

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
імені В. Н. КАРАЗІНА

ФІЛОЛОГІЧНИЙ ФАКУЛЬТЕТ  
КАФЕДРА ІСТОРІЇ ЗАРУБІЖНОЇ ЛІТЕРАТУРИ І КЛАСИЧНОЇ ФІЛОЛОГІЇ

## **Жанрова своєрідність роману Дафни дю Мор'є «Ребекка»**

Кваліфікаційна робота  
студентки 2 курсу  
другого (магістерського) рівня  
вищої освіти  
спеціальності 035 «Філологія»  
спеціалізації 035.08 «класичні мови  
та літератури (переклад включно)»  
**Слободенюк Анастасії Сергіївни**

Науковий керівник:  
Краснящих Андрій Петрович,  
кандидат філологічних наук, доцент

## ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ТА МЕТОДОЛОГІЧНІ ПІДХОДИ ДО ВИВЧЕННЯ ЖАНРОВОЇ ПРОБЛЕМИ РОМАНУ «РЕБЕККА» .....	6
1.1. Жанрова організація та жанрове розмаїття детективу .....	6
1.2. Жанрові й сюжетні особливості жіночого детективу .....	17
1.3. Стан дослідження творчості Д. дю Мор'є і роману «Ребекка» .....	24
Висновки до розділу 1 .....	30
РОЗДІЛ 2. ЖАНРОВО-СЮЖЕТНІ ХАРАКТЕРИСТИКИ РОМАНУ «РЕБЕККА» .....	32
2.1. Проблематика роману .....	32
2.2. Особливості структури сюжету.....	35
2.3. Жанрові координати персонажної системи .....	41
Висновки до розділу 2 .....	48
РОЗДІЛ 3. РОЛЬ МІСТИКИ В ЖАНРОВІЙ ОРГАНІЗАЦІЇ РОМАНУ «РЕБЕККА» .....	50
3.1. «Замковий лабіринт» садиби Мендерлі .....	50
3.2. «Ефект присутності» позірної Ребекки .....	57
3.3. Протистояння містиці детективною складовою .....	61
Висновки до розділу 3 .....	67
ВИСНОВКИ .....	69
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	75

## ВСТУП

Історія детективного жанру доводить, що він існує досить давно, постійно опиняючись у полі зору письменників та літературознавців. Термін «детектив» є широко вживаним у літературознавстві, проте при більш докладному розгляді з'ясовується, що уявлення стосовно його специфіки є далеко не остаточними. Багатозначність самого визначення передбачає множинність тлумачення дефініції, при цьому часто поєднуються і змішуються поняття теми, мотиву, жанру.

Британську письменницю Дафну дю Мор'є (Daphne du Maurier; 1907—1989) навряд чи можна назвати дуже плідним детективним автором – в її різноманітній творчості лише три детективних романа: «Ребекка» («Rebecca», 1938), «Трактир "Ямайка"» («Jamaica Inn», 1936), «Моя кузина Рейчел» («My Cousin Rachel», 1951). Проте їхня художня та жанрова якість стала приводом для внесення письменниці до числа визнаних класиків детективної літератури й нагородження її в 1977 році Американською премією за майстерність у детективній літературі.

Найвідоміший роман Д. дю Мор'є «Ребекка» одразу після виходу викликав бурхливу реакцію критики і змусив про себе говорити, як про твір, що ламає канони детективу і є новим словом у розвитку жанру. За цей роман письменниця в 1938 році удостоїлася Національної книжкової премії США. Також роман отримав 11 екранізацій, першою з яких став однойменний фільм видатного англійського режисера Альфреда Гічкока в 1940 році, а останньої на сьогоднішній день – екранізація компанією «Netflix» 2020 року.

Жанрова приналежність роману «Ребекка» викликає розбіжності: вчені вбачали в ньому елементи любовного роману, психологічного детективу, інтелектуального трилера. Сучасні дослідники відзначають у цьому творі наявність продовження кращих традицій жіночого та готичного роману [73].

Детективний жанр у творчості Д. дю Мор'є неодноразово ставав об'єктом різновекторного наукового вивчення. Так, у роботі Х. Хадіянто

досліджується вплив фрейдизму на поетику роману «Ребекка» [69]. Р. Келлі розглядає творчість авторки «Ребекки» в комплексі її мистецьких зацікавлень [72]. П. Маграваті зосереджує увагу на своєрідності зображення жіночих характерів у романі «Ребекка» [76]. Дж. Ньюмен вивчає наративні стратегії у витворенні часопростору в названому романі [77]. Дослідження Т. Вініфріт присвячене визначенню місця прозового доробку Д. дю Мор'є серед авторів детективної прози ХХ століття [81].

Проте ніхто з науковців досі не вивчав жанрово-сюжетні складові роману «Ребекка» у їхньому взаємозв'язку та їхній вплив на детективну сюжетну лінію, водночас як детективна проза Д. дю Мор'є характеризується синтезом жанрів, якій потребує фахових студій. З цього постає **актуальність нашого дослідження** жанрової своєрідності роману Д. дю Мор'є «Ребекка».

Кваліфікаційна робота виконана в рамках наукового семінару «Міфопоетика зарубіжної літератури ХХ–ХХІ ст.» у відповідності з тематичним планом наукових досліджень кафедри історії зарубіжної літератури і класичної філології Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна «Світова література і класичні мови у сучасному науковому дискурсі».

**Мета дослідження** – визначення своєрідності реалізації жанрових домінант у детективному сюжеті роману Д. дю Мор'є «Ребекка».

Поставлена мета передбачає необхідність вирішення таких **завдань**:

- 1) окреслити особливості жанрової організації класичного детективу;
- 2) розглянути специфіку жіночого детектива в науковому дискурсі;
- 3) охарактеризувати стан дослідження роману Д. дю Мор'є «Ребекка»;
- 4) виділити провідні проблеми роману «Ребекка» та проаналізувати особливості його сюжету;
- 5) з'ясувати механізми побудови образів персонажів та локацій роману «Ребекка»;
- 6) показати, як детективна складова сюжету роману вбирає в себе містичну та перекодовує в детективний режим її елементи.

**Об'єкт дослідження:** роман «Ребекка».

**Предмет дослідження:** жанрова своєрідність даного роману.

Поставлені завдання визначають **методологію дослідження**, яка поєднує в собі елементи культурно-історичного, генетичного та порівняльного аналізу. *Культурно-історичний метод* використано як основний та рушійний метод для характеристики новаторських тенденцій у жіночому детективі Д. дю Мор'є. *Генетичний метод* дозволив розглянути формування жанрової системи роману «Ребекка». *Порівняльний аналіз* було використано для виокремлення жанрової специфіки роману Д. дю Мор'є «Ребекка» в контексті розвитку детективного жанру.

**Теоретичну основу дослідження** становлять наукові студії, присвячені детективній прозі та літературознавчим аспектам її вивчення (Г. Кукса [47], О. Перенчук [53], О. Харлан [61], Л. Цапенко [62; 63], М. Цимбал [64]).

**Наукова новизна** нашого дослідження визначається тим, що у ньому вперше у вітчизняному і світовому літературознавстві актуалізовано проблематику та особливості сюжетної організації роману Д. дю Мор'є «Ребекка»; визначено жанрові координати системи персонажів та локацій роману; з'ясовано роль містики в жанровій організації роману «Ребекка» та її перекодування під впливом детективної сюжетної складової.

**Практичне значення** одержаних результатів дослідження полягає в тому, що вони можуть бути використані при підготовці спецкурсів з історії та теорії детективної прози, а також при подальшому вивченні творчості Д. дю Мор'є.

**Структура дослідження** визначається його метою та завданнями. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків і списку використаної літератури. Загальний обсяг роботи складає 82 сторінки, список використаної літератури нараховує 81 джерело.

## РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ТА МЕТОДОЛОГІЧНІ ПІДХОДИ ДО ВИВЧЕННЯ ЖАНРОВОЇ ПРОБЛЕМИ РОМАНУ «РЕБЕККА»

### 1.1. Жанрова організація та жанрове розмаїття детективу

Жанр – це одна з основних категорій поетики, особливістю якої є значна міць узагальнення. В основі розмежування будь-якого жанру знаходиться уявлення про стандартизовану структуру мовного твору, виділення та опису найбільш сталих, регулярно повторюваних змістових та формальних ознак, що об'єднують групу текстів, з їх подальшою типізацією.

Жанри відрізняються «особливостями композиційної організації тексту, типом розповідання, характером просторово-часового континууму, обсягом змісту, художніми прийомами та принципами організації мовних засобів» [7, с. 25]. Важливим є визначення Т. Бовсунівської, яка характеризує літературний жанр як «<...> такий вибір, що його суспільство робить умовним» [7, с. 18].

Певна річ, що жанр є історичною категорією. Літературний жанр за своєю природою здатний відбивати найбільш сталі тенденції розвитку літератури.

У висловлюванні нерозривно пов'язані та визначаються специфікою сфери спілкування три моменти – тематичний зміст, стиль та композиційна будова. Хоча кожне висловлювання є індивідуальним, неповторним за своєю формою, все ж таки існують відносно сталі типи таких висловлювань, які Т. Бовсунівська називає мовними жанрами [7]. Крім цього, він уводить поняття про первинні та вторинні жанри.

Первинні жанри – це висловлювання, що склалися внаслідок буденного використання мови (побутовий діалог, оповідання, воєнна команда, наказ, тощо). Вторинні жанри є складними, це можуть бути роман, наукове дослідження, публіцистичні жанри, вони будуються в умовах культурного

спілкування, але при цьому вбирають в себе та переробляють первинні жанри.

Художні тексти, насамперед прозаїчні, розвиваються на основі нехудожніх явищ і змішування типів писемності (хроніки, мемуарів тощо) та мають певну жанрову форму. Таким чином, жанрова форма – це насамперед форма конкретного нехудожнього жанрового утворення (первинного жанру), на яку орієнтується автор, перетворює та змінює її у процесі створення художнього тексту.

Первинні жанри, що входять до складу складних, трансформуються та отримують особливий характер: втрачають безпосереднє відношення до реальної дійсності й до реальних чужих висловлювань. Наприклад, репліки побутового діалогу чи листа в романі, зберігаючи свою форму та побутове значення лише у площині змісту роману, входять до дійсності тільки через роман у його цілому, тобто як подія літературно-художнього, а не побутового життя. Роман у його цілому є «<...> висловлюванням, як і репліки побутового діалогу або особистого листа (він має з ними загальну природу), але на відміну від них це висловлювання є вторинним» [7, с. 239].

Певною мірою подібну ідею описує Т. Бовсунівська. Літературознавиця стверджує, що кожний тип дискурсу, який звичайно називається літературним, має не літературних «родичів», і вони до нього ближчі за будь-який інший тип «літературного дискурсу» [7, с. 18]. Поняття дискурсу дослідниця розглядає як структурну пару до функціонального концепту «вживання мови».

Детектив (від лат. *detectio* – розкриття, англ. *detect* – відкривати, виявляти; *detective* – сищик) – переважно літературний і кінематографічний жанр, твори якого описують процес дослідження загадкової події з метою з'ясування його обставин і розкриття загадки.

Зазвичай в якості такої події виступає злочин, і детектив описує його розслідування і визначення винних, в такому випадку конфлікт будується на

зіткненні справедливості з беззаконням, що завершується перемогою справедливості.

Протягом свого існування жанр детективу мав багато реакцій читацької аудиторії: зневагу, ігнорування, інтерес, захоплення й аналіз літературних критиків. Наразі письменники-детективники дотримуються раніше створеної Е. А. По і його послідовниками концепції детективного жанру в літературі, вносячи доречні корективи, які сприяють виникненню варіацій на тему класичного детективу. Детектив проходить ряд трансформацій: змінюються образи головних героїв, характер оповіді, композиція художнього твору, проте основні складники – інтрига й загадка – залишаються непорушними.

На думку провідного дослідника детективного жанру Тібора Кестхеї, найдавнішим предком детективу і є загадка. Загадка і детектив мають в собі одне ядро жанру – таємницю. Відповідь на хитромудру загадку, як і в детективі, завжди проста. Деякі біблійні історії містять риси, які притаманні детективу, в яких джерелом мудрості суджень логіка [74, с. 38].

Як приклад наводиться історія вбивства, що скоїв Каїн. В Старому Завіті є елементи, які допускають численні тлумачення викривальних ознак. В історії Каїна і Авеля є злочин, вбивця, жертва, спонукальна причина, докази, спроба приховати злочин, навіть передбачуване знаряддя вбивства: це може бути мотика або рукоятка сохи, адже Каїн був землеробом. Але сищиком там виступає всезнаючий Господь Бог.

У санскритських, перських і турецьких літературних джерелах теж присутні риси детективних історій. Серед східних літератур найбільшої уваги заслуговує середньовічна китайська література. Детектив, хоч і набув популярності в Великобританії, але все ж таки розроблявся в Китаї [74, с.39].

У Китайській імперії районні суди раніше займалися розслідуванням злочинів. Слідство вів сам суддя, спираючись на помічників. Згідно з китайським правом, засудити можна було лише злочинця, який визнав себе винним. Якщо, незважаючи на представлені докази, він не зізнавався, дозволялося застосовувати різні засоби для отримання цього зізнання.

Але якщо в результаті тортур підозрюваний помирав або отримував серйозні тілесні ушкодження, суд з усіма його служителями строго карали. Тому судді в розслідуванні покладалися на свої знання з психології людини та спостережливості [20, с. 104].

Думки стосовно того, який твір був першим детективом в історії, наразі поділяються. Наведемо приклади піонерів детективного жанру в різних культурних парадигмах.

Так, у європейській літературі прикладом першого зафіксованого осмислення детективної проблематики була, ймовірно, одна з сімох збережених трагедій афінського драматурга Софокла (496-406 рр. до н. е.) «Цар Едіп».

Цар Фів Едіп проводить розслідування і дізнається, що вбивця Лая – він сам, Лай був його батьком, а його дружина Іокаста насправді його мати. 15 років тому батьки Едіпа, злякавшись передбачення про те, що їх син вб'є власного батька і одружується на своїй матері, вирішили вбити дитину. Але завдяки жалості виконавця злочину, немовля було передано пастуху з Коринфа і усиновлений коринфським царем Полібій.

Іокаста, дізнавшись правду раніше Едіпа, намагається зупинити його пошуки, але їй це не вдається, і, не витримавши ганьби, вона вбиває себе. Едіп, вважаючи себе негідним смерті, виколює собі очі.

У східній літературі першим детективом був китайський суддя Ті Жен-чі (630-700 рр. н.е.). Про цю історичну постать було написано чимало історій [70, с. 19]. В цих історіях переважав містичний елемент. Їх герой завжди вів декілька розслідувань одночасно.

Також елементи детективу зустрічаються в старих байках. Наприклад, байка Езопа «Лев і лисиця». Злочинець – це лев, який заманює своїх жертв. А лисиця – детектив, який розкриває по слідах справжні наміри лева. Також спостережним персонажем цієї байки є бик, який зрозумів, що саме він буде основною стравою, судячи по розмірам приготування.

Перше дослідження детективу, опубліковане в 1929 році в Сполучених Штатах, додає до цього переліку пращурів детективного жанру ще чотири історії: історії зі Старого Завіту з четвертого до першого століття до нашої ери, з книги, Данила, одна історія від Геродота, датована п'ятим століттям до нашої ери, і одна історія, витягнута з міфів про Геркулеса [47, с. 151].

У історії Геракла та злодія Какуса, який є одним з перших злочинців, що фальсифікують докази шляхом підробки слідів, щоб ввести в оману. Історія Геродота про короля Рампсінітуса і злодія часто ідентифікований як перша «закрита кімната-загадка», в якій злочин відбувається в кімнаті, з якої на перший погляд, фізично не можливо потрапити та зникнути безслідно. В історії Геродота, як в історії Геракла та Какуса, злодій також маніпулює доказами злочину, щоб уникнути арешту [47, с. 155].

На остаточне формування детективного жанру вплинули історичні події, завдяки яким змінювалось філософське мислення. Нові філософські течії поширювались найбільш інтенсивно в Англії та у Франції ще з епохи Просвітництва. Емпіризм, зацікавлення сучасної людини, у вивченні навколишнього світу, перетворювався в досвід і раціоналізм, що не визнає існування недоторканного, невідкритого, незвичайного, позбавленого логіки явища [13, с. 44].

Час від часу різні елементи детективу з'являлися в різних літературних творах. Наприклад, перший детектив-любитель з'являється в романі Вільяма Годвіна «Пригоди Калеба Вільямса», написаному в 1794 році.

У романі Едуарда Джорджа Булвер-Литтона «Пелем, або Пригоди джентльмена» (1828) головний герой діє як детектив: він швидко опиняється на місці злочину, першим знаходить доказ, керує розшуком, знаходить підозрюваного. Але помилкові сліди уповільнюють слідство і виплутатися зі скрутного становища йому вдається лише за допомогою дедукції. Завдяки правильному вирішенню проблеми він рятує невинну людину [13, с. 41].

Детектив, як зазначає С. М. Передерій [52, с. 77], на відміну від багатьох інших жанрів, може похвалитися точною датою свого народження. Це

квітень 1841 року, коли в одному з американських журналів з'явилася новела Е. По «Вбивство на вулиці Морґ». За нею послідовно йдуть «Таємниця Марі Роже» і «Украдений лист». У них Е. По не тільки відкрив новий жанр, але і заклав його основи, зрозумів його головні особливості і нечувані можливості впливу на читача.

У своїх новелах Е. По створив типову для всього подальшого детективного дискурсу особливу сюжетно-композиційну побудову. Так, в основу сюжету вже першої новели покладено загадковий, небезпечний злочин. З нього починається розповідь, і весь короткий сюжет розвивається в напрямку розгадки таємниці скоєного злочину. До Е. По ніхто ще не здогадувався до такого повороту, такого ходу подій [34, с. 52-53].

У. Коллінз також заклав основи ще однієї типової для детектива риси – превалювання химерності сюжету над розробкою характерів, які даються досить схематично [3].

Засновники детективного жанру створили особливу сюжетно-композиційну побудову детективу, базові сюжетні стереотипи, прийоми посилення сюжетного напруження та надання достовірності розповіді, особливу форму оповідання «від першої особи» багатьох персонажів, образи детектива-аналітика і детектива-психолога, а також оповідача-друга детектива, який виступає посередником між ним і читачем. Завдяки цим письменникам жанр детектива отримав загальне визнання.

Певним етапом детективного дискурсу була поява в ньому в якості протогоніста не детектива-любителя, а професійного сищика, поліцейського. Це заслуга французького автора Еміля Габорна, який створив образ інспектора Лекока, який привів до появи цілого ряду подібних героїв. Вінцем цієї традиції детективного роману у Франції став створений Ж. Сименоном образ комісара Мегре, який, на думку А. Калюжної, являє собою твердження доброго начала, справедливості і гуманності, співчуття і людяності [37, с. 119].

Один з найбільш відомих класиків детективного жанру - А. Конан Дойл – створив образи нечуваного знаменитого героя – великого детектива Шерлока Холмса і його друга Ватсона, який все помічає, дивується і захоплюється, тобто переживає все, що повинен пережити і читач, який зіткнувся з таким генієм розшуку, як Холмс.

