

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХЕРСОНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
Факультет іноземної філології
Кафедра англійської мови та методики її викладання

АЛЮЗІЯ В ЛІТЕРАТУРНИХ КАЗКАХ А. С. БАЄТТ

Кваліфікаційна робота
на здобуття ступеня вищої освіти «бакалавр»

Виконала: студентка 4 курсу 09-401 групи

Спеціальності 035.04 Філологія

(Германські мови та літератури (переклад
включно) (англійська))

Освітньо-професійної програми «Філологія
(Германські мови та літератури)»

Ляхно Анжеліка Олегівна

Керівник кандидат педагогічних наук, доцент

Зуброва Ольга Андріївна

Рецензент кандидат філологічних наук, доцент

Гізер Валерія Володимирівна

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. Теоретичні аспекти вивчення алюзії в сучасній літературній казці	6
1.1. Сучасні підходи до вивчення інтертекстуальності.....	6
1.2. Алюзія як лінгвістичний механізм реалізації інтертекстуальності тексту художнього твору.....	13
1.3. Основні лінгвістичні особливості літературної казки.....	19
РОЗДІЛ 2. Особливості вживання алюзії в казках А. Баєтт	27
2.1. Алюзійні включення у казці А. Баєтт «Джин у плящі зі скла «Солов'їне око».....	27
2.2. Алюзії у творі А. Баєтт «Дитяча казка».....	41
ВИСНОВКИ	52
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	55

ВСТУП

Англійська дитяча література є однією з небагатьох, яка дала світу найбільшу кількість текстів, написаних в жанрі літературної казки. Ці класичні твори Л. Керрола, Дж. Баррі, А. Мілна, П. Треверс стали популярними не тільки у Великобританії, але і в інших країнах. Поширеність літературних казок за межами країни пояснюється тим, що вони поєднують як впізнавані сюжети і образи, запозичені з європейських літератур, фольклору, міфології, так і національний компонент, сформований попередньою культурою Великобританії. Основою для розширення як мовних, так і жанрових можливостей англійської літературної казки служить її інтертекстуальність, схильність до синтезу елементів декількох жанрів, а також ігровий початок, який поширюється на всі рівні твору. Письменники запозичують прийоми комп'ютерних ігор при побудові казкового простору і часу, вторинні світи стають «рівноправними» в своєму існуванні; спостерігається зближення точок зору головного героя і читача на описувані події. Традиційні герої втрачають свої постійні функції, характерні для фольклорної казки, стираються чіткі межі між хорошими і поганими персонажами, вони стають більш реалістичними. Розширюються й мовні можливості літературної казки, яка поєднує ознаки різних стилів, додаючи до арсеналу нехарактерні для традиційної казки стилістичні засоби.

Однією з найхарактерніших ознак сучасної літературної казки виступає інтертекстуальний характер оповіді, а найпоширенішою формою інтертекстуальності є алюзія, яка є способом «одночасної активізації двох текстів» і вимагає авторської ерудиції і накопиченого письменницького досвіду. Однак варто враховувати і підготовленість читача в розгадуванні «алюзивного ребуса», тому важливо, щоб алюзії містили загальнокультурний компонент, зрозумілий багатьом, а тексти-

попередники були досить відомі. Тільки за цих двох умов автор створює можливість для читача розпізнати джерело інтертекстуальності «включення» і зрозуміти його зміст.

А. С. Баєтт є авторкою, яка поміщає міфологію в сучасні казкові сюжети, що допомагає читачеві глибше проникнути в різні питання буття, які завжди хвилювали людство, розкрити характер героїв, порівняти погляди персонажів з міфологічними уявленнями про вічні проблеми. Міфологічним елементом може бути і щось реальне, але інтерпретоване особливим чином, а міфологічні алюзії допомагають більш повно розкрити характери персонажів.

Теоретичною основою роботи послужили дослідження вчених, викладені в працях з теорії тексту і інтертекстуальності (І. Арнольд, Ж. Женетта, Н. Валгіна, Ю. Крістева, Г. Лушнікова, В. Москвін, Н. Олізько, Н. Пьєге-Гро, І. Сидоренко, І. Толочин, Н. Фатєєва, Н. Кузьміна, І. Ільїн, В. Чернявська та ін.) та лінгвокультурології (Д. Багаєва, Д. Гудков, І. Захаренко, В. Карасик, Г. Слишкін). Творчість А. С. Баєтт вивчали О. Туришева, М. Конькова.

Актуальність дослідження полягає в тому, що проаналізовано алюзійні включення у казці А. С. Баєтт «Джин у пляшці зі скла «Солов'їне око» та «Дитяча казка»;

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дипломну роботу виконано згідно з планом науково-дослідної роботи кафедри англійської мови та методики її викладання «Лінгвокогнітивні, комунікативні та прагматичні аспекти дослідження тексту» (державний реєстраційний номер 0117U006792).

Мета роботи – визначити особливості вживання алюзії в казках А. С. Баєтт.

Для досягнення визначеної мети поставлено такі **завдання**:

- визначити сучасні підходи до вивчення інтертекстуальності;
- розкрити сутність алюзії як інтертекстуального прийому;

- охарактеризувати основні лінгвістичні особливості сучасної літературної казки;
- розглянути алюзійні включення у казці А. С. Баєтт «Джин у плящі зі скла «Солов'їне око»»;
- проаналізувати алюзії у творі А. С. Баєтт «Дитяча казка».

Об'єкт дослідження – алюзія в сучасній літературній казці.

Предмет – алюзії в казках А. С. Баєтт.

У ході розв'язання поставлених завдань було застосовано такі **методи** дослідження:

- метод компонентного аналізу застосовувався під час визначення компонентної наповненості літературної казки;
- інтерпретаційно-текстовий метод – для дослідження місця алюзії в контексті казки та її інтерпретації;
- метод контекстуального аналізу – для виявлення засобів алюзії у контексті;
- метод стилістичного аналізу для опису стилістичної забарвленості вербальних маркерів алюзії;
- метод семантичного аналізу для дослідження семантичної структури лексем, що маркують алюзивні включення.

Матеріалом дослідження слугували літературні казки А. Баєтт «Джин у плящі зі скла «Солов'їне око»» (*“The Djinn in the Nightingale’s Eye”*) та «Дитяча казка» (*“The Children’s Book”*).

Практичне значення роботи полягає у тому, що матеріал дослідження може бути використаний у курсах із «Теорії мовної художнього комунікації», «Стилістики англійської мови» та «Інтерпретації тексту», а також при написанні наукових і кваліфікаційних робіт студентами філологічних факультетів.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ВИВЧЕННЯ АЛЮЗІЇ В СУЧАСНІЙ ЛІТЕРАТУРНІЙ КАЗЦІ

1. 1. Сучасні підходи до вивчення інтертекстуальності

Сприйняття художнього тексту як інтертекстуального – це читацька стратегія, що склалася в другій половині ХХ столітті і зміцніла в ХХІ столітті. Інтертекстуальність є загальною властивістю текстів незалежно від їх тематичної або тимчасової приналежності. Питання встановлення міжтекстових зв'язків займає вчених вже багато років. Це питання ставилося в межах герменевтики, найдавнішої науки, що займається проблемами створення і розуміння текстів.

Ю. Крістева, яка ввела в науковий обіг термін «інтертекстуальність», справедливо відзначала, що будь-який текст будується як мозаїка цитат, будь-який текст є продуктом вбирання і трансформації якогось іншого тексту. Тим самим на місце поняття інтерсуб'єктивності (діалогічного контакту, або міжособистісного спілкування) постає поняття інтертекстуальності [16, с. 427]. Інтертекстуальність є зв'язком між двома і більше художніми текстами, що належать різним авторам і створеними в різні часові періоди. При цьому відбувається проникнення одного тексту в інший, раннього в більш пізній на основі їхньої спільності (опис характерологічних особливостей персонажів, навколишнього оточення, єдиної сюжетної лінії). Виходячи з цього, Ю. Лотман зробив висновок, що «коли в основний текст твору включається «чужий текст», певну зміну відчують і чужий, «включений» текст, і основний. Уривок, який був не текстом, включаючись в конкретний текст, стає частиною цього тексту, що породжує нову художню цілісність» [21, с. 76].

Тексти, проникаючи один в одного, утворюють симбіоз, висловлюють основну думку в новій літературній формі. І. Арнольд визначає інтертекстуальність як «включення в текст або цілих інших текстів з іншим суб'єктом мовлення, або їх фрагментів у вигляді цитат, ремінісценцій і алюзій» [1, с. 351]. Наявність «чужого» тексту в приймаючому – важлива складова інтертекстуальності. Як вказує Н. Фатєєва, «створення мовних конструкцій» текст у тексті «пов'язано з активною установкою автора тексту на діалогічність, яка дозволяє йому не обмежуватися лише сферою суб'єктивної, індивідуальної свідомості, а вводити в текст одночасно кілька суб'єктів висловлювання, які виявляються носіями різних художніх систем» [42, с. 5].

М. Ріффатер також зазначає, що інтертекст допомагає читачеві «зрозуміти літературний твір у всій його значущості (протиставила окремим значенням слів і фраз)» [32, с. 96]. Таким чином, колись висловлена оцінка якогось явища стає оплотом для роздумів новому суб'єкту, що дозволяє розглядати це явище з різних позицій. Тексти, які відносяться до різних тимчасових інтервалів, починають взаємодіяти, при цьому «на перший план в якості смислопороджуючих висуваються внутрішні елементи мови, нібито іманентна йому «риторична форма», яка звільняє його від прямого зв'язку з позамовною реальністю» [32, с. 82].

Ю. Крістева виділяє три виміри текстового простору, а саме: суб'єкт, одержувач і тексти. На її думку, всі три виміри знаходяться в стані діалогу. Таким чином, в цій теорії зовсім стирається межа між мовою літератури, мовою як засобом спілкування і мисленням. Ю. Крістева зазначає, що «в поле зору діалогічного принципу потрапляє розумовий простір, незмірно більш широкий, ніж простір роману як такого» [17, с. 54].

Великий вплив на уявлення про поняття «інтертекстуальність» та «інтертекст» здійснив Р. Барт. В його працях теорія інтертекстуальності

остаточно відділяється від своїх попередників і розглядається як необхідна попередня умова для будь-якого тексту, який не може бути зведений до проблеми джерел і впливів; інтертекстуальність, на думку Р. Барта, «являє собою загальне поле анонімних формул, походження яких рідко можна виявити, несвідомих чи автоматичних цитацій, що даються без лапок» [2, с. 79].

Н. Петрова каже про інтертекстуальність як про загальний семіотичний закон, який діє в полі вербальних і невербальних текстів, дискурсів (літературного, наукового, ділового та ін.), а також соціокультурних дискурсів (зберігають інтракультурний і міжкультурний колективно створений семіотичний досвід) [29, с. 269].

Н. Кузьміна зазначає, що інтертекстуальність – «це глибина тексту, що виявляється в процесі її взаємодії з суб'єктом» [18, с. 6]. Інтертекст, за Н. Кузьміною – це «об'єктивно існуюча інформаційна реальність, що є продуктом творчої діяльності Людини, здатна нескінченно самогенеруватися за стрілою часу. В такому розумінні інтертекст співвідноситься з такими широкими поняттями як «комунікативний простір» Б. Гаспарова і «семіосфера» М. Лотмана. Перше означає простір, «в яке говорять як би занурюються в процесі комунікативної діяльності», де зберігаються «прототипічні образи, ситуації в їх жанровій і емоційній своєрідності, виникають аналогії або прямі відсилання до минулого мовного досвіду» [21, с. 22]. Друге – «синхронний семіотичний простір, що заповнює кордони культури та є умовою роботи окремих семіотичних структур і, одночасно, їх породженням» [21, с. 4]. Однак широке тлумачення інтертекстуальності приймають не всі дослідники, що займаються проблемами тексту, оскільки, з одного боку, занадто буквально дотримання принципу інтертекстуальності, тобто зведення нового повідомлення до повтору старого, зробило б комунікацію безглуздою, а з іншого боку, семіотичне

визначення тексту створює труднощі для лінгвістичного оперування терміном [17, с. 8].

Н. П'єге робить наступний висновок: якщо будь-яка форма інтертекстуальності передбачає мовну гетерогенність, то будь-яка мовна гетерогенність обов'язково носить інтертекстовий характер [22, с. 78]. Проте, деякі дослідники (І. Арнольд, Н. Фатеева та ін.) не обмежуються і вузьким поняттям тексту як вербального твору і відносять поняття інтертекстуальності і до творів інших семіотичних систем. В даному випадку мова йде про візуальну та звукову інтертекстуальність, яка виражається в музичних, образотворчих, сюжетних та інших цитатах і алюзії [31, с. 235].

Більш вузьке бачення інтертекстуальності пропонують Л. Делленбах і П. Ван ден Хевел, які розуміють це явище як взаємодія різних видів внутрішньотекстових дискурсів: дискурс оповідача про дискурсі персонажів, дискурс самих персонажів один про одного і ін. [цит. за 31, с. 11]. Ряд дослідників розглядає інтертекстуальність в першу чергу як літературний прийом, особливо характерний для літератури постмодернізму [34, с. 16]. Ж. Женетта вважає інтертекстуальність лише певним видом міжтекстових зв'язків – формальним співвіднесенням в одному тексті двох або більше текстів. Він приділяє найбільше уваги не факту наявності в тексті міжтекстових зв'язків або виявлення їх джерел і подальшої інтерпретації, а опису характеру міжтекстових відносин. Ж. Женетта приносить їх класифікацію, яка стає основою для подальших досліджень в цій області. Крім того, Ж. Женетта пропонує новий термін – «транстекстуальність», який охоплює все різноманіття міжтекстових зв'язків (в даному випадку маються на увазі в першу чергу зв'язки між мовними творами) [7, с. 470].

Виходячи зі своїх дослідницьких завдань, деякі вчені звужують рамки терміна ще більше. Так, наприклад, Ю. Солодуб до

інтертекстуальності відносить «зв'язок між двома художніми текстами, які належать різним авторам і в часовому відношенні визначаються як більш ранній і більш пізній» [38, с. 51], а І. Чумак-Жунь називає інтертекстуальність «текстовою поетичною категорією в структурі поетичного контексту» [44, с. 12]. Іншим аспектом розбіжностей стає питання про те, чи є випадкові, незаплановані автором відсилання до інших текстів складової інтертекстуальності. Міжтекстовий зв'язок може свідомо програмуватися автором, а може мати неусвідомлений характер. Зазвичай в творі присутні одночасно обидва види «чужого слова», оскільки сам автор не може передбачити всі можливі смислові накладення, мотивів і символів. В. Халізов зазначає: «Інтертекстуальність – сукупність міжтекстових зв'язків, до складу яких входять не тільки несвідома, автоматична і самодостатня ігрова цитатія, а й спрямовані, осмислені, оціночні відсилання до попередніх текстів і літературних фактів» [цит. за 19, с. 191].

Ю. Башкатова також вважає, що елементи більш раннього тексту можуть бути «вплетені» в більш пізній часто навіть крім волі автора, а визначити, чи був введений інтертекстуальний елемент результатом свідомого авторського наміру або «плодом інтуїтивного асоціативного процесу», допомагають біографічні та історико-культурні матеріали, свідчення сучасників [3, с. 20].

На думку І. Арнольд, основною ознакою інтертекстуальності, є зміна суб'єкта мовлення і те, що вона називає збільшенням експресивності тексту. На її думку, інтертекстуальність реалізується саме «як включення в текст або цілих інших текстів іншим суб'єктом мовлення, або їх фрагментів у вигляді цитат, алюзій, ремінісценцій, або навіть лексичних або інших мовних вкраплень, що контрастують за стилем з приймаючим текстом» [1, с. 392]. Таким чином, вплив одних авторів на інших або «бродячі сюжети» до інтертекстуальності віднести

не можна, так як вони не виражаються безпосередньо в текстових вербальних включених.

Діалогічними або інтертекстуальними І. Арнольд бачить твори, написані у відповідь або як би у відповідь, що зачіпають ту ж тему, але вже по іншій [1, с. 10]. З тих пір як термін, запропонований Ю. Кристевой, увійшов в науковий дискурс і став широко поширений, у нього з'явилася дуже велике кількість інтерпретацій. Деякі дослідники не бачать необхідності в використанні терміну «інтертекстуальність» в цілому [16, с. 430]. Так У. Ірвін звертає увагу на те, що багато хто використовує термін «інтертекстуальність», маючи на увазі старі поняття, такі як алюзія або вплив. У. Ірвін виступає з різкою критикою теорії Ю. Кристевой і стверджує, що сприймати текст так, ніби він незалежний від авторського задуму, – все одно, що не сприймати його як текст зовсім, а приймати його як даність, «як «Гамлета», випадково написаного мавпою» [16, с. 428]. На думку дослідника, неможливо зрозуміти текст, не маючи певного базового уявлення про автора і про те, якими були його або її наміри: «... інтертекстуальні зв'язки не з'являються між текстами магічним чином, вони є продуктом авторського задуму» [16, с. 429]. У. Ірвін вважає, що термін «інтертекстуальність» слід виключити з ужитку в науковому дискурсі як жаргонізм, яка не прояснює, а навпаки заплутує і вводить в оману. Натомість він пропонує дотримуватися терміна «алюзія», так як алюзія, з одного боку, є міжтекстовим феноменом, з іншого боку, чітко і ясно описана як зв'язок автор-текст. Зв'язки ж між текстами, що не були задумані автором, дослідник пропонує називати «випадковими асоціаціями» [50, с. 242]. Дійсно, ідея про зв'язок текстів не є новою, і вчені вже давно займаються пошуком фактів запозичень і впливів, а термін «інтертекстуальність» за останні десятиліття отримав безліч трактувань від вузько-мовної до широкої, що зводить його в філософську категорію.

Сучасний підхід у багатьох аспектах відрізняється від вивчення алюзивних відсилань і впливів більш ранніх досліджень. А той факт, що явище інтертекстуальності може розумітися настільки широко і викликати інтерес широкого кола дослідників різних областей наук, скоріше говорить про необхідність його подальшого вивчення. Разом з тим, теорія інтертекстуальності, на відміну від більш ранніх теорій, вперше поставила в центр дослідження читача, а не автора. Сьогодні визначається два основних підходи до дослідження в рамках теорії інтертекстуальності – синхронічний (орієнтований на читача, присвячений питанню інтерпретації тексту) і діахронічний (орієнтований на автора, спрямований на визначення хронології і «впливів») [34, с. 43]).

Н. Кузьміна виділяє три фактори, які визначають ступінь збігу тексту автора і тексту читача, тобто «правильність» інтерпретації:

- 1) кількість мовних маркерів (сигналів);
- 2) збіг концептуальних систем автора і читача;
- 3) час, що відділяє момент створення твору від моменту його читання [18, с. 23].

Час створення твору і момент його читання, ймовірно, визначає концептуальні системи автора і читача. Це дослідження виконано в руслі синхронічного підходу до інтертекстуальності. Найбільша увага приділяється мовним засобам, обумовлює виникнення конкретних інтертекстуальних зв'язків між двома вербальними текстами, а також інтерпретації прикладів міжтекстових зв'язків не як текстової даності, незалежної від автора і читача, а як динамічного процесу, що зачіпає концептуальну систему читача. В зв'язку з цим цікавим видається підхід до визначення інтертекстуальності в когнітивному аспекті.

У концепції В. Москвін «текст» розуміється у вузькому значенні, як вербальний твір (трактування «світ = текст» виключається); міжтекстова взаємодія не обмежується двома текстами, а допускає

асоціативний зв'язок безлічі текстів; інтертекстуальність не розглядається як троп або літературний прийом, а як асоціативна база для прийомів цитування, аплікації, алюзії, парафрази і інших фігур інтертекст [26, с. 54]. Інтертекст ж розглядається як запозичення, що забезпечують асоціативний зв'язок і виділяються на рівні плану вираження тексту, що робить інтертекстуальність когнітивною категорією, яка визначається читацьким досвідом. Таке розуміння інтертекстуальності, з одного боку, підкреслює саму смислову взаємодію текстів, а не формально-текстову, а з іншого боку, зачіпає саме її лінгвістичний аспект, а не семіотичний.

Таким чином, інтертекстуальні зв'язки в силу своєї складності і багатогранності стають предметом низки досліджень як зарубіжних, так і вітчизняних лінгвістів. Існуючі класифікації уточнюються і доповнюються новими видами зв'язків, які раніше не були виявлені і виділені в окрему групу. Слід відзначити той факт, що виділені міжтекстові зв'язки можуть реалізовуватися в тексті одночасно. Наприклад, непряме цитування зі свідомою деформацією вихідного тексту може бути способом вираження критичної оцінки і опису самого тексту, а сенс однієї цитати підкріплюватися тематичною інтертекстуальністю. У даній роботі ми послуговуємося визначенням Ю. Солодуб, за яким інтертекстуальність розуміється як зв'язок між двома художніми текстами, які належать різним авторам і в часовому відношенні визначаються як більш ранній і більш пізній.

1. 2. Алюзія як лінгвістичний механізм реалізації інтертекстуальності тексту художнього твору

Визначення поняття «алюзія» викликає ще більше розбіжностей ніж «інтертекстуальність». Необхідність в уточненні поняття і його переосмисленні підтверджується регулярним в останні десятиліття

виходом наукових статей, спрямованих на прояснення даного поняття [11, с. 82]. Невирішеним залишається питання про співвідношення алюзії в широкому сенсі і літературної алюзії і про те, чи варто в цілому розмежовувати ці поняття. З. Бен-Порат стверджує, що розмежування цих понять необхідне, оскільки літературна алюзія – це окремий випадок загальної алюзії, але не зводиться до неї. Загальна алюзія, тобто завуальована згадка про щось, передбачає заміну одного означуваного іншим. Літературна алюзія – це прийом одночасної активації двох текстів (мається на увазі записаних вербальних текстів) [45, с. 11].

Літературна алюзія передбачає більш складний процес, який включає чотири ступені:

- 1) розпізнавання маркера;
- 2) визначення тексту, на який йде відсилання;
- 3) зміна початкової локальної інтерпретації маркера;
- 4) активація цілого тексту і побудова максимальної кількості інтертекстуальних зв'язків (pattern) (четверта ступінь – опціональна).

Дж. Кумбс в статті 1984 року “Allusion defined and explained”, навпаки, стверджує, що виділення літературної алюзії в окрему категорію необґрунтовано. Крім того, на думку автора, процес розшифровки алюзії в цілому простий і пов'язаний з теорією імплікації П. Грайс. Цей процес передбачає два етапи:

- 1) мовець має на увазі відсилання до певного об'єкту;
- 2) мовець має на увазі крім цього щось додаткове.

Щодо «літературної алюзії» вводиться комунікативна максима (в термінології П. Грайс) «уникнення повторення», тобто підкреслюється роль алюзії як засобу уникнення мовної надмірності [48, с. 41].

У. Ірвін також не виділяє літературну алюзію як тип відсилання [50, с. 228]. Тим не менш, він пропонує схоже з З. Бен-Порат визначення, яке пов'язане з алюзією в широкому її розумінні. Алюзія, по його думку, – це навмисна непряма вказівка, яка крім заміни референта

передбачає пробудження додаткових асоціацій. Розшифровка алюзії часто вимагає від адресата володіння певною інформацією, яка не обов'язково відома кожному члену мовного співтовариства [45, с. 13]. У. Ірвін підкреслює роль авторської волі в створенні алюзії та при цьому применшує роль читача, уточнюючи, що не завжди автор при створенні твору орієнтується на читача і, тим більше, на широке коло читачів.

Виділення текстової алюзії як окремого прийому підтримується в дослідженнях інтертекстуальності В. Москвіним. Крім того, він бачить необхідність в розмежуванні понять текстової алюзії та аплікації як прийомів, на його думку, відсутністю атрибуції. Текстова алюзія – «це словесний натяк на відомий адресату твір, тобто на прецедентний (або вихідний) текст», «фрагментарне і неточне відтворення», «асоціативне відсилання до твору, нерідко однослівне», аплікація – «повне і точне відтворення частини будь-якого тексту (як мінімум словосполучення)». При цьому невеликий об'єм і відсутність посилання роблять алюзію найбільш важкою для сприйняття видом інтертекстуальності [27, с. 39].

Таке розуміння текстової алюзії не зовсім точно. По-перше, алюзія не припускає обов'язкової відсутності посилання, а по-друге, алюзія не обов'язково повинна бути короткою. Деякі дослідники відзначають, що алюзії поділяються на:

- 1) алюзії з атрибуцією;
- 2) неатрибуйовані алюзії (їх виявлення і розуміння вимагає зусиль з боку читача і породжує додатковий стилістичний ефект) [10, с. 76].

3. Бен-Порат також стверджує, що поширене визначення алюзії як натяку [45, с. 14] хоча інтуїтивно і здається правильним, насправді вводить в оману і призводить до того, що такі прийоми як пародія, пастіш, байка сприймаються як підвиди літературної алюзії, в той час як такі прийоми, як прямп згадка будь-якого твору, героя твору або його автора не потрапляють під визначення натяку і, відповідно, не повинні вважатися літературною алюзією. Алюзія може бути експліцитним

відсиланням, а недомовленість полягає в тому, які саме незалежні елементи того тексту, на який відбувається відсилання, повинні активізуватися [37, с. 43]. Саме ці елементи відіграють першорядну роль для розшифровки сенсу алюзії, а не сам факт розпізнавання відсилання і того, на який твір вона посилається.

Допустима довжина алюзії також може трактуватися по-різному. І. Гальперін [4, с. 187], наприклад, вважає, що в структурному плані алюзія може бути словом або фразою, а У. Ірвін, з іншого боку, вважає, що імітація стилю або форми також може бути алюзією. Таким чином, весь твір цілком здатний представляти собою алюзію [50, с. 229]. Текстова алюзія на відміну від аплікації, фрагментарна і, на відміну від цитати, не супроводжується атрибуцією. В. Москвін виділяє наступні засоби вираження текстової алюзії: слово або варіант слова (неологізми, рідкісні фонетичні, орфографічні чи інші варіанти слів, власні імена міфологічних і літературних героїв) і ряд однослівних одиниць, що не відображають компонентної, позиційної і граматичної структури вихідного текстового фрагмента (крилаті слова, «прислів'я і приказки», «ходові вираження», а також «епіграфи») [27, с. 41]. Позиція В. Москвіна представляється зручною в операційному сенсі. Не претендуючи на повне онтологічне осмислення феномена алюзії, він визначає прийом, який безпосередньо виявляється в мові і, відповідно, представляє матеріал для лінгвістичного дослідження. Однак такий підхід представляється дещо спрощенням. Складно ігнорувати той факт, що різні дослідники зараховують до алюзії широкий спектр явищ з точки зору форми і структури [22, с. 45].

У. Хебель виділяє як типи алюзії назви творів, імена персонажів, марковані або немарковані цитати [49, с. 135]. Н. Олізько виділяє алюзивні реалії та алюзивні сюжети [28, с. 9]. Крім того стверджується, що можливістю нести алюзивне значення наділено елементи не тільки лексичного, а й інших рівнів організації тексту; він може спиратися на

систему орфографії і пунктуації, а також на вибір графічного оформлення тексту – шрифтів, способу розташування тексту на площині. І як було зазначено раніше, У. Ірвін стверджує, що в деяких випадках стиль і форма всього твору може служити алюзією.

На думку І. Смирнова, у випадку цитацій автор переважно експлуатує реконструктивну інтертекстуальність, реєструючи спільність «свого» і «чужого» текстів, а у випадку алюзії на перше місце виходить конструктивна інтертекстуальність, мета якої – організувати запозичені елементи таким чином, щоб вони виявлялися вузлами зчеплення семантико-композиційної структури нового тексту [37, с. 95]. Цитата і алюзія представляються функціонально різними явищами. Алюзія – загальний термін, що позначає посилення на інший твір і що включає цитати, аплікації і т. д. У цьому сенсі алюзія – це механізм і дія, а не визначена форма, і при такому трактуванні поняття алюзії сходиться з поняттям інтертекстуальності, що дозволило У. Ірвіну відмовитися від поняття «інтертекстуальність», віддавши перевагу більш старому терміну [50, с. 230]. При такому трактуванні алюзії можна говорити про те, що цитати можуть володіти «алюзивними властивостями».

І. Арнольд визначає алюзію як стилістичний прийом, особливість якого полягає в непрямому відсиланні до загальновідомого літературного, міфологічного, біблійного, історичного або побутового факту, особи, події, твору і в перенесенні їх властивостей і якостей на ті, про які йдеться в висловлюванні [1, с. 346].

У випадку літературної текстової алюзії відбувається запозичення визначених елементів, часто однослівних, претекста, за якими відбувається їх впізнавання в тексті-реципієнті, де їх предикація здійснюється по-новому. Підсумовуючи вищевикладене, можна відзначити, що інтертекстуальність передбачає різноманітні форми міжтекстових відносин, які виражаються в мові різноманітними способами на різних мовних рівнях. При цьому в її основі лежить

використання деякого мовного елемента, який повинен викликати асоціативний зв'язок з претекстом.

Явним способом реалізації інтертекстуальності є повтор мовного елемента претекста. Однак не кожна цитата передбачає відсилання до претексту, тобто не кожна цитата має алюзивні властивості. Визначальним є те, на чому ґрунтується сенс в кожному окремому випадку. Цитата і алюзія представляються або крайнощами одного спектра, або перетином областей. Можливо, чим більша нетотожність форми елементів, тим швидше виникає алюзивний ефект, оскільки буде потрібна інтерпретація невідповідності. Крім того, нетотожність форми може вказувати на те, що форма не так важлива, як зміст, який за нею криється, тобто алюзивне відсилання. Тотожність форми, з іншого боку, може вказувати на достатність розуміння значення самого елемента претекста без алюзії на сам претекст.

Професійна майстерність автора дозволяє вдягнути прецедентний текст в нову форму, узгоджену із сучасними суспільству законами та інтересами. Літературна алюзія виникає за рахунок возз'єднання авторських асоціацій і літературної спадщини. Ю. Рождественський зазначає, що «... будь-яке новоутворення в будь-якій сфері діяльності можливо тільки тоді, коли воно входить в певну традицію, яку асоціюють із ситуацією в минулому, минуле як би підкріплює сьогоденне і майбутнє, але витoki новоутворення все ж лежать десь в глибинах фантазії і інтуїції» [33, с. 18].

Кодування інформації автором повинно відбуватися з розрахунком на те, що читач ненав'язливо і самостійно прийде до висновку про сенс літературного натяку. До конкретного тексту читача відсилають «розпізнавальні» елементи, які прийнято називати маркерами, що створюють репрезентативність алюзії. Оскільки алюзія не дублює повністю претекст, то в якості маркерів можуть виступати «перекручена цитата або одиночний іменник в новому відмінку» [6, с. 427].

Таким чином, дослідники сходяться на тому, що алюзія є відсиланням, вказівкою на щось. Ймовірно, референтом може бути реальна або вигадана людина, літературний герой, епізод або подія. Відсилання здійснюється за допомогою певних мовних елементів, які асоціативно покликані викликати у свідомості якийсь цілісний образ. Під алюзією також розуміється запозичення будь-якого елемента з уже створених текстів, що служить відсиланням до тексту-джерела. У даному дослідженні ми послуговуємося дефініцією алюзії, наданою І. Арнольд, яка визначає алюзію як стилістичний прийом, особливість якого полягає в непрямому відсиланні до загальновідомого літературного, міфологічного, біблійного, історичного або побутового факту, особи, події, твору і в перенесенні їх властивостей і якостей на ті, про які йдеться в висловлюванні.

1.3. Основні лінгвістичні особливості літературної казки

Сьогодні літературна казка все частіше стає об'єктом дослідження лінгвістики, літературознавства, психології та ряду інших дисциплін. Слід зауважити, що вивчення літературної казки пов'язане з рядом труднощів. По-перше, не до кінця з'ясовані взаємовідносини народної (фольклорної) і літературної казки. По-друге, обсяг поняття «літературна казка» трактується різними дослідниками по-різному, що ускладнює визначення меж жанру. По-третє, літературна казка, яка традиційно має відноситися до дитячої літератури, привертає і дорослу аудиторію, що не випадково викликає питання про те, наскільки правомочне відносити авторську казку до суто дитячої літератури. По-четверте, очевидно, що сучасна літературна казка відзначається специфічними мовними та стилістичними ознаками, характерними для постмодерністських творів. Ці питання формують єдиний комплекс проблем, вирішення яких також має бути комплексним. Найбільш

складним нам питання про співвідношення літературної і фольклорної казки, проте його рішення неможливо без розуміння історичних умов розвитку жанру і прагматичних параметрів, що відносяться до цього жанру текстів на різних історичних етапах.

Казка – один з найдавніших жанрів літератури, але казка авторська або літературна виникла лише в першій половині XVIII століття. Інтерес до фольклору простежується ще в досить ранніх, створених ще в період Середньовіччя творах англійських авторів. Літературна казка – авторський «художній, прозовий або поетичний твір, заснований або на фольклорних джерелах, або суто оригінальний; твір переважно фантастичний, чарівний, що малює чудові пригоди вигаданих і традиційних казкових героїв і, в деяких випадках, орієнтований на дітей; твір, в якому чарівництво, чудо відіграє роль сюжетотворчого фактора, служить відправною точкою характеристики персонажа» [6, с 186].

У деяких словниках, наприклад, в «Словнику літературознавчих термінів» Л. Тимофєєва і С. Тураєва, відсутня окрема стаття, присвячена літературній казці, цей жанр згадується тільки в зв'язку з фольклорною казкою [цит. за 30, с. 235]. За версією укладачів словника «Поетика», літературна казка – це авторський твір, який характеризується наявністю особливого простору, усвідомлюваного як чарівний або ірреальний. Сюжет літературної казки є процесом переходу зі звичайного світу в чарівний простір [34, с. 35]. Однак це визначення, що спирається на специфіку хронотопу, практично повністю збігається з визначенням чарівної казки, що не дозволяє їх повною мірою диференціювати. Цей підхід, швидше за все, сходить до англійської традиції, де сам термін *fairy tale* позначає тільки чарівну казку, причому в деяких контекстах не очевидно, фольклорну або літературну [52, с. 39]. Літературна казка, в розумінні деяких вітчизняних літературознавців, включає в себе все різноманіття підвидів, таких як чарівна казка, казка-сон, анімалістична казка і інші [46, с. 261]. Частково ці види можна зустріти і в фольклорі

(Чарівна казка, казка про тварин, нонсенс у фольклорі для дітей, наприклад, в “Nursery Rhymes”), що підкреслює зв’язок народної і авторської казки. Однак в науці немає єдиної думки з приводу співвідношення фольклорної та літературної казки. З одного боку, дослідники чітко розводять ці два різновиди казки [44, с. 68], з іншого, порівняння визначень і що виділяються різними авторами диференціальних жанрових ознак не дозволяє чітко провести кордон між ними [42, с. 54].

Як для фольклорної, так і для літературної казки дослідники виділяють подібний набір ознак (фантастика, дидактизм, загальні мотиви і образи), що підштовхує деяких вчених вважати, що, в суті, ми маємо справу з одним жанром на різних етапах його побутування в літературі [47]. Згідно до цієї точки зору, літературна казка спирається на жанровий досвід казки фольклорної, відрізняючись від неї перш за все характером побутування: фольклорна казка існує в усній формі, орієнтована на традицію (як літературну, так і культурну, соціальну), тоді як літературна казка відрізняється особистим авторством, орієнтована на сучасного читача, функціонує в письмовій (тобто фіксованій) формі; при цьому літературна казка часто розробляє прийоми, сюжетні схеми, мотиви і образи фольклорної казки, вбудовуючись в жанрову систему сучасної літературної фантастики.

Специфіку літературної казки складають оновлені ознаки фольклорної казки: особливий чарівно-казковий хронотоп (актуалізація, «осучаснення» просторово-часових відносин і введення категорії чарівництва), система образів, яка підпорядкована розкриттю конфлікту казки (обов’язкове протистояння протагоніста і антагоніста і опціональна наявність другорядних персонажів), ігрове начало, яке поширюється на всі рівні твору. Твори цього жанру характеризуються наявністю вторинних світів, елементом надзвичайного і чудесного, складними сюжетними ходами, декількома провідними темами і

розробленою системою персонажів, що відповідає ознакам літературної казки.

Літературна казка, звертаючись до алюзивності, набуває ще одну особливість, яка відрізняє її від казки фольклорної. У фольклорній казці відсутня гра з читачем, сюжетна лінія складається з переказу якої-небудь події, що трапилася з головними героями. При цьому герої строго діляться на поганих і хороших, а коло їх дій чітко окреслене. Фольклорна казка має розважально-повчальний характер, при цьому не має на меті глибоко занурити читача в роздуми над сенсом того, що відбувається. На противагу фольклору у літературних казках «з'являються складні сучасні проблеми, казкові твори відрізняються іншою якістю психологізму, образної системи, хронотопічною організацією» [51, с. 12], що пояснює стійке звернення автора до літературних алюзій.

Виявлено три групи ознак, які вказують на схожість і відмінність літературної казки та фентезі. Першу групу складають універсальні ознаки, виражені в проходженні загальною сюжетною схемою, використанні традиційних магічних рас, мовному та стильовому розмаїтті творів фентезі та літературної казки. Друга група містить перехідні ознаки, які говорять про непринципові відмінності двох жанрів: образи дітей і характер конфлікту. У фентезі протагоніст має риси романтичного героя і є представником людства, протистояння сил «світла» і «тьми» виражено на абстрактному рівні. У літературній казці головний герой стає реалістичним, а сили, які уособлюють зло, набувають різке соціальне забарвлення. Ознаки третьої групи вказують на відмінність цих жанрів. Простір і час творів фентезі будуються на основі міфологічної системи з її зверненням в минуле, тоді так хронотоп літературної казки сучасний і відображає епоху, історичні реалії, розвиток технічного прогресу.

Категорія чарівництва також представлена по-різному: у фентезі чудеса є нормою описуваного світу і діють системно, як закони природи. У казці часто героям доводиться навчатися магії, або чарівний початок отримує комічне забарвлення. Специфіку англійської літературної казки складає її початкова інтертекстуальність по відношенню до всіх казкових текстів і синтез фольклорних і літературних жанрів. Ці риси зазнають еволюцію від простого запозичення і включення в текст стереотипних сюжетних ходів, традиційних тем і образів, чарівних атрибутів до усвідомленої постмодерністської гри з елементами ідейно-тематичного, композиційного, образного, мовного рівнів, яка є іронічним переосмисленням (нерідко у формі пародії або стилізації) більше ранніх творів цього жанру [44, с. 144].

Сучасні англійськомовні літературні казки тісно пов'язані з англійськими народними казками, які дають уявлення про національні міфи, легенди, а також знайомлять з окремими елементами духовної та матеріальної культури цієї багатой країни. Серед англійських народних казок прийнято виділяти чарівні казки, побутові казки та казки про тварин [55, с. 39]. Казки Англії інформаційно насичені, на зміну помахом чарівної палички і казкової естетики приходять фактографічність і внаслідок цього деяка сухість, немов казки хочуть просто донести якусь інформацію, констатувати певні факти, які, можливо, мали місце в дійсності. Часто народна казка просто дає опис ситуації, а читачі виступають простими спостерігачами, повністю не включаючись в процес [43, с. 70].

Важливу роль відіграє гумор, який пом'якшує гострі ситуації – герої і їх якості висміюються і представляються в комічному ключі. Що стосується лінгвістичної складової, то в англійських казках практично відсутні традиційні зачини і кінцівки. Перш ніж тварини знайдуть своє щастя, їм належить подолати цілий ряд труднощів. Наприкінці оповідання добро торжествує над злом. Усередині англійських казок

часто можна виявити народні прислів'я, приказки, пісні, заклинання, що дозволяє якнайкраще відчувати атмосферу казкової Англії і при цьому краще зрозуміти свою національну культуру [46, с. 261].

Сучасні літературні казки, наслідуючи традиції фольклору, набувають специфічних рис як із погляду жанрових особливостей, так і з позиції лінгвостилістичних характеристик. Літературна казка набуваючи певних рис під впливом літератури постмодернізму, надає змогу авторам реалізувати власний стиль і використовувати широкий спектр лінгвістичних засобів. Для сучасної літературної казки характерним є використання низки стилістичних засобів: епітетів, порівнянь, повторів, літот, метафор. Основними способами створення нових слів казкової лексики в британській казці є словотвір, словоскладання, нестандартні способи створення нової казкової лексики, що використовують моделі словотворення, яких немає в сучасній англійській мові. Помітною тенденцією є й інтертекстуальних характер казок, що реалізується, зокрема, використанням алюзій.

Розвиток літературної казки відбувався поступово. У 1960-1970-і роки відбувається розширення казкової тематики в зв'язку з появою нових реалій (телебачення, машин, інтернету, реклами). Англійську дитячу літературну казку відрізняє поєднання реалістичного початку, вираженого в відображенні соціальної проблематики, і традиційного ексцентричного початку в дусі якогось божевілля, що свідчить про авторську гру уяви. Наступне десятиріччя характеризується зміною казкового хронотопу під впливом постмодерністської естетики. Концепція двоєсвіту переростає в ідею про множинність нестабільних світів, при зображенні яких письменники грають з кордоном між реальністю і фантазією. Така складна картина світу створюється письменниками за допомогою принципів фрагментарності, інтертекстуальності, «перевертання», стилізації, «подвійного кодування» і техніки «метатекста». Реалістичний характер протагоніста, антагоніста,

помічника проявляється в навмисному зниженні письменниками їх образів і змішуванні їх позитивних і негативних рис. Це призводить до нового розуміння протиставлення добра і зла в казках епохи постмодернізму, яке полягає у розв'язанні внутрішнього конфлікту героїв і усвідомлення ними свого місця всередині історичного контексту [32, с. 69].

У 1990-2000-х роках панівною ознакою англійської літературної казки стає ігровий принцип, який лежить в основі створення чарівного світу, побудованого за допомогою візуалізації і копіювання світу реального. Ігровий початок також дозволяє поєднувати одночасну суб'єктивність і об'єктивність сприйняття подій, здійснювати перехід між точками зору героїв на події, вводити в казки образ оповідача або підкреслювати фіктивність образу автора. На відміну від повнотекстових «публічних» казок «приватні» казки мають іншу природу: їх відмітними ознаками є фрагментарність, нескінченність (принципова відсутність кінця), персоніфікованість (сюжети орієнтовані на особистість дитини, якій казка присвячена, будучи розосереджені по всьому тексту, вони найбільш тісно корелюють з життєвими історіями), розмитість меж (сюжети казок і роману знаходяться в постійній взаємодії, проте в деяких випадках воно стає настільки щільним і інтенсивним, що казковий сюжет «перетікає» в поле основної розповіді без всякого маркування текстових кордонів) [24, с. 5].

Отже, англійська літературна казка епохи постмодернізму проходить еволюцію від запозичення лише деяких принципів, потім інтерпретації одних з основних ідей постмодернізму, а потім поступового відходу до традиції. Літературна казка експлуатує фольклорні образи і мотиви, користуючись ними як елементами деякого літературного коду. Відмінною особливістю сучасної літературної казки є її наближення за ознаками як до фольклорної казки, так і до фентезі.

Сучасна літературна казка набуває певних рис під впливом новітніх літературних трендів, даючи змогу авторам розвинути власний стиль і розширити межі використання широкого спектру лінгвістичних засобів. Сучасна літературна казка характеризується використанням низки стилістичних засобів: епітетів, порівнянь, повторів, літот, метафор; використанням okazionalizmів. Характерною літературної казки ХХ-ХХІ століть є її інтертекстуальні природа, що реалізується, зокрема, шляхом використання в тексті алюзій.

РОЗДІЛ 2

ОСОБЛИВОСТІ ВЖИВАННЯ АЛЮЗІЇ В КАЗКАХ А. С. БАЄТТ

2.1. Алюзійні включення у казці А. С. Баєтт «Джин у плящі зі скла «Солов'їне око»

Антонія Сьюзан Баєтт (Antony Susan Byatt, 1936 р.н.) – англійська письменниця, авторка понад двох десятків книг, лауреат численних літературних нагород і премій. Роман А. С. Баєтт «Мати» отримав Букерівську премію (1990 р.) і включений в університетські програми в багатьох країнах світу, роман «Дитяча казка» потрапив в шорт-лист Букерівської премії (2009 р.). Усі романи письменниці – це спроба відродження традицій, взаємодії з англійською літературою минулого, вибудовування особливого діалогу, при якому відбувається переосмислення поетики літератури вікторіанського періоду.

Алюзія, яка є одним з проявів інтертекстуальності в художньому тексті, є ознакою усіх творів А. С. Баєтт, в яких авторка широко використовує непрямі посилання на історичні та літературні факти та вкраплення в текст творів цитат з інших літературних творів. Однією з функцій, що реалізується інтертекстуальними елементами у творах письменниці, є створення міжтекстових зв'язків, тобто посилань різних текстів один на одного.

А. С. Баєтт перетворює прецедентний текст в нову форму і співвідносить його зі зміненим часом життя, узгодженим з сучасними суспільству законами та інтересами. Алюзія виникає за рахунок поєднання авторських асоціацій і літературної спадщини. Кодування інформації авторкою відбуватися з розрахунком на те, що читач ненав'язливо і самостійно прийде до висновку про сенс алюзивного натяку. До конкретного тексту читача відсилають розпізнавальні

елементи, які прийнято називати маркерами, що створюють репрезентативність алюзії..

Характерною особливістю творчості А. С. Байетт є наявність широкого корпусу вставних текстів, які формують багат шарову структуру її творів малої і великої прози. Алюзійні включення актуалізують сюжети з Біблії, фольклору, художньої літератури, інших джерел світової культурної спадщини [10, с. 76] і мають «повноцінні події ряди, персонажів і хронотип, відмінні від тих, що фігурують в основній сюжетній лінії» [10, с. 76].

Алюзія у творах А. С. Байетт функціонує як засіб розширеного перенесення властивостей і якостей міфологічних, біблійних, літературних, історичних персонажів і подій на ті, про які йде мова у творах, алюзії в текстах творів письменниці часто не відновлюють добре відомі образи, а витягують з них додаткову інформацію.

Дослідження творів А. С. Байетт дозволило нам виділити такі функції алюзії в казках:

- 1) створення непрямого посилання на якийсь історичний, міфологічний, літературний факт;
- 2) створення міжтекстових зв'язків;
- 3) привнесення в розповідь прихованого сенсу.

Алюзії, відібрані з казок А. С. Байетт, розподілено нами у такі семантичні групи за джерелом їх походження:

- 1) біблійні алюзії;
- 2) міфологічні та історичні алюзії;
- 3) літературні алюзії;
- 4) алюзії на інші культурні реалії.

Так, Д. Дюришин виділяє наступні типи алюзювних включень: цитати імпліцитні та експліцитні, перифразовані цитати, алюзії в формі парафрази, мальовничі алюзії, псевдоінтертекстуальні алюзії, інтерфігуральні [6, с. 32].

Читання книг А. С. Баєтт часто нагадує процес розкодування. Сама письменниця бачить переваги літератури перед живописом в поступовому «розгортанні» опису в часі:

... she believes that realist description involves a gradual unfolding of pleasure which surpasses that to be experienced when viewing a painting [56].

Звернемося до аналізу алюзій у збірці «Джин у пляшці зі скла «Солов'їне око» (“*The Djinn in the Nightingale’s Eye*”), яка включає п’ять казкових новел, остання з яких дала назву всій збірці. Дві перші казки («Скляна труна» (“*The Glass Coffin*”) і «Історія Года» (“*Gode’s Story*”)) вперше з’явилися як вставні новели в романі Баєтт «Володіти» (“*Possession*”), проте в контексті окремого збірника вони набули нового звучання.

Назва першої новели «Скляна труна» (“*The Glass Coffin*”) є алюзією на казку «Спляча красуня», в якій молодий принц знімає закляття зі сплячих мешканців зачарованого замку і одружується на принцесі. Читач зустрічається зі знайомими образами і чарівними предметами – *a glass key, a beautiful castle in a crystal dome and a princess trapped in a crystal coffin by an evil magician*, які є алюзивними маркерами, котрі вибудовують зв’язок даного твору із іншими чарівними казками, створюючи вертикальний контекст твору, наприклад:

*Do you see that **beautiful castle** locked in glass?*

*Indeed I do, and **marvel at the craft** with which it was made [56].*

Роль рятівника сплячої красуні у Баєтт відводиться кравцеві, хоча в рамках архетипічної логіки розвитку подій дівчина впевнена, що він – принц, призначений отримати її в якості нагороди за дружину. Слова кравця, однак, суперечать запропонованій розстановці казкових ролей фольклорного канону:

*Of course I will have you, ... for you are my promised marvel. ... Though why you should have me, simply because I opened the **glass case**, is less clear to me altogether, ... I trust you will feel free to reconsider the matter, and remain, if you will, alone and unwed [56].*

Тим самим герой не просто звільняє принцесу від ув'язнення, а й надає їй свободу дій, одночасно прогнозуючи можливість зміни передбачуваної кінцівки відомої казки братів Грім. Отже, алюзія на відому казку не відтворює повною мірою її сюжетної лінії, вона змінюється, демонструючи власне авторське бачення ситуації. З подальших творів збірки стає ясно, що перший текст визначає їх наскрізні теми і ряд параметрів, що обумовлюють переосмислення моделей фольклорної казки братів Грім про сплячу Красуню.

Героїня новели «Історія старшої принцеси» (“*The Story of the Eldest Princess*”), опинившись в архетипічній сюжетній схемі фольклорної казки, була б заздалегідь приречена на невдачу, оскільки успішне виконання складного завдання призначено зазвичай я молодшому з трьох дітей в сім’ї. Принцеса – і не молодша, і не найкрасивіша дочка, але саме їй належить відправитися на пошуки чудесного порятунку королівства. Для цього їй потрібно добути срібну птицю, до якої можна дістатися з давньої покинутої дороги. Могутній чарівник детально викладає дівчині алгоритм її дій і радить йти неухильно згідно з написаним шляхом. Знайомство зі багатьма казками допомагає їй усвідомити, що вона знаходиться в пастці заздалегідь відомого сюжету, в якому їй відводиться роль невдахи:

I am in a pattern I know, and I suspect I have no power to break it, and I am going to meet a test and fail it, and spend seven years as a stone [56].

Основою новели є літературна алюзія, яка відсилає читача до загальновідомих фольклорних творів (казок), створюючи тим самим зв’язок між ними.

Образ старшої принцеси – збірний, і він є алюзією народну казку, яку важко виокремити, але увагу читача звертається на такий атрибут героїні, як її начитаність. Знайомство з багатьма казками допомагає їй усвідомити, що вона знаходиться в пастці заздалегідь відомого сюжету, в якому їй відводиться роль невдахи:

I am in a pattern I know, and I suspect I have no power to break it, and I am going to meet a test and fail it, and spend seven years as a stone [56].

Зі станом безвихіддя принцесі допомагають зустрічі з трьома істотами, з якими вона змінюється сюжетними ролями. Насправді вони не виконують роль помічників (за класифікацією В. Я. Проппа), так як самі потребують допомоги. Зустрінуті принцесою Скорпіон, бородавчастий Жаб з величезною раною на голові і гігантський Тарган є помітною ремінісценцією архетипового мотиву можливої оманливості зовнішності. У багатьох казках братів Грімм зачаровані чарівником принци постають у вигляді їжаків, рептилій, лева, ведмедя, а потім повертаються до людського вигляду, завдяки перетворюючій силі любові (наприклад, «Співочий стрибунець-жайворонок», «Король-жабеня, або Залізний Гейнріх»).

Однак Жаб відразу попереджає принцесу, щоб вона не уявляла подібного розвитку подій. Скорпіон, в свою чергу, теж радить не залишатися в рамках відомих історій, а безвідносно до конкретних казок робити добро, так як допомагати іншим тваринам завжди вигідно. Поворотним пунктом сюжету стає рішення принцеси покинути незручну для неї історію, тобто залишити вказаний шлях і відправитися на пошуки власних пригод в лісі:

*I could just walk out of this **inconvenient story** and go my own way. I could just leave the Road and look for my own adventures in the Forest [56].*

До цього рішення дівчину підштовхує розуміння причин, що призвели її нових попутників до важкого стану – вони потрапили в полон своїх історій і стали їх жертвами.

У казках А. С. Баєтт спостерігається алюзія на фольклорні та відомі авторські казки, проте авторка поглиблює образи персонажів, роблячи їх, на відміну від двомірних образів традиційної казки, відповідальними за прийняття рішень, що визначають їх життєвий шлях.

Окрім звернення до фольклору та інших літературних казок, авторка часто використовує у творах алюзії на міфи. Пряме звернення героїв казки до міфології дозволяє автору використовувати міфи не завуальовано. Як приклад можна згадати епізод, де Джиліан Перхольт з колегами потрапляють в музей і бачать статую Артеміди, що є міфологічною алюзією:

The company was delighted with this goddess. Orhan bowed to her, ... ancient Greek Artemis or Roman Diana is, this Asian goddess. ... mother of Cybele, Astarte, Ishtar [56].

У міфології Стародавньої Греції Артеміда – «богиня полювання і Місяця, персоніфікує незалежність жіночого духу. Як архетип, вона дає жінці право переслідувати свої власні цілі в обраній нею самою області» [18, с. 90].

Іншим прикладом міфологічних алюзивних включень є історія шумерського і аккадського міфопоетичного героя Гільгамеша, який довгий час шукав таємницю безсмертя і вічну молодість. Цю історію гід розповідає Джиліан Перхольт в Музеї анатолійських цивілізацій:

Do you know the story of Gilgamesh, the old man asked the woman, as they went through the lion gates together, she always in front and with averted eyes.

Остання і найдовша новела «Джин в пляшці зі скла «Солов'їне око» (*"The Djinn in the Nightingale's Eye"*) починається казковою зав'язкою, хоча мова йде про сучасність (*"between London and Ankara"*) [56]. Джиліан Перхольт викладає студентам, виступає з доповідями на конференціях про проблеми фольклору, міфотворчості і в цілому володіє широкою філологічною компетенцією.

Основною алюзією, реалізованою на текстовому рівні в новелі, є алюзія на арабські казки циклу «Тисячі і однієї ночі», зокрема на розповіді Шехерезади, дівчини, яка намагається казками врятувати себе та інших жінок від смерті. Слід зауважити, що у збірці не відтворюється повною мірою задум, реалізований в оригінальних східних казках, оскільки ці казки арабських ночей не рятують жінок від смерті, а лише «виступають дослідженням долі жінок третього світу у їх зв'язку зі смертю» [1, с. 244].

Алюзією на східні казки у творі є включення до сюжету джина (*the djinn*) над яким дівчина отримує владу:

*Gillian came out and saw the djinn, who now took up half her large room... In one of his huge hands was the television, on whose pearly screen, on the red dust, **Boris Becker** and **Henri Leconte** rushed forward, jumped back, danced, plunged.*

Наведений уривок описує першу зустріч героїні з джином, причому даний опис не містить алюзії – згадування гравців у теніс кінця 80-х років. Таким чином авторка підтримує зв'язок із сучасністю, нагадуючи читачу про актуальність проблем, які піднімаються у творі, незважаючи на те, що вони є відголоском мотивів східних казок.

Коли джин попросив розповісти історію її життя, вона згадала історію створення своєї першої «таємничої» книги, яку намагалася написати в інтернаті. «Робота з чужим і власним текстом надає сенс її існування» [28, с. 4]. Таким чином, головну героїню можна охарактеризувати не тільки як учену, але і як письменницю.

Перше, що п'ятдесятилітня Джиліан просить у звільненого нею джина, – повернути молодість тридцятирічної жінки, яка б тривала до кінця її життя. По суті, вона звернулася в той же скляний прес-пап'є, сама стала твором мистецтва, який поглядає на світ з-за скла [23, с. 17]. При цьому героїня залишається виразно живою не в останню чергу тому, що скло для А. С. Баєтт не є байдужою і млявою матерією. Це

неодноразово і імпліцитно підкреслюється в повісті «оживляючими» скло метафорами:

she <...> decided to run it under the tap, to bring the glass to life;

Suddenly it [bottle] gave a kind of warm leap in her hand <...> like a still-beating heart in the hands of a surgeon;

Dr Perholt went in, her eyes gleaming like glass [56].

Однак саме скло (*glass*) тричі згадується в сцені першого з трьох «бачень старості і смерті» під час доповіді Джиліан про Гризельде: *enlivened by blue glass beads, stared out of glassy eyes, her voice echoed inside a glass box [56]*. Подвійна природа скла відображає суперечливе осмислення мистецтва, який встановлює і долає кордони життя і смерті.

Перша з численних історій озвучується Джиліан на конференції в Анкарі. Опис самої конференції та докладів, з якими виступають учасники, містять численну кількість алюзій на різноманітні історичні персонажі, події, а також літературні та фольклорні твори:

*Thus a fierce Swiss writer told the horrid story of **Typhoid Mary**, an innocent polluter, an unwitting killer. Thus the elegant Leyla Doruk added passion and flamboyance to her version of the story of the meek **Fanny Price**, trembling and sickly in the deepest English wooded countryside. Orhan Rifat was to speak last: his title was 'Powers and powerlessness: djinns and women in **The Arabian Nights**.' Gillian Perholt spoke before him. She had chosen to analyse the **Clerk's Tale from The Canterbury Tales**, which is the story of **Patient Griselda** [56].*

У наведеному уривку міститься низка алюзій на реальні історичні (*Typhoid Mary* – жінка, яка була безсимптомним носієм тифу, та заразила багатьох людей) і літературні персонажі (*Fanny Price* – героїня роману Джейн Остін); а також алюзії на фольклорний (*The Arabian Nights*) та літературний твір (*The Canterbury Tales*).

Окрім цього в описі конференції фігурують й інші алюзії – наприклад, алюзія на трагедію Вільяма Шекспіра «Гамлет»:

*She remembered a student production of **Hamlet** in which they had both taken part. Orhan had been **Hamlet's father's ghost** and had curdled everyone's blood with his deep-voiced rhetoric. His beard was now, as it had not been then, 'a sable silvered', and had now, as it had had then, an Elizabethan cut – though his face had sharpened from its youthful thoughtfulness and he now bore a resemblance, Gillian thought, to **Bellini's portrait of Mehmet the Conqueror**. She herself had been **Gertrude**, although she had wanted to be **Ophelia**, she had wanted to be beautiful and go passionately mad [56].*

У наведеному уривку фігурують алюзії на шекспірівських героїв *Hamlet*, *Hamlet's father's ghost*, *Gertrude*, *Ophelia*, окрім цього зовнішність персонажа описується шляхом вживання алюзійного порівняння *he now bore a resemblance, Gillian thought, to Bellini's portrait of Mehmet the Conqueror*, що містить згадку про відомий витвір мистецтва – «Портрет Мохмеда II» Джентіле Белліні. Подібна алюзія містить значний потенціал для створення образності тексту за умови наявності у читача широкого кругозору, зокрема його обізнаності у сфері живопису.

На особливу увагу в рамках нашого дослідження заслуговує розповідь головної героїні, яка звертає увагу слухачів конференції на історію Грізельди. Грізельда є алюзивною власною назвою, оскільки протягом декількох століть її образ фігурує у текстах Бокаччо, Петрарки, Чосера, а визначення «терпляча Грізельда» дає підставу для включення в цей контекст і Джона Філіпа, англійського автора п'єси, мораліте «Терпляча Грізельда» (1593), і Томаса Делоне, англійського поета, автора «Балади про терплячу Грізельду» (1593). У творі А. С. Баетт множинність художніх версій цього сюжету, який став транснаціональним, відображена у низці запропонованих варіантів транслітерації імені головної героїні в науковій доповіді Перхольт:

“Griseldis, or Griselde, or Grisildis, or Gris-sel or Griselda ...” [56].

Особиста історія Джиліан Перхольт походить з аналізованої інтертекстуальної історії Грізельди. Використовуючи свої наукові «компетенції», Перхольт аллюзивно заповнює прогалину зверненням до «Зимової казки» Шекспіра:

In the Winter's Tale, said Gillian, the lovely daughter is the renewal of the mother, as the restoration of Persephone was the renewal of the fields in Spring, laid waste by the rage of Demeter, the mother-goddess.

Зауважимо, що аллюзивний відступ виводить автора доповіді через порівняльний аналіз творів Чосера і Шекспіра до неординарних суджень про персонажів і події в аналізованій історії Грізельди.

У новелі більше десяти історій різного об'єму, в тому числі ґрунтовний виклад двох доповідей Джиліан і доповіді професора Орхана. Така кількість оповідань всередині рамкової конструкції єдиного оповідання обумовлює його інтертекстуальну глибину і показує спадкоємність літературних текстів різних епох, а також фольклорних сюжетів і мотивів.

Загалом збірка А. С. Баєтт характеризується наявністю широкого спектра аллюзій різного походження, серед яких чинне місце займають завуальовані міфологічні символи та цілі вставні тексти – міфи різних народів. Тісний аллюзивний зв'язок новел збірки з фольклорною казкою підтверджується традиційною формулою зачину «жив собі» з невеликими варіаціями (*There was once ... Once upon a time there lived ...*). Однак тільки перша новела використовує кінцівку *They did live happily ever after*, яка, за задумом Баєтт, не віддає данину традиційній казковій стилістиці, а суперечить очікуванням, пов'язаним з певним вихідним фондом архетипових елементів різного рівня фольклорної казки.

У назві повісті "*The Djinn in the Nightingale's Eye*" фігурує словосполучення *the Nightingale's Eye* («солов'їне око»), яке містить аллюзію на старовинну техніку виготовлення скляних виробів, винайдену за часів Османської імперії. Але тільки в середині повісті читач розуміє,

що *Nightingale's Eye* – це скло, з якого виготовлена пляшка з джином всередині. Символізм назви скла пояснюється героями повісті через поширення образу солов'я в турецькій поезії:

“In this country we were obsessed with nightingales. Our poetry is full of nightingales” [56].

Таким чином простежується алюзія на елементи турецької культури, в якій соловей є естетичним символом незрівнянної досконалості: ідилічна картина обов'язково включає солов'їв, які співають в квітковому саду. Таким же чином і скло у казках Баєтт наділяється якістю абсолютної досконалості, асоціюється з хранителем нетлінної краси, служить символом духовного зору.

Отримуючи дар від джина, Джиліан переосмислює літературні історії про бажання вічної молодості, які є алюзіями на твори «Портрет Доріана Грея» О. Уайлда і «Шагренева шкіра» О. де Бальзака, і, посилаючись на праці Фрейда, протиставляє їм прагнення до смерті. Сама Баєтт в кінці повісті міркує про речі, створені людиною, і про істот, чиє життя перетинається з нашим в оповіданнях і снах, коли ми повертаємося в дитинство. Цей стан визначає ще один лейтмотив повісті – *floating redundant* (плисти привільно), що характеризує змія (*serpent, creature*). Даний мотив є алюзією на твір «Втрачений рай» Джона Мільтона і повертає до початку повісті:

Gillian Perholt remembered the very day these words had first coiled into shape and risen in beauty from the page, and struck at her, unsuspecting as Eve [56].

У казковій новелі «Подих драконів» (*“Dragons' Breath”*) основною алюзією на фольклорні казки є дракон – один з головних казкових архетипів, чудовисько, яке уособлює хаос і знищення всього живого. Дракони являють собою алегоричний образ вулканічної гори, в результаті виверження якої відбувається руйнування всього, що потрапляє на шляху лави, диму і попелу [47].

Відповідно до казкової норми образ дракона передбачає появу героя, який вбиває його, проте в новелі А. С. Баєтт протистояти драконам не може ніхто. Люди просто залишають своє селище, рятуючись в лісі і їх як і раніше охоплює якась дивна туга. Невідворотне просування драконів швидше є втіленням архетипового мотиву насильства, що викликає відчуття самотності, неприкаяності і відчаю. Цей мотив є алюзивним посиланням до німецьких народних казок і, як правило, він обумовлює закономірність трансформації характеру персонажів, оскільки їм доводиться проявляти винахідливість у складній ситуації і боротьби за виживання.

У новелі «Драконівський дух» трансформація проявляється своєрідно – після зникнення драконів село відроджується, але головна зміна відбувається в перетворенні якості життя. Люди отримують задоволення від розповідання історій про нашестя драконів, їх страждання дають матеріал для чудових казок:

these tales ... became in time charms against boredom for their children and grandchildