності, що можна пояснити специфікою їхньої «літературної архітектури». Якщо Пуаро та міс Марпл функціонують як стабільні архітекстуальні маркери, що дозволяє поміщати їх у нескінченну кількість нових декорацій, то історії інших детективів завершуються їхньою особистою еволюцією (шлюбом або набуттям високого титулу), що вичерпує їхній сюжетотворчий потенціал. Крім того, популярність «великих детективів» базується на їхньому унікальному інтелектуальному методі. Авантюрні ж герої занадто часто покладаються на удачу та фізичну силу, що менше відповідало культурному запиту читачів «золотої доби детективу» на раціоцентричну інтелектуальну гру.

У контексті розслідувачів ще раз варто згадати Аріадну Олівер – це гротескний персонаж, жінка-авторка, яка з'являється у низці творів А. Крісті (“Cards on the Table”, “Dead Man’s Folly”, “The Pale Horse”). Вона багато у чому нагадує саму авторку (про це йшлося у попередньому підрозділі) і це засвідчує автореференційність та метатекстуальність крістієвських детективів. Хоч Аріадна й допомагає у розслідуванні основному детективу, лише в романі “Elephants Can Remember” вона веде розслідування злочину на рівні із Пуаро. Вона бере на себе роль аматорського інтуїтивного детектива. Її спорадичні бесіди з купою відступів спочатку здаються безглуздими, але вони надають Пуаро зачіпки про дивну поведінку собаки, який раптом почав кусати господарку, та про зміну перук, які дозволяють детективу розв’язати складну інтелектуальну задачу.

До когорти крістієвських архітекстуальних персонажів можна віднести і капітана Гастінгса. Цей образ є квінтесенцією англійськості, а його прізвище відсилає до вирішальної битви 1066 року. Водночас ім’я персонажа натякає на його схильність поспішно робити нерідко помилкові висновки, а також на його привабливу заповзятливість і щирий ентузіазм [The Oxford Companion 1999, p.305]. Очевидно, що цей герой має відтіняти образ зіркового розслідувача, а, отже, він завжди йде на крок позаду.

Гастінгс виступає втіленням жанрового архетипу «Ватсона» [Davis 2015], необхідного елемента в структурі детективу-головоломки. При пильному читанні детективів Крісті стають очевидними наступні паралелі у образотворенні. Як і Ватсон, Гастінгс був поранений на війні, що робить його «традиційним» героєм, який шукає розради та відновлення у цивільному житті після завершення військової служби [Bowles 2019, p.41]. Подібно до Ватсона, він є гомодієгетичним оповідачем, якому автор доручає вести оповідь: від першого роману “The Mysterious Affair at Styles” (1920), де описується головна зустріч Гастінгса і Пуаро, до останнього – “Curtain” (написаний у 1940-х, опублікований у 1975), де капітан знову повертається у маєток Стайлз, завершуючи цикл історій про геніального Пуаро.

Відповідно до «Десяти заповідей» Рональда Нокса, інтелект напарника детектива має бути дещо нижчим за середній рівень читача. Тож Пуаро має інтелектуальну перевагу, щоб блискуче пояснити істину, яку Гастінгс (а разом із ним і читач) не зміг досягнути самотійно. Крісті часто використовує Гастінгса як рупор хибних теорій. Його психологічний профайлінг свідчить про те, що він схильний робити поспішні висновки на основі емоцій або «традиційних» уявлень, що допомагає автору маскувати справжні докази. Він часто помиляється у своїх припущеннях щодо злочинця, а крім того, схильний йти на поводу у своїх емоцій, коли, наприклад, він приховує певні деталі поведінки Мері Кавендіш, адже відчуває до неї симпатію (“The Mysterious Affair at Styles”).

Тож, постать Гастінгса забезпечує архітекстуальну цілісність образу «Великого Детектива» через гру на контрастах: поки Пуаро використовує свої «маленькі сірі клітинки» для розслідування злочину, Гастінгс виконує фізичну роботу (переслідування або огляд місця події). Крім того, втілюючи архетип «англійського джентльмена» (вихованця Ітона, любителя спорту та автомобілів), він відтіняє ексцентричну чужоземність Пуаро. Гастінгс часто проявляє свою чуттєвість та емоційність, тоді як Пуаро залишається суворо раціональним.

У межах архітекстуальних норм «золотої доби детективу» капітан є гарантом того, що читач отримує доступ до всіх доказів одночасно з детективом. Хоча оповідач може приховувати від читача лише власні думки, він зобов'язаний чесно фіксувати кожен крок розслідування, навіть якщо сам не розуміє значення побаченого [Bayard 2000, p.35]. Таким чином, Артур Гастінгс є не стільки живим характером із власною глибокою психологією, скільки елементом архітекстуальної системи, який забезпечує динаміку інтелектуальної гри та підтримує жанрову структуру детективу-головоломки.

Завдяки скрупульозному використанню інтертекстуальних зв'язків, унікальних психологічних методів та гри з патріархальними й жанровими кліше, письменниці вдалося розширити семантичне поле класичного детективу-головоломки, надавши буденним злочинам глобального культурного та

екзистенційного звучання, створивши яскраві і неповторні образи детективів, які увійшли до скарбниці світового мистецтва.

Висновки до розділу 3

Використання новітніх підходів до вивчення творчості Крісті дозволяє стверджувати, що формульний характер її прози не є ознакою естетичної меншовартості, а виступає гнучким інструментом для творчих експериментів, які розмивають чіткі межі між елітарним модернізмом і популярною культурою, легітимізуючи кримінальне читиво у статусі якісної літератури середнього смаку (middlebrow literature).

Паратекст у детективах А. Крісті слугує семіотичним порогом між тривожною реальністю та впорядкованим художнім світом. Назви творів мають виражений прагматичний та інтертекстуальний характер: вони діють як «прогностичні формули» сюжету, але через синтаксичну двозначність часто дезорієнтують читача, створюючи ефект «сліпої зони». Епіграфи, присвяти та графічний паратекст (карти, плани тощо) унаочнюють герметичний простір, стимулюючи ретроспективний аналіз і забезпечуючи інтелектуальну насолоду реципієнта.

Залучення численних алюзій для створення паратексту (дитячого фольклору, високого літературного канону, авторитету Святого Письма) скеровує читацьку рецепцію, текст функціонує водночас і як масовий квест, і як філософське дослідження психопатології гріха та внутрішнього світу людини.

Композиційний каркас, хронотоп, раціональний характер злочину у детективах А. Крісті фіксує їхню приналежність до конвенцій «золотої доби». При цьому вбивці, керовані різними мотивами, змальовані невиразно, щоб здаватися найменш підозрілими. Натомість більш увиразненими є образи розслідувачів – Еркюля Пуаро та міс Марпл, які діють як сакрально-етичні стабілізатори, що відновлюють безпеку соціуму через ритуал покарання та/чи вигнання винного.

Завдяки сміливим експериментам із формулою, А. Крісті створює широкий спектр модифікацій – від “cozy mystery” та ретроспективного детективу до

шпигунських і психологічних піджанрів, зосереджених на дослідженні природи суспільного зла.

Результати та положення розділу висвітлено у таких публікаціях автора: [Василина 2022; Василина 2024; Василина 2025а; Василина 2026].

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

У науковому дискурсі ХХІ століття категорія інтертекстуальності виходить за межі суто лінгвістичного чи літературознавчого аналізу, виступаючи потужним інструментом деконструкції та реконструкції смислів, сформованих художніми феноменами попередніх епох та продукуючи нові сенси, релевантні запитам сучасності. Інтертекстуальність розуміється не як механічне включення у власний твір текстових компонентів, створених попередниками, а як онтологічна характеристика тексту, що функціонує як вузол у гігантській мережі культурних кодів. Відтак, вона стає механізмом, через який реалізується діалогічність культури: текст «промовляє» не лише голосом автора, а й відлунням усіх попередніх дискурсів, що формують його семіотичне поле. Таким чином, авторська індивідуальність проявляється не у прагненні до «абсолютної оригінальності», а у вмінні майстерно вибудовувати власну стратегію комбінування та інтерпретації вже існуючих смислових пластів.

Якщо класичні підходи (М. Бахтін, Ю. Крістева) фокусувалися переважно на діалогічній та культуротворчій ролі таких елементів, то сучасні дослідження (зокрема, праці Т. Динниченко, М. Салецької) представляють значно ширший спектр: від мотиваційної та сигнально-мнемонічної до стратегічно-комунікативної функцій. Сьогодні інтертекстуальність виступає своєрідним когнітивним кодом, який програмує рецепцію твору, адже спонукає до активної співпраці з автором, перетворюючи читання на складний процес декодування культурних прецедентів, де впізнавання цитати чи алюзії стає інтелектуальним актом, що приносить читачеві естетичне задоволення.

Водночас інтертекстуальність виконує надважливу місію, долучаючись до збереження та актуалізації культурної спадщини. Завдяки системі міжтекстових зв'язків, художній твір стає містком між минулим і теперішнім. Усвідомлення того факту, що інтертекстуальність не є продуктом/прикметою виключно

постмодерного художнього мислення, стимулює інтерес до розгляду літератури різних епох та різного регістру у контексті інтертекстуальних досліджень.

Традиційно детектив, який довгий час вважався літературою, позбавленою глибоких сенсів і високої естетичної якості («чтивом на раз»), не потрапляв у поле дослідницької уваги інтертекстуальних студій. Втім, у сучасній гуманітаристиці спостерігається відмова від сформованого у першій половині XX століття ставлення до цього жанру як явища масової культури, яке не має помітної ідейно-художньої, значимості. Детектив більше не сприймається як жорстка літературна форма, а вважається гнучкою жанровою моделлю, що здатна синтезувати естетичні, епістемологічні та соціокультурні виміри осмислення соціальних криз, транснаціональних процесів та питань ідентичності.

Становленню жанру сприяли урбанізація, зростання соціальних патологій та розвиток професійних поліцейських структур, що спрямувало увагу літератури на художнє дослідження злочину та методів розслідування. Фундатор жанру Е. А. По заклав принципи логічного оповідання та дедуктивного методу, А. Конан Дойл утвердив постать «Великого детектива» як символу раціональної ефективності. Ключовим етапом у формуванні поетики детективу стала міжвоєнна «золота доба», коли представники Лондонського детективного клубу кодифікували жанрові правила, затвердивши роль твору як інтелектуальної розваги, яка ґрунтується на принципах «чесної гри» та логічної вмотивованості. Класична модель детективу вибудована навколо раціоцентричного процесу пошуку істини, де розслідувач постає як неординарна особистість, що за допомогою виняткових аналітичних здібностей впорядковує оточуючий світ.

Рецептивний потенціал детективу базується на поєднанні герменевтичної гри, що вимагає від читача активного декодування знаків, та афективного залучення (саспенс, емпатія, ідентифікація). Використання жанрових «блокаторів» (суперечливість, надмірність інформації, хибна гештальт-структура) перетворює читання детективу на активну інтелектуальну вправу. Завдяки впорядкованості світу та неминучості встановлення справедливості у фіналі, детектив виконує важливі стабілізуючу, ескапістську та терапевтичну функції.

Упереджене наукове ставлення до детективу невідворотно екстраполювалося і на авторів, які зверталися до цього типу літературної продукції. Не стала виключенням і Агата Крісті: попри широкий жанровий діапазон (романи, оповідання, повісті, драми, поезії), шалену популярність її творчості серед читачів у всьому світі, публікаційну активність письменниці, постійну увагу кінематографу, її творчий спадок довгий час потерпав від упередженого зверхнього ставлення, притаманного тогочасній критиці «масової культури».

Сучасне «крістієзнавство» успішно деконструє міф про виключну консервативність та спрощеність стилю письменниці, виявляючи в її текстах приховані метанарративні стратегії, пародійні елементи, готичні мотиви та критичне переосмислення імперського дискурсу. Поєднуючи влучні психологічні спостереження, ігрові інтертекстуальні алюзії та унікальну ілюзійністську техніку маніпулювання читацьким сприйняттям, А. Крісті створила самотутню модель літератури «середнього смаку», яка не лише відобразила соціокультурні тривоги й гендерні трансформації XX століття, а й перетворилася на глобальний, невичерпний для інтерпретацій культурний феномен.

Паратекстуальність як провідний лімінальний простір у детективному дискурсі А. Крісті функціонує на перетині жанрових конвенцій детективу «золотої доби» та прагматики видавничого ринку. Елементи перитексту (авторське ім'я, заголовки, епіграфи, присвяти, графічні схеми та плани) та епітексту (рецензії, авто/біографії письменниці) трансформуються у творчій системі цієї майстрині слова на вагомій художній інструменти керування читацьким сприйняттям. Паратекст виконує не лише дескриптивну чи жанрово-маркувальну функції, а й виступає засобом реалізації принципу «чесної гри» та створення інтелектуальних пасток (так званих «червоних оселедців»). Мультимодальний характер заголовків творів А. Крісті, побудованих на інтертекстуальних алюзіях (дитячий фольклор, шекспірівський канон, антична міфологія та біблійні претексти), дозволяє структурувати горизонт очікувань аудиторії, поглиблювати психологізм і

перетворювати класичну кримінальну загадку на багаторівневу соціокультурну гру з елементами метатекстуальної іронії.

Архітекстуальність детективної прози А. Крісті також виявляється важливим чинником моделювання читацького горизонту очікувань. Сюжетна будова її творів відповідає п'ятиетапній матриці Ц. Тодорова (від вихідної стабільності замиського чи ізольованого локусу через кримінальне порушення балансу, фази усвідомлення й розслідування до фінального відновлення гармонії), де кожен персонаж і предмет наділені виключно функціональним значенням.

Канонічні параметри детективу «золотої доби» не обмежували художній потенціал письменниці, а стали підґрунтям для розгортання масштабного спектра жанрових модифікацій – від класичних як-от: “cozy mystery” (“The Murder at the Vicarage”), «детектив зачиненої кімнати» (“And Then There Were None”), «безкровний детектив» (“The Labours of Hercules”), ретроспективний детектив (“Five Little Pigs”), до більш новаторських, наприклад, історичний детектив (“Death Comes as the End”), психологічний (“Crooked House”) та шпигунський піджанри (“The Secret Adversary”), зосереджених на дослідженні людських вад та природи суспільного зла. Творчий метод А. Крісті розвивався через наслідування сталих літературних формул до створення оригінального метафікційного простору, в якому канонічні прийоми трансформуються на об’єкт автореференційної та метатекстуальної іронії і свідомої гри з обізнаною аудиторією.

Ключовим архітекстуальним тригером у детективах А. Крісті є злочин (як правило вбивство), що маркує метафізичне порушення вихідної рівноваги і трансформує соціальний спокій закритих спільнот на інтелектуальну епістемологічну гру, де розслідування підпорядковане раціональній логіці. Мотиви злочинів у творах письменниці варіюються від фінансових махінацій (“The Mysterious Affair at Styles”) та класичних любовних трикутників (“Murder in Mesopotamia”) до серійного усунення свідків (“A Murder is Announced”), помсти за межами офіційного закону (“The Mirror Crack’d...”) та глибоких психопатологій, представлених у творах пізнього періоду (“Endless Night”). Особливе місце

жанровій системі письменниці посідає «безкровний злочин», який слугує наратологічним прийомом дезорієнтації читача задля консервації суспільного статус-кво (оповідання зі збірки “The Labours of Hercules”).

У детективах А. Крісті етап розслідування є засадничим телеологічним механізмом відновлення символічного балансу та морального очищення спільноти від хаосу шляхом ідентифікації та вигнання «цапа-відбувайла». Цей художній прийом зазнає суттєвих авторських модифікацій: від класичної компрометації невинних жертв (осіб із ментальними травмами, вразливим соціальним статусом чи репутацією, як-от у детективах “The ABC Murders”, “Peril at End House”) та стратегії подвійного блефу злочинця з фабрикуванням доказів проти себе (“The Mysterious Affair at Styles”) до унікальних девіацій, де межа між катом і жертвою стирається, а кримінальний акт трансформується у колективну сакральну відплату (“Murder on the Orient Express”).

На етапі відновлення балансу у наративному просторі творів А. Крісті з’являється Великий Детектив, який досягає тріумфу логічного аналізу завдяки методу психологічного профілювання, виявляючи лакуни в історіях і руйнуючи техніки замовчування та дезорієнтації.

Образи детективів, що здійснюють розслідування завдяки винятковій мозковій активності та прискіпливій увазі до деталей, представлені двома типажми: Еркюль Пуаро (професіонал-раціоналіст з онтологічно-металептичним статусом) та міс Марпл (аматорка, носій «низької антропології» та ключова фігура у затишному піджанрі “cozy mystery”). Вони репрезентують дві протилежні світоглядні й соціокультурні моделі, які перетворюють класичні вікторіанські та патріархальні кліше на унікальні інструменти дедукції та етичного картографування соціальної реальності. У детективному універсумі письменниці розслідувач наділений сильним моральним компасом «священника, який опікується душами» для відновлення не лише юридичного, а й вищого божественного порядку посеред хаосу, спричиненого вбивством. Водночас, авторські експерименти з конвенціями детективу «золотої доби» зумовили появу широкої палітри інших типів розслідувачів: від імпульсивних героїв авантюрного

трилера чи «руританського» роману, гротескних автореферентних фігур (Аріадна Олівер) та парних метатекстуальних дуетів (Томмі й Таппенс Бересфорди) до класичного гомодієгетичного напарника-оповідача (капітан Гастінгс), чия функціональна природа забезпечує динаміку інтелектуальної гри на контрастах та архітекстуальну цілісність детективу-головоломки.

Варто зауважити, що ця наукова тема має широкі перспективи для подальшого вивчення як у контексті інтертекстуальних студій масової літератури, так і у площині дослідження еволюції детективного канону та його трансформацій у сучасному постмодерністському дискурсі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Авраменко С. Інтертекстуальність: її види і конкуруючі терміни (на матеріалі притчі Ричарда Баха «Чайка на ім'я Джонатан Лівінгстон»). *Вісник Львівського університету. Серія іноземні мови*. 2010. Вип. 17. С. 11–16.
2. Алексєєнко Л. Основні мотиви новелістики Едгара По. *Зарубіжна література*. 2005. №2. С. 5 – 9.
3. Алісєєнко О. М. До історії становлення інтертекстуальності. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер.: Філологія*. 2022. № 53. том 2. С.48-52. URL : https://www.vestnik-philology.mgu.od.ua/archive/v53/part_2/11.pdf (дата звернення: 09.06.2025).
4. Безугла Л. Р. До питання розмежування прагматики, стилістики та прагмастилістики. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія: Іноземна філологія. Методика викладання іноземних мов*. 2015. № 1102. Вип. 77. С. 6–10. URL : <https://periodicals.karazin.ua/foreignphilology/article/view/2550> (дата звернення: 09.03.2024).
5. Біловус Л.І. Інтертекстуальність як модус новаторства (на матеріалі творчості І. Світличного та В. Стуса) : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06. Тернопіль, 2003. 172 с.
6. Васирина Р. С. Інтертекст повісті «The Pale Horse» А. Крісті: специфіка та функції. *Збірник наукових праць студентів, аспірантів, докторантів і молодих вчених «Молода наука-2024»: у 5 т.* Запоріжжя: ЗНУ, 2024. Т. 2 С. 93-95.
7. Васирина Р. С. Інтертекстуальний вимір роману А.Крісті “Five Little Pigs”. *Збірник тез Міжнародної науково-практичної конференції здобувачів вищої освіти і молодих вчених «Актуальні проблеми розвитку сучасної науки: виклики та перспективи»*. Запоріжжя: ЗНУ, 2025а. С. 396-401.
8. Васирина Р. С. Інтертекстуальність як засіб конструювання детективного наративу в пізньому романі Агати Крісті “Немезида” (1971). *Збірка наукових праць "Нова філологія"*. 2026. № 101. С. 73-81.

9. Василина Р. С. Інтертекстуальність як одна із категорій тексту. *Тези доповідей XVII Міжнародної наукової конференції “Іноземна філологія у XXI столітті”*: у 2 т. Запоріжжя: Запорізький національний університет, 2025б. Т. 1 С. 45-48.
10. Василина Р. С. Мультиmodalний текст як об’єкт дослідження в лінгвістиці. *Тези доповідей XV Міжнародної наукової конференції «Іноземна філологія у XXI столітті»*. Запоріжжя: ЗНУ, 2023. С. 48-50.
11. Василина Р. С. Роман «Смерть на Нілі» А. Крісті у інтермедіальному перепрочитанні К. Брани (на матеріалі однойменної кінострічки 2022 р.). *Тези доповідей XIV Міжнародної наукової конференції “Іноземна філологія у XXI столітті”*. Запоріжжя: ЗНУ, 2022. С. 21-25.
12. Винник В. Особливості функціонування масової літератури в період постмодернізму. *Studia Methodologica*. Тернопіль : ТНПУ, 2012. Вип. 34. С. 90-95.
13. Волощенко Є. І. Лінгвопрагматичні особливості заголовків кулінарних відеорецептів (на матеріалі україномовних youtube-блогів). *Наукові записки. Серія: Філологічні науки*. 2024. (208), 91–98. DOI:10.32782/2522-4077-2024-208-12.
14. Горячок І., Краснюк Л. Дослідження різновидів детективного жанру. *Поділля. Філологічні студії : електронний збірник наукових праць*. Хмельницький, 2024. Випуск 17. Том 2. С. 25 – 36.
15. Готичний роман. *Літературознавчий словник-довідник. Літературознавча енциклопедія* [автор-укладач Юрій Ковалів]. Т. 1. К. : Академія, 2007. С.237.
16. Гринишина І. І., Марченко Т. М. Інтертекстуальність та її роль в аналізі літературного твору. *Філологічні науки. Літературознавство*. 2012. № 12. С. 31 – 35.
17. Гурбанська С. Інтертекстуальність як маркер постмодерністського художнього дискурсу в контексті лінгвосеміотичних досліджень. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філологічна»*. 2015. Випуск 59. С. 60-63. URL : <https://lingvj.oa.edu.ua/articles/2015/n59/22.pdf> (дата звернення: 09.07.2025).

18. Гурбанська С. Постмодернізм як образно-стильова система художнього досвіду. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»: серія «Філологія»*. 2023. 19 (87). С. 26-29. URL : <https://journals.oa.edu.ua/Philology/article/view/3922> (дата звернення: 19.05.2025)
19. Детектив. *Onlyart*. Словник літературознавчих термінів. URL : <https://onlyart.org.ua/dictionary-literary-terms/detektyv/> (дата звернення: 19.11.2025)
20. Динниченко Т. А. Типологія форм інтертекстуальності у французькій модерністській прозі (на матеріалі творів Андре Жіда) : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06. Київ, 2016. 210 с.
21. Жалко Д. Д. Маркування інтертекстуальності в художньому дискурсі XX століття. *Studia Philologica*. 2025. Випуск 24. С. 107 - 133. DOI: <https://doi.org/10.28925/2311-2425.2025.248>.
22. Жук Л. Я. Приклад як тип тексту: лінгвостилістичні та прагматичні аспекти (на матеріалі англійської дидактичної літератури) : дис. ... канд. філол. Наук : 10.02.04. Харків, 2005. 198 с.
23. Книга Екклезіаста, або Проповідника. *Біблія: книги священного писання старого і нового заповіту*. URL : <https://biblio.cerkva.info/bibliia/knyha-ekkleziasta-abo-propovidnyka/> (дата звернення: 01.12.2025).
24. Ковалів Ю.І. Детектив. *Енциклопедія Сучасної України*. Редкол.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк [та ін.] ; НАН України, НТШ. К. : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2007. URL : <https://esu.com.ua/article-26330> (дата звернення: 12.11.2025).
25. Колесник О. С. Історичний детектив як літературна форма інтерпретації історії та культури. *Культура і сучасність : альманах*. К. : Міленіум, 2022. № 1. С. 20–27. URL : https://contculture.com.ua/web/uploads/pdf/CaC_%E2%84%961_2022_Kolesnyk.pdf (дата звернення: 19.11.2025).
26. Костюк Г. Про "Поклади золота" . *Березіль*. № 5. 1991. С. 76- 84.
27. Кузнецов Ю., Іванов О. Детектив: занепад чи розквіт? *Всесвіт*. 1990. №10. С. 155 – 163.

28. Кукса Г. М. Історія розвитку та типологія жанру детективу у контексті світової літератури. *Вісник Житомирського педагогічного університету*. 2004. № 15. С. 150–154.
29. Кулик В. Дискурс українських медій: ідентичності, ідеології, владні стосунки. К. : Критика, 2010. 656 с.
30. Лєснєвська К. Семантика та функції заголовка художнього твору (на матеріалі оповідання Ф. О'Коннор «The River»). *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія*. 2017. Вип. 29. Т. 2. С. 60–62.
31. Лихоманова Н. Інтертекст. *Лексикон загального та порівняльного літературознавства*. / За ред. А. Волкова. Чернівці: Золоті литаври, 2001. С.233-234.
32. Література детективна. *Словник-довідник літературознавчих термінів* / Упор. : О.В. Бобир, В.Й. Буденний, О.Б. Мамчич, Н.П. Нікітіна ; за ред. О.В. Бобири. Чернівці : ФОП Лозовий В.М., 2016. С. 69.
33. Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Т. 1 / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. К : ВЦ «Академія», 2007. 608 с.
34. Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. К.: ВЦ «Академія», 2007. 752 с.
35. Луцишина О. А. Рігведа . *Велика українська енциклопедія*. URL: <https://vue.gov.ua/Рігведа> (дата звернення: 19.02.2026).
36. Нефьодова О. Д. Roots to Branches: ретроспективна та перспективна інтертекстуальність фанфікшн Великої Британії. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна*, 2022. Випуск 95. С.14-19.
37. Нефьодова О.Д. Особливості лінгвостилістичної організації тексту британської літературної казки: автореф. дис... канд. філол. наук: 10.02.04. Харків, 2001. 18 с.
38. Новікова Н., Барабан О. Символіка детективу. *Зарубіжна література*. 1998. № 21 (85). С. 6.
39. Переломова О. С. *Лінгвокультурні коди інтертекстуальності українського художнього дискурсу: діахронічний аспект*. Суми: Вид-во СумДУ, 2008. 248 с.

40. Піндосова Т. С. Категорія інтертекстуальності в художніх текстах Д. Брауна: прагматистичний аспект : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04. Херсон, 2019а. 20 с.
41. Піндосова Т. С. Категорія інтертекстуальності в художніх текстах Д. Брауна: прагматистичний аспект : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04. Херсон, 2019б. 223 с.
42. Польщак А. Роман на перетині жанрів: як Г. К. Честертон поєднав детектив, фантастику і трилер у «Людині, яка була Четвергом». *Питання літературознавства*. 2024. № 110. С. 80-100.
43. Просалова В. А. Інтертекстуальний аналіз: теорія і практика. Вінниця, 2019. 206 с.
44. Рихло П. Масова література (тривіальна література). *Лексикон загального та порівняльного літературознавства*. / За ред. А. Волкова. Чернівці: Золоті литаври, 2001. С.315-317.
45. Рогоза Ю., Попов Ю. Детектив. *Лексикон загального та порівняльного літературознавства*. / За ред. А. Волкова. Чернівці: Золоті литаври, 2001. С.145-146.
46. Рябченко М. Класичний детектив в українській літературі (на матеріалі циклу "Проникливість лікаря Піддубного" Юрія Шовкопляса). *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Літературознавство. Мовознавство. Фольклористика*. 2022. 2(32). С.63-67.
47. Рябініна О. К. Інтертекстуальність у дискурсі сучасної української преси: лінгвістичний аспект : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.01 / Харків. нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна. Харків, 2007. 215 с.
48. Салецька М. В. Теорія інтертекстуальності в мовознавстві: підходи, застосування. *Studia-linguistica*. 2016. Vol.9. Р. 444-454. URL : <https://studia-linguistica.knu.ua/teorija-intertekstualnosti-v-movoznavstvi-pidhodi-zastosuvannja/> (дата звернення: 04.05.2024).
49. Саяпіна Т. В. Інтертекстуальні виміри художнього твору (окремі аспекти функціонування терміна). *Держава та регіони*. Серія: Гуманітарні науки. 2004. № 1. С. 62 – 65.

50. Смущинська І., Циркунова І. Сучасний жіночий детектив, особливості та інтерпретація. *Проблеми семантики, прагматики та когнітивної лінгвістики*. 2024. № 46. С. 30-43. DOI: 10.17721/2663-6530.2024.46.02
51. Собчук О. Поняття «історичний детектив» у сучасному літературознавстві. *Studia Methodologica*. 2024. № 57. С. 96-102. DOI: 10.32782/2307-1222.2024-57-9
52. Таємниче зникнення Агати Крісті: витончена помста чоловікові або блискучий піар? *Всвіт. Лайфстайл*. 03.11.2016. URL : <https://vsviti.com.ua/life/59121> (дата звернення: 04.12.2025).
53. Тацакович У. Т. Інтертекстуальність як аналогове мапування між фреймами. *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Соціальні комунікації*. 2018. Том 29 (68). № 4. С. 88–93.
54. Титюк А. К. Жанр «жіночий детектив» в оцінках літературної критики. *Наукові записки Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди. "Літературознавство"*. 2019. В. 2. №. 2-74, С. 122-128. URL : <https://journals.hnpu.edu.ua/index.php/literature/article/view/2380> (дата звернення: 14.07.2025).
55. Ткачук О. М. Наратологічний словник. Тернопіль : Астон, 2002. 173 с.
56. Торкут Н., Соболев О. Специфіка і функції паратексту у творі П. Акройда «Шекспір. Біографія». *Ренесансні студії*. 2019. Випуск 31-32. С.96-112.
57. Тороп П. Тотальний переклад. Вінниця: Нова книга, 2015. 264 с.
58. Філоненко С. Масова література: влада жанрів і жанрових канонів. *Слово і Час*. 2010. №8. С.81-93.
59. Чендей Н., Станко Д. Інтертекстуальність як текстова категорія та особливості інтертекстуальних зв'язків в англійській літературній казці. *Сучасні дослідження з іноземної філології*. 2019. Вип. 17. С. 138-145. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Sdzif_2019_17_18 (дата звернення: 12.12.2024).
60. Чорновол-Ткаченко Р. С. Теорія інтертекстуальності: цілі, завдання, методи. *Вісник Сумського державного університету*. 2006. № 11 (95). Том 2. С. 82–87.

61. Шайнер І. І. Новітня британська література на військову тематику (прагмастилістичний аспект). *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія : Філологія*. 2018. № 32. Том 2. С.118-120.
62. Шаповал М. Інтертекстуальність: історія, теорія, поетика : навч. посібник. К. : Видавничо-поліграфічний центр "Київський університет", 2013. 167 с.
63. Шахова К. Дивні манери надпопулярного жанру (По, Конан Дойль, Крісті, Хеммет, Сіменон, Мариніна). *Зарубіжна література*. 1998. №21. С.1-2.
64. Швець Я. Застосування термінів інтертекстуальність та інтертекст у сучасній комунікативній лінгвістиці. *Вісник Нац. ун-ту «Львівська політехніка»*. Серія «Проблеми української термінології». 2010. № 675. С. 195–197. URL : <https://science.lpnu.ua/uk/terminologiya/vsi-vypusky/visnyk-no-675-2010/zastosuvannya-terminiv-intertekstualnist-ta-intertekst> (дата звернення: 04.11.2024).
65. Ackershoek M. A. The Daughters of his Manhood. *Theory and Practice of Classic Detective Fiction*/ ed. by Jerome H. Delamater and Ruth Prigozy, Westport: Greenwood Press, 1997. P. 119–128.
66. Adamzik K. *Sprache: Wege zum Verstehen*. Tübingen : Francke, 2001. 335 s.
67. Agatha Awards. *Stop, You're Killing Me!*. URL : https://www.stopyourekillingme.com/Awards/Agatha_Awards.html (date of access: 26.07.2025).
68. Agatha Christie Limited. *About Agatha Christie Limited*. URL: <https://www.agathachristie.com/about-agatha-christie-limited> (date of access: 26.07.2025).
69. Aghamirzayeva E.H. Detective Genre in English Literature. *European Journal of Humanities and Social Sciences*. 2025. No 2. P. 7-11. DOI: 10.29013/EJHSS-25-2-7-11.
70. Aleksandrova A., Tabakova H. Features of the Ironic Detective in Daniel Pennac's Novel *The Scapegoat*. *University of Bucharest Review: Literary and Cultural Studies Series*. 2023. Vol. 13, no. 2. P. 48–59. DOI: 10.31178/UBR.13.2.5.

71. Allen G. Intertextuality. London: Routledge, 2000. 252 p.
72. Allingham M. Introduction. *The Mysterious Mr. Campion: An Allingham Omnibus*. Chatto & Windus, 1963. P.3-10.
73. Ara Y., Gupta P. Development of Detective Fiction. *International Journal for Multidisciplinary Research (IJFMR)*. 2023. Vol. 5. no. 6. P. 1-4. URL: <https://www.ijfmr.com/papers/2023/6/9829.pdf> (date of access: 24.04.2025)
74. Aronson J. Colourful Metals. *BMJ*. 2007. Vol. 334, № 7586. P. 205. DOI: 10.1136/bmj.39091.708981.BE.
75. Art and Answerability: Early Philosophical Essays by M. M. Bakhtin/ Ed.by M. Holquist & V. Liapunov. University of Texas Press. 1990. 332 p.
76. Ascari M. Poetry into Fiction, Fiction into Poetry: Intertextual Connections in Agatha Christie's *Endless Night*. *Crime Fiction Studies*. 2026. Vol. 7, no. 1. P. 1–15.
77. Ashman N. Crime Fiction and Ecology: From the Local to the Global (Elements in Crime Narratives). Cambridge: Cambridge University Press, 2025. 84 p.
78. Assouline P. Simenon: A Biography/ transl.by Jon Rothschild. Knopf, 1997. 447 p.
79. Auden W. H. The Guilty Vicarage: Notes on the Detective Story, by an Addict. *Harper's Magazine*. 1948. URL : <https://harpers.org/archive/1948/05/the-guilty-vicarage/> (date of access: 24.06.2025).
80. Austin J. L. How to Do Things with Words. Oxford: University Press, 1962. 168 p.
81. Autrefois acquit & autrefois convict. *Criminal Solicitors East Ham: Concepts in Criminal Law*. URL : <https://sj-law.co.uk/autrefois-acquit%2C-convict> (date of access: 24.02.2026).
82. Baetz J. The Crime Scene in Transnational Crime TV Series after Brexit: *Vigil and Giri/Haji*. *Journal of European Popular Culture, Volume 15, Issue The Darkness Within: European Crime Fiction, Film and TV*. Oct. 2024. P. 83 – 97. DOI : 10.1386/jepc_00069_1
83. Bakhtin M. Speech Genres and Other Late Essays / ed. by C. Emerson, M. Holquist ; trans. V. W. McGee. Austin : University of Texas Press, 1986. 177 p.

84. Bakhtin The Dialogic Imagination: Four Essays/ ed. by Michael Holquist. Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. University of Texas Press, 1981. 480 p.
85. Bargainnier E. F. The Gentle Art of Murder: The Detective Fiction of Agatha Christie. Ohio: Bowling Green University Popular Press, 1980. 238 p.
86. Barnard R. A Talent to Deceive: An Appreciation of Agatha Christie. London: Collins, 1980. 215 p.
87. Baron S. The Birth of Intertextuality: The Riddle of Creativity. London, New York : Routledge, 2020. 381 p.
88. Barthes R. Image Music Text. Essays Selected and Translated by S. Heath. London : Fontana, 1977. 220 p.
89. Barthes R. Roland Barthes / Translated by Richard Howard. Berkley, Los Angeles: University of California Press, 1997. 192 p.
90. Barthes R. S/Z: an Essay/ Trans. by Richard Miller. NY: Hill and Wang, 1974. 271 p.
91. Baučková S. Dining Room Detectives: Analysing Food in the Novels of Agatha Christie. Cambridge Scholars Publishing, 2015. 235 p.
92. Bayard P. Who Killed Roger Ackroyd? The Mystery Behind the Agatha Christie Mystery/ trans. Carol Cosman. New York: The New Press, 2000. 176 p.
93. Benjamin W. Detective Novels, on Tour / trans. by S. Dolber, E. Leslie, S. Truskolaski. *Verso Books*. 2017. 29 Sept. URL: <https://www.versobooks.com/blogs/2848-detective-novels-on-tour> (date of access: 24.07.2025).
94. Bernthal J. C. Queering Agatha Christie: Revisiting the Golden Age of Detective Fiction. Cham : Palgrave Macmillan, 2016. 304 p.
95. Birns N., Birns M. B. Agatha Christie: Modern and Modernist. *The Cunning Craft: Original Essays on Detective Fiction and Contemporary Literary Theory*/ Ed. Ronald G. Walker and June M. Frazer. Macomb: Western Illinois UP, 1990. P. 120-134.
96. Black E. Pragmatic Stylistics/ ed. by Alan Davies, Keith Mitchell. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006. 166 p.

97. Bloch E., Mueller R., and Thaman S. A Philosophical View of the Detective Novel. *Discourse*. 1980. Vol. 2 (Mass Culture Issue). P. 32–52. URL: <http://www.jstor.org/stable/41389052> (дата звернення: 26.07.2025).
98. Bloom H. *Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. New York, Oxford: Oxford University Press, 1997. 157 p.
99. Boileau P., Narcejac T. *Le Roman Policier*. Paris : Payot, 1964. 240 p.
100. Boulton M. The Encyclopedic Palace of the World: Miss Lemon's Filing System as Cabinet of Curiosities and the Repository of Human Knowledge in *Agatha Christie's Poirot. The Ageless Agatha Christie. Essays on the Mysteries and the Legacy*/ ed. by J.C. Bernthal. McFarland & Company, Inc., Publishers Jefferson, North Carolina, 2016. P. 137- 157.
101. Bowles P. Christie's Wartime Hero: Peacetime Killer. *Agatha Christie Goes to War* / ed. by Rebecca Mills, J. C. Bernthal. 1st ed. New York : Routledge, 2019. P. 28-45.
102. Bradford R. *Crime Fiction: A Very Short Introduction*. Oxford University Press, 2015. 160 p.
103. Broich U., Pfister M. *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen: Niemeyer, 1985. 385 s.
104. Brown G., Yule G. *Discourse Analysis*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983. 288 p.
105. Carroll N. The Paradox of Suspense. *Suspense: Conceptualisations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*/ Ed.by Vorderer, Wulff & Friedrichsen. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates Inc., 1996. P. 71-92.
106. Cavalcante S. A Preliminary Essay on Intertextuality as a Socio-Cognitive Phenomenon. *Rhetorical Analysis eJournal*. 2012. URL : https://www.researchgate.net/publication/232062825_A_Preliminary_Essay_on_Intertextuality_as_a_Socio-Cognitive_Phenomenon (date of access: 24.03.2024).
107. Cawelti J. G. *Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1976. 336 p.

108. Chandler D. *Semiotics: The Basics*. London and New York: Routledge, 2005. 307 p.
109. Chandler R. *The Simple Art of Murder*. Houghton, 1950. URL : https://ae-lib.org.ua/texts-c/chandler__the_simple_art_of_murder__en.htm (date of access: 17.02.2026).
110. Chesterton G. K. *How to Write a Detective Story. The Fundamental Principles of a Great Mystery Story*. URL : <https://www.chesterton.org/how-to-write-detective/> (date of access: 17.11.2025).
111. Chesterton G. K. *A Defence of Detective Stories. The Defendant*. New York, London: Dodd, Mead and Company, 1902. P. 118-123.
112. Christie Agatha. *An Autobiography*. HarperCollins e-books, 2010a. 625 p.
113. Clayton J., Rothstein E. *Figures in the Corpus: Theories of Influence and Intertextuality. Influence and Intertextuality in Literary History* / ed. by J. Clayton, E. Rothstein. Madison : University of Wisconsin Press, 1991. P. 3 – 36.
114. Cook M. *Narratives of Enclosure in Detective Fiction. The Locked Room Mystery*. London: Palgrave Macmillan, 2011. 210 p.
115. Costantini M. *Sherlock Holmes's Precursors: Eccentrics, Amateur Sleuths and Oriental Mysteries in Wilkie Collins. Sherlock Holmes, Un Nouveau Limier Pour Le XXIe siècle* / ed. by H. Machinal et al. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2016. P. 43–60.
116. Crispin E. *The Mistress of Simplicity. A Conversation with H. R. F. Keating. Agatha Christie. First Lady of Crime* / Ed.by H .R. F. Keating. New York, London. Pegasus Crime, 2021. P. 33-39.
117. Crooked. *Cambridge Dictionary*. URL : <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/crooked> (date of access: 17.02.2026).
118. Culler J. *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*. London, New York: Routledge, 2002. 272 p.
119. Curran J. *Agatha Christie's Secret Notebooks. Fifty Years of Mysteries in the Making*. London: HarperCollins Publishers e-books, 2010. 425 p.

120. Daly Nicholas. Anthony Hope's *The Prisoner of Zenda* (April, 1894) and the Rise of Ruritanian Fiction. *BRANCH: Britain, Representation and Nineteenth-Century History*/ed. by Dino Franco Felluga. Extension of Romanticism and Victorianism on the Net. Web. 2 October 2017. URL : https://branchcollective.org/?ps_articles=nicholas-daly-anthony-hopes-the-prisoner-of-zenda-april-1894-and-the-rise-of-ruritanian-fiction (date of access: 17.07.2025).
121. Davies A. An Introduction to Applied Linguistics: From Practice to Theory. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007. 224 p.
122. Davis J. M. Playing by the Rules. *World Literature Today*. 2015. Vol. 89. No. 3 – 4. P. 29 – 31. URL : <http://www.jstor.org/stable/10.7588/worllitetoda.89.3-4.0029> (date of access: 24.03.2026).
123. Deleuze G., Guattari F. A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia / trans. and foreword by B. Massumi. Minneapolis ; London : University of Minnesota Press, 1987. 712 p.
124. Derrida J. Writing and Difference. London and New York: Routledge, 1978. 446 p.
125. Detective Fiction in a Postcolonial and Transnational World/ ed. by Nels Pearson and Marc Singer. Routledge, 2009. 224 p.
126. Detective Story. *Encyclopedia Britannica*. URL : <https://www.britannica.com/art/mystery-story> (date of access: 17.03.2025).
127. Dine V.S.S. Twenty Rules for Writing Detective Stories. *The Art of the Mystery Story: A Collection of Critical Essays* / ed. by Howard Haycraft. New York: The Universal Library Grosset & Dunlap, 1946. P. 189-193.
128. Dobrescu C. Identity, Otherness, Crime: Detective Fiction and Interethnic Hazards. *Acta Universitatis Sapientiae, Philologica*. 2013. Issue 5. No.1. P. 43-58.
129. Dovbush O., Kostur A. Archetypal Characters in Contemporary Detective Fiction: Robert Galbraith's *The Cuckoo's Calling*. *Studia Methodologica*. 2025. No 60. P. 305-314.
130. Dove G. N. Suspense in the Formula Story. Bowling Green, OH: Bowling Green State University Popular Press, 1989. 144 p.

131. Durham C. A. Modernism and Mystery: The Curious Case of the Lost Generation. *Twentieth Century Literature*, Vol. 49, No. 1: American Writers and France. 2003. P. 82-102. URL : <http://www.jstor.org/stable/3176009> (date of access: 03.11.2024).
132. Eagleton T. Literary Theory: An Introduction. Oxford: Basil Blackwell, 1983. 234 p.
133. Ebrahimi R., Farahbakhsh A. Death and the Detective: Exploring the Elements of Metaphysical Detective Stories in Charles Bukowski's Pulp. *ANQ: A Quarterly Journal of Short Articles, Notes and Reviews*. 2022. Vol. 35, no. 1. P. 63 – 74.
134. Eco U. On Literature. Boston, MA: Houghton Mifflin Harcourt, 2004. 356 p.
135. Eco U. Postscript to The Name of the Rose/ translated by W. Weaver. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1984. 85 p.
136. Eco U. Reflections on 'The Name of the Rose'. London: Secker and Warburg, 1985. 84 p.
137. Eco U. The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts. Bloomington: Indiana University Press, 1979. 273 p.
138. Edwards M. The Christie Phenomenon. 2026. URL : <https://martinedwardsbooks.com/home/634-2/agatha-christie-and-dorothy-l-sayers/the-christie-phenomenon/> (date of access: 17.02.2026).
139. Effron M. If Only This Were a Detective Novel: Self-Referentiality as Metafictionality in Detective Fiction : PhD thesis: Newcastle University, 2010. 281 p. URL: <https://theses.ncl.ac.uk/jspui/bitstream/10443/838/1/effron10pdf.pdf> (date of access: 26.07.2025).
140. Ellery Queen. In the Queen's Parlor: And Other Leaves from the Editors' Notebook. Biblio & Tannen Publishers, 1969. 195 p.
141. Emerson R. W. Letters and Social Aims. Boston, MA: James R. Osgood and Company, 1875. 314 p. URL: <https://www.gutenberg.org/cache/epub/71393/pg71393-images.html> (date of access: 21.08.2025).

142. Evans M., Moore S., Johnstone H. Detecting the Social: Order and Disorder in Post-1970s Detective Fiction. *Crime Fiction Studies*. 2020. Volume 1. Issue 1. DOI : 10.3366/cfs.2020.0013.
143. Evans M. The Imagination of Evil: Detective Fiction and the Modern World. London: Bloomsbury, 2011. 320 p.
144. Fadhila A. K., Adi I. R. Women Detectives in Detective Fiction: A Formula Analysis on Dublin Murder Squad Series. *Lexicon*. 2021. Vol. 8, no. 1. DOI: 10.22146/lexicon.v8i1.73421.
145. Fairclough N. Discourse and Social Change. Cambridge : Polity Press, 1992. 260 p.
146. Fauconnier G., Turner M. Conceptual Integration Networks. *Cognitive Science*. 1998. Vol. 22, Is. 2. P. 133–187. URL : <http://www.wam.umd.edu/~mtum/WWW/blending.html> (date of access: 26.07.2025).
147. Fauconnier G., Turner M. The Way We Think: Conceptual Blending And The Mind's Hidden Complexities. NY: Basic Books, 2008. 464 p.
148. Feinman J. The Mysterious World of Agatha Christie. New York : Award Books, 1975. 192 p.
149. Felski R. Hooked: Art and Attachment. Chicago: University of Chicago Press, 2020. 213 p.
150. Fiedler L. A. Love and Death in the American Novel. Dalkey Archive Press, 1997. 512 p.
151. Fiedler L. A. What was Literature?: Class Culture and Mass Society. Simon and Schuster, 1982. 258 p.
152. Foucault M. Fantasia of the Library / trans. D. F. Bouchard, S. Simon ; ed. D. F. Bouchard. *Michel Foucault: Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*. Ithaca, NY : Cornell University Press, 1977. P. 86–109.
153. Foucault M. L'archéologie du savoir. Paris : Gallimard, 1969. 294 p.
154. Fowles J. Notes on an Unfinished Novel. *Wormholes: Essays and Occasional Writings* / ed. by J. Relf. London : Jonathan Cape, 1998. P. 13-25.

155. Freeman R. Austin. *The Art of the Detective Story*, 1924. URL : <http://gaslight-lit.s3-website.ca-central-1.amazonaws.com/gaslight/detcritF.htm> (date of access: 20.12.2025).
156. Fremlin C. *The Christie Everybody Knew. Agatha Christie. First Lady of Crime/* ed.by H .R. F. Keating. New York, London. Pegasus Crime, 2021. P.81-88.
157. Freud S. *The Uncanny /* transl. by David McLintock. London : Penguin Books, 2003. 176 p.
158. Frye N. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton: Princeton University Press, 1957. 408 p.
159. Genette G. *Figures of Literary Discourse/* transl. by Alan Sheridan. New York: Columbia University Press, 1982. 303 p.
160. Genette G. *Narrative Discourse. An Essay in Method/* translated by Jane E. Lewin. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1980. 285 p.
161. Genette G. *Palimpsests: Literature in the Second Degree /* trans. by C. Newman, C. Doubinsky. London : University of Nebraska Press, 1997a. 490 p.
162. Genette G. *Paratexts: Thresholds of Interpretation /* trans. by J. E. Lewin. Cambridge : Cambridge University Press, 1997b. 427 p.
163. Genette G. *The Architext: An Introduction /* trans. by J. E. Lewin. Berkeley. Oxford : University of California Press, 1992. 91 p.
164. Gerrig R. J., Love J., McKoon G. Waiting for Brandon: How Readers Respond to Small Mysteries. *Journal of Memory and Language*. 2009. Vol. 60, Issue 1. P. 144 – 153.
165. Girard R. *Mimesis and Violence. The Girard Reader/* ed. by James Williams. New York, The Crossroad Publishing Company, 1996. P. 9-19.
166. Goldman A. H. The Appeal of the Mystery Author(s). *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 2011. Vol. 69. No. 3 P. 261-272. URL : <http://www.jstor.org/stable/23883662> (date of access: 12.03.2025).
167. Green P. Methodological Issues in Intertextuality: Two Case Studies. *Academia.edu*. 2010. URL :

https://www.academia.edu/2576767/Methodological_Issues_in_Intertextuality_Two_Case_Studies (date of access: 12.03.2025).

168. Green T. A., Pepicello W. J. The Riddle Process. *The Journal of American Folklore*. 1984. Vol. 97, No. 384. P. 189–203. DOI: 10.2307/540184.
169. Gregoriou C. Deviance in Contemporary Crime Fiction (Crime Files). London: Palgrave Macmillane, 2007. 189 p.
170. Grossvogel D. I. Death Deferred: The Long Life, Splendid Afterlife and Mysterious Workings of Agatha Christie. *Art in Crime Writing: Essays on Detective Fiction*/ ed. Bernard Benstock. New York: St. Martin's, 1983. P. 1-17.
171. Gulddal J. Putting People in Jail, Putting People in Books: Author Characters in Agatha Christie and Dashiell Hammett. *The Rhetoric of Topics and Forms*. 2021. P. 545- 555. DOI:10.1515/9783110642032-041.
172. Gyuris N. The Semiotic Background of the Ineffective Investigation in the Weird Detective Story. *Acta Universitatis Sapientiae, Philologica*. 2023. Vol. 15. No. 1. P. 150 – 162. DOI : 10.2478/ausp-2023-0010.
173. Hannah S. Introduction to the 2021 Edition. *Agatha Christie. First Lady of Crime*/ ed.by H .R. F. Keating. New York, London. Pegasus Crime, 2021. P. 6-10.
174. Hart A. Agatha Christie's Hercule Poirot: The Life and Times of Hercule Poirot. Putnam:HarperCollins, 2019. 352 p.
175. Hart A. Agatha Christie's Marple: The Life and Times of Miss Jane Marple. Berkley Books, 1987. 161 p.
176. Haycraft H. Murder for Pleasure: The Life and Times of the Detective Story. New York: Carroll and Graf Publishers, Inc., 1984. 409 p.
177. Hepburn A. Detectives and Spies. *The Cambridge Companion to the Twentieth-Century English Novel*. Cambridge University Press, 2009. P. 210-222.
178. Hickey L. Stylistics, Pragmatics, and Pragmastylistics. *Revue Belge de Philologie et d'Histoire*. 1993. Vol. 71, No. 3. P. 573–586.
179. Hickory, dickory, dock. *The Dorling Kindersley Book of Nursery Rhymes*, 2020. URL : <https://www.poetryfoundation.org/poems/46964/hickory-dickory-dock> (date of access: 12.03.2025).

180. Hoffmann J. *Philosophies of Crime Fiction*/ transl. from Geman by Carolyn Kelly, Nadia Majid, Johanna da Rocha Abreu. No Exit Press, 2013. 192 p.
181. Hollander J. *The Figure of Echo: A mode of Allusion in Milton and After*. Berkeley & Los Angeles: Univ. of California Press, 1981. 166 p.
182. Holquist M. *Whodunit and Other Questions: Metaphysical Detective Stories in Postwar Fiction. The Poetics of Murder: Detective Fiction and Literary Theory*/ ed. by Glenn W. Most and William W. Stowe. New York: Harcourt, 1983. P. 149-174.
183. Holthuis S. *Intertextualität. Aspekte einer rezeptionsorientierten Konzeption*. Tuebingen : Stauffenburg Verlag Brigitte Narr GmbH, 1993. 270 s.
184. Hoorweg F. *Waar kwam Hercule Poirot ter wereld? De Leunstoel*. 2012. 20 mei. URL: https://www.deleunstoel.nl/waar-kwam-hercule-poirot-ter-wereld/?utm_source (date of access : 29.06.2025).
185. Houdard-Mérot V. *L'intertextualité comme clé d'écriture littéraire. Le français aujourd'hui*. 2006. Vol. 2, no. 153. P. 25–32.
186. *How to Write and Sell Mystery Fiction*/ ed. by Sylvia K. Burack. Boston : Writer, 1990. 181 p.
187. Hughes D. B. *The Christie Nobody Knew. Agatha Christie. First Lady of Crime*/ ed.by H .R. F. Keating. New York, London. Pegasus Crime, 2021. P. 89 – 97.
188. Hühn P. *The Detective as Reader: Narrativity and Reading Concepts in Detective Fiction. Modern Fiction Studies*. 1987. Vol. 33. No. 3. Special Issue: Narrative Theory. P. 451-466. URL: <https://www.jstor.org/stable/26282385> (date of access : 28.07.2024).
189. Humble N. *The Feminine Middlebrow Novel, 1920s to 1950s: Class, Domesticity, and Bohemianism*. Oxford: Oxford University Press, 2001. 272 p.
190. Hutcheon L. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York and London: Routledge, 2004. 284 p.
191. Hutcheon L. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. New York: Methuen, 1995. 143 p.

192. Irwin W. Against Intertextuality. *Philosophy and Literature*. 2004. Vol. 28. P. 227–242.
193. Jacobmeyer H. Ever After: A study in Intertextuality. Carl Hanser Verlag, München, 1998. URL: http://webdoc.sub.gwdg.de/edoc/ia/eese/artic98/jacobm/88_98.html (date of access : 28.07.2024).
194. James P. D. Talking About Detective Fiction. New York, Toronto: Alfred A. Knopf, 2009. 198 p.
195. James P. D. The Art of the Detective Novel. *Journal of the Royal Society of Arts*. 1985. Vol. 133, no. 5349. P. 637–649. URL: <http://www.jstor.org/stable/41374015> (date of access : 28.02.2025).
196. Jameson F. Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism. Duke University Press, 1992. 461 p.
197. Jauss H. R. Toward an Aesthetic of Reception/ trans. Timothy Bahti. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982. 254 p.
198. Jenny L. La stratégie de la forme. *Poétique*. 1976. № 27. P. 257–281.
199. Jenny L. The Strategy of Form. *French Literary Theory Today: A Reader*/ ed.by T. Todorov. Cambridge: Cambridge University Press, 1982. P. 34-63.
200. Jones B. Dictionary of World Biography. ANU Press, 2022. P. 145-230. URL : <https://www.jstor.org/stable/jj.399495.8> (date of access : 18.07.2024).
201. Juvan M. History and Poetics of Intertextuality / trans. from the Slovenian by T. Pogačar. West Lafayette, Indiana : Purdue University Press, 2008. 178 p.
202. Kaplan C. An Unsuitable Genre for a Feminist. *Feminist Review*. 1986. No. 8.1. P. 18-19.
203. Karpenko-Seccombe T. Intertextuality as Cognitive Modelling. *English Text Construction*. 2016. Vol. 9. Issue 2. P. 244–267.
204. Kazmer M. M. Christie's Clues as Information. *The Bloomsbury Handbook to Agatha Christie*/ ed.by M.A.Evans and J.C.Bernthal. London, New York: Bloomsbury Academic, 2023. P. 67-83.

205. Keating H.R.F. Introduction. *Agatha Christie. First Lady of Crime/* ed.by H .R. F. Keating. New York, London. Pegasus Crime, 2021. P. 11-13.
206. Kermode F. Novel and Narrative. *The Poetics of Murder: Detective Fiction and Literary Theory/* ed. by Glenn W. Most and William W. Stowe. New York: Harcourt, 1983. P. 175-196.
207. Keszthelyi Tibor. A detektívtörténet anatómiája. Budapest : Akadémiai Kiadó, 1979. 244 p.
208. Khayyam Omar. Rubaiyat/ transl. by Edward Fitzgerald. URL : <https://www.gutenberg.org/files/35260/35260-h/35260-h.htm> (date of access : 12.09.2025).
209. Kiebuszinska C. O. Intertextual Loops in Modern Drama. Fairleigh Dickinson Univ Press, 2001. 350 p.
210. Klein K. Woman Detective: Gender and Genre. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1988. 296 p.
211. Knepper M. S. Reading Agatha Christie's Miss Marple Series: The Thirteen Problems. *In the Beginning: First Novels in Mystery Series/* ed.by Mary Jean DeMarr. Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press, 1995. P. 33–58.
212. Knight S. Form and Ideology in Detective Fiction. Bloomington : Indiana University Press, 1980. 107 p.
213. Knox R. A. Detective Story Decalogue. *The Art of the Mystery Story: A Collection of Critical Essays /* ed. by Howard Haycraft. New York: The Universal Library Grosset & Dunlap, 1946. P. 194-196.
214. Koliassa O. Presentation of Images in Detective Stories. *Traditions and Innovations in Teaching Philological Disciplines.* . Liha-Pres, 2019a. P.142–159.
215. Koliassa O. Detective Stories: From Classic to Postmodern. Definition and History. Vectors of the Development of Philological Sciences at the Modern Stage. Liha-Pres, 2019b. P. 95–113.
216. Kövecses Z. Metaphor: A Practical Introduction. 2nd ed. Oxford : Oxford University Press, 2010. 320 p.

217. Kowalik-Kaleta Z. Interdyskursywność w medialnych tekstach perswazyjnych analiza w ramach KAD. *Media i Społeczeństwo*. 2011. Nr 1. P. 103–107.
218. Kramsch C. *Language and Culture*. Oxford: Oxford University Press, 1998. 133 p.
219. Kress G., van Leeuwen T. *Multimodal Discourse: The Modes and Media of Contemporary Communication*. London: Arnold, 2001. 142 p.
220. Kristeva J. *Desire in Language: A Semiotic Approach to Art and Literature*/ ed. by Leon S. Roudiez. New York : Columbia University Press, 1980. 352 p.
221. Kristeva J. Narration et Transformation . *Semiotica*. Vol. 1. 1969a. № 4. P.422-448.
222. Kristeva J. *Revolution in Poetic Language*. New York: Columbia University Press, 1984. 271 p.
223. Kristeva J. *Sēmeiōtikē: Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil, 1969b. 379 p.
224. Kristeva J. Word, Dialogue and Novel. *The Kristeva Reader*/ ed. T. Moi. New York, Oxford : Columbia University Press, 1986. P. 34–39.
225. Krutch J. W. Only a Detective Story. *The Art of the Mystery Story: A Collection of Critical Essays* / ed. by Howard Haycraft. New York: *The Universal Library* Grosset & Dunlap, 1946. P. 175-185.
226. Kujawa I. Strategie dyskursu polityki a medialny obraz świata (na materiale współczesnej prasy niemieckiej). *Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska*. 2009. Vol. XXVII. P. 43–58.
227. Lachmann R. Concepts of Intertextuality. *Issues in Slavic Literary and Cultural Theory*. Bochum: Universitätsverlag Dr. Norbert Brockmeyer, 2012. P. 391 – 400.
228. Lakoff G., Johnson M. *Metaphors We Live By*. Chicago : University of Chicago Press, 1980. 242 p.
229. Landow G. P. What's a Critic to Do? Critical Theory in the Age of Hypertext. *Hyper/Text/Theory* / ed. by G. P. Landow. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1994. P. 1 – 48.

230. Lask T. Hercule Poirot Is Dead; Famed Belgian Detective. *The New York Times*. 1975. August 6. P. 1. URL : <https://www.nytimes.com/1975/08/06/archives/hercule-poirot-is-dead-famed-belgian-detective-hercule-poirot-the.html> (date of access : 18.12.2025).
231. Lathen E. Cornwallis's Revenge. *Agatha Christie. First Lady of Crime!* ed.by H. R. F. Keating. New York, London. Pegasus Crime, 2021. P. 55- 69.
232. Laurence J. Writing Crime Fiction: Making Crime Pay. Studymates Ltd, 2007. 160 p.
233. Leech G., Short M. Style in Fiction. London: Longman, 2007. 425 p.
234. Leech G. Principles of Pragmatics. London: Longman, 1983. 264 p.
235. Leech G. A Linguistic Guide to English Poetry. London, New York: Longman, 1969. 256 p.
236. Leitch T. M. From Detective story to Detective Novel. *Modern Fiction Studies*. 1983. Vol. 29, No. 3: Detective & Suspense. P. 475 – 484. URL : <https://www.jstor.org/stable/26281372> (date of access : 12.03.2025).
237. Lemke J. L. Intertextuality and Educational Research. *Uses of Intertextuality in Classroom and Educational Research* / ed. by N. Stuart-Faris & D. Bloome. Information Age Publishing, 2004. P. 3-16.
238. Levinson S. C. Pragmatics. Cambridge: Cambridge University Press, 1983. 420 p.
239. Li R. A Study of Nursery Rhyme Adaptation in Detective Agatha Christie's Novels in the Perspective of Story Poetics. *Literature, Language and Cultural Studies*. 2025. 2(3). P. 17-27. URL : <https://pdf.erytis.com/llcs/LLCS.9084.pdf> (date of access : 14.03.2026).
240. Light A. Forever England: Femininity, Literature, and Conservatism between the Wars. London: Routledge, 1991. 281 p.
241. Lippmann J. Mother of Invention: Agatha Christie, the Middlebrow Detective Novel and Kerry Greenwood's Postcolonial Tribute Series. *The Ageless Agatha Christie. Essays on the Mysteries and the Legacy!* ed.by J.C. Bernthal. North Carolina: McFarland & Company, Inc., 2016. P. 200 – 221.

242. *Littérature comparée: Intertextualité – Transtextualité – Intermédialité*. Matériaux de Séminaire interacadémique en 2009-2010 (FUNDP, Namur, et FUSL, Bruxelles). URL : <https://www.unamur.be/lettres/germaniques/activites/seminaire> (date of access: 09.06.2025).
243. Lotman Y. M. *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture*/ translated by A. Shukman. Bloomington: Indiana University Press, 1990. 288 p.
244. Lynch S. J. *Shakespearean Intertextuality*. Westport: Greenwood Press, 1998. 136 p.
245. Macfarlane R. *Original Copy: Plagiarism and Originality in Nineteenth-Century Literature*, Oxford University Press, 2007. 244 p.
246. Maida P. D., Spornick N. B. *Murder She Wrote: A Study of Agatha Christie's Detective Fiction*. Ohio: Popular Press, 1982. 199 p.
247. Makinen M. Agatha Christie in Dialogue with *To the Lighthouse*: The Modernist Artist. *The Ageless Agatha Christie. Essays on the Mysteries and the Legacy*/ edited by J.C. Bernthal. McFarland & Company, Inc., Publishers Jefferson, North Carolina, 2016. P. 18-41.
248. Makinen M. *Agatha Christie: Investigating Femininity*. New York: Palgrave, 2006. 218 p.
249. Mambrol N. Detective Novels and Novelists. *Literary Theory and Criticism*. 2019. March. URL: <https://literariness.org/2019/03/12/detective-novels-and-novelists/> (date of access : 23.05.2025).
250. Manley K. A. The Body in the Library in the Fiction of Agatha Christie and Her ‘Golden Age’ Contemporaries. *Books, Readers and Libraries in Fiction*/ ed. by Karen Attar and Andrew Nash. University of London Press, 2024. 260 p. DOI : 10.14296/ufnt1799.
251. Margolis J. *Interpretation Radical but Not Unruly: The New Puzzle of the Arts and History*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1995. 328 p.

252. Mark J. Harper's Songs of Ancient Egypt. *World History Encyclopedia*, 2019. URL : https://www.worldhistory.org/Harper's_Songs_of_Ancient_Egypt/ (date of access : 18.03.2026).

253. Marriott J. T. The Moving Finger: Edward FitzGerald and the Consolation of Omar Khayyam. *The London Magazine*. URL : <https://thelondonmagazine.org/essay-the-moving-finger-edward-fitzgerald-and-the-consolation-of-omar-khayyam-by-james-tarik-marriott/> (date of access : 23.05.2025).

254. Matković S. The Conventions of Detective Fiction, or Why We Like Detective Novels: Hercule Poirot's Christmas. *Anafora*. 2018. 5 (2). P. 445-460. DOI : 10.29162/ANAFORA.v5i2.10.

255. Matzke C., Mühleisen S. Postcolonial Postmortems: Issues and Perspectives. *Postcolonial Postmortems: Crime Fiction from a Transcultural Perspective* / ed.by Christine Matzke and Susanne Mühleisen. Amsterdam: Rodopi, 2006. P. 1-16.

256. Maugham W. S. The Decline and Fall of the Detective Story. *The Vagrant Mood: Six Essays*. London : Heinemann, 1952. P. 101 – 132.

257. McAlister M. Epic Encounters: Culture, Media, and U.S. Interests in the Middle East Since 1945. Berkeley: University of California Press, 2005. 426 p.

258. McGill S. Juvenius' Four Books of the Gospels: Evangeliorum libri quattuor. London; New York: Routledge, 2016. 308 p.

259. McHale B. Postmodernist Fiction. London: Routledge, 2003. 288 p.

260. Medawar T. Introducing Miss Jane Marple. *Christie A. Murder, She Said: The Quotable Miss Marple* / ed.by Tony Medawar. London : HarperCollins Publishers, 2019 a. P.7-14.

261. Medawar T. The Good, the Bad and the Ugly: An A to Z of the Golden Age of Crime and Detective Fiction. *Sidelights on Sayers*. 2019b. 66. P. 2-15. URL : <https://www.jstor.org/stable/48609853> (date of access : 23.08.2025).

262. Merivale P., Sweeney S. The Game's Afoot: on the Trail of the Metaphysical Detective Story. *Detecting Texts: The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*. University of Pennsylvania Press, 1999. C. 1 -26.

263. Merrill P. J. Christie's Narrative Games. *Theory and Practice of Classic Detective Fiction*/ ed. by Jerome H. Delamater and Ruth Prigozy. London: Greenwood Press, 1997. P. 87–102.
264. Midorikawa E. Agatha Christie and Dorothy L. Sayers. *Something Rhymed*. 2015. April 1. URL : <https://somethingrhymed.com/2015/04/01/agatha-christie-and-dorothy-l-sayers/> (date of access : 23.08.2025).
265. Millner M. Identity Politics and Crime Fiction. *A History of American Crime Fiction* / ed.by Chris Raczkowski. Cambridge University Press, 2017. P. 236-249.
266. Miola R. S. Seven Types of Intertextuality. *Shakespeare, Italy, and Intertextuality*/ ed.by M. Marrapodi. Manchester: Manchester University Press, 2004. P.13-25.
267. Mishra R. K. A Study of Intertextuality: The Way of Reading and Writing. *Prime Research Education (PRE)*. 2012. Vol. 2, no. 3. P. 208 – 212.
268. Mitosek Z. Teorie badań literackich. Warszawa : Wydawnictwo Naukowe PWN, 2004. 480 s.
269. Mitošinková Z. Tracing Intertextuality. URL : https://moam.info/tracing-intertextuality_5a04e4951723dd3fdd10b57e.html (date of access : 23.11.2024).
270. Moretti F. Signs Taken for Wonders: Essays in the Sociology of Literary Forms. London, New York: Verso, 1988. 324 p.
271. Morgan J. Agatha Christie: A Biography. London: HarperCollins Publishes, 2017. 440 p.
272. Namey J. The Existential Detective: Embodied Cognition in Ross Macdonald's *The Chill*. *Crime Fiction Studies*. 2025. Volume 6. Issue 2. P. 198 – 214.
273. Narratology: An Introduction/ Ed.by Susana Onega and José Angel García Landa . London: Longman. 1996. 324 p.
274. Neary C., Statham S. Intertextuality and Characterisation in The Mirror Crack'd. *Building Narratives on Screen. New Approaches in Telecinematic Stylistics*/ ed. by Paula Ghintuială, Kimberley Pager-McClymont. Abingdon: Routledge, 2026. P. 63-81.

275. Negueruela-Azarola E. It Is About Time: Chronos/Kairos, Transformative Research, and Learning and Development. *Language Teaching Research Quarterly*. 2025. Vol. 46. P. 130–145. DOI: 10.32038/ltrq.2024.46.10.
276. Nelles W., Williams L. Doing Hard Time: Narrative Order in Detective Fiction. *Style*. 2021. Vol. 55. No. 2. P. 190-218.
277. Nemesis: Greek Goddess of Retribution & Balance. *Theo Project*. 2024. URL : <https://www.theoi.com/Daimon/Nemesis.html> (дата звернення: 28.12.2025).
278. Nicol D. 'Bad Business': Capitalism and Criminality in Agatha Christie's Novels. *Entertainment and Sports Law Journal*. 2019. №17: 6. P. 1 – 10. DOI : 10.16997/eslj.230.
279. Nicolson M. The Professor and the Detective. *The Art of the Mystery Story: A Collection of Critical Essays*/ ed.by Howard Haycraft. New York: Simon, 1946. P. 110-127.
280. Nikolova O., Kravchenko Y., Vasylyna R. Intertextuality in Young Adult Literature: A Study of Girl Online by Zoe Sugg. *Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities*. 2023. T. 15. № 2. C. 1-13. URL : <https://rupkatha.com/V15/n2/v15n230.pdf>.
281. Orr M. Intertextuality: Debates and Contexts. Cambridge : Polity, Malden, MA, 2003. 256 p.
282. Otten A. A Conversation with Michel Butor. *The Review of Contemporary Fiction*. 1985. Vol. 5, № 3. URL : <https://www.dalkeyarchive.com/2013/08/02/a-conversation-with-michel-butor-by-anna-otten/> (date of access : 23.08.2025).
283. Ousby I. Bloodhounds of Heaven: The Detective in English Fiction from Godwin to Doyle. Harvard University Press, 1976. 194 p.
284. Pagliawan D. L. Inevitability of Intertextuality among Literary Creations. *Journal of International Academic Research for Multidisciplinary*. 2017. Vol. 5, Issue 3. P. 65-79.
285. Pakhomova O., Yashkina V. Agatha Cristie's Individual Style: How True Illusions Are Created. *Anglistics and Americanistics*. 2022. 1(19). P. 127-135.

286. Panda R. N. Derrida, Barthes, and Perspectives on Intertextual Reading. *Research Journal of English Language and Literature (RJELAL)*. 2014. Vol. 2, Is. 2. P. 152–156. URL : <http://www.rjelal.com/2.2.14/152-156.pdf> (date of access : 23.08.2025).
287. Parnell R. *The Easy Way to Write Crime Fiction That Sells*. An R&R Production, 2013. 85 p.
288. Patil S. Intertextuality: Definitions and Dimensions. P. 1 - 6. URL : https://www.academia.edu/80574675/Intertextuality_Definitions_and_Dimension (date of access : 12.05.2024).
289. Paveau M.-A. Interdiscours et intertexte. Généalogie scientifique d'une paire de faux jumeaux. *Linguistique et littérature : Cluny, 40 ans après : actes du colloque international (Besançon, 29–31 octobre 2007)* / éd. par M. Kastberg Sjöblom, D. Ablali. Besançon : PUFC Presses universitaires de Franche-Comté, 2008. P. 93–105.
290. Pearson N., Singer M. Introduction: Open Cases: Detection, (Post)Modernity, and the State. *Detective Fiction in a Postcolonial and Transnational World* / ed. by N. Pearson, M. Singer. London : Routledge, 2017. P. 1–14.
291. Pekel K. Agatha Christie's Murderers: Usage of their Murder Weapons & Poisons. 2020. URL : <https://public.tableau.com/app/profile/kaan2272/viz/AgathaChristiesMurderers/AgathaChristiesMurderers> (date of access: 12.03.2026).
292. Pepper A. *The Contemporary American Crime Novel: Race, Ethnicity, Gender, Class*. Fitzroy Dearborn Publishers, 2000. 182 p.
293. Percec D., Pungă L. The Mystery of Intertextuality in Agatha Christie's Detective Fiction from a Literary Critic's and a Translator's Perspective. *B.A.S. British and American Studies*. 2019. Vol. XXV. P. 247–256.
294. Perrone-Moisés L. L'intertextualité critique. *Poétique. Revue de théorie et d'analyse littéraires*. 1976. No 27. P. 372–384.
295. Peters F. Agatha Christie: Evil, Love and Desire. *Crime Fiction Studies*. 2022. Vol. 3. No. 2. P. 124–39.
296. Pfister M. How Postmodern Is Intertextuality? *Intertextuality*. Berlin; New York: Walter de Gruyter, 1991. P. 207–224.

297. Piégay-Gros N. Introduction à l'intertextualité. Paris: Dunod, 2002. 186 p.
298. Plain G. Tale Engineering: Agatha Christie and the Aftermath of the Second World War. *Literature & History*. 2020. Vol. 9. Issue 2. P.179-199.
299. Plain G. Twentieth-Century Crime Fiction: Gender, Sexuality and the Body. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2001. 264 p.
300. Plett H. F. Intertextualities. *Intertextuality. Research in Text Theory*. Berlin & New York: Walter de Gruyter, 1991. P. 3 – 29.
301. Porter D. The Pursuit of Crime: Art and Ideology in Detective Fiction. New Haven, CT: Yale University Press, 1981. 267 p.
302. Pratt H. L. Toward a Speech Act .Theory of Literary Discourse. Bloomington: Indiana University Press, 1977. 236 p.
303. Priestman M. Introduction: Crime Fiction and Detective Fiction. *The Cambridge Companion to Crime Fiction*. New York : Cambridge University Press, 2003. P. 1 – 6.
304. Prihodko G, Prykhodchenko O., Vasylyna R. Intermedial Relations in a Literary Text. *Cognition. Communication. Discourse*. 2024a. № 28. C. 91-101. URL : <https://periodicals.karazin.ua/cognitiondiscourse/article/view/24225>.
305. Prihodko G, Prykhodchenko O., Vasylyna R. The Theory of Intermediality: Problems and Perspectives. *Multimodality and Transmediality: Interdisciplinary Studies: The Second International Conference*, 19-20 April 2024. Kharkiv, Ukraine: V.N. Karazin Kharkiv National University, 2024b. P. 63-64. URL : <http://foreign-languages.karazin.ua/resources/>.
306. Putri B. J. A., Farhandika I. Conventions and Inventions of the Detective Story Formula in Jonathan Stroud's *The Screaming Staircase*. *Saksama: Jurnal Sastra*. 2025. Vol. 4, no. 1. P. 23-29. DOI: 10.15575/sksm.v4i1.47348.
307. Pyrhönen H. Murder from an Academic Angle: An Introduction to the Study of the Detective Narrative. Columbia: Camden, 1994. 134 p.
308. Radchenko S. Again and Always: Intertextuality outside of Postmodernism. *INTERLITTERARIA*. 2022. № 27/2. P. 275 – 291.

309. Ramazan F. J. Genre and Stylistic Dominants of Agatha Christie's Detective Fiction : thesis ... doctor of philosophy : 035 Philology. Kyiv, 2023. 267 p.
310. Ramsey G. C. Agatha Christie, Mistress of Mystery. New York : Dodd, Mead & Co, 1967. 124 p.
311. Rao P., Aparna A. Exploring the Psychological Depths: The Role of Psychology in Writing Detective Fiction and Crime Detection. *International Journal for Multidisciplinary Research (IJFMR)*. 2024. 6(1). P. 1 – 18. URL : <https://www.ijfmr.com/papers/2024/1/12024.pdf> (date of access: 12.03.2026).
312. Read S. Scotland Yard: A History of the London Police Force's Most Infamous Murder Cases. New York, London: Pegasus Crime, 2024. 480 p.
313. Redmond M. J. Shakespeare, Politics, and Italy: Intertextuality on the Jacobean Stage. Burlington: Ashgate Publishing, 2009. 242 p.
314. Revzin I. Graffy J. Notes on the Semiotic Analysis of Detective Novels: With Examples from the Novels of Agatha Christie. *New Literary History*. 1978. Vol. 9. No. 2. P. 385 – 388.
315. Reynolds C. Agatha Christie's Methods of Murder. *The Home of Agatha Christie*. 2012. URL : <https://www.agathachristie.com/en/news/2012/agatha-christies-methods-of-murder> (date of access: 12.02.2026).
316. Rifatterre M. Semiotics of Poetry. Bloomington: Indiana University Press, 1973. 228 p.
317. Riffatere M. Semiotique intertextuelle: l'interpretant. *Revue d'Esthetique*. 1972. № 1–2. p. 108–150.
318. Riffatterre M. Fictional Truth. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1990. 137 p.
319. Robinson K. Wilkie Collins: A biography. London : Davis-Poynter, 1984. 348 p.
320. Robyns G. The Mystery of Agatha Christie. Garden City, N.Y.: Doubleday & Co., 1978. 247 p.
321. Rodriguez R. Brown Gumshoes: Detective Fiction and the Search for Chicana/o Identity. Austin: U of Texas Press, 2005. 201 p.

322. Rolls A. *Agatha Christie and New Directions in Reading Detective Fiction: Narratology and Detective Criticism*. Routledge, 2022. 190 p.
323. Rolls A. The Paradoxes of Roland Barthes's *fait-divers* Murders and Edgar Allan Poe's 'Things External to the Game'. *Textual Practice*. 2025. 39(8). P. 1247-1262.
324. Roots of Mystery and Detective Fiction. *EBSCO*. URL : <https://www.ebsco.com/research-starters/history/roots-mystery-and-detective-fiction> (date of access: 11.02.2026).
325. Rose M. A. *Parody: Ancient, Modern, and Post-modern*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1993. 316 p.
326. Rowland S. *From Agatha Christie to Ruth Rendell: British Women Writers in Detective and Crime Fiction*. New York: Palgrave, 2001. 222 p.
327. Rubin R. J. *Bibliotherapy Sourcebook*. Phoenix, AZ : Oryx Press, 1978. 393 p.
328. Rushing R. A. Italian Detective Fiction in a European Context: National, International, Transnational. *MLN*. 2023. Vol. 138, no. 1. P. 167–190.
329. Rutigliano O. Agatha Christie is the Best-selling Novelist in History. *Literary Hub*. April 3, 2020. URL : <https://lithub.com/agatha-christie-is-the-best-selling-novelist-in-history/> (date of access: 20.09.2025).
330. Ryker K. Overcoming Challenges Posed by Intertextuality: Translation Strategies Employed in Polish and German Translations of Agatha Christie's Novel Titles. *Forum for Contemporary Issues in Language and Literature*. 2024. No. V. P. 91-110.
331. Sager S. F. Intertextualität und die Interaktivität von Hypertexten. *Textbeziehungen: Linguistische und literaturwissenschaftliche Beiträge zur Intertextualität*. Tübingen : Stauffenburg Verlag, 1997. S. 109–123.
332. Saint-Amour P. K. *The Copyrights: Intellectual Property and the Literary Imagination*. London and Ithaca, NY: Cornell University Press, 2003. 281 p.
333. Salemi M. The Detective Novel: Origins and Evolution. *Journal for Educators, Teachers and Trainers*. 2024. Vol.15(5). 147-156.

334. Samoyault T. L'Intertextualité: Mémoire de la littérature. Paris: Armand Colin, 2005. 128 p.
335. Sandberg E. The Body in the Bath: Dorothy L. Sayers's Whose Body? and Embodied Detective Fiction. *Journal of Modern Literature*. 2019. Vol. 42, No. 2. P. 1–20. DOI : 10.2979/jmodelite.42.2.01.
336. Sandberg E. Under the Net: Universal Time, Modernism, and the Subversive Temporality of Golden Age Detective Fiction. *Textual Practice*. 2022. 37 (12). P.1-18.
337. Sarnelli D. A. From Maps to Stories: Dangerous Spaces in Agatha Christie's Homes. *Humanities*. 2019. 8(1):23. P.1-12. DOI: 10.3390/h8010023.
338. Saussure F. de. Cours de linguistique Générale. Paris : Payot. 1997. 520 p.
339. Sayers D. L. Aristotle On Detective Fiction. *English: Journal of the English Association*. 1936. Volume 1. Issue 1. P. 23 – 35. DOI : 10.1093/english/1.1.23.
340. Sayers D. L. Introduction. *The Omnibus of Crime*. New York : Payson and Clarke, 1929. P. 1-47.
341. Scaggs J. Crime Fiction (The New Critical Idiom). Abingdon, Oxfordshire, New York: Routledge, 2005. 184 p.
342. Schmid D. From the Locked Room to the Globe: Space in Crime Fiction. *Cross-Cultural Connections in Crime Fictions/* ed. by Miller V., Oakley H. London: Palgrave Macmillan, 2012. P. 7- 23. DOI : 10.1057/9781137016768_2.
343. Schmidt N. From Periphery to Center: (Post-Feminist) Female Detectives in Contemporary Scandinavian Crime Fiction. *Scandinavian Studies*. 2015. Vol. 87. No. 4. P. 423–456.
344. Scholes R. Foreword to the Englishlanguage Edition. *Genette G. The Architext: An Inroduction (Quantum Books)/* transl.by Jane E.Lewin. Berkley, Los Angeles, Oxford: University of California Press, 1992. P. VII-IX.
345. Searle J. Speech Acts. An Essay in the Philosophy of Language. Cambridge: Cambridge University Press, 1969. 203 p.
346. Shaffer A. Sleuth: a Play. London: Marion Boyars & Vibhatsu, 1977. 109 p.

347. Shah B. *Bibliotherapy: The Healing Power of Reading*. Little, Brown Book Group, 2024. 320 p.
348. Shakespeare authorship question. *EBSCO*. 2020. URL : <https://www.ebsco.com/research-starters/literature-and-writing/shakespeare-authorship-question> (date of access : 29.06.2025).
349. Singer E. A. The Whodunit as Riddle: Block Elements in Agatha Christie. *Western Folklore*. 1984. Vol. 43, No. 3. P. 157 – 171. URL : <https://www.jstor.org/stable/1499897> (date of access : 25.09.2025).
350. Snellings A. Rules for Murder: The Detection Club and the Evolution of the Murder Mystery. *Mental Floss*. 2023. 5 Dec. URL : <https://www.one-eternal-day.com/2023/12/the-detection-club.html> (date of access : 25.09.2025).
351. Soitos S. *The Blues Detective: A Study of African American Detective Fiction*. University of Massachusetts Press, 1996. 260 p.
352. Spataru E. Mapping Power and Space in Detective Fiction: From Christie's Closed Circles to Chandler's Urban Labyrinths. *BASA*. 2025. Vol. V, No. 2. P.130-137 DOI : 10.33474/basa.v5i2.24490.
353. Sperber D., Wilson D. *Relevance: Communication and Cognition*. Oxford: Blackwell, 1995. 336 p.
354. Srivastava S. Beyond the Formula: Reappropriating Agatha Christie's Detective Fiction. *International Journal for Multidisciplinary Research (IJFMR)*. 2023. Vol. 5, no. 3. P.1-6. URL : <https://www.ijfmr.com/papers/2023/3/3004.pdf> (date of access : 25.09.2025).
355. Steinbrunner C. *Encyclopedia of Mystery and Detection*/ ed. by Otto Penzler. New York: McGraw-Hill, 1976. 436 p.
356. Stierle K. *Text als Handlung: Grundlegung einer systematischen Literaturwissenschaft*. Paderborn: Fink, 2012. 360 s.
357. Stougaard-Nielsen J. The Locked Room: on Reading Crime Fiction During the Covid-19 Pandemic. *Lockdown Cultures Book Subtitle: The Arts and Humanities in the Year of the Pandemic, 2020-21*/ ed.by Stella Bruzzi, Maurice Biriotti, Sam Caleb,

Harvey Wiltshire. UCL Press, 2022. P. 179-187. URL : <https://www.jstor.org/stable/j.ctv2hvfjf7.27> (date of access : 26.09.2025).

358. Stowe W. W. From Semiotics to Hermeneutics: Modes of Detection in Doyle and Chandler. *The Poetics of Murder: Detective Fiction and Literary Theory*/ ed. by Glenn W. Most and William W. Stowe. New York: Harcourt, 1983. P. 366–384.

359. Street S. Heritage Crime: The Case of Agatha Christie. *Seventies British Cinema* / ed. by Robert Shail. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2008. P. 105–116.

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

361. Sweeney S. Locked Rooms: Detective Fiction, Narrative Theory, and Self-Reflexivity. *The Cunning Craft: Original Essays on Detective Fiction and Contemporary Literary Theory*/ ed. by Ronald G. Walker and June M. Frazer. Illinois : Western Illinois University, 1990. P. 1-14.

362. Symons J. Bloody Murder: From the Detective Story to the Crime Novel – A History. New York: Warner, 1992. 272 p.

363. Symons J. The Life Of Hercule Poirot. *The Great Detectives: Seven Original Investigations*. Abrahams, 1981. 143 p.

364. Symons J. The Mistress of Complication. *Agatha Christie. First Lady of Crime*/ ed. by H. R. F. Keating. New York, London. Pegasus Crime, 2021. P. 21-32.

365. Tagayeva U. E., Aralova M. The Development of the Detective Genre in English Literature and the Role of Arthur Conan Doyle. *American Journal of Philological Sciences*. 2025. Vol. 5, Is .4. P. 217 – 219. URL : https://inlibrary.uz/index.php/ajps/article/view/84445?utm_source (date of access : 25.01.2026).

366. Tani S. The Doomed Detective. The Contribution of the Detective Novel to Postmodern American and Italian Fiction. Carbondale/Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1984. 183 p.

367. Taylor A. The Fictional View of Scotland Yard. *BBC News Magazine*. 31 October 2012. URL : <https://www.bbc.com/news/magazine-20143967> (date of access : 13.03.2026).

368. The Ageless Agatha Christie. Essays on the Mysteries and the Legacy/ edited by J.C. Bernthal. McFarland & Company, Inc., Publishers Jefferson, North Carolina, 2016. 192 p.
369. The Detection Club Oath. *The Art of the Mystery Story: A Collection of Critical Essays* / ed. by Howard Haycraft. New York: The Universal Library Grosset & Dunlap, 1946. P. 197 – 199.
370. The Mousetrap Tickets | London Play | St Martin's Theatre. URL : <https://www.london-theater-tickets.com/plays/the-mousetrap-tickets/> (дата звернення: 26.04.2026).
371. The Oxford Companion to Crime and Mysery Writing/ ed. by Rosemary Herbert, Catherine Aird, John M.Reilly. New York, Oxford: Oxford University Press, 1999. 560 p.
372. There was a crooked man. *The Dorling Kindersley Book of Nursery Rhymes*, 2000. URL : <https://www.poetryfoundation.org/poems/46948/there-was-a-crooked-man-56d22710e66f5> (date of access : 25.04.2026).
373. This Little Piggy. URL : <https://nido.edu.au/early-learning-hub/play-ideas/this-little-piggy/> (accessed : 11.04.2026).
374. Thompson L. Agatha Christie : An English Mystery. London : Headline Review, 2007. 544 p.
375. Todorov T. The Poetics of Prose. New York: Cornell University Press, 1977. 272 p.
376. Trewin J. C. A Midas Gift to the Theatre. *Agatha Christie. First Lady of Crime*/ ed.by H .R. F. Keating. New York, London. Pegasus Crime, 2021. P. 98 – 112.
377. Tyson L. Critical Theory Today: A User-Friendly Guide. Fourth Edition. New York: Routledge, 2023. 475 p.
378. van Dijk T. A. Principles of Critical Discourse Analysis. *Discourse & Society*. 1993. Vol. 4. No. 2. P. 249–283. URL : <https://discourses.org/wp-content/uploads/2022/07/Teun-A.-van-Dijk-1993-Principles-of-critical-discourse-analysis.pdf> (date of access : 05.04.2026).

379. van Gulik Robert. Celebrated Cases of Judge Dee (Dee Goong An). Dover, 1976. 337 p.
380. van Heerden N. The Suspense Novel: A Theoretical Overview and Discussion of Three Examples in Afrikaans. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe*, 2023. 63(2). P. 327-345.
381. Vasylyna R. Functions of Intertextuality in Literary Discourse. *Тези доповідей XVI Міжнародної наукової конференції “Іноземна філологія у XXI столітті”*: у 2 т. Запорізький національний університет. Запоріжжя: ЗНУ, 2024. Т. 1 С. 93-95.
382. Verret B. What are the Four Horsemen of the Apocalypse? URL : <https://www.biblestudytools.com/bible-study/topical-studies/what-are-the-four-horsemen-of-the-apocalypse.html> (accessed: 02.04.2024).
383. Wagner E., Keydar R. & Abend O. Modeling Fair Play in Detective Stories with Language Models. 2025. arXiv:2507.13841. P. 1 – 47. URL : <https://arxiv.org/abs/2507.13841> (date of access : 25.04.2026).
384. Wagoner M.S. Agatha Christie. Twayne’s English Authors Series/ ed. by Kinley E. Roby. Boston: A Division of G.K Hall & Co., 1986. [6]+162 p.
385. Wagstaff V., Poole S. Agatha Christie: A Reader's Companion. London : Aurum Press, 2004. 224 p.
386. Walter E. The Case of the Escalating Sales. *Agatha Christie. First Lady of Crime*/ ed.by H .R. F. Keating. New York, London. Pegasus Crime, 2021. P. 14-20.
387. Walton S. Guilty but Insane: Mind and Law in Golden Age Detective Fiction. Oxford: Oxford University Press, 2015. 322 p.
388. Wanner L. What is Tartan Noir? Investigating Scotland’s Dark Contemporary Crime Fiction. PhD thesis. Edinburgh: University of Edinburgh, 2014. 169 p. URL : <https://era.ed.ac.uk/server/api/core/bitstreams/c31eda09-0678-4051-a72c-d95b30c1a4d4/content> (date of access : 25.09.2025).
389. Ward H. A Magician’s Contract Between Reader and Writer: Rules for Delivering a Whodunit. *CrimeReads*. 2025. July 30. URL : <https://crimereads.com/a->

magicians-contract-between-reader-and-writer-rules-for-delivering-a-whodunit/ (date of access : 15.04.2026).

390. Watson C. *Snobbery with Violence: Crime Stories and Their Audience*. New York: St Martin's Press, 1971. 256 p.

391. Watson C. The Message of Mayhem Parva. *Agatha Christie. First Lady of Crime*/ ed.by H .R. F. Keating. New York, London. Pegasus Crime, 2021. P. 70-80.

392. Waugh P. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London and New York: Routledge, 2003. 176 p.

393. Weise G. Zur Spezifik der Intertextualität in literarischen Texten. *Textbeziehungen: Linguistische und literaturwissenschaftliche Beiträge zur Intertextualität*. Tuebingen : Stauffenburg, 1997. P. 39 – 49.

394. Wilde O. *The Letters of Oscar Wilde*/ ed. by Rupert Hart-Davis. London: Rupert Hart-Davis, 1962. 958 p.

395. Wilson S. H. Miss Marple's Low Anthropology. *Agatha Christie on Limitation, Doubteness, and Self-Centeredness. Mockingbird*. 3. 16. 2023. URL : <https://mbird.com/literature/miss-marples-low-anthropology/> (date of access : 16.03.2026).

396. Woolf V. *Middlebrow. Collected Essays*, Vol. 2. London: Hogarth Press, 1966. P. 196–202.

397. Wright W. H. *The Great Detective Stories. The Art of the Mystery Story: A Collection of Critical Essays* / ed. by Howard Haycraft. New York: The Universal Library Grosset & Dunlap, 1946. P. 33-70.

398. Yiannitsaros C. C. *Deadly Domesticity: Agatha Christie's 'Middlebrow' Gothic, 1930-1970* : PhD Thesis. Coventry : University of Warwick, 2016. 303 p.

399. York R.A. *Agatha Christie Power and Illusion*. Palgrave MacMillan, 2007. 175 p.

400. Yule G. *Pragmatics*. Oxford: Oxford University Press, 2008. 138 p.

401. Zeiger C. A. The Miss Marple Model of Psychological Assessment. *Advances in Descriptive Psychology* / ed. by M. K. Roberts, R. M. Bergner. Greenwich : Descriptive Psychology Press, 1991. Vol. 6. P. 159–183.

402. Zholkovsky Alexander. Themes and Texts: Toward a Poetics of Expressiveness. Ithaca, N.Y. and London: Cornell University Press, 1984. 300 p.

403. Žižek S. Enjoy your Symptom! Jacques Lacan in Hollywood and Out. New York : Routledge, 1992. 198 p.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРНИХ ДЖЕРЕЛ

404. Christie A. 4.50 from Paddington. New York, London: HarperCollins, 2004. 288 p.

405. Christie A. A Carribean Mystery. Market Paperback , 2000a. 224 p.

406. Christie A. A Murder is Announced. London: HarperCollins Publishers Inc, 2003a. 406 p.

407. Christie A. A Pocket Full of Rhye. New York, London, Toronto, Sydney: Harper, 2011 a. 256 p.

408. Christie A. After the Funeral. London: HarperCollins, 1953. 222 p.

409. Christie A. And Then There Were None. New York, London, Toronto, Sydney: Harper, 2011b. 200 p.

410. Christie A. At Bertram's Hotel. London: Harpercollins Pub Ltd, 2000b. 224 p.

411. Christie A. By the Pricking of my Thumbs. London : HarperCollinsPublishers, 2015. 272 p.

412. Christie A. Cards on the Table. London: HarperCollins Publishers, 1936a. 252 p.

413. Christie A. Come, Tell Me How You Live: An Archaeological Memoir. New York, William Morrow Paperbacks, 2012a. 204 p.

414. Christie A. Crooked House. New York: Dodd, Mead & Co, 1949. 190 p.

415. Christie A. Curtain: Poirot's Last Case. Berkley, 1975. 215 p.

416. Christie A. Death Comes As the End. HarperCollins E-books, 2010b. 180 p.

417. Christie A. Death in the Clouds. New York : Berkley Books, 1984. 244 p.

418. Christie A. *Death on the Nile*. London: HarperCollins Publishers, 2001. 460 p.
419. Christie A. *Dumb Witness*. A Hercule Poirot Mystery. New York, London, Toronto, Sydney: Harper, 2011c. 236 p.
420. Christie A. *Endless Night*. London: HarperCollins Publishers, 2011d. 183 p.
421. Christie A. *Evil Under the Sun*. Pan Books, 1963. 217 p.
422. Christie A. *Five Little Pigs*. New York, London: HarperCollins, 2011e. 236 p.
423. Christie A. *Hallowe'en Party*. A Hercule Poirot Mystery. New York, London, Toronto, Sydney: Harper, 1969. 204 p.
424. Christie A. *Hercule Poirot's Christmas*. London: the PerfectBound of HarperCollins Publishers, 2003b. 380 p.
425. Christie A. *Lord Edgware Dies*. HarperCollins Publishers, 1999. 290 p.
426. Christie A. *Murder in Mesopotamia*. A Hercule Poirot Mystery. London: The Crime Club Collins Of James Place, 1936b. 284 p.
427. Christie A. *Murder on the Orient Express*. New York, London, Toronto: HarperCollins, 2011f. 211 p.
428. Christie A. *Nemesis*. New York: Dodd, Mead & Company, 1971. 271 p.
429. Christie A. *Passenger to Frankfurt*. New York : William Morrow, 2012b. 304 p.
430. Christie A. *Postern of Fate: A Tommy and Tuppence Mystery*. HarperCollins, 2012c. 336 p.
431. Christie A. *Sad Cypress*. New York, NY : Black Dog & Leventhal Publishers , 2007. 271 p.
432. Christie A. *Taken at the Flood*. New York, London, Toronto, Sydney: Harper, 2011g. 260 p.
433. Christie A. *The ABC Murders*. A Hercule Poirot Mystery. New York: Berkley, 1991. 240 p.
434. Christie A. *The Clocks*. New York, London: HarperCollins, 2002. 384 p.

435. Christie A. *The Labours of Hercules*. A Hercule Poirot Collection. Toronto, Sydney: Harper, 2011h. 321 p.
436. Christie A. *The Mirror Crack'd from Side to Side*. A Miss Marple Mystery. New York, London, Toronto Sydney: Harper, 2011i. 351 p.
437. Christie A. *The Murder at the Vicarage*. New York: Dodd, Mead, 1930. 322 p. https://archive.org/details/murderatvicarage00chri_2/page/322/mode/2up (date of access : 24.03.2026).
438. Christie A. *The Murder of Roger Ackroyd*. A Hercule Poirot Mystery. New York, London, Toronto, Sydney: HarperCollins, 2011j. 218 p.
439. Christie A. *The Murder on the Links*: A Hercule Poirot Mystery The Project Gutenberg eBook, 2019. <https://www.gutenberg.org/files/58866/58866-h/58866-h.htm> (date of access : 24.03.2026).
440. Christie A. *The Mysterious Affair at Styles*. Collins Sons And Co. LTD, 1921. URL : https://archive.org/details/bwb_KS-243-503/mode/2up (date of access : 24.03.2026).
441. Christie A. *The Pale Horse*. London : HarperCollins, 1994. 234 p. .
442. Christie A. *The Secret Adversary*. Project Guttenberg, 2008. <https://web.archive.org/web/20081202094940/http://www.gutenberg.org/files/1155/1155.txt> (date of access : 24.03.2026).
443. Christie A. *They Do it with Mirrors*. New York: Dodd, Mead & Co, 1977. 207 p.
444. Christie A. *Three Act Tragedy*. A Hercule Poirot Mystery. New York, London, Toronto, Sydney: Harper, 2011k. 191 p.
445. Christie A. *Towards Zero*. New York: Dodd, Mead & Co, 1944. 244 p.
446. Shakespeare W. *Macbeth*. New York, American Book Co, 1904. URL : <https://archive.org/details/macbeth07shak/page/120/mode/2up> (date of access: 24.02.2026).
447. Shakespeare W. *The Tragedy of Julius Caesar*. *The Folger Shakespeare*/ ed. Barbara Mowat, Paul Werstine, Michael Poston, and Rebecca Niles. Washington, DC:

Folger Shakespeare Library. URL : <https://www.folger.edu/explore/shakespeares-works/julius-caesar/read/> (date of access : 24.02.2026).

448. Shakespeare W. Twelfth Night or What You Will. *The Folger Shakespeare/* ed. Barbara Mowat, Paul Werstine, Michael Poston, and Rebecca Niles. Washington, DC: Folger Shakespeare Library. URL : <https://www.folger.edu/explore/shakespeares-works/twelfth-night/read> (date of access : 24.02.2026).