Тут не можна не помітити наступності, властивої детективному дискурсу, адже це абсолютне наслідування Е. По і героям його новел. Але в оповіданнях А. Конан Дойля все проступає яскравіше, значніше - і мотиви різноманітних злочинів, і навколишні героїв реалії, і образи людей з різних верств суспільства.

А. Конан Дойль творчо розвинув і збагатив багато, до чого тільки на мить доторкнувся Е. По [3].

Отже, стає зрозуміло, що історія детективу, як жанру тягнеться ще з давніх часів. Цей жанр зростав та формував специфічні ознаки. Його зміни пов'язані із усією історією людства, з міфологічних часів до нашої ери, до сьогодення.

На даний час існує багато різновидів детективного жанру. Деякі терміни дуже близькі і перетинаються за своїм значенням. Тому постає необхідність з'ясувати ту невелику різницю, яка між ними існує.

До того ж, як правило, можна виділити кілька жанрових різновидів всередині одного тексту. На жанрову своєрідність також суттєво впливають національні особливості розвитку детектива.

Так на стику детективного і пригодницького жанру в американській літературі з'явився жанровий різновид, який пізніше дістав назву «крутий детектив». Першим зразком «крутого детективу» стала опублікована в 1922 р. повість Керолла Джона Дейлі «Підробні гребінці від Бертоне» з головним героєм – детективом Рейсом Вільямсом, жорстким хлопцем з міцними кулаками і швидкою реакцією.

«Крутий детектив» підкреслено далекий від класичного, в якому найбільш значущими є інтелект і логіка; в новому жанрі на перший план

виходить фізична активність головного героя, його кулаки або пістолет (або і те, і інше). Пошук злочинця і розв'язання загадки злочину здійснюється за допомогою сили, сміливості, хитрості, життєвого досвіду, знання злочинного світу і вулиць міста.

Головним героєм «крутого детективу» зазвичай є приватний детектив, якому нерідко самому дістається. Навіть поліція не завжди на його боці, вона, як правило, не любить приватних детективів, а їм, в свою чергу, періодично доводиться йти на порушення закону. Дія в «крутому детективі» розвивається стрімко, непередбачувано, напружено.

Утвердження в американській літературі жанру «крутого детектива» пов'язують з творчістю Семюеля Дешіла Хеммета, у циклі оповідань якого «Співробітник агентства "Континенталь"» (1923-1929) з'являється новий тип героя: жорсткий, досвідчений професіонал, грубуватий і цинічний, розумний і хитрий, який ризикує своїм життям, але любить свою професію. Оповідь ведеться від першої особи, вона забарвлена грубуватим гумором, самоіронією.

Г. М. Кукса зауважує: «Хемметт зумів перетворити детективний жанр, що було зробити вкрай важко через ті нашарування англійської витонченості та американської псевдовитонченості, які перетворилися на міцний панцир. <...> він просто спробував заробляти на життя, описуючи явища, про які знав із власного досвіду. <...> Із перших (і до останніх) кроків своєї письменницької кар'єри він писав про людей енергійних і агресивних. Їх не лякає зворотний бік життя, вони, власне, тільки його і звикли бачити. Їх не засмучує розгул насильства – вони з ним старі знайомі. Хемметт повернув вбивство тій категорії людей, які здійснюють його, маючи на те причину, а не для того лише, щоб забезпечити автора детектива трупом, і користуються тим знаряддям вбивства, яке опиниться під рукою, а не дуельним пістолетом ручної роботи, отрутою кураре або тропічною рибою» [47, с. 152].

Збагачений доробком американського «крутого» жанру детектив повертається у британську літературу в творчості письменника Джеймса

Хедлі Чейза, який у своїх романах дотримувався формули: швидкість, насильство, жінки, Америка. Цю формулу письменник вивів ще під час роботи у видавництві, вивчаючи як продавець книг смаки читацької публіки.

У романах письменника нерідко спостерігається порушення класичної схеми: зображення злочину на початку роману, злочинець стає головним героєм, який відомий з перших сторінок, таким чином, відбувається зміщення акценту з розкриття злочину на розшук та затримку злочинця. Орієнтиром та подеколи матеріалом для романів служили переважно твори його американських колег.

Французький ізвод «крутого детективу» – «чорний роман» – отримав теоретичне оформлення, яке викладено у програмному маніфесті засновника видавничої серії «чорного роману» Марселя Дюамеля: «Нехай непідготовлений читач буде обережний: книги «Чорної серії» для декого геть небезпечні. Любителі загадок `а la Шерлок Холмс не можуть розраховувати на їх часту появу. Не буде в них місця і оптимізму. Аморальність, яка загалом використовується лише для того, щоб контрастувати з загальноприйнятою мораллю, тут користується такими ж правами, як добрі почуття або звичайні недоліки. <...> У них будуть зустрічатися поліцейські, розбещені корупцією більше, ніж злочинці. Симпатичний детектив не завжди зможе розкрити таємницю. Іноді і самої таємниці теж не буде. А інший раз і детектива. Що ж тоді? .. Тоді залишаться тривога, насильство у всіх своїх різновидах, і особливо в найбільш ганебних – катування і звірячі вбивства. Як у хороших фільмах, душевні стани будуть проявлятися лише у вчинках, і читачам, жадібним до літературних інтроспекцій, доведеться звернутися до духовної гімнастики протилежного напрямку. Тут буде також любов – переважно тваринна – неприборкані пристрасті, нещадна ненависть, тобто всі ті почуття, які в поліцейському суспільстві можуть знайти собі прояв лише як виняток, але які тут будуть дуже звичною монетою і, виражені не завжди академічною мовою, будуть тим не менш повні гумору, чорного або рожевого – все одно» [цит. за: 45, с. 83].

Французький «чорний роман», або нуар, має свої особливості і відрізняється від американського «крутого детектива»:

1) головний герой – одинак, який веде розслідування, це маргінальний тип, який може сам опинитися не тільки в ролі слідчого, жертви, але і злочинця;

2) розповідь часто ведеться від імені головного героя або декількох персонажів, що виступають в ролі оповідачів і представляють свою точку зору, своє бачення подій;

3) характерна жорстка і реалістична манера зображення, використовується сленг, присутні сексуальні сцени;

4) малюється похмура атмосфера міста, яка породжує почуття відчаю, загнаності, безсилля і приреченості;

5) показана схожість світу злочинців і поліцейських, оскільки вони самі тісно пов'язані з гангстерами, продажними політиками;

6) спостерігається відсутність благополучного фіналу, торжества добра, справедливості і закону.

Поряд з терміном нуар у французькій літературі для позначення детективного твору вживається також термін «полар» [64, с. 125], яким охоплюється зокрема й «інтуїтивний» детектив, найяскравішим представником якого був Ж. Сіменон, котрий вивів на чільне місце своїх творів інтерес до внутрішнього світу людини, до прихованих пружин його душі, до всього того, що привело його на край прірви [37, с. 116].

Як ми бачимо, розвиток детективного жанру пов'язано із створенням численних образів детективів-аматорів і сищиків-професіоналів, вдосконаленням способів досягнення сюжетної загостреності, поглибленням психологізму детективного твору, посиленням «захисної» функції [37, с. 134].

Детектив – це завжди загадка, таємниця, яку читач слідом за автором розгадує самостійно, отримуючи можливість не тільки міркувати логічно, проявляти дедуктивні здібності, але і розбиратися в психології людей. Також

відмітною властивістю хорошого детектива є закладена в ньому моральна ідея, моральність, пов'язана з викриттям та покаранням злочинця.

Детективний жанр довгий час належав до того роду літератури, який залишався поза увагою серйозної критики. Надзвичайна загальнодоступність і популярність творів цього жанру викликала сумніви в їх художніх достоїнствах. Проте, з початку ХХ ст. і до сьогодення часу детектив все-таки стає об'єктом дослідження філологів та мистецтвознавців [8].

Проблемі визначення жанру детектива, його літературного статусу присвячується означена стаття «Мистецтво детектива», опублікована в 1924 р одним з провідних англійських майстрів детектива Р.О. Фріменом. Всі міркування і доводи, використовувані автором, спрямовані на те, щоб довести, що «детектив може бути хорошою літературою, і ... справжні цінителі детектива люблять його за те, що він дозволяє їм взяти участь в інтелектуальній гімнастиці розуму, а задоволення від читання тим інтенсивніше, ніж повніше задовольняються запити відповідної читацької аудиторії» [цит. за: 39, с. 18].

Наприкінці 1920-х років з'являються роботи американського журналіста, мистецтвознавця і письменника У. Райта «Великі детективи», і «Двадцять правил для написання детективних романів», у яких зроблено першу спробу сформулювати якісь законів жанру.

Отже, основною ознакою детективу як жанру є наявність у ньому певної загадкової події, обставини якої наразі є невідомими та повинні бути з'ясовані. Найбільш часто описувана подія в детективі – це злочин, проте існують детективи, у яких розслідуються події, що не є злочинними.

Суттєвою особливістю детективу є те, що всі дійсні обставини події не повідомляються читачеві вповні до завершення розслідування. Читач, таким чином, стає ніби свідком розслідування, який формулює на кожному його етапі власні версії та оцінює відомі факти.

Детектив містить три основні сюжетотвірні елементи: злочин, розслідування та розв'язку. Провідними жанровими формами детективної прози є класичний, «крутий» та поліцейський детектив.

## 1.2. Жанрові й сюжетні особливості жіночого детективу

У середині XIX століття здешевлення процесу друку та поширення грамотності призвели до бурхливого зростання книжкового ринку та масової літератури. У 1850-х роках склався жанр «сенсаційних романів», автори яких досліджували темні сторони людської натури. А потім почався бум детективів, де основу сюжету складало розгадування якоїсь таємниці або розслідування злочину. Нерідко у центрі таких історій опинялися жінки.

Так, зазвичай наприкінці вікторіанського роману жінка, яка брала участь у розслідуванні злочину, повертається до своїх звичайних справ (а іноді й одружується, остаточно прощаючись із життям самотійним та незалежним). Але характерно, що крім героїнь, які опинилися в центрі детективного сюжету випадково, автори описували жінок, які нібито перебувають на службі в поліції – у роки, коли сама ідея, що жінка може бути поліцейським, викликала в кращому разі сміх [19, с. 139].

Літературні жінки-детективи емоційно залучаються до розслідування – на відміну від, наприклад, холодно-відстороненого Шерлока Холмса. Жінкам приписували пристрасть до пліток – героїням детективних романів це допомагає отримувати додаткову інформацію, що дозволяє розгадувати загадки. Жінки виглядають слабкими, вони частіше стають жертвами злочинів – і тим самим спантеличують злочинців. А нібито властива жінкам ірраціональність перетворюється на інтуїцію, яка в деяких творах, наприклад, про Хільду Вейд, виглядає майже як суперздатність.

Розглянемо найвідоміших авторок детективних творів, які змінили уявлення про детективну літературу як винятково чоловічий жанр.

Із 1877 по 1894 рік Кетрін Луїза Перкіс написала загалом 14 романів. Її найвідоміший персонаж – Лавдей Брук, яку сучасники називали «Шерлоком Холмсом у спідниці» [19, с. 142].

Кетрін Перкіс певною мірою «впіймала хвилю»: Артур Конан Дойл тільки-но «вбив» свого героя в оповіданні «Остання справа Холмса», але публіка жадала нових детективних сюжетів. Романи та розповіді про Лавдей Брук друкувалися окремими розділами в часописах, а потім виходили окремими виданнями [11, с. 81].

Л. Брук – одна з найпрогресивніших літературних героїнь свого часу. К. Перкіс зробила її професійною поліцейською, випередивши події на чверть століття.

Крім того, Лавдей Брук незаміжня і не виявляє жодного інтересу до шлюбу. Вона цілком задоволена своєю самотністю та цікавою роботою.

Лавдей не марнослава: для неї в роботі головне розгадати загадку, а не отримати визнання. І, на відміну від багатьох сучасників, Брук нерідко захищає інтереси вразливих та знедолених, критикуючи колег-чоловіків за зневагу до тих, хто перебуває недостатньо високо на соціальній драбині.

Елізабет Томасіна Мід Сміт [1844-1914] почала писати у 17 років і за своє життя випустила понад 280 книжок – релігійних оповідань, історичних, пригодницьких, «сенсаційних» романів. Крім того, вона започаткувала літературний журнал для дівчат «Аталанта» [22, с. 471].

Героїнею її детективних творів була Флоренс Кьюсак – молода, красива і багата дівчина, яка живе в центрі Лондона в будинку з прислугою, регулярно виходить у світ – і при цьому має авторитет серед співробітників Скотленд-Ярду. Вона детектив-аматор, але до неї за допомогою регулярно звертаються професіонали – завдяки широким зв'язкам та екстраординарному розуму Флоренс розслідує найзаплутаніші справи.

Американка Анна Кетрін Грін починала як поетеса, але, не здобувши зізнання, звернулася до детективної творчості. Її перший роман «Справа Лівенворта», опублікований 1878 року, став бестселером. А. Грін популяризувала жанр задовго до Артура Конан Дойла та Агати Крісті. І славилася прискіпливістю в описі слідчих дій та юридичних процедур. Деякі критики навіть сумнівалися, що свої романи вона пише самотійно [19, с. 140].

Першим героєм детективів Анни Грін став поліцейський Ебенезер Грайс. Потім до нього приєдналася цікава стара діва Амелія Баттерворт – прототип міс Марпл Агати Крісті. А пізніше з'явилася Вайолет Стрендж – багата спадкоємиця, яка розслідує злочини потайки від усіх.

Вайолет обертається у вищому світі, їздить на лімузині, розслідує крадіжки коштовностей та відмовляється братися за справи, пов'язані з тяжкими злочинами. Здається, що дівчина із забезпеченої сім'ї розгадує загадки виключно заради інтересу. Але пізніше з'ясовується, що вона має й фінансову мотивацію: вона підтримує свою сестру, яку їх батько позбавив грошової допомоги через мезальянс. Зрештою і сама Вайолет виходить заміж – за чоловіка, з якого вона допомогла зняти звинувачення у вбивстві дружини [19, с. 141].

Як і Лавдей Брук у К. Перкіс, героїня Емми Орці – детектив Моллі Керк – співробітниця поліції, вигаданого жіночого відділу. Вона здатна помічати докази, пов'язані з домашнім побутом, сферою, де чоловіки-поліцейські орієнтуються погано. В Е. Орці злочинцями теж нерідко є жінки.

Американка Мері Робертс Райнхарт була медсестрою – і своїй героїні дала цю професію. Вона схрестила детектив із популярним на початку ХХ століття жанром «романа про медсестер». Останні зазвичай розповідали про кохання між статусним чоловіком – лікарем чи пацієнтом — і простою, але працюючою дівчиною з мріями про весілля. Мері Робертс Райнхарт помістила медсестру до центру детективного сюжету: вона допомагає поліції, працюючи під прикриттям.

До числа класичних письменників детективних романів, які продовжили розвивати детективний жанр слідом за згаданими раніше авторами, критики відносять англійську письменницю А. Крісті, автора численних романів і п'єс ( «Десять негрят», «Вбивство в Східному експресі», « Мишоловка » і ін.). А. Крісті продовжила услід за Г.К. Честертоном традицію створення «інтуїтивного детектива».

Вона майстерно варіювала і модифікувала вже відомі в детективній літературі прийоми і ходи [17]. Одна з її найбільш цікавих знахідок – це прийом «вбивця в ролі оповідача», що бере участь разом зі слідчим в розкритті таємниці ( «Вбивство Роджера Екройда» і «Нескінченна ніч»).

Це приклад зламлення сюжетних стереотипів детектива, в якому, як зазначалося раніше, поруч зі слідчими зазвичай знаходиться оповідач, наївний коментатор [5].

Агата Крісті ще за життя була визнана королевою детектива. Саме твори А. Крісті, поряд з романами та оповіданнями А. К. Дойла, Г. К. Честертона, Ж. Сіменона, Д. Л. Сейєрс дали класичні зразки детективного жанру і постали надалі моделями для величезної кількості детективів. [24, с. 18].

У детективних творах А. Крісті повною мірою видбився вплив вікторіанського світорозуміння з його оптимізмом і вірою в людину. Хоча повсюдно в її детективах читача підстерігає зловісна реальність з обов'язковим вбивством, і А. Крісті попереджає, що життя минає в небезпечному світі непереборених сучасною людиною «диких інстинктів», її світ не зовсім безпросвітний.

У художньому світі творів А. Крісті виявилася власна естетична позиція автора, що полягає в оптимістичній організації художнього простору більшості її романів, що реалізується у фіналах романів з надією на краще майбутнє. Помічаючи вади людей, вади суспільства, А. Крісті виявляє схильність ідеалізувати «англійську традицію». Відмінно знаючи побут і звичаї людей, яких зображує, не запліщуючи очі на тіньові сторони життя,

А. Крісті не закликає до перебудови суспільства, а навпаки демонструє переконання у можливості домогтися змін, не ламаючи засад суспільної системи [24, с. 18].

Через образ міс Марпл А. Крісті майстерно зуміла ввести жіночу тему в один із найбільш «чоловічих» жанрів – у детектив. А. Крісті щедро наділяє свою героїню такими якостями, як здатність до спостереження та зіставлення, глибокої проникливості та філософської мудрості, захисту всіх несправедливо скривджених.

Образ міс Марпл – відображення особистості самої А. Крісті, яка, з одного боку, являла собою образ вікторіанської дами, королеви детектива, близької до королівського двору, а з іншого, – особистість, що постійно прагне нового і незвіданого, до освоєння інших сфер людської діяльності. У творах про міс Марпл закладається інтерес до жіночої теми, виявляються риси, що зумовили появу лірико-психологічної прози у творчості А. Крісті: інтерес до внутрішнього світу жінки, автобіографічне начало, особлива близькість та теплота письменниці, з якими вона малює образ центрального персонажа [20, с. 183].

Дороті Сейєрс є авторкою дванадцяти детективних романів та чотирьох десятків оповідань. Пізніше вона переключилася на п'єси, перш за все, на християнські сюжети, християнську ж публіцистику та поетичні переклади класики, але більшості читачів вона досі відома, головним чином, як автор детективів, і меморіальна дошка на стіні її лондонського будинку представляє її саме так [23, с. 150].

Найбільш зрілими та вдалимi романами Д. Сейєрс вважаються ті чотири, де, окрім майже постійного героя, детектива-аристократа лорда Пітера Вімзі, діє альтер-его автора, детективна письменниця Гаррієт Вейн.

У першому романі, «Смертельна отрута», Вімзі знайомиться з Вейн, розслідуючи вбивство її коханця, і витягує її з в'язниці, знайшовши справжнього вбивцю. Відразу після знайомства Вімзі робить Гаррієт пропозицію, на яку отримує негативну відповідь [23, с. 152].

У другій книзі «Де буде труп» вони разом розслідують дивне вбивство в провінційному курортному містечку. У третій, «Повернення в Оксфорд», Вейн запрошують до оксфордського жіночого коледжу, щоб без зайвого галасу знайти автора підмітних листів, який тероризує весь коледж, а вона закликає на допомогу лорда Пітера.

Вейн нарешті погоджується прийняти пропозицію Вімзі, і в четвертому романі, «Медовий місяць у вулику», вони вирушають після весілля до замського будинку, де знаходять тіло його колишнього господаря. Нарешті, останній незакінчений роман «Престоли і Панування», дописаний після смерті Дороті Сейерс детективною письменницею Джил Петон Уолш, описує сімейну ідилію Вімзі в Лондоні, яку відтіняє сімейна драма: герої розслідують убивство чоловіком своєї дружини [23, с. 153].

Едіт Найо Марш зросла і здобула освіту в Новій Зеландії. На початку двадцятих років ХХ століття виступала на сцені як актриса, згодом була продюсером. У 1928-1932 роки працювала в англійському театрі як художник-декоратор, у роки Другої світової війни плавала на кораблях новозеландського Червоного Хреста, а згодом повернулася до режисури [19, с. 141].

Позалітературні інтереси Е. Найо Марш помітно позначилися на її творчості як майстра детектива. Її професійне знання англійської драматургії виявилось, зокрема, і в тому, що майже всі романи містять у тій чи іншій мірі асоціації з шекспірівськими п'єсами, а її режисерська та декораторська майстерність благотворно позначилася на вмінні щільно та динамічно побудувати сюжет, надати індивідуальності багатьом дійовим особам, яскраво та барвисто зобразити краєвид, інтер'єр, костюми героїв.

Так само, як у класичній театральній постановці, Е. Найо Марш у своїх детективних романах тяжіє до єдності місця та часу основної дії. Її наскрізний герой – інспектор Скотланд-Ярда Родерік Аллейн, як правило, витрачає на розслідування менше доби, за винятком тих випадків, коли за

умовою гри підозрюваний має вчинити ще якісь дії для остаточного прояснення ситуації [19, с. 144].

Авторству Е. Найо Марш належать 32 романи, перший з яких опубліковано 1934 року, останній – у рік смерті письменниці. Цікаво, що дія в сюжеті більшості з них відбувається в Англії; Е. Марш вважає за краще не торкатися соціальних проблем, працюючи в дусі Агати Крісті: досить локальна пригода, навіть із кримінальним результатом, є результатом індивідуальних рис характеру злочинця та обумовлена суто особистими мотивами.

Серед найбільш сюжетно вагомих дискурсивних відмінностей жіночого детективу від чоловічого дослідники вказують на наступне:

- у детективних творах, авторами яких є чоловіки, частіше використовуються репліки-питання, риторичні питання, що також зумовлено такими ознаками, як домінування, розумова перевага чоловіків; вибір вербальних засобів комунікації детерміновано соціокультурним чинником;

- у детективах, авторами яких є жінки, частішим є використання реплік-перепитувань, еліпсису з метою інтимізації розмови;

- вербалізація тактики підтримки розмови здійснюється в мові героїв жіночих і чоловічих детективів за допомогою реплік-реакцій (комунікативів функційної зони згоди, підтвердження, комунікативів функційної зони модально-когнітивних оцінок, куди входять комунікативи, що передають відповідність і невідповідність чого-небудь очікуванням мовця);

- у чоловічих детективах частіше використовуються нейтральні висловлювання;

- у жіночих детективах часто використовуються репліки-реакції, що свідчить про емоційне сприйняття героїнь цих творів;

- у жіночих детективах персонажі широко використовують у мовленні слова подяки;

— у чоловічих детективах висока частотність уживання форм наказового способу (у розмові зі співробітниками, жінками та дітьми), що пояснюється професійним статусом чоловіка.

Отже, в жанрово-сюжетному вимірі жіночого детективу втілено провідні видозміни цього жанру. Так, сюжет у жіночих детективних романах переважно побудовано навколо постаті жінки-розслідувача – самостійної, сміливої, незалежної, емансипованої. Починаючи з пізньовікторіанського періоду, численні жінки-письменниці стали справжніми класиками детективного жанру, привнісши до його структури такі характеристики, як інтерес до внутрішнього світу жінки, емоційне залучення до процесу розслідування, особливий погляд на побутові деталі.

### **1.3. Стан дослідження творчості Д. дю Мор'є і роману «Ребекка»**

Усю творчість Дафни дю Мор'є пронизують три головні теми – історія її сім'ї та Корнуолла, інтерес до моря та загадки таємничого старого будинку.

Дю Мор'є зробила вагомий внесок у розвиток детективного жанру. Три найвідоміші романи автора – «Ребекка», «Трактир Ямайка» і «Моя кухня Рейчел» стали справжніми бестселерами, в яких детективна інтрига відмінно сусідить з готичною атмосферою [12, с. 19].

Також дю Мор'є часто називають автором романтичних романів, але романтика у письменниці особлива, середньовічна, містична. Любовні лінії показані у досить похмурому світлі. Дафна часто використовує оповідачів-чоловіків, щоб показати, як чоловіки спотворюють чи намагаються контролювати жінок та жіночу ідентичність.

Неймовірно й містичне поєднується у доробку Дафни дю Мор'є із буденним, непояснюваним та часом жахливим явищем сусідять із поточними. Дю Мор'є послуговується численними прийомами, характерними для готичного

роману: створенням напруженої атмосфери, поступовим нагнітанням жаху, символізмом. За їхньою допомогою створюється особливий світ, де змішується реальне та ірреальне – те, що не піддається аналізу, ірраціональне [12, с. 22].

Дафна дю Мор'є надихнула багатьох сучасних жінок-письменниць: від Сари Вотерс до Сари Перрі. Її книги вплинули на появу сучасного містичного трилера: наприклад, романів Джона Конноллі та Фреда Варгаса. Про присутність впливів Дафни дю Мор'є у своїй творчості говорять багато письменників: наприклад, Алістер Маклін запозичив у неї назву маєтку – готель «Ямайка». А Кен Фоллетт взагалі назвав свій роман «Ключ до Ребекки».

Дафна дю Мор'є написала не так багато, зате три її романи («Готель Ямайка» – «Jamaica Inn», 1936; «Ребекка» – «Rebecca», 1938; «Моя кузина Рейчел» – «My Cousin Rachel», 1951) стали справжніми віхами у розвитку детективного жанру.

Письменники та критики постійно звинувачували Дафну дю Мор'є у відсутності в її творах інтелектуальної складової, але у читачів та книговидавців романи викликали захоплення, що підтверджували статистичні дані про продаж її книжок. Пізніше негативні оцінки критики були переосмислені, твори письменниці було визнано першокласними трилерами, а письменниця – першокласною оповідачкою, яка володіла мистецтвом створювати оповідну напругу [76, с. 123].

Письменниця не просто вдихнула нове життя у цей жанр. Вона створила світ, багатий на свої забобони, небезпеки та таємниці. Світ, наповнений темними таємницями та насильством, готовими заповнити душі наївних героїнь.

Персонажі романів дю Мор'є, найчастіше дівчата, повинні долати свої тривоги і невпевненість перед психологічними й фізичними загрозами, прагнучи проникнути в таємницю, яка їх оточує і намагається знищити їхнє спокійне життя. Героїні творів Дафни дю Мор'є, навпаки, прагнуть щастя,

миру і любові, а для цього їм треба стати вище, переступити через себе [69, с. 18].

Сюжети Дафни дю Мор'є стали свого роду моделями чи шаблонами, за якими незліченні наслідувачі створювали власні твори в готичному стилі.

Сюжет роману «Моя кузина Рейчел» менше за два інші романи схожий на класичний готичний роман або детектив, оскільки в ньому багато уваги приділяється психології її головної героїні. Відкрите закінчення роману, з якого незрозуміло, чи виправдані підозри, і хто є вбивцею, також робить його несхожим на стандартний детектив.

Знамениті оповідання «Птахи» та «А тепер не дивись» (в іншому виданні – «Не пізніше півночі»), розвивають тему зародження страху з порушенням звичного порядку речей. Без видимих причин герої цих оповідань змушені чинити опір істотам, які у звичайному житті є беззахисними чи підконтрольними владі людини.

Кліше про нашестя живих істот, починаючи від мурах до кроликів і навіть інопланетян, породжені протягом другої половини ХХ століття, демонструють дійсні масштаби того впливу, який мала творчість Дафни дю Мор'є на масову свідомість та літературу. Усвідомлення невідконтрольної людині здібності передбачення – це інша тема, яка отримала глибоке осмислення та багатогранне втілення у кінематографі та літературі [72, с. 40].

Вже в першому романі, романтичній сімейній хроніці «Дух кохання» (*The Loving Spirit*, 1931), виявилось глибоке розуміння Дафною дю Мор'є потреби читача у фантазії, що звільняє від буденної реальності, а також багато рис стилю, що дозволили письменниці згодом стати автором всесвітньо відомих детективних творів. Ідея роману – таємничий зв'язок часів, завдяки якому головній героїні надається можливість незримо проникати в життя своїх нащадків і впливати на їх долі, – відбиває розуміння категорії часу, що лежить в основі всієї творчості дю Мор'є, будучи співзвучним теорії колективного несвідомого Карла Густава Юнга.

Час для Дафни дю Мор'є – континуум, де сьогодення невіддільне від минулого та майбутнього. «Усі ми – тіні вчорашнього дня, а примара завтрашнього дня чатує на нас, як при світлі сонця, так і в темряві, що ледь відчувається в часі, і все ж таки ніколи повністю не зникає», – писала вона в автобіографії «Біль, що збільшується: формування письменника» (*Growing Pains: Shaping of a Writer*, 1977) [72, с. 53].

Письменниця неодноразово зізнавалася, що одержима минулим, особливо сімейним. Роман «Мері-Енн» (*Mary Anne*, 1954) – це історія її прапрабабусі, могутньої коханки герцога Йоркського, яка уособлювала для дю Мор'є жіночий розум, сексуальність, владність та послужила прообразом багатьох інфернальних героїнь її творів.

Образ улюбленого батька, від опіки якого Дафна довгі роки намагалася звільнитися, представлений у його біографії «Джеральд: портрет» (*Gerald: a Portrait*, 1934). Він постає своєрідним Пітером Пенном Дж. Баррі (Р. Келлі), який є парадоксально слабким у своїй мужності. Саме така людина здатна принести щастя героїням творів дю Мор'є, які шукають у чоловікові одночасно мудрість батька та пристрасність коханця [77, с. 59].

Основну увагу у сімейній сазі «Сім'я Дю Мор'є» (*The du Mauries*, 1937) вона приділила життю свого діда, автора знаменитого роману епохи романтизму «Трільбі», який навчив її бачити реальність крізь призму романтичного світорозуміння. Роман «Складуви» (*The Glassblowers*, 1963) розповідає про історію французької гілки її предків – майстрів виробництва скла часів Великої французької революції – і стверджує ідею дю Мор'є про цінність традиції в світі, що бурхливо змінюється [75, с. 20].

Письменниця використовує прийоми фантастики і легко переходить від одного часу до іншого: у романі «Будинок на узбережжі» (*The House on the Strand*, 1969) герой отримує можливість здійснювати подорожі в далеке минуле, а дія сатиричної антиутопії «Кермуй, Британіє!» (*Rule Britannia*, 1972) віднесена в майбутнє (тут виявився антиамериканізм дю Мор'є: у похмурому світлі вона малює панування на острові американців). Але

найчастіше минуле визначає події життя героя і тісно пов'язане з мотивом пошуку своєї істинної сутності [75, с. 48].

Важливу роль Дафна дю Мор'є надає житлу, яке, як і сім'я, формує особистість. «Ніхто не зміг би жити на цій безлюдній землі і залишатися таким самим, як звичайні люди», – каже героїня роману «Трактир "Ямайка"» (Jamaica Inn, 1936), одного з творів Корнуолського циклу.

Більшість життя письменниці провела на півострові Корнуолл. Дика природа та кельтський колорит роблять його зачарованою країною, в якій розгортається дія її найкращих романів, що поєднують захопливість жанру детективу та елементи готичної прози.

«Ребекка» – найвідоміший із романів Дафни дю Мор'є. Він являє собою детективно-романтичну історію, що увійшла до числа класичних творів англійської літератури, а також підштовхнула критиків до численних порівнянь із «Джейн Ейр». Роман Дафни дю Мор'є «Ребекка» удостоєний численних премій, увійшов до списку «100 найкращих детективних романів ХХ століття» за версією Незалежної британської асоціації торговців детективною літературою та була неодноразово екранізований.

Це історія безіменної героїні, простої дівчини, яка закохується в аристократа – власника багатого садиби та виходить за нього заміж. Ім'я його трагічно загиблої першої дружини, образ якої поступово проступає в романі, винесено в назву. Наближення до реальної Ребекки та подій, пов'язаних з її смертю, відбувається паралельно ініціації героїні, що долає шлях до пізнання своєї справжньої сутності [75, с. 61].

Успіх роману Дафни Дю Мор'є «Ребекка» в наші дні обумовлений тим, що книга міцно закріпилася в розділі «класика», що сприймається як знак якості, і до неї часто звертається кінематограф. Не випадково у 2000 році «Ребекка» отримала Премію Ентоні та названа найкращим романом століття. Це сталося зокрема тому, що в ньому детективний сюжет розгортається за допомогою готики, горору та феміністичній проблематиці.

Роман називали «Джейн Ейр» без Шарлотти Бронте (Кейт О'Брайєн), маючи на увазі «вміння автора досягти ототожнення читача з героїнею та змусити співпереживати їй» [цит. за: 70, с. 55]. В. Прітчєтт зазначає, що «деякі кращі романісти багато б віддали за те, щоб отримати дар оповідача, яким володіє дю Мор'є (...) з такою ж майстерністю вести читача від одного подиву до іншого» [цит. за: 70, с. 56].

Дафну дю Мор'є цікавлять не так люди, як типи, що втілюють великі сили добра і зла: «Мене не зачіпає, що Джон Сміт любить Мері Робінсон, спить з Джейн Браун і відмовляється сплатити рахунок у готелі. Але мене хвилюють людські жорстокість, хіть і жадібність – і, звісно, їхні протилежності на шкалі чесноти» [цит. за: 70, с. 55].

Обраний масштаб неминуче веде до гіпербол. Вона описує бурхливі пристрасті та жахливі злочини – герої-лиходії наявні майже в усіх її романах. Такий, наприклад, демонічний персонаж «Польоту сокола» (The Flight of the Falcon, 1965), одержимий бажанням повторити життя і смерть шаленого середньовічного герцога, а герой роману «Цап-відбувайло» (The Scaregoat, 1957) стає жертвою злої гри свого двійника. Вона зображує химерне, екзотичне кохання, як, наприклад, згубна пристрасть батька до дочки («Прогрес Джуліуса» – The Progress of Julius, 1933) або брата до сестри («Паразити» – The Parasites, 1949); поєднує несхожих за характером або соціальним станом героїв: пірата і леді («Французька бухта» – Frenchman's Creek, 1941), наївного мужнього англійця і хижку італійку («Моя кухня Рейчел»).

І все ж більшість її романів відходять на другий план у порівнянні з «Ребеккою». Якщо їм закидали тяжіння до зайвої мелодраматичності, однотипність фабул, відсутність аналізу та повноцінних образів, то в «Ребеці» відзначали оригінальну поетику, де надприродне сусідить з раціональним, а фантастика поєднується з психологізмом та увагою до деталі.

Детективні твори Дафни дю Мор'є неодноразово ставали об'єктом різновекторного наукового вивчення. Так, у роботі Х. Хадіянто досліджується вплив фрейдизму на поетику роману «Ребекка» [69]. Р. Келлі розглядає творчість авторки «Ребекки» в комплексі її мистецьких зацікавлень [72]. П. Маграваті зосереджує увагу на своєрідності зображення жіночих характерів у романі «Ребекка» [76]. Дж. Ньюмен вивчає наративні стратегії у витворенні часопростору в названому романі [77]. Дослідження Т. Вініфріт присвячене визначенню місця прозового доробку Д. Дю Мор'є серед авторів детективної прози ХХ століття [81].

## **Висновки до розділу 1**

Детектив є жанровою формою, для творів якої характерним постає опис процесу дослідження події, що є загадковою, із метою з'ясувати обставини, за яких вона відбулася, й розкрити таємницю. Переважно така подія представлена злочином, і в детективі здійснюється опис перебігу його розслідування та визначення винних. У цьому випадку побудова конфлікту відбувається у процесі зіткнення справедливості й беззаконня, в якому в переважній більшості детективів перемагає справедливість, проте зазначена умова не є облігаторною в сюжетному плані.

Детектив, як жанр, має численні модифікації, що надають йому нові відтінки та особливості. Жанрові модифікації детектива включають: історичний детектив (використовується атмосфера та соціокультурний контекст минулого), науковий детектив (поєднання елементів детектива з науковою тематикою, використання наукових концепцій для розгадування таємниць), психологічний детектив (акцент на психології персонажів, розкриття їхніх мотивацій та внутрішніх конфліктів), жіночий детектив (героїні виступають в ролі детективів, описи соціальних аспектів та

внутрішніх переживань), поліцейський детектив (фокусований на професійних розслідуваннях поліцейських, які вирішують злочини та ведуть кримінальні справи), медичний детектив (зосереджений на вирішенні злочинів за допомогою медичних аспектів та експертизи), детектив-трилер (об'єднує елементи детективу з напруженням та динамікою трилера) та ін. Ці модифікації додають різноманіття жанру детектива і використовують різні жанрові підходи до розкриття таємниць.

У середині ХІХ ст. відбувається формування жанру «сенсаційного роману», в якому актуалізувалися темні сторони людської натури. Наступним кроком став детективний «бум», якому сприяв інтерес читачів до представлених у творах цього жанру таємниць, злочинів та процесів їхнього розплутування. Незрідка героїнями детективних романів поставали жінки.

Активність жінок-письменниць як авторок детективних творів починається у пізньовікторіанський період. Твори багатьох із них стали посправжньому класичними в межах жанру, а також сприяли новаціям у поезиці детективної творчості, привнісши такі характеристики, як інтерес до внутрішнього світу жінки, емоційне залучення до процесу розслідування, особливий погляд на побутові деталі.

Світовою класикою детективу стали романи Д. дю Мор'є «Готель "Ямайка"», «Ребекка», «Моя кузина Рейчел». Вивчали роман такі дослідники, як Р. Келлі [72], П. Маграваті [76], Дж. Ньюмен [77], Т. Вініфріт [81]. Кожен із них акцентував увагу на різних аспектах твору і шляхом аналізу тексту, звернення до літературних та культурних контекстів, а також дослідження структури та стилістичних прийомів виокремлював нові особливості авторського підходу.

## РОЗДІЛ 2. ЖАНРОВО-СЮЖЕТНІ ХАРАКТЕРИСТИКИ РОМАНУ «РЕБЕККА»

### 2.1. Проблематика роману

Однією з тем, що постійно повторюються у творчості Дафни дю Мор'є, є тема сімейної таємниці. Письменниця любила звертатися до жанру сімейного роману або сімейної хроніки. «Ребекка» має у своїй основі саме історію сім'ї: молода дівчина виходить заміж за вдівця і змушена конкурувати з його померлою дружиною.

Із перших сторінок роман наповнений тривожним передчуттям та натяками. Особливо це відчувається в описі маєтку Мендерлі, де проживає подружжя Вінтер і з якого починається оповідь у творі.

Тема спадщини для «Ребекки» постає однією із центральних. Навколо права розпоряджатися маєтком вибудовується конфлікт, який спрямовує розвиток романної дії. У зав'язці головна героїня отримує запрошення «go to see Manderly» [68, с. 4], за евфемістичним формулюванням якого приховується пропозиція стосовно заміжжя.

Персонажі роману живуть спогадами про Мендерлі, які постійно повертаються у різних образах, асоціюючись із прочитаним у журналі або побаченим уві сні. Незадовго після знайомства з Максиміліаном де Вінтером головна героїня говорить про своє бажання знайти засіб, що дозволяє зберегти всі прожиті хвилини у первозданному вигляді і за бажання діставати їх із «бульбашки» і переживати знову.

Її чоловік теж то біжить у гонитві за спогадами, то, навпаки, люто цурається їх. Ім'я першої дружини Макса де Вінтера дало назву книзі. Її тінь з'являється то тут, то там все нав'язливіше: у підписі до збірки віршів, у пустих плитках, її загадкова історія смерті у всіх на слуху.

Примітно те, що головна героїня, нова місіс де Вінтер, залишається безіменною протягом усього роману (Максим де Вінтер каже, що в неї гарне і незвичайне ім'я, але не називає його), ніби померла Ребекка має ексклюзивне право на ім'я, яке домінує у всьому романі. Ця атмосфера постійної недовомовленості та натяків все більше насторожує читача і змушує чекати від твору чогось більшого, ніж рядового любовного роману з хепі-ендом, і, дійсно, оповідь упевнено виходить за рамки цього жанру та робить кілька несподіваних поворотів.

Як зазначалось у підрозділі 1.3, на твір Д. дю Мор'є вплинули традиції вікторіанського роману, зокрема сенсаційного. Також дослідники вказують на алюзії до Вілкі Коллінза («Місячний камінь» та «Жінка в білому») та «Таємниця леді Одлі» Мері Бреддон.

Сюжетні переклички з «Джейн Ейр» Шарлотти Бронте також очевидні: в обох романах молода дівчина потрапляє в маєток майбутнього чоловіка, сповнений таємниць минулого. Невпевнена, залякана героїня також нагадує Джейн.

Але якщо Джейн, нехай і не звикла до світського суспільства, все ж таки сильна особистість, здатна давати відсіч, то героїня «Ребекки» у всіх описах незграбна, яка не знає, куди подіти очі і руки. Її наближення до таємниці Ребекки (по суті, детективне розслідування) відбувається паралельно з її дорослішанням та жіночою ініціацією, яку проходить і Джейн Ейр. Макса де Вінтера в головній героїні, дівчині вдвічі молодша за нього, приваблює невинність і недосвідченість за контрастом з демонічною Ребеккою.

Початок змушує задуматися, ким же є Макс де Вінтер. Його дивна поведінка, відходи всередину себе, зануреність у невідомі спогади збивають з пантелику його юну наречену. Тільки згодом, із розвитком сюжету, стає зрозуміло, що його мучить страх викриття.

За красивим фасадом старовинного будинку з листівки – Мендерлі та іміджем зразкової дружини – Ребекки, ховається жахлива таємниця. Подібно

до дружини містера Рочестера з «Джейн Ейр», Ребекка виявляється божевільною, але при цьому не просто божевільною, як перша місіс Рочестер, а психопаткою-мініпуляторкою, яка довела чоловіка до вбивства: «Ви думали, я вбив її, тому що кохав? Але я ненавидів її, запевняю вас. Наш шлюб з самого початку був фарсом. Вона була зла, підла, гнила наскрізь. Ми ніколи не кохали одне одного, ми ніколи не знали навіть хвилини щастя разом. Ребекка була нездатна на любов, ніжність, порядність. Вона навіть не була нормальною» [переклад цитат з роману тут і далі наш – А. С.] [68, с. 48].

Для сенсаційного роману характерні тема дwoжонства та двомужності (як у «Джейн Ейр» та «Таємниця леді Одлі»). Новий чоловік стикається спочатку з незрозумілими знаками та неприємними ознаками з минулого чоловіка чи дружини, потім розповідь може перерости в детективний роман (як у «Таємниці леді Одлі»).

У «Ребеці» Макс де Вінтер справді вдівець, але його померла дружина не менш «жива», ніж інші персонажі, і її привид, заручившись підтримкою вірної та вороже налаштованої по відношенню до нової місіс Уінтер домоправительки місіс Денверс, бере участь у дії нарівні з іншими персонажами. «У неї була краса, яка ніколи не вмирає, і посмішка, яку неможливо забути. Її голос ще десь звучав, її слова залишилися в чийсь пам'яті. Були місця, де вона була, речі, яких вона торкалася. Можливо, її сукні все ще висіли в шафах і вона пахла своїми парфумами» [68, с. 59]. Нова дружина Максима ревнує його до колишньої дружини і спалює напис, залишений нею на подарованому томіку віршів, але при цьому «...and on the pieces one could see a slippery, rapid handwriting». «...і на клаптиках було видно слизький швидкий почерк» [68, с. 79].

У Мендерлі нова місіс де Вінтер почувається ще більш незручно, тому що їй доводиться жити в оточенні речей Ребекки: працювати в кабінеті покійної за її письмовим столом, керувати її прислугою. Кульмінацією роману стає невдала поява юної пані на маскарадї в сукні, яку вона одягла за

навчанням місіс Денверс. Виявляється, що цю сукню носила Ребекка в останній вечір свого життя. Це накликає на дівчину гнів Максиміліана.

Після цього неприємного інциденту головна героїня хоче порозумітися з місіс Денверс, але та поводиться неадекватно, впадає в істерику і намагається довести дівчину до самогубства. Потім швидко розкривається правда про смерть Ребекки, і дія стрімко набирає темпу, але при цьому роман втрачає атмосферу таємничості, і саспенс відходить на другий план. Фінал нагадує квапливе судово-детективне розслідування.

Отже, проблематика роману наділена прямим впливом на його жанрову специфіку. В ньому актуалізовано цілу низку ознак готичного роману, як-то розгортання дії у віддаленій садибі, що зберігає страшну таємницю попередньої господині, будучи своєрідним прототипом готичного замку; наявний таємничий герой у особі Максиміліана, про минуле якого нічого не відомо, а також наївна дівчина, яка змушена розплутувати цю загадку заради свого подальшого існування. Із детективним романом твір споріднює наявність злочину, до розкриття якого читачів веде сам сюжет.

## 2.2. Особливості структури сюжету

Художній твір – « <...> це модель світу, мікрокосм зі своїми внутрішніми законами» [1]. І цей світ складається з двох начал: «предметно-логічного» і «виразного» [1]. Предметно-логічний рівень відноситься до плану зображення і представляє інтелектуальне начало. Якщо зображення — «це відображення предметного, речового, чуттєво сприйманого світу в обсязі, кольорі, звуці, пластиці, в його конкретних життєподібних формах», то вираз — «це розкриття сутності явища, передача враження від предмета в умовно-узагальненій формі» [20].

Прагнення відповідати статусу господині родового маєтку та накладеним разом із цим зобов'язанням формує у молодій місіс де Вінтер хворобливий інтерес до персони Ребекки, до реконструкції обставин її життя і, як наслідок, до з'ясування причин її смерті. І, нарешті, у кульмінаційний момент з'ясовується, що мотив злочину був безпосередньо пов'язаний із питанням про те, хто успадкує Мендерлі.

Вже цей приклад демонструє, якою мірою «замок» як хронотоп Мендерлі і пов'язані з ним символічні конотації та семантичні поля впливають на наратив та поетику роману, обумовлюють ключові сюжетні події та вибір виразних засобів.

Зарослий сад описується так: «Крутилися стовбури, перепліталися з папоротником; вони давно увійшли в неприродний союз із безліччю безіменних рослин, жалюгідних виродків, які трималися свого коріння, ніби соромлячись свого незаконного походження. Бузок спаровувався з червоним буком, і щоб ще міцніше їх поєднати, злий плющ, одвічний ворог краси, обвив їх своїми вусиками, замкнувши їх у свою в'язницю» [68, с.6]. Таким чином, чуттєва, еротична атмосфера будується уже з перших слів.

Розповідь має кільцеву композицію і ведеться ніби «з майбутнього». Головна героїня описує своє життя із чоловіком після «визволення» від злих чар Мендерлі. Завдяки незрозумілим натякам оповідачки читач заінтригований і прагне дізнатися, що ж сталося в маєтку і змусило його мешканців поспіхом тікати звідти.

Опис саду на самому початку – це сон головної героїні, яка не може позбавитися цього видіння протягом усього життя. До того, як героїня потрапляє до цієї старовинної садиби, вона описується побіжно, то спливаючи у вигляді зображення на листівці, то стаючи предметом випадкової розмови. Це місце стає лейтмотивом твору.

Відомо, що Мендерлі мав прототип – головну пристрась у житті Дафни дю Мор'є, маєток XVII століття в Корнуоллі, у реставрацію якого вона вклала всі гроші та орендувала його протягом двадцяти років. Мотив

покинутого житла, ностальгії за ним знову і знову повторюється на сторінках «Ребекки»: «Колекціонування речей. Прикрий клопіт від'їзду. Загублені ключі, непідписані бірки, обгортковий папір на підлозі. Я ненавиджу це все. Навіть зараз, коли я переживала це стільки разів; коли, як то кажуть, весь час сиджу на валізах. Навіть сьогодні, коли брязкіт шухляд і відкривання дверей готельної шафи чи безликі полиці мебльованої вілли перетворилися для мене на щоденну рутину, мене охоплює смуток, сповнює почуття втрати. Ось тут, скажімо, ми жили, тут ми почувались щасливими. Це було наше, хоча б ненадовго. Хоча ми провели лише дві ночі під цією стелею, ми залишаємо частину себе. Не щось матеріальне, не шпилька на туалетному столику, не порожня пляшка аспірину, а щось невизначене, якийсь момент нашого життя, думка, настрої» [68, с. 83].

Сюжет роману «Ребекка» характеризується таким стилістичним прийомом, як «ефект присутності». Йдеться про створення сюжету за допомогою засобів художньої виразності, які дозволяють читачеві відчутися себе на місці подій.

Поява в романі Ребекки відбувається поступово. Із кожним розділом цей персонаж оприявнюється дедалі більше. Якщо на початку наративу про Ребекку нагадують лише дрібниці – хустка, почерк, книжка, то потім вона стає головним героєм твору.

У романі Дафни дю Мор'є практично немає опису Ребекки, відсутній її точний портрет та описи характеру, проте читач може цілком докладно уявити собі, як виглядала Ребекка де Вінтер за життя. Це досягається завдяки використанню письменницею великої кількості різноманітних художніх деталей.

Саме з деталей утворюється повна картина, а кожна деталь постає елементом цілісного образу: «І поки я сиділа отак задумливо, поклавши руку на підборіддя й пестячи м'які вуха одного зі спанієлів, мені спало на думку, що я не перша, хто відпочивав у цьому кріслі; хтось сидів поруч зі мною, і, звичайно, вона залишила свій слід на подушках і балці, на якій лежала її

рука. Друга налила собі кави з того самого срібного кавника, піднесла чашку до губ і, як і я, нахилилася до собаки.

Я несвідомо здригнулась, наче хтось відчинив за мною двері й пустив у кімнату протяг. Я сиділа в кріслі Ребекки, я спиралася на подушку Ребекки, а пес підійшов до мене і поклав голову мені на коліна тільки тому, що він звик так робити і згадав, як вона колись пригостила його тут цукром» [68, с. 81].

Наведений уривок демонструє, як цілком буденна подія, якою, безперечно, є полудневе кавування із чоловіком, змушує молоду місіс де Вінтер із жахом усвідомити, що практично всі предмети інтер'єру та деталі посуду навколо містять образ покійної господині садиби Ребекки: у цьому фотелі вона любила сидіти, із цих філіжанок пила, а цього спаніеля любила годувати цукром. Усвідомлення такої невідворотно суттєвої присутності Ребекки у своєму житті призводить місіс де Вінтер до переживання невеликої панічної атаки: «Іноді мені цікаво, чи не повернеться вона знову до Мендерлі й поспостерігає за вами та містером де Вінтером» [68, с. 113].

До художніх деталей, що допомагають утворювати образ Ребекки, належать:

— побутові деталі (відображення речей, пов'язаних із Ребеккою, в деталях побуту);

— пейзажні деталі (образ саду, що асоціюється у всіх мешканців садиби Мендерлі з Ребеккою);

— інтер'єрні деталі (образ самої садиби Мендерлі, що є ворожим до нової дружини де Вінтера, оскільки зберігає пам'ять про колишню господиню, яку підтримує економка);

— портретні деталі (особливості зовнішності покійної Ребекки, які несвідомо копіює нова дружина де Вінтера).

Протягом усього повісткування тінь Ребекки відображається в найрізноманітніших предметах інтер'єру, деталях і дрібницях. Проте функцію основного відображення Ребекки все-таки беруть на себе люди.

Так, економка місіс Денверс є головною постаттю, що уособлює Ребекку. Вона була її нянею, а згодом стала покоївкою. Ребекка виросла на очах у місіс Денверс і була для неї найдорожчою людиною на світі, тому можна сказати, що вона стала головною тінню Ребекки.

З моменту появи в Мендерлі головної героїні, від особи якої ведеться повісткування, місіс Денверс була живим втіленням мертвої людини. У сюжеті роману часто використовується означення «dark» відносно очей, фігури та манер економки: «Я знову дивилась на неї і знову зустрічала її темні й похмурі очі на білому обличчі, спрямовані на мене, і сама не знаю чому, але це викликало у мене дивне відчуття неспокою, передчуття біди» [68, с. 95].

Можливо, таке визначення пов'язане не лише із кольором її одягу, але й із характером та особливостями внутрішнього світу – «темна людина» із «темного» минулого: «Вікна великої спальні в західному крилі були відкриті, і хтось стояв біля вікна, дивлячись на галявину. Постать була темна й невиразна, і на мить я зі страхом подумала, що це Максим. Потім постать поворухнулася, і я побачила руку, що закривала віконниці, і впізнала місіс Денверс» [68, с. 68]. Економка – це своєрідне втілення темної енергії, примарна тінь Ребекки, яка переслідує де Вінтера та його нову дружину: «Я хотіла, щоб вона пішла; вона стояла, як тінь, спостерігаючи за мною, оцінюючи запалими очима, що визирали з черепоподібного обличчя» [68, с. 88].

За допомогою цих дрібниць створюється цілісна картина, яка тримає сюжет у напрузі. У романі дю Мор'є кожна художня деталь – це маленька тінь, а всі разом вони складають тінь Ребекки: «Без сумніву, вона була надзвичайно обдарованою. Якою я бачу її зараз того вечора під час балу: стоїть біля сходів, вітається з усіма за руку, ця грива темного волосся на тлі надзвичайно блідої шкіри — і як їй личив костюм! Так, вона була красива» [68, с. 102].

Протягом усього роману зберігається інтрига, що саме сталося із Ребеккою, і що приховує Максим.

У романі протиставляються дві жінки: Ребекка, колишня дружина Максима де Вінтера, і головна героїня. Обидві жінки являють собою абсолютні протилежності.

Головна героїня – скромна, непоказна, невпевнена в собі, слабка: «Я думала про всіх тих героїнь романів, які здавалися такими красивими, коли плакали, і про те, як разюче я виділялась на їх тлі своїм опухлим, вкритим плямами обличчям і почервонілими очима» [68, с. 57].

Ребекка – граціозна, яскрава, красива жінка, яка подобається всім та любить увагу до себе: «Скажи мені, – сказала я недбало, байдуже, – скажи мені, Ребекка дуже гарна?»

Френк якусь мить замовк. Я не бачила його обличчя. Він відвернувся від мене і подивився на будинок.

«Так, — повільно сказав він, — так, я думаю, що вона була найкрасивішою жінкою, яку я коли-небудь бачив у своєму житті» [68, с. 44].

Всі ці риси авторка передає саме за допомогою художньої деталі. Неодноразово письменниця звертається до зовнішнього портрету героїні шляхом побудови її внутрішнього монологу. Вона неначе бачить себе очима інших персонажів, збоку.

Структура сюжету у романі «Ребекка» відзначається хитрою побудовою та повільним розкриттям подій. Основні особливості структури:

— повільний розвиток сюжету: Дю Мор'є майстерно дозує розкриття інформації, роблячи сюжет загадковим і напруженим.

— ключові точки в сюжеті: Сюжет будується навколо ключових подій, таких як весілля головних героїв, вступ до Мендлі та розкриття таємниці Ребекки.

— повернення до минулого: Прошаркування минулого героїні додає глибину та розкриває деякі із загадок, що додає важливість кожній деталі.

— кульмінація та розкриття таємниці: Зростання напруги призводить до кульмінації, де розкривається справжня природа таємниці Ребекки.

Ці елементи сприяють створенню витонченої атмосфери та роблять розкриття таємниці особливо вражаючим для читача.

### 2.3. Жанрові координати персонажної системи

Така важлива жанрова-сюжетна складова образу персонажа, як категорія відношення, реалізується в романі «Ребекка» насамперед через сприйняття головної героїні другорядними персонажами, а також через протиставлення оповідачки та покійної Ребекки де Вінтер.

Як показав аналіз емпіричного матеріалу, з позитивними персонажами роману в героїні складаються теплі та довірчі відносини, що характеризує її як щирю, добру і душевну людину:

«You have qualities that are just as important, far more so, in fact. It's perhaps cheeky of me to say so, I don't know you very well. I'm a bachelor, I don't know very much about women, I lead a quiet sort of life down here in Manderley as you know, but I should say that kindness, and sincerity, and if I may say so – modesty – are worth far more to a man, to a husband, than all the wit and beauty in the world» («У вас є якості, які настільки ж важливі, насправді, набагато важливіші. Мабуть, це нахабно з мого боку так говорити, я вас не дуже добре знаю. Я холостяк, я не дуже розуміюся на жінках, я веду спокійне життя тут, у Мендерлі, як ви знаєте, але я повинен сказати, що доброта, щирість і, якщо можна так сказати, скромність... для чоловіка, для чоловіка вони варті набагато більше, ніж увесь розум і краса світу») [68, с. 95].

У цьому уривку наведено слова Френка Кроулі, управителя господарством Мендерлі, правої руки Максима. Френк – виключно позитивний персонаж, він завжди був відданий Максиму, а після знайомства

з його другою дружиною переймається симпатією і до неї. Це щира і добра людина, яка бажає щастя молодому подружжю де Вінтер.

Як видно з прикладу, Френк намагається бути максимально чесним, але при цьому тактовним, він боїться переступити межу дозволеного, про що свідчить прикметник «cheeky», який визначається як «slightly rude or showing no respect, but often in a funny way». Управитель порівнює якості, які були притаманні Ребеці (wit, beauty) з чеснотами, до яких схильна друга місіс де Вінтер (kindness, sincerity, modesty), віддаючи перевагу останній, про що свідчить синтаксично відокремлена фраза «far more so». Френк особливо наголошує на такій рисі героїні, як скромність, що досягається завдяки синтактико-стилістичному виділенню цього слова в тексті. У результаті читач починає припускати, що Ребекка була позбавлена цієї якості.

У протиставленні колишньої та нинішньої місіс де Вінтер також виявляється авторське ставлення. Оскільки Макс ніколи не згадує про свій перший шлюб, героїня змушена буквально «збирати по крихтах» інформацію про суперницю. Так, на їхню несхожість звертає увагу старша сестра Максима Беатріс:

«You see», she said, snapping the top, and walking down the stairs, «you are so very different from Rebecca» [68, с. 214].

Значення слова «different» посилюється тут завдяки підсилювальним часткам «so» і «very», проте цей прикметник має надто загальне значення, він позбавлений конкретики, тому як читачеві, так і героїні залишається лише здогадуватися про те, що має на увазі Беатріс. Деяку зрозумілість у те, що відбувається, вносить зустріч героїні з Беном – місцевим дурнем, який мешкає в покинутому будиночку на березі моря:

«Tall and dark she was», he said. «She gave you the feeling of a snake. I seen her here with me own eyes. By night she'd come. I seen her». He paused watching me intently. I did not say anything. «I looked in on her once». He said, «and she turned on me, she did. 'You don't know me, do you?' she said. 'You've never seen me here, and you won't again. If I catch you looking at me through the

windows here I'll have you put in the asylum,' she said. 'You wouldn't like that, would you? They're cruel to people in the asylum,' she said. 'I won't say nothing, Ma'am,' I said. And I touched me cap, like this here». He pulled at his sou'wester. «She's gone now, ain't she?» he said anxiously» («Вона була висока й темна», — сказав він. «Вона дала вам відчуття змії. Я бачив її тут на власні очі. Вночі вона приходила. Я бачив її». Він зупинився, уважно спостерігаючи за мною. Я нічого не сказала. «Одного разу я заглянув до неї». Він сказав: «І вона звернулася проти мене, так і стала. «Ти мене не знаєш, чи не так?» вона сказала. «Ви ніколи не бачили мене тут і більше не побачите. Якщо я зловлю, що ти дивишся на мене через вікна, я поміщу тебе в притулок, — сказала вона. «Тобі б це не сподобалося, чи не так? Вони жорстокі по відношенню до людей у притулку», — сказала вона. — Я нічого не скажу, пані, — сказав я. І я торкнувся шапки, ось так». Він потягнув свою зюйдвестку. «Вона тепер пішла, чи не так?» сказав він стурбовано») [68, с. 68].

Примітно, що, припускаючись численних помилок у мовленні, Бен відтворює мовленнєву партію Ребекки граматично коректно, що свідчить про те, що нещасний, перебуваючи в стані крайнього переляку, запам'ятав її погрозу з дослівною точністю. Прикметники «tall» і «dark» набувають у даному контексті негативного значення, особливо у поєднанні з порівнянням «the feeling of a snake». Той факт, що Ребекка приходила до моря вночі, особливо підкреслений у тексті завдяки інверсії (By night she'd come), і також сприяє витворенню ореолу похмурої таємничості навколо її образу.

Внутрішня напруга і переляк, що знову охопив Бена при згадці про той випадок, передані авторкою за допомогою прислівників «intently» і «anxiously», а також парцельованої конструкції «she did». Жорстоке ставлення Ребекки до нещасного хворого протиставляється поведінці її наступниці, яка була до Бена доброю і терпимою.

Але ще більш виразно категорія відношення виявляється у тому, як ставиться до своєї нової господарки головна антагоністка твору – економка місіс Денверс:

«And then you say you made him happy on his honeymoon», she said, «made him happy, you, a young ignorant girl, young enough to be his daughter. What do you know about life, what do you know about men? You come here and think you can take Mrs. de Winter's place. You. You take my lady's place. Why, even the servants laughed at you when you came to Manderley...» («А потім ти кажеш, що ти порадувала його під час медового місяця», — сказала вона, «зробила його щасливим ти, молода неосвічена дівчина, досить молода, щоб бути його донькою. Що ти знаєш про життя, що ти знаєш про чоловіків? Ви прийшли сюди й думаєте, що можете зайняти місце місіс де Вінтер. Ви. Ви займаєте місце моєї леді. Адже навіть слуги сміялися з вас, коли ви прийшли до Мандерлі...») [68, с.93].

Цей монолог економки викриває її запеклу ненависть до нової місіс де Вінтер. На мовному рівні це досягається завдяки емоційному повтору особового займенника «you» (один із яких навіть оформлений як окреме речення), риторичному питанню, побудованому за принципом синтаксичного паралелізму, а також прикметнику «ignorant», який з вуст місіс Денверс звучить як образа та насміх. Щоб ще більше дошкулити ненависній новій господині маєтку, служниця вказує на її юний вік (young enough to be his daughter) і нездатність справлятися з обов'язками господині Мендерлі (even the servants laughed at you) – тобто на те, що, на думку Денверс, становить найбільш уразливі для молодої місіс де Вінтер місця.

Образ Ребекки присутній у всій обстановці багатого маєтку – від монограми на забутій у кишені дощовика хустці до розкішної спальні, будь-якої миті готової до повернення господині, що потонула в морі. Речі, спогади і навіть ім'я колишньої місіс де Вінтер зустрічаються на кожній сторінці роману.

Поява привида не потрібна, тому що живі в романі Дафни дю Мор'є страшніші за померлих. Саме вони роблять життя головної героїні в особняку Мендерлі нестерпним.

Крім замку найважливішими місцями перетину персонажів роману є чудовий сад, величезний парк та саме узбережжя з човновим будиночком. Уява читача сприймає пейзажі Мендерлі соковитіше завдяки багатим метафорам, які занурюють його не лише у світ фарб, а й у галерею.

Це яскравий запах самовдоволених велетнів – рододендронів, що охороняють обитель Ребекки, пахощі долини азалій, аромат розарію: «Тут не було ні темних дерев, ні заростей підліску, але обабіч вузької стежки росли азалії та рододендрони, не такі, як ті криваво-червоні велетні на алеї, а рожево-жовті, білі й золоті, втілення краси. і благодать, їхні ніжні голівки схилилися під ніжним літнім дощем. Їх запах наповнив повітря, запашний і п'яний, і мені здалося, ніби сама їхня сутність злилася з дзюркотливими водами струмка і стала одним цілим з безперервним дощем і вологим густим мохом під нашими ногами» [68, с. 218].

Ці фарби та запахи регулюють детективний сюжет і то послаблюють увагу читача, то змушують насторожитися, натякаючи на небезпеку для головної героїні, і тому напруга вміло чергується з романтичними сценами.

Кожна деталь сприяє зануренню в атмосферу, що оточує «багатих і нещасних» мешканців Мендерлі, — картинні галереї, манірні вітальні, заповнена бібліотека з каміном і книгами, які ніхто не розкрив, маленька до непристойності спальня головної героїні, розкішні апартаменти. Завдяки майстерності Дафни Дю Мор'є описи не втомлюють, а майстерно рухають сюжет, і сама садиба з її антуражем стає повноцінним героєм розповіді: «Я забула про перший раз, коли була тут, забула чорний ряд дерев, сліпучі, соковиті та горді рододендрони. А з ними величезний будинок, тиша порожнистої зали, тривожна тиша західного крила, прикритого покривалами. Там я була непроханим гостем, блукала кімнатами, які мене не знали, сиділа за столом і в кріслі, які мені не належали» [68, с. 73].

Любовна лінія в детективному сюжеті тримається на персонажних образах подружжя: владний і суворий чоловік і м'яка, невпевнена в собі скромна дівчина.

Максим де Вінтер надається із набором стандартних якостей ліричного героя всіх часів – суворого містера Рочестера, іронічного Ретта Батлера, шляхетного містера Дарсі. Розкриття його таємниці мало що додає до розуміння персонажа, але мотиви його поведінки пояснює цілком. Читачеві кортить повернутися до окремих сторінок тексту та подивитися на нього під іншим кутом.

Максим де Вінтер зламаний несподіваним ударом долі, але його молода дружина виявляє неабияку кмітливість і душевну стійкість. Саме вона майстерно відводить чоловіка від проблем із законом, зцілює його душевну рану та рятує сім'ю.

Якщо Максим де Вінтер майже не змінюється протягом романного сюжету, то головна героїня зробить чимало сюрпризів. Безіменність її не випадкова. До моменту заміжжя вона не має в тексті жодних позначень, а потім набуває неунікального імені «місіс де Вінтер».

Героїня і сама не готова до набуття імені, навіть на телефонний дзвінок відповідає: «Mrs. de Winter died a year ago» [68, с. 77]. І читачеві належить додумати, хто ж ця скромна сирота і чому її вибрав у супутниці життя багатий та загадковий герой.

Протягом усієї романної дії героїня залишається втіленням самовідданої любові, ніжності та безкорисливості. Ці її якості поглиблюються на шляху до фіналу. І якщо спочатку дівчина є подібною до непомітного мишеняти, яке виживає під тиском обставин, то наприкінці вона сміливо протистоїть не тільки похмурій відьмі – економці Денверс і неприємному кузену-шантажисту, а й цілій компанії законників, що нишпорять навколо сімейного гнізда де Вінтерів.

Детективна складова виявляє себе досить чітко вже у першій третині тексту. Як тільки сюжет повідомляє, що колишня дружина Максима де Вінтера потонула, а він сам занурений у смуток і тривогу, уникає прогулянок до узбережжя і злиться за будь-якої згадки імені колишньої дружини, одразу ж з'являються сумніви.

Хоча головна героїня не ставить собі за мету розкрити таємницю Мендерлі, на цього чекає читач. Історія Ребекки має бути розказана, і кульмінація настає в найдраматичніший момент – після галасливого балу, після першої серйозної сварки молодят, після підлості Денверс: «Кохання було для неї грою, не більше. Це саме те, що вона мені сказала. Вона зробила це заради сміху. Ось так вона розважалася. Я вас запевняю. Вона сміялася з вас так само, як і решта. Я бачила, як вона повернулася, сіла на ліжко у своїй кімнаті нагорі й розреготалася. Ви всі її розсмішили» [68, с. 255].

Обов'язкові жанрові інгредієнти детективу, так звані «підказки читачеві», розкидані то тут, то там: божевільний син сторожа, який незграбно розповідає про подію на узбережжі, багатозначні ремарки управителя, несподівані спалахи злості Максима де Вінтера, опис човнового будиночка. І хоча картина злочину уважному оку майже зрозуміла, фокус уваги читача розпливається і концентрується не так на історії Ребекки, як на історії головної героїні, яка поступово перетворюється на мужню і сильну особистість.

Отже, позитивні персонажі роману ставляться до героїні із симпатією, повагою, а Френк Кроулі навіть захоплюється нею. Їхня позиція має сюжетну мету підтримувати розслідувальні пошуки головного персонажа, у той час як негативна позиція місіс Денверс – антагоніста роману – сприяє формуванню у читача співчуття і прихильності до героїні, яка змушена боротися віч-на-віч зі злостивим, небезпечним і, очевидно, більш досвідченим суперником. Через протиставлення оповідачки та суперниці викриваються позитивні якості Ребекки: доброта, відданість чоловікові, скромність та щирість.

Таким чином, у романі «Ребекка» наявні всі основні персонажі, характерні для детективного жанру. Так, зокрема, центральну роль детектива-аматора займає безіменна героїня твору, яка ніколи раніше не займалася подібною діяльністю, проте змушена проводити розслідування, аби врятувати звинувачену в скоєнні злочину близьку людину. Ролі злочинця та потерпілого в аналізованому романі змішуються. З одного боку,

потерпілою можна визнати як саму безіменну героїню, молоду дівчину, з якої збиткується зловісна покоївка, так і її чоловіка, який, по суті, скоїв убивство своєї попередньої дружини через її нестерпну поведінку, тому є і злочинцем, попри те, що його провина не була доведена. Так само формально жертвою можна визнати й саму Ребекку, яка була вбита Максимом. Покоївка місис Денверс протягом усього сюжету виглядає як підозрювана.

## **Висновки до розділу 2**

Проблематика роману Дафни дю Мор'є «Ребекка» тісно пов'язана з його жанровою специфікою. Так, зокрема, до числа детективних аналізований твір дозволяє віднести наявність у ньому таких ознак, як таємничий злочин, який має розкрити головна героїня твору, детектив-аматор без жодного досвіду подібної діяльності в минулому. У минулому схована й відповідь на те запитання, яке має дослідити й викрити детектив. Загадки минулого та їхній вплив на перебіг подій сучасності, який не дає героям твору розпочати повноцінне нове життя, одна з типових проблемних ліній детективного роману як жанру.

Сюжет роману «Ребекка» характеризується кільцевою побудовою та тримає інтригу постійним питанням, яким чином герої роману опинилися в тій точці, з якої ведеться нарація. Важливою складовою сюжетної організації твору постає система натяків, символів та алюзій. Загадкою в романі є навіть ім'я головної героїні, яка протягом усього сюжету залишається неназваною і фігурує лише під прізвищем свого чоловіка, що вносить додатковий елемент таємничості в загальне детективне тло.

Система персонажів роману Дафни дю Мор'є «Ребекка» так само містить тісний зв'язок із жанровою специфікою твору. Так головна героїня твору змушена в результаті свого розслідування не просто зафіксувати

винного у скоєнні злочину, а дізнатися, що це зробила її найдорожча людина, й у подальшому сфокусуватися на тому, аби врятувати її від покарання.

Наявні в романі «Ребекка» і підозрюваний, і справжній злочинець, образ якого переосмислено таким чином, що відсутність покарання за скоєний ним злочин не виглядає несправедливою. Теж ж саме відбувається з образом жертви, яка позбавлена будь-яких поведінкових характеристик, що можуть викликати до неї співчуття читача. Її образ тісно переплетено із проблематикою спадщини, адже єдиною спадщиною Мендерлі, по суті, є страшні спогади про часи Ребекки та її таємничу загибель.

Водночас система персонажів роману «Ребекка» вказує й на присутні у творі ознаки готичного роману. Це засвідчує наявність у ньому героїв, характерних для цієї жанрової форми: таємничого героя, про минуле якого мало що відомо; рано померлої жінки; молоді наївної дівчини, якій випадає не бажана роль детектива-аматора.

## РОЗДІЛ 3. РОЛЬ МІСТИКИ В ЖАНРОВІЙ ОРГАНІЗАЦІЇ РОМАНУ «РЕБЕККА»

### 3.1. «Замковий лабіринт» садиби Мендерлі

Жанрова класифікація роману «Ребекка» пов'язана з численними труднощами, викликаними наявністю у аналізованому творі рис, що належать до різних сюжетно-стильових комплексів. Однак як важлива художня детермінанта роману незмінно виділялася особлива «атмосфера», «настрій», «аура» тексту. «Виняткова розмаїтість і широкість пейзажних вставок» [19], «речовинний образ маєтку» [10], містика місця, розлите в повітрі відчуття таємниці, одухотвореність предметного світу, казкові мотиви та тропи – все це характеристики дієгезису, що мають безпосередні хронотопічні ознаки роману «Ребекка». Причому «злиття просторових і часових ознак в осмисленому конкретному цілому» [34] здійснюється в «Ребеці» саме за допомогою образу садиби Мендерлі.

Чарівний і водночас сповнений невиразною тривогою образ старовинного англійського маєтку, оточеного розкішним садом, алеями з рододендронами, мережею звивистих стежок, що петляють серед густих чагарників, не просто візуально нагадує «справжній зачарований замок» [35], але й наділений усією його різноаспектною функційністю. «Замок» як хронотоп задає систему координат усередині художнього всесвіту, визначає специфіку «нерозривного зв'язку» його вимірів та окреслює зовнішні межі дієгези.

З погляду жанрової генези, «замок» переважно пов'язаний із готичним романом, його містицизмом, гротеском і фантазмагорійністю [7]. Саме в цій літературній течії «таємничі та похмурі, собори та замки стають тлом драматичних, жахливих подій» [7]. «Замок» апелює до романтичного світовідчуття [34], динамізму стихійних сил, дихотомії «потворного» і

«прекрасного», категорії «піднесеного» і поетики руїн, «руїн, що викликають спогади про ідеальний світ, що давно пішов» [28].

Простір «замку» « <...> насичений часом історичного минулого, <...> у ньому відклалися у зримій формі сліди віків та поколінь» [36]. Усередині кам'яних стін епохи та долі накладаються один на одного пластами: у «замку» історичний час спресовується з біографічним часом його мешканців так щільно, що реальне стає невіддільним від вигадки, тьмянний спогад від переказу, а факт від легенди. Вага минулого «тисне» на простір, змушуючи його деформуватися, покриваючи мармур тріщинами, а дзеркала – чорними плямами та пилом. Віки та десятиліття залишають видимі відбитки на речах і предметах, виявляються «в обстановці, у зброї, в галереї портретів предків, у фамільних архівах» [38].

Але вони присутні в замковому просторі незримо, наповнюючи його тьмянним світлом, запахом плісняви, боєм старовинного годинника. Так «дух» часу «населює» місце безтілесними сутностями – химерами, фантомами та привидами – і водночас втілюється « <...> у специфічних людських відносинах династичного спадкоємства, передачі спадкових прав» [38].

Так, у сцені прибуття молодят у Мендерлі сонячне світло змінюється грозовими хмарами в міру наближення до особняка, ліс стає густішим, а темрява — непрогляднішою. Наприкінці тунелю з деревних крон, що зрослися, проступає силует замку: «Алея спускалася в долину, і на нас нависали дерева, величезні буки з красивими гладкими білими стовбурами, вони простягали один до одного свої міриади гілок, а також до інших дерев, назв яких я не знав, вони підходили ближче і ближче, так близько, що я могла доторкнутися до них її руками. Ми поїхали далі, переїхали містком через вузький струмок, але й ця алея, яка, власне, й не була алеєю, мов чарівна стрічка, звивалася й вигиналася крізь темний і мовчазний гай, занурюючись у саме його серце, і але у нас ще не було ні поляни, ні місця, на якому можна було б розташувати будинок. Його довжина починала змушувати мене нервувати; мабуть, цим поворотом, подумала я, чи тим, що слідує; але,

нахилившись уперед на своєму сидінні, я була розчарована: не було ні хати, ні поля, ні просторого й приємного саду, нічого, крім тиші та густого гаю. Ворота перетворилися на спогад, а шосе залишилося в іншому часі, іншому світі» [68, с. 214].

Замок ледве помітний крізь залите дощем лобове скло машини: здається, його можна стерти одним рухом автомобільного дворника. Подібні описи створюють враження, що «маєток настільки віддалений від людей, що ніхто навіть не знає, яке тут найближче місто», загострити «почуття відірваності від світу» та підтримати «ауру таємничості туманом і музикою, що навівають думки про привидів» [23].

Зовнішня закритість, важкодоступність, майже непроникність простору Мендерлі поєднується з навмисно заплутаним і головоломним внутрішнім пристроєм. Низки розкішно обставлених залів і анфілади заповнених антикваріатом кімнат, вистелені товстими килимами коридори та сходи перешкоджають героїні роману отримати ясні уявлення як про конфігурацію простору, так і про течії часу, провокують дезорієнтацію, параною.

За хронотопічною моделлю «замка» проступає описана Умберто Еко логічна структура «замкового лабіринту», «що нагадує собою дерево» з «множиною тупикових гілок» і лише одним вірним шляхом до виходу [26]. «Замковий лабіринт» як «карта мислення» описує «trial-and-error process» [25] і відповідає жанровій формулі [31] класичного детектива *per se* (як загадці з кількома ймовірними варіантами рішення, з яких істинним є тільки один [9] ) та механізму детективної інтриги в «Ребецці» Дафни Дю Мор'є зокрема.

Образ Мендерлі тим паче важливий тому, що у детективному жанрі (і ширше: горорі, трилері, творах з детективною компонентою) «замок» виступає не лише як хронотоп, але й як об'єкт – хранитель таємниці. Тобто Мендерлі містить у собі не лише матеріальну спадщину роду і хроніку його існування, але й місце і час злочину. У рамках жанру це означає автоматичне перенесення витоків, мотивів і навіть вихідної драматичної події у минуле.

Час злочину набуває «історичного» виміру, відрізняється тривалістю і довжиною, укоріненістю в минулому.

Простір Мендерлі служить своєрідним «музеєм смерті», архівом доказів, що викривають винуватця трагедії, і водночас об'єктом, що їх приховує. «Зло» в «замку» Мендерлі витримується і визріває довго, злочин набуває характеру зумовленості та історичної закономірності, розкриття таємниці неможливе без занурення в хроніки або хоча б у вир біографічної пам'яті.

Специфічна просторово-часова конфігурація, задана «замковим» хронотопом, що виступає в детективному сюжеті як об'єкт-зберігач таємниці, визначає характер руху героя-розслідувача. У «Ребеці» цю роль відведено другій дружині Максима де Вінтера.

Опинившись у «замковому лабіринті» Мендерлі, вона – на рівні простору – змушена помилятися і втрачати орієнтири, потрапляти в роздоріжжя й глухі кути, часом ходити по колу, але шукати серед помилкових маршрутів єдино правильний шлях до розгадки. На рівні часу – блукати між минулим та сьогоденням, намагатися відокремити факт від вигадки всередині чужої пам'яті, за допомогою дослідження «історичних» артефактів здійснювати операції ретроспекції та реконструкції, тобто повертатися туди, де ніколи не бувала.

У романі Дафни дю Мор'є ефект занурення в Мендерлі як у «сховище таємниці» досягається у вигляді внутрішньої фокалізації. Розповідь ведеться від першої особи, тобто «сфери існування наратора та персонажа ідентичні» [21]. Конгруентність посилюється завдяки тому, що головна героїня позбавлена імені. Це маркований елемент тексту, «значуща відсутність» [18].

Своєю безіменністю героїня протистоїть замку, у якого є власне ім'я, цим підкреслена її чужорідність по відношенню до нього, вона в контексті замку постає «нікчемою», особливо в порівнянні зі своєю мертвою суперницею, яка не тільки має ім'я, а й дала його назві всього роману. Ребека

є уособленням замку, його втіленням, і це знову підкреслює чужорідність замку другої леді де Вінтер.

Містицизм Мендерлі базується на тому, що він «зачарований замок», всі предмети всередині якого мають свою зворотну, «чарівну» та лякаючу сторону. Канцелярське приладдя та текстильні вироби з монограмою «Р», рукописи, статуетки, хустки зі слідами помади іманентно належать двом світам: «Я дістала один, подивилась на нього і вийняла із тонкої паперової обгортки. На ньому було написано «Місіс де Вінтер», а в кутку — «Мандерлей». Я поклала його назад у скриньку й зачинила шухляду, раптом почувуючись винуватою, ніби я зрадила, ніби господиня, у якої я жила, сказала мені: «Так, звичайно, ти можеш писати листи у мене на столі», і я непросто, крадькома зазирнула до її листування. Будь-якої миті вона може повернутися в кімнату і застати мене перед відкритою шухлядою, до якої мені заборонено торкатися» [68, с. 311].

У «раціональному» механізмі детективної інтриги предмети є доказами, речовими доказами злочину. Але також вони виявляють ірраціональну сполученість зі світом трансцендентного і надприродного, як свого роду «магічний компас» указують шлях в інобуття (подібно до хлібних крихт Гензель і Гретель або кинутого черевичка Попелюшки).

Так саме нежитлове західне крило будинку в містичній площині роману є аналогом таємної комори Синьої Бороди: «Місіс Денверс не зводила з мене очей, ніби чекала, що я розповім їй, чому вона вранці в паніці втекла з вітальні через підсобні приміщення, і я раптом відчула, що вона все знає, що вона повинна спостерігати за мною і, мабуть, бачила мене з самого початку, коли я блукала західним крилом, мій погляд упав на щілину у дверях» [68, с. 55].

У містичну площину роману вбудовується особливим конструктом фігура «темного провідника» або «похмурого воротаря», сила якого підтримується за допомогою «символічного взаємозв'язку з головним лиходієм» [8]. Позицію архетипового «вартового порога» [16] в Мендерлі

займає персонаж місіс Денверс – економки, фанатично відданої своїй покійній господині Ребецці.

Денверс навмисно майже жодного разу не показана у русі. Тим самим показано її тотожність із замком: вона "нерухома", як і він, і є ще одним, після Ребеки, його втіленням і частиною. Якщо вона входить у кімнату героїні, молода міс де Вінтер спочатку чує звук кроків, слідом за яким перед нею виростає ідеально пряма постать всюдисущої жінки. У цих епізодах ситуація показана з точки зору героїні; для неї поява місіс Денверс завжди є несподіваною, і це саме по собі жахливо: «Я повернулась на майданчик і вже збиралась спуститися, тримаючи руку за поруччя, коли почула, що позаду мене відчиняються двері, і це була місіс Денверс. Якусь мить ми мовчки дивилися одне на одного, і я не могла точно сказати, що я бачила у її очах – злість чи цікавість, – бо щойно вона помітила мене, її обличчя одразу перетворилося на маску. Хоча вона не сказала ні слова, я відчувала провину і сором, наче потрапила у чужі володіння, і я відчувала, як моє обличчя червоніє від зради» [68, с. 83].

«Темний воротар» в особі місіс Денверс служить «проекцією змісту несвідомого» [16], і тому викликає страх. У її образі відбувається діалектичне «поєднання протилежностей» [16] – любові до Ребекки де Вінтер, що втілилася в скрупульозному підтримці Мендерлі в незмінному стані, і ненависті до кожного, хто спробує порушити статус-кво.

Завдяки цим різноспрямованим імпульсам «об'єкт – зберігач таємниці», що вміщують у собі час і місце злочину, Мендерлі трансформується ще й у фетишистське святилище, де кожна річ набуває сакрального значення реліквії, тобто так званого «семіофора – носія знака, що не залежить від матеріальної цінності» і «що відсилає до чогось іншого, до минулого, до якогось екзотичного буття, до невидимого світу» [27].

Серед найбільш змістовних семіофорів роману – сумний принц, зачарований замок, магичні предмети з монограмою «Р». Конструктивні та декоративні елементи, що становлять об'ємний образ маєтку – від колірної

гами до заведеного повсякденного розпорядку, – покликані культивувати, вирощувати в головній героїні «синдром самозванки», щомиті нагадуючи, що зовсім не вона справжня господиня Мендерлі. І ті ж компоненти – але вже як фрагменти інформації – мають розвивати детективну інтригу, вказувати на прогалини в «офіційній» версії загибелі Ребекки, задавати перебіг розслідування.

У романі Мендерлі постає щонайменше у трьох значних іпостасях: як хронотоп «замок» окреслює межі та задає внутрішні закони художнього світу твору; як об'єкт-зберігач таємниці бере участь у формуванні детективної інтриги, консервує час та місце злочину; нарешті, має властивості метаперсонажу, а саме – є своєрідною проекцією, «астральним двійником» загиблої Ребекки. Неспокійний і спраглий помсти дух убитої жінки матеріалізується в будинку, «замок» стає еманациєю, новим «тілом» для формально відсутньої героїні. Саме це трансгресивне перенесення висуває Мендерлі (а зовсім не місіс Денверс) на позицію головного антагоніста, робить маєток ключовим драйвером сюжетного конфлікту: «Sometimes I wonder if she comes back to Manderley again and watches you and Mr. de Winter» [68, с. 65].

За мірою розвитку дії сполучення топосу Мендерлі з відсутнім героєм у романі тільки посилюється, конверсія та ізоморфізм прогресують, досягаючи апогею в епізоді знищення Мендерлі. Значення цієї події для всієї структури сюжету не можна переоцінити: воно слідує за розв'язкою, в якій з'ясовується, що Ребекка була зовсім не витонченою леді, еталоном аристократизму і світськості, а підступною, розбещеною і пересиченою хижачкою, що прагнула принизити і знищити законного чоловіка.

У романі Максим де Вінтер вбиває Ребекку, коли та заявляє, що вагітна від свого брата і саме ця дитина буде господарем Мендерлі. «Інцестуальний зв'язок виглядає найвищим проявом неприборканої спраги Ребекки до збільшення, відтворення, копіювання самої себе». Але це її бажання парадоксальним чином знаходить задоволення тільки в смерті.

Привид оволодіває простором і часом «замку», просочує Мендерлі від фундаменту до останньої цегли. У фіналі місіс Денверс знищує маєток повністю, щоб він не належав нікому, крім Ребекки, і зникає десь на території палаючої садиби. Недомовленість відкриває простір для інтерпретації: вогонь стирає грань між істотою та сутністю, вони зливаються та зникають, як і належить привидам.

Таким чином, маніпуляція великими часовими пластами разом із «незмінністю пам'яті» надає властивий для детективного жанру неоднозначності романтичного характеру: ознак примарності, невловимості, плинності та мінливості. Хронотоп «замку» зіштовхує логоцентризм і прогресивізм детективного жанру з потворністю і смертю в системі образів романтичного мистецтва, що знаменують неприйняття світу з позиції піднесеного гуманістичного ідеалу, внаслідок чого виникає гносеологічний та аксіологічний конфлікт, результат якого вільний визначати сам читач.

### 3.2. «Ефект присутності» позірної Ребекки

Роман Дафни дю Мор'є «Ребекка» увійшов до історії світової літератури як твір, наділений одним із найзахопливіших та найбільш інтригуючих сюжетів. Проте інтерес викликає не лише сюжет аналізованого твору. Особливу роль у романі Дафни дю Мор'є відіграє похмуро-готичний стиль твору, який тримає читача в очікуванні чогось особливо захопливого й цікавого.

Роман не випадково отримав назву «Ребекка» — вся подієвість твору сконцентрована навколо цієї героїні, яка, утім, жодного разу в ньому не з'являється.

Ребекка – загадкова, містична фігура, яка залишила слід у долі кожного з персонажів роману. Немов тінь, Ребекка переслідує кожного в садибі

Мендерлі. Вона подібна до привида – його ніхто не бачить, проте його присутність відчувається всіма: «Господи, я навіть не хотіла думати про Ребекку! Я хотіла бути щасливою, зробити Максима щасливим, я хотіла, щоб ми були щасливі разом. У мене не було іншого бажання. Я не могла їй допомогти, коли вона приходила до мене в моїх думках, у моїх снах. Я нічого не могла вдіяти, почувуючись у Мандерлеї, у своєму домі, гостем, що ходить там, де вона ступає, відпочиває там, де вона лягла відпочивати. Я була гостем, проводила час, чекаючи повернення господині. Короткі фрази, дрібні закиди нагадували мені про це щогодини, щодня» [68, с. 98].

У романі Дафни дю Мор'є «Ребекка» відбувається смислова нейтралізація образу привида за допомогою тиражування концепту, що призводить до стирання стилістичних та семіотичних кордонів, припустимих контекстуальних парадигм. Відтак, трапляється свого роду апропріація образу привида: він займає своє «законне» місце на рівні повсякденності, втрачаючи різко негативне етико-естетичне маркування, стаючи звичним («освоєним і засвоєним») і, отже, нормальним та безпечним. Останнє призводить до розширення семантичної та прагматичної парадигми образу привида: від «привид як Інший/Ворог» до «привид як реальний та/або евентуальний союзник» і «привид як герой і зразок для наслідування».

Основною стратегією такого переосмислення концепту є деконструкція колишньої норми; відбувається «подолання страху»: концепт спочатку семантично нейтралізується, та знаходить не властиву для нього від початку семантику з протилежним (позитивним) знаком, що у результаті призводить до втрати страху перед привидом як онтологічною підставою зла.

Образ привида в готичному творі – це завжди метафора невирішеного минулого. Герої роману Дафни дю Мор'є «Ребекка» борються не так з реальними привидами, як із привидами минулого, і вони не дають їм спокою саме тому, що ці привиди — це їхня кров, і, відповідно, це вони самі, тому що таємниці минулого не виходять із думок.

Поява привида в романі «Ребекка» починається зі звуку струни, що вводить музичну тему до структури оповіді: «Раптом мені здалося, ніби в кімнаті слабко і жалібно задзвонила струна <...>. Почувся дивний звук...» [68, с. 113]. Звук лунає тричі до появи головної героїні твору. Через згадку про струну, що асоціюється з музичним інструментом, до структури образу привида включається інтермедіальний елемент: «Ось знову лунає звук... Я обертаюся... Слід місяця на підлозі починає повільно підніматися, випрямляється, трохи округляється зверху... Переді мною, крізь туман, стоїть нерухомо біла жінка» [68, с. 115].

І далі в тексті згадуються різні інші звуки, пов'язані як з мистецтвом, так з побутовою та природною сферою: «Десь вдалині заспівав півень; інший відповів ще далі» [68, с. 191]. «Зрідка внизу жалібно кричав заєць; нагорі теж жалібно засвистіла сова» [68, с. 183]; «<...> за піаніно сіла молода жінка. Злегка закинувши голову із напівзаплющеними очами, вона співала італійську арію; вона співала і посміхалася, і в той же час її риси виражали важливість, навіть суворість... ознака цілковитої насолоди!» [68, с. 187].

Особливу значущість у такій образній за своїм озвученням структурі набувають моменти тиші, які, наче паузи в музичному творі, акцентують увагу на кульмінаційних ціннісних епізодах. Наприклад, тиша перед тим, як герой приймає все-таки рішення йти на зустріч із привидом: «Сонце тільки-но сіло, і не тільки небо почервоніло – все повітря раптом наповнилося якимось майже неприродним багрянцем: листя і трави, ніби вкриті свіжим лаком, не рухалися; в їх скам'янілій нерухомості, в різкій яскравості їхніх обрисів, у цьому поєднанні сильного блиску і мертвої тиші було щось дивне, таємниче. Досить великий сірий птах раптом без жодного шуму прилетів і сів на самий край вікна...» [68, с. 185].

Музично-специфічним способом у тексті відображається і звучання реплік героїв: «Відповідає голос, як шелест листя» [68, с. 192], «прошепотів мені знову» [68, с. 218], «сказав я вголос і несподівано голосно, наче хтось штовхнув мене ззаду» [68, с. 220].

Формування сфери інобуття, яка стає можливістю розкриття характеру та стану персонажа, реалізується у творі вже шляхом проведення паралелі між новоспеченою місіс де Вінтер та духом Ребекки: «Моя уявна перевага супроводжувала всю особистість цієї жінки; це пояснювало, чому вона усамітнилася на довгі години в жовтій кімнаті, де саме повітря, насичене запахами п'яних квітів і старих надушених тканин, природно породжує привидів. Цим пояснювалася її дивна посмішка, яку ніхто з нас не вибирав і водночас не приваблювала людину, яка займається особливими справами, – і цей дивний вираз її широко відкритих світлих очей, які ніби дивилися кудись у далечінь» [68, с. 291].

Позірна Ребекка стає реальною, начебто оживає у садибі Мендерлі й старого будинку, що є місцем, яке приваблює духів: «Ми всі чули про привидів; у кожного були дядьки, двоюрідні брати, бабусі та няні, які бачили їх на власні очі, ми всі їх трохи боїмося в глибині душі, то чому б їм насправді не існувати? Щодо мене, то я занадто скептик, щоб вірити в неможливість чогось! Крім того, ви можете бути впевнені, що якщо чоловік провів ціле літо під одним дахом з такою жінкою, як місіс де Вінтер, він почне вірити в можливість багатьох-багато неймовірних речей просто тому, що змушений вірити в реальності її існування. А чому б не повірити в них, якщо задуматися? Невже так дивно, що таємнича, дивна істота, явно не від світу цього, в яке перетвілилася жінка, що вбила свого коханого два з половиною століття тому, може бути наділена здатністю залучати до себе (будучи недосяжно високою для земні коханці) чоловік, який кохав її в тому колишньому існуванні і помер через любов до неї?» [68, с. 304].

Нарешті, важливо те, що наприкінці оповідання героїня-оповідачка наділяється особливим слухом: «Але що значать ті пронизливо чисті й різкі звуки, звуки губної гармошки, які я чую, як тільки в моїй присутності говорять про чийсь смерть? Вони стають голоснішими, вони стають голоснішими...» [68, с. 315]. В даному випадку можна говорити про інтермедіальну складову образу героїні.

Образ Ребекки у романі виникає через предмети інтер'єру, деталі обстановки, її почерк. Художня деталь у романі «Ребекка» допомагає читачеві зануритися у повістування і надає твору ознак загадковості, саспенс якої поступово робить позірну Ребекку все більш реальною та опредмеченою обстановкою садиби Мендерлі.

### 3.3. Протистояння містиці детективною складовою

У романі «Ребекка» безіменна головна героїня намагається розплутати загадку, яка поставлена перед нею від самого початку рішучих змін у її житті, пов'язаних із заміжжям із таємничим аристократом Максиміліаном. Проте ця загадка має прямий зв'язок із містичною складовою – адже під підозрою опиняється дух покійної господині маєтку, про яку читач дізнається лише зі слів старої покоївки, яка її обожнювала. Молода дівчина постає тут у ролі детектива, відтак, у сюжетно-жанровому відношенні раціональність у романі вступає у двобій із містичним компонентом.

У ході інтродукції персонажа, яка представлена протягом перших двох розділів, надаються такі важливі складові образу героїні, як словесний портрет, соціальний статус, а також найбільш значущі, індивідуальні риси її характеру. Так, на початку роману читач спостерігає пересічну, нічим не примітну молоду жінку:

«Тепер я дуже відрізняюся від тієї, яка вперше приїхала до Мендерлі, сповнена надії та нетерпіння, уражена доволі відчайдушною скупістю та сповнена сильного бажання догодити. Звичайно, саме моя неврівноваженість справляла таке погане враження на таких людей, як місіс Денверс. Якою я мала бути після Ребекки? Зараз я бачу себе, пам'ять, яка перетинає роки, як місток, з прямим підстриженим волоссям і молодим ненапудреним обличчям, одягнена в погане пальто, спідницю та джемпер мого власного твору, що тягнеться за місіс Ван Хопер, як сором'язливе, неспокійне лоша» [68, с. 214].

У наведеному фрагменті змальований образ незграбної та замкнутої дівчини, яка через свою крайню сором'язливість прагне здаватися якомога непримітнішою для оточуючих. Подібне враження створюється за допомогою конвергенції засобів різного рівня, які засвідчують, що молода жінка, оселяючись у Мендерлі, аж ніяк не готувала себе на роль детектива, відтак, ця роль є для неї багато в чому спонтанною.

Так, на лексичному рівні уваги заслуговують означення «hopeful» і «eager», які підкреслюють юнацьку наївність героїні, її переконаність у доброті та щирості мешканців Мендерлі, їхню готовність прийняти та полюбити її. Дієприслівник «handicapped», для якого в словнику знаходимо наступну дефініцію: *if someone is handicapped, part of their body or their mind has been permanently injured or damaged. Some people think that this word is offensive* [23], у поєднанні зі словом «gaucherie», яке являє собою французьке запозичення і в перекладі означає «незграбність, недосвідченість» [23], підкреслює, що героїня сама глибоко переживає через відсутність грації та достатнього вміння вигідно себе подати, і досить різко і безжально висловлюється з цього приводу. Подібна самокритичність є суттєвим допоміжним чинником у її подальшій діяльності як детектива-аматора.

Саме тому вона змушена вдатися до варваризму, який, на її погляд, більш точно викриває властивий їй недолік. Однак хоч би якою самокритичною була героїня, в останньому реченні абзацу, порівнюючи себе із сором'язливим, незграбним лошам (*a shy, uneasy colt*), яке покірно плентається за своєю господинею (*trailing in the way of Mrs. Van Hopper*), вона викликає співчуття і сумну посмішку читача, що з розумінням ставиться до молоді місіс де Вінтер.

Протягом роману зовнішній портрет героїні неодноразово показаний у вигляді її внутрішнього монологу, у якому вона ніби бачить себе із боку – очима інших персонажів. Інакше кажучи, портретні замальовки у романі є хіба що на рівні уявлень оповідачки стосовно того, якою її сприймають

оточуючі. Цей художній прийом становить яскраву особливість індивідуального стилю Д. дю Мор'є.

Розглянемо як приклад два уривки, які описують зовнішній вигляд героїні після прибуття в Мендерлі після медового місяця, коли вона вперше постає перед прислугою:

1) «I can see myself now, unsuitably dressed as usual, although a bride of seven weeks, in a tan-coloured stockinette frock, a small fur, known as a stone marten round my neck, and over all a shapeless mackintosh, far too big for me and dragging to my ankles. It was, I thought, a gesture to the weather, and the length added inches to my height. I clutched a pair of gauntlet gloves in my hands and carried a large leather handbag» («Зараз я бачу себе невідповідно одягненою, як завжди, хоч і семитижневою нареченою, у темно-коричневій трикотажній сукні, маленькому хутрі, відомому як кам'яна куниця, на моїй шиї, а поверх усього безформний макінтош, занадто великий для мене й тягне до моїх щиколоток. Я подумала, що це жест на користь погоди, і довжина додала дюймів до мого зросту. Я стискала у руках пару рукавичок із рукавицями та ніс велику шкіряну сумочку») [68, с. 67].

2) «I can close my eyes now and look back on it, and see myself as I must have been, standing on the threshold of the house, a slim, awkward figure in my stockinette dress, clutching in my sticky hands a pair of gauntlet gloves» («Тепер я можу заплющити очі, озирнутися на це й побачити себе такою, якою я мала бути, стоячи на порозі дому, струнку, незграбну фігуру в моїй трикотажній сукні, стискаючи в липких руках пару рукавичок із рукавичками») [68, с. 75].

Із наведених фрагментів видно, що героїня сама визнає відсутність у себе необхідного смаку в убранні. Опис плаща, який їй зовсім не за розміром і приховує фігуру, а також прикметники «slim» та «awkward» у другому прикладі наголошують на невисокому зрості та худенькій комплекції дівчини. Дієприкметник теперішнього часу «clutching» утворюється від дієслова, що наділене семантику небажаності певного перебігу подій, певних вражень тощо [= grip, grasp] [24]. У поєднанні з прикметником «sticky»

(hands) зазначений дієприкметник підкреслює нервову напругу героїні: вона тремтить від страху перед необхідністю постати перед прислугою, не знає, як правильно поводитися.

Мовленнєву партію головної героїні роману «Ребекка» можна умовно розділити на дві складові: власне пряме мовлення, яке реалізується в діалогах героїні з іншими персонажами, і внутрішнє мовлення, в межах якої ведеться нарація в усьому романі. Ці два плани висловлювання мовленнєвої партії протиставлені одне одному. Доведемо сказане на ілюстративному прикладі:

«Я рада, що це не може статися двічі, гарячка першого кохання. Бо це лихоманка, та ще й тягар, що б не казали поети. Вони не сміливі, дні, коли нам двадцять один. Вони сповнені маленьких боягузтв, маленьких безпідставних страхів, і їх так легко поранити, так швидко поранити, що ти падаєш від першого ж колючого слова. Сьогодні, оповиті самовдоволенням обладунком наближення середнього віку, нескінченно малі уколи дня за днем торкаються одного, але злегка і незабаром забуваються, але потім - як необережне слово затрималося б, ставши вогненным клеймом, і як погляд, погляд через плече, заклеювали себе як речі вічні. Заперечення означало тричі спів півня, а нещирість була як поцілунок Іуди. Дорослий розум може брехати з безтурботним сумлінням і веселим спокоєм, але в ті часи навіть маленький обман шльопає язик, штовхаючи його об самий стовп» [68, с. 74].

З погляду лексичного наповнення мовлення головної героїні відрізняється образністю. Вона прекрасна оповідачка, внаслідок чого розповідь стає захоплюючою та цікавою. Багатство стилістичних прийомів є окрасою її мови, надає їй точність, влучність і красу. Так, у цьому уривку ми виділяємо метафори (fever of first love; armour of approaching middle age), різні види повторів (ланцюговий, анафоричний, емфатичний) у поєднанні з синтаксичним паралелізмом.

Використання ідіоматичного вислову «the kiss of Judas», а також біблійної алюзії (the thrice crowing of a cock) вказує на освіченість та обізнаність молодої жінки із класичними, зокрема біблійними, текстами. Про

це свідчить і широке вживання книжної, формалізованої лексики, наприклад: *barbed, complacent, infinitesimal, stigma, denial, herald, composure, deception*.

Що стосується прямої мови героїні, то для неї характерні такі риси: стислість реплік; однозначні, прямі відповіді на питання за допомогою слів «yes» і «no»; часте використання вигуку «Oh»; використання у мові «семантично спустошеного» прикметника *nice*; використання обмежувачів, таких як «*I'm afraid, I suppose*». Позначені мовні характеристики значною мірою сприяють створенню образу невпевненої в собі, замкнутої, вкрай сором'язливої молодшої особи, яка через свою юність, недосвідченість, а також відсутність належного виховання не вміє триматися впевнено під час бесіди, соромиться прямо висловлювати свою думку. В цьому вона є нетиповим детективом, на відміну від уже сформованого на той час образу детектива-розслідувача як упевненої в собі людини, для якої не існує жодних таємниць. Окрім того, слід зауважити, що на той час у літературі переважали детективи-чоловіки, тому недосвідчена дівчина є ознакою новаторства Дафни дю Мор'є в детективному жанрі.

Ключовим учинком героїні, з якого починається зав'язка роману, є її рішення стати дружиною Максима де Вінтера. Цей вчинок мотивований щирим коханням. Ось як дівчина уявляє своє майбутнє сімейне життя:

«Місіс де Вінтер. Я була б місіс де Вінтер. Я побачила полірований стіл у їдальні та довгі свічки. Максим сидить в кінці. Партія з двадцяти чотирьох. У мене була квітка у волоссі. Усі дивилися на мене, тримаючи склянку. "Треба випити за здоров'я нареченої", а потім Максим сказав: "Я ніколи не бачив, щоб ти була такою гарною". Чудові класні кімнати, заповнені квітами. Моя спальня, з вогнем взимку, хтось стукає у двері. І заходить якась жінка, усміхається, вона сестра Максима, і каже: "Дуже чудово, як ви його порадували, всі такі задоволені, ви така успішна". Місіс де Вінтер. Я була б місіс де Вінтер» [68, с. 319].

Перше, що привертає увагу у цьому уривку, — це рамковий повтор речень «*Mrs. de Winter. I would be Mrs. de Winter*», які свідчать про вищу міру

радості героїні – вона настільки щаслива, що не в змозі повірити в те, що відбувається, для чого знову і знову повторює про себе заповітні слова. Аналізований фрагмент переповнений називними реченнями, що вдалим прийомом для імітації гри уяви, внутрішніх фантазій. Загальне позитивне враження від цього уривка досягається за рахунок слів з позитивною інгерентною конотацією (*lovely, great, smiling, wonderful, happy, pleased, success*), а також такої деталі речового світу, як квіти, які згадуються двічі (*a flower in my hair rooms, filled with flowers*) і сприяють створенню райдужного, привабливого антуражу.

В романі «Ребекка» відзначаються відмінності між детективними та містичними елементами. До елементів, які створюють детективну складову відносимо таємничу смерть Ребекки, пошук правди і напруження та інтригу протягом твору, які спонукають вступити в розслідування разом з героїнею. Здебільшого, фокус зосереджений на розкритті таємниці через логічний та раціональний підхід до вирішення загадок.

Містичними елементами слугують таємнича атмосфера, що надає роману містичність та загадковість, а також тінь минулого. Присутність Ребекки, яка померла до подій роману, відчувається як таємнича тінь, що впливає на теперішнє.

Детективні та містичні аспекти взаємодіють у романі, хоча кожен з них має своє чітке завдання. Детективна частина акцентується на розслідуванні та раціональних вирішеннях загадки, в той час як містичні елементи вносять особливий загадковий акцент.

Дафна дю Мор'є демонструє, як молода дівчина, що на початку твору охоплена комплексами та боїться всіх навколо, стає в ході сюжетного розвитку справжнім детективом, здатним на сміливі та рішучі вчинки. Так, вона дає відсіч місіс Денверс і прикриває перед судом свого чоловіка, який скоїв вбивство. Проте тут слід наголосити, що вона самотужки викриває правду про минуле Максиміліана та Ребекки, себто здійснює успішне

розслідування, а от те, яким чином скористатися його результатами, героїня твору залишає на власний розсуд.

### **Висновки до розділу 3**

«Замковий лабіринт» садиби Мендерлі у поєднанні з детективною інтригою генерує в сюжеті роману «Ребекка» тему роду (родового прокляття), поганої спадщини, старих гріхів, укоріненого в минулому зла. Ключі до розгадки злочину також перебувають у минулому; розслідування, пошук істини ведеться не лише в лабіринтах часу, але й у лабіринтах пам'яті. Занурення у простір чужих, часом ворожих спогадів додає до механізму «таємниці» характеристик містицизму та психологізму ірраціонального та несвідомого.

«Ефект присутності» позірної Ребекки витворюється завдяки описам предметів інтер'єру, деталей обстановки, почерку покійної господині садиби Мендерлі, яка втілює її характер та дух. Всебічне та постійне використання художніх деталей у описі Мендерлі додає сюжету роману загадковості й містичності.

У романі «Ребекка» представлене розслідування детектива-аматора, проведене безіменною головною героїнею, яка опинилася в такій ситуації вперше й випадково, проте продемонструвала здатність до рішучих дій та логічних узагальнень. Таємниця, що постає основою розслідування, прямо пов'язана із містичною складовою, оскільки загадковий супротивник леді де Вінтер намагається приховати власні дії в атмосфері потойбічного, яку створює дух колишньої господині Мендерлі Ребекки. Молода дружина Максима де Вінтера змушена реалізуватися як розслідувач, виступаючи на боці раціональності в боротьбі з містикою.

У детективній лінії роману особлива увага приділяється суттєвим метаморфозам в характері молодшої леді де Вінтер, яка із скромної молодшої дівчини перетворюється на справжнього детектива, сміливого й рішучого у своєму бажанні не просто дізнатися правду, але й зробити так, аби вона найменшим чином зашкодила дорогій для неї людині. Її аматорське розслідування стає успішним попри всі перешкоди, а сама вона отримує шанс на родинне щастя, яке, власне, й постає провідною метою її пошукової діяльності.

Окрім власного розслідування головної героїні детективна складова у романі проявляється в кількох ключових моментах. Смерть попередньої дружини Максима де Вінтера, Ребекки, є центральною таємницею. В ході неочікуваних поворотів сюжету розкриваються таємничі аспекти характерів персонажів, створюючи несподіваний розвиток подій.

Містична складова слугує для підсилення інтриги та створює додаткову напругу протягом твору. Мендерлі, резиденція Максима де Вінтера, яка представлена як старовинний замок з темними коридорами та таємничими кутками створює містичний фон для подій. Ребекка фігурує у фабулі як таємнича тінь, яка переслідує героїню. Сюжетні лінії, пов'язані з минулим Ребекки, мають містичні елементи, такі як таємничі записки, події на балу та винятковий стиль життя. Ці елементи формують детективну складову роману, роблячи його сюжет напруженим.

## ВИСНОВКИ

Жанрово-сюжетні ознаки детективу включають загадку або кримінальний злочин, виявлення його слідів та доказів, розслідування, розвиток інтриги та розкриття таємниці наприкінці твору. Жанрово важливим є підтримання сюжетної напруги та вивчення персональних характеристик героїв. Побудова конфлікту відбувається у процесі зіткнення справедливості й беззаконня, в якому в переважній більшості детективів перемагає справедливість.

Витоки детективного жанру наявні вже в літературі Давньої Греції: так у трагедії Софокла «Едіп-цар», яка була написана у V ст. до н.е., головний герой розслідує таємницю свого власного походження, а також розкриває таємницю вбивства колишнього царя Лая. Особливість детективного боку сюжету «Едіпа-царя» полягає в тому, що дізнавач врешті-решт переконується у власній провині та змушений самотійно виконати вирок стосовно злочинця – Едіп осліплює себе та вирушає в добровільне вигнання. Так само «Історія» Геродота містить розповіді про розслідування, які можуть вважатися прекурсорами детективного жанру.

Після виокремлення в самотійний літературний жанр у XIX ст. детектив має декілька ключових особливостей у сюжетній організації. Він зазвичай починається з виникнення кримінального злочину або таємничої події. У сюжеті обов'язково присутній винахідливий розслідувач, який береться за розв'язання обставин події та встановлення злочинця, використовуються інтрига та переплетеність подій для створення заплутаної фабули, в якій герої часто мають складні особисті історії, які можуть впливати на розкриття таємниці, яке традиційно відбувається у фіналі. Ці елементи допомагають створити напружений та захопливий детективний сюжет, який визначається чіткою структурою та дотриманням конвенцій жанру.

Активність жінок-письменниць як авторок детективних творів починається пізньовікторіанським періодом. Твори А. К. Грін, А. Крісті, Н. Марш, Д. Сейерс та ін. стали по-справжньому класичними в межах жанру, а дослідники їхньої творчості та жіночого письма відзначають, що жінки-детективи з особливою емоційністю залучаються до розслідування на відміну від детективів-чоловіків з раціональними думками. Майстерне вміння пліткувати часто допомагає героїням отримувати додаткову інформацію, яка допомагає розплутанню загадки. Було виявлено, що жіночі персонажі можуть робити більше акценту на використанні інтуїції, емоційного інтелекту та емпатії у розслідуванні, стикатися з унікальними особистими викликами, пов'язаними із стереотипами щодо ролі жінки в суспільстві. Сюжетні лінії жіночих детективів можуть більше фокусуватися на їхніх особистих життєвих обставинах, зокрема родинних, та особистих викликах.

Дафна дю Мор'є відома як письменниця, що творила в різних жанрах. Вона писала історичні романи, а також новели та короткі оповідання. Однак її найбільш відомі та впливові роботи належать до романтичного, містифікаційного та детективного жанрів. Три найвідоміші романи автора – «Ребекка», «Трактир "Ямайка"» і «Моя кузина Рейчел» дослідники відносять до детективних, водночас наголошуючи на тому, що їх детективна магістраль комбінується з елементами готики, психологічного трилера, любовного роману, хорору тощо, що створює в сюжеті психологічний напружений фон і перекодує жанрові рамки. Дослідники вивчали роман «Ребекка» також з боку фрейдизму (Х. Хадіянто), літературного контексту (Т. Вініфріт, Р. Келлі), зображення жіночих характерів (П. Маграваті) та наративних стратегії часопростору (Дж. Ньюмен). Але жанровий синтез «Ребекки» залишався досі не вивченим.

Фабула «Ребекки» містить історію про молоду жінку, яка стає другою дружиною багатого аристократа Максима де Вінтера та переїжджає в його родовий маєток Мендерлі, однак там стикається з таємницею смерті попередньої дружини Максима Ребекки. Твір запозичає такі сюжетні

компоненти з готичного жанру, як віддалений маєток, який нагадує готичний замок, в якому зберігається страшна таємниця попередньої господині, загадковий герой, про якого мало що відомо, а також молода та невпевнена дівчина, яка змушена боротися за своє кохання та життя з потойбічними силами. Ознакою детективного жанру є наявність злочину, який розкривається наприкінці твору.

У жанрово-сюжетній організації твору за містичну складову відповідає образ позірної Ребекки, а детективна складова підтримується образом головної героїні. Ребекка – яскрава та впевнена у собі жінка, що наповнює собою світ героїв роману навіть після своєї смерті, а головна героїня – скромна, непоказна та слабка дівчина. Але з розвитком подій у напрямку зміцнення детективної лінії відбувається перетворення в її характері, вона демонструє аналітичні здібності та силу волі, тоді як позірна Ребекка протягом розслідування втрачає містичний ореол, владу над маєтком та його мешканцями й перетворюється на жертву злочину.

Позірність та містичний ореол Ребекки базуються на її «ефекті присутності», який утворюють побутові, пейзажні, інтер'єрні та портретні деталі, які пов'язані з Ребеккою та керують життям мешканців Мендерлі, роблячи їх уособленням Ребекки. Так, у сюжеті роману часто використовується означення «dark» при описі очей, фігури та манер економки маєтку місіс Денверс.

Деталізація взагалі стає рушійним прийомом у сюжетопобудові роману, створюючи систему натяків і символів як у містичній, так й у детективній його складових та додаючи в їхню синергію жанрові риси любовної історії та психологічної драми. Деталі-натяки та деталі-символи формують описи та емоційний фон для сприйняття пейзажів, локацій, портретів героїв, їхніх почуттів, страхів та роздумів, що виникають у внутрішніх монологів й діалогах, конгруентних до кожної з жанрово-сюжетних ліній роману.

Так, любовна лінія в детективному сюжеті тримається на деталях, якими описуються образи подружжя: владного та загадкового чоловіка і скромної, невпевненої в собі дівчини, яка ставиться до нього із самовідданим коханням й виявляється готовою захищати своє сімейне щастя.

Але ж саме в детективній складовій деталі-натяки набувають жанрового забарвлення як «підказки». Вони спрямовують сюжет до розкриття таємниці у розповіді сина сторожа, який ділиться історією з узбережжя, несподіваних спалахах злості Максима де Вінтера, описах човнового будиночка та інших загально ключових для містичної й любовної ліній психологічно насичених епізодах.

Детективна лінія поступово втягує всіх героїв, які на початку сюжету вибудовували містичну та любовну лінії. Протягом сюжету вони перетворюються у типових для детективного жанру персонажів: помічників, як Френк Кроулі, який із повагою і захопленням ставиться до героїні та підтримує розслідування, чи супротивників, як місіс Денверс, котра заважає розкриттю таємниці.

Отже, у детективному напрямку сюжет роману «Ребекка» розкриває себе як розслідування детектива-аматора, проведене безіменною головною героїнею, яка опинилася в такій ситуації вперше й випадково, проте продемонструвала здатність до рішучих дій та логічних узагальнень. Таємниця, що постає основою розслідування, прямо пов'язана із містичною складовою сюжету, оскільки загадковий супротивник леді де Вінтер намагається приховати власні дії в атмосфері потойбічного, яку створює дух колишньої господині Мендерлі Ребекки. Молода дружина Максима де Вінтера змушена реалізуватися як розслідувач, виступаючи на боці раціональності в боротьбі з містиком. Головна героїня проходить внутрішній емоційний шлях від початкової сором'язливості та невпевненості до самоствердження та зрілості. Якщо спочатку вона є стороннім спостерігачем у своєму власному житті та в родовому маєтку Мендерлі, то наприкінці роману виказує рішучість, визнає таємницю Ребекки, стверджується як

особистість та приймає свої внутрішні переживання та рішення. Містична загадковість отримує відповіді в детективній площині. Впродовж більшої частини роману головна героїня вважає, що смерть Ребекки трапилась випадково, але з часом виявляється, що справжні обставини таємничої смерті Ребекки більш трагічні та складні. У пошуках героїнею відповідей та істини психологічний напружений фон створюють її складні взаємини з мешканцями маєтку та описи пейзажів й природних явищ.

При цьому чимдалі, з домінуванням у сюжеті детективної лінії, тим більш пейзажні описи поглиблюють психологічні та емоційні аспекти саме детективного ряду, налаштовуючи сюжет на розслідування. Окрім садів та природних парків, важливі епізоди та ключові події розгортаються на березі моря, що підтримує містичну лінію в романтичному та таємничому вимірах й допомагає розгортатися детективній лінії. Так переломним для сюжету епізодом є той, де у затоці неподалік пляжу знаходять яхту з останками Ребекки.

Вирішальну роль у поєднанні детективної та містичної сюжетних ліній, а також любовної, виконує образ маєтку Мендерлі, який стає символом таємниці та подій, пов'язаних із попередньою дружиною господаря. Містицизм маєтку базується на тому, що він нагадує «зачарований замок», всі предмети якого мають «чарівний» та лякаючий зміст й виявляють зв'язок зі світом надприродного, але у детективній інтризі є речовими доказами злочину. «Замковий лабіринт» садиби Мендерлі водночас і стає головним супротивником героїні роману в містичній площині й інкубатором її детективних здібностей. Саме там у міру того як у сюжет входить і починає домінувати над містичною та любовною лініями детективна, відбувається процес трансформації образу головної героїні, яка спочатку відчуває свою меншовартість порівняно з попередньою господинею Мендерлі та підвладність чоловікові, а під час розслідування переоцінює стосунки з чоловіком та змінює ставлення до нього.

Взагалі персонажна система роману «Ребекка» жанрово обумовлена та з розвитком фабули модифікує образи героїв з романтично-готичного контексту на детективний. Крім головної героїні, яка прибирає на себе функції детектива-аматора, та її чоловіка, який виявляється злочинцем, а також Ребекки, котра протягом роману втрачає жахливий ореол примари та сприймається як жертва злочину, інші, другорядні персонажі, що розслідують таємницю навколо Ребекки, зокрема слуги, теж перекоднуються детективною складовою, вносячи напруження у сюжетну динаміку оповіді.

Таким чином, жанрова своєрідність роману Д. дю Мор'є «Ребекка» полягає в поєднанні та взаємодії характеристик детективу, готичного роману, жіночого роману та психологічної драми. З готичного жанру в «Ребеці» рециповані таємничість персонажних образів, образ замку, пейзажі морського узбережжя, що додає сюжетові загадковості та напруження. Як і у жіночому романі, фокус у сюжеті «Ребекки» робиться на любовних стосунках, описах розкішного оточення Мендерлі, зовнішніх ефектах та мелодраматичності. Увага до внутрішнього світу героїв, його внутрішніх конфліктів та розвитку, глибина їхнього розкриття додає сюжетові «Ребекки» психологізму. Але ж заявлені в експозиції жанрові характеристики з появою у сюжеті таємниці дедалі тяжіють до детективної лінії й набувають її якостей та рис, працюючи в жанровій побудові вже на користь розслідування та розкриття злочину, перекодовуючи у детективний план локації, пейзажі, стосунки між персонажами та їхні характери, у яких зміцнюються риси дізнавача, злодія та жертви, і доводячи їх до сформованих у детективному жанрі типів.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Агеева В. Жіночий простір: Феміністичний дискурс українського модернізму: монографія. Київ: Факт, 2003. 320 с.
2. Баррі П. Вступ до теорії: літературознавство та культурологія. Пер. з англ. О. Погинайко; наук. ред. Р. Семків. Київ: Смолоскип, 2008. 360 с.
3. Бердник О. Літературознавча інтерпретація понять «композиція» і «архітектоніка». Вісник Донецького національного університету. Сер. Б: Гуманітарні науки. Донецьк, 2009. Вип. 1. С. 19–27.
4. Бернадська Н. Український роман: теоретичні проблеми і жанрова еволюція: монографія. Київ: Академвидав, 2004. 368 с.
5. Бессараб О. В. Детективний роман як головний прояв масової літератури кінця ХХ — початку ХХІ століття. Вісник Харківського національного університету ім. В.Н. Каразіна. 2012. № 1014. Сер.: Філологія. Вип. 65. С. 204–207.
6. Бібик В. Категорія хронотопу як об'єкт літературної критики. Філологічні семінари. Вип. 12: Літературна критика і критерії художності. Київ: Логос, 2009. С. 80–83.
7. Бовсунівська Т. В. Теорія літературних жанрів: Жанрова парадигма сучасного зарубіжного роману. Київ: Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2009. 519 с.
8. Вайнштейн О. «Рожева» белетристика вчора і сьогодні. Книжковий огляд. 1996. Вип. 6. С. 9–17.
9. Варикаша М. Гендерний дискурс у літературі non-fiction (на матеріалі щоденників письменників першої половини ХХ століття) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: 10.01.06. Київ, 2009. 24 с.
10. Васьків М. Генологічна природа роману й інтерпретація творів цього жанру. Тека Komisji Polsko-Ukrainskich zwiazkow kulturowych. Lublin: Wyd-wo Untu Przyrodniczego, 2009. Т. 4. С. 66–80.

11. Галич О. Б. Містичне в англійському готичному романі. Особливості функціонування та специфіка дослідження. Наукові записки КДПУ ім. В. Винниченка. Серія «Філологічні науки (Мовознавство)». Кіровоград: РВВ КДПУ ім. Винниченка, 2010. Вип. 89. № 5. С. 81–84.

12. Гарусова С. Трансформація образу традиційного готичного лиходія в неоготичному романі Д. дю Мор'є «Ребека». *Vox philologi*. Збірник наукових статей. Випуск 5 / за заг. ред. к. філол.н. Н. І. Назаренко. Маріуполь: МДУ, 2016. С. 18–25.

13. Герасименко Е. Н. Детективний текст як об'єкт філологічних досліджень. Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди. Сер.: Літературознавство. 2013. Вип. 3(1). С. 40–51.

14. Горнятко-Шумилович А. У дивосвіті новел Василя Габора («Книга екзотичних снів та реальних подій»). *Слово і час*. 2006. № 11. С. 38–43.

15. Горнятко-Шумилович А. У «холодних потоках нез'ясованості». На перетині художніх світів новел Хуліо Кортасара й Василя Габора. *STUDIA UKRAINICA POSNANIENSIA*. Vol. II. 2014. P. 36–45.

16. Гудманян А. Г., Плетенецька Ю. М. Вербалізація категорії містичного в англомовній художній прозі в аспекті перекладу. Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: «Філологія». Вип. 37, Т. 3, 2018. С. 58–63.

17. Гуляк Т. Любовна лінія у жіночому детективному сюжеті (на матеріалі прози І. Роздобудько і Д. Сейерс). Літературознавчі студії: компаративний аспект (пам'яті докторів наук, професорів В. Г. Матвіїшина та М. В. Теплінського присвячується). Збірник статей. Івано-Франківськ, 2013. Випуск 1. С. 25–31.

18. Гуляк Т. Концепція детективного жанру в українській і російській літературі ХХ століття. Філологічні науки. Літературознавство. 2013. № 28. С. 35–39.

19. Гуляк Т. Англомовний жіночий детектив: історія виникнення і розвитку. *Spheres of Culture*. Lublin: Maria Curie-Sklodovska University, 2015. Volume XII. P. 138–147.
20. Гуляк Т. Художня модель часопростору в детективних романах І. Роздобудько і Д. Л. Сейерс: порівняльний аспект. *Султанівські читання. Актуальні проблеми літературознавства в компаративних вимірах*. Івано-Франківськ: Симфонія форте, 2016. Вип. IV. С. 182–189.
21. Гуляк Т. Образ чоловіка-детектива в інтерпретації Дороти Сейерс та Ірен Роздобудько. *Закарпатські філологічні студії*. Херсон: Гельветика, 2018. Вип. 3. Том 3. С. 90–95.
22. Гуляк Т. Феміністичний компонент у жіночому детективному романі: компаративний аспект (на матеріалі творів Ірен Роздобудько «Подвійна гра в чотири руки» і «Випускний вечір» Дороти Сейерс). *Прикарпатський вісник НТШ. Слово*. Івано-Франківськ: Видавництво Івано-Франківського технічного університету нафти і газу, 2019. № 2(54). С. 470–476.
23. Гуляк Т. Жіночий детектив І. Роздобудько і Д. Сейерс: компаративний аспект. *Султанівські читання. Актуальні проблеми літературознавства в компаративних вимірах*. Івано-Франківськ: Симфонія форте, 2014. Вип. III. С. 149–156.
24. Гуляк Т. Ключові мотиви жіночого детективу І. Роздобудько та Д. Л. Сейерс. *Літературознавчі студії: компаративний аспект*. Івано-Франківськ: Симфонія форте, 2014. Випуск 2. С. 15–21.
25. Гуляк Т. Архітектоніка жіночого детективного тексту: порівняльний аспект (на матеріалі романів І. Роздобудько та Д. Л. Сейерс). *Літературознавчі студії: компаративний аспект*. Івано-Франківськ: Симфонія форте, 2015. Випуск 3. С. 17–24.
26. Гундорова Т. І. *Проявлення Слова: дискурсія раннього українського модернізму*. Київ: Критика, 2009. 447 с.

27. Гундорова Т. Жінка і Дзеркало. Незалежний культурологічний часопис. 2000. № 17. С. 87–94.
28. Гундорова Т. Література і письмо, або Місце нового в українській літературі. Світовид. 1997. № 3 (28). С. 11–13.
29. Дашко Н. Особливості інтертекстуальності новелістики Василя Габора (на матеріалі збірки «Книга екзотичних снів та реальних подій»). STUDIA UKRAINICA POSNANIENSIA. Vol. II. 2014. P. 271–278.
30. Девдюк І. Основні тенденції розвитку світової літератури першої половини ХХ ст. Зарубіжна література в школах України. 2012. № 7–8. С. 68–71.
31. Денисюк І. О. Розвиток української малої прози ХІХ – поч. ХХ ст. Львів: Академічний експрес, 1999. 280 с.
32. Дибовська О. В. Українська літературна казка кінця ХХ – початку ХХІ століття: поетика хронотопу: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. Івано-Франківськ, 2021. 257 с.
33. Жеребкіна І. Феміністська теорія 90-х років: проблеми та парадокси репрезентації жіночої суб'єктивності. Філософська думка. 2000. № 6. С. 56–71.
34. Жигун С. В. Чи приречений детектив бути масовим жанром? Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Філологічні науки. 2017. Вип. 45. С. 52–57.
35. Журавська О. В. Дихотомія «реального» й «ірреального» хронотопу як категоріальна жанрова ознака українського химерного роману 2-ї половини ХХ ст.: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.06. Київ, 2018. 218 с.
36. Зборовська Н. Жіноча сповідь на тлі чоловічого герметизму. Слово і час. 1996. № 8 – 9. С. 59–66.
37. Калюжна А. Б. Лінгвокогнітивні характеристики ключових концептів англomовного детективного дискурсу: дис. ... канд. філол. наук: 10.02.04. Харків, 2017. 264 с.

38. Калюжна А. Б. Особливості зображення простору в класичному детективі. Закарпатські філологічні студії. 2018. Вип. 14. Т. 1. С. 102–108.
39. Кеба О. В. Наратор як детектив і детектив як наратор: версії Грема Гріна (The End of the Affair) і Грема Свіфта (The Light of Day). Наукові праці Кам'янець-Подільського нац. ун-ту імені Івана Огієнка: Філологічні науки. Випуск.42. Кам'янець-Подільський: Аксіома, 2016. С. 16–21.
40. Кицак Л. Детективний жанр в літературі ХХ століття. Українська мова і література в школі. 2005. № 8. С. 51–56.
41. Кодак М. Поетика як система: літературно-критичний нарис. Луцьк: ПВД –Твердиня, 2010. 176 с.
42. Козачек О. Д. Детективний жанр: порівняльний аспект (на матеріалі британської, американської, української та російської культурних традицій). Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер. Філологія. 2017. № 29. Т. 2. С. 103–106.
43. Копистянська Н. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства: монографія. Львів: ПАІС, 2005. 368 с.
44. Коркішко В. О. Часопростір як формотворча категорія художнього тексту. Актуальні проблеми слов'янської філології. 2010. Випуск ХХІІІ. Частина 1. С. 388–395.
45. Кошенко А., Капельгорська Н. Зарубіжний детектив: енциклопедія. Київ: АВДІ, 1993. 320 с.
46. Кузнецов Ю. Детектив: занепад чи розквіт. Всесвіт. 1990. № 10. С. 156–161.
47. Кукса Г. М. Історія розвитку та типологія жанру детективу у контексті світової літератури. Вісник ЖДУ. 2004. Вип. 15. С. 150–155.
48. Кушнірова Т. Мотив як літературознавча категорія: ознаки і типологія. Вісник Полтавського державного педагогічного університету імені В. Г. Короленка. Полтава, 2004. Випуск 1 (34). С. 3–11.
49. Мельник Н. Проникнення в іншу реальність: (українська магічна новела наприкінці ХХ ст.). Слово і час. 1998. № 11. С. 46–51.

50. Мельникова К. С., Гастинщикова Л. О. Особливості хронотопу в художній літературі постмодернізму на прикладі романів Джона Фаулза «Жінка французького лейтенанта» та «Волхв». Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: «Філологія». Вип. 46, Т. 3. Видавничий дім «Гельветика», 2020. С. 91–93.

51. Норець М. В. Шпигунський роман як жанровий інваріант детективу в сучасному літературознавстві. Сучасні наукові дослідження та інновації. 2013. № 9. С. 117–120.

52. Передерій С. М. Особливості детективного твору та його рецепції як «явища масової культури». Вісник СевНТУ. 2010. Вип. 102. С. 76–80.

53. Перенчук О. Естетичні джерела детективу: проблематизація класичної моделі. Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В. О. Сухомлинського. Сер.: Філологічні науки. 2014. Вип. 4.13. С. 203–208.

54. Переяслова О. О. До проблеми наукового вивчення хронотопу як категорії лінгвопоетики. Лінгвістичні дослідження: зб. наук. праць ХНПУ ім. Г. С. Сковороди. 2012. Вип. 34. С. 192–196.

55. Раті А. О. Жанрові особливості англomовної літератури жахів та їх відтворення українською мовою: дис. ... канд. філол. наук: 10.02.16. Київ, 2016. 222 с.

56. Раті А. О. Художня специфіка та перекладознавчі особливості англomовної літератури жахів. Гуманітарна освіта у технічних вищих навчальних закладах: зб. наук. праць. Київ: Університет «Україна», 2014. Вип. 29. С. 129–138.

57. Романова А. К. Філософські, культурологічні та лінгвістичні засади вивчення категорії часу. Науковий часопис НПУ ім. М. П. Драгоманова. Серія № 9: Сучасні тенденції розвитку мов. 2006. Вип. 1. С. 64–67.

58. Слободян Н. Класична новела Василя Габора. Поступ. 1999. Ч. 108. С. 8–18.

59. Телегіна Н., Радецька Н. Хронотоп дороги в романі Тоні Моррісон «А Мерсу». Актуальні питання гуманітарних наук. Випуск 32. Том 2, 2020. С. 123–129.
60. Тодоров Ц. Поняття літератури та інші есе: з фр. переклав Є. Марічев. Київ: Вид. Дім «Києво-Могилянська академія», 2006. 162 с.
61. Харлан О. Жанр історичного детективу в сучасній європейській літературі: особливості функціонування. Літератури світу: поетика, ментальність і духовність. Кривий Ріг. 2014. Вип. 3. С. 162–170.
62. Цапенко Л. В. Детективна розповідь: до проблеми визначення. Наукові записки Національного університету «Острозька академія». 2015. Вип. 58. С. 128–130.
63. Цапенко Л. В. Типологічна диференціація різновидів англійської детективної розповіді. Науковий вісник ДДПУ імені І. Франка. 2016. Т.2. № 5. С. 153–156.
64. Цимбал М. В. Становлення детективу як жанру у контексті світового літературного процесу. Перекладацькі інновації: матеріали III Всеукраїнської студентської науково-практичної конференції, м. Суми, 15-16 березня 2013 р. / Ред.кол.: С. О. Швачко, І. К. Кобякова, О. В. Ємельянова та ін. Суми: СумДУ, 2013. С. 124–125.
65. Циховська Е. Д. Творчість Леопольда Стаффа як простір інтертексту: Монографія. Донецьк: ЛАНДОН-XXI, 2011. 345 с.
66. Шерстюк Н. О. Хронотоп як літературознавча категорія: генеза, еволюція, дискурс. Філологічні науки: зб. наук. праць / гол. ред. М. І. Степаненко. Полтава, 2018. Вип. 28. С. 56–61.
67. Detective Fiction. A Collection of Critical Essays / ed. R.I. Winks. New Jersey: Prentice-Hall Englewood Cliffs, 1980. P. 15–24.
68. Du Maurier D. Rebecca: A Novel. Kettering: Virago, 2003. 448 p.
69. Hadiyanto H. The Freudian psychological phenomena and complexity in Daphne Du Maurier's «Rebecca» (A psychological study of literature). LITE: Jurnal Bahasa, Sastra, Dan Budaya. 2010. No. 6(1). P. 14–25.

70. Hilfen A. *The Crime Novel: A Deviant Genre*. Austin: University of Texas Press, 1990. 180 p.
71. Ho R. *Through the Magnifying Glass: The Role of Science in Nineteenth Century Detective Literature*. URL: <http://lib.znate.ru/docs/index-17460.html?page=4> (дата звернення: 20.09.2023).
72. Kelly R. *Daphne du Maurier*. Boston: Twayne Publishers, 1987. 320 p.
73. Kestner J. *Sherlock's Sisters: The British Female Detective, 1864 – 1913*. Burlington, VT: Ashgate Publishing, 2003. 268 p.
74. Keszthelyi T. *A detektívtörténet anatómiája*. Corvina, 1989. 272 s.
75. Klein K. *The Woman Detective. Gender and Genre*. Urbana: University of Illinois Press, 1988. 282 p.
76. Margawati P. A Freudian psychological issue of women characters in Daphne Du Maurier's novel «Rebecca». *LANGUAGE CIRCLE: Journal of Language and Literature*. 2010. Vol. IV (2). P. 121–126.
77. Newman J. The linguistics of imaginary narrative spaces in Daphne du Maurier's «Rebecca». *East European Journal of Psycholinguistics*. 2018. No. 5(2). P. 42–61.
78. O'Brien J. *The Scientific Sherlock Holmes: Cracking the Case with Science and Forensics*. New York: Oxford University Press, 2013. 175 p.
79. Scaggs J. *Crime Fiction (The New Critical Idiom)*. New York: Routledge, 2005. 180 p.
80. Van Dover J. K. Huxley, Holmes, and the Scientific Detective. *The Baker Street Journal*. 1988. No 38(4). P. 240–241.
81. Winifrith T. J. *Daphne du Maurier. Novelists and prose writers (Great writers of the English language)*. New York: St. Martin's Press, 1979. P. 354–357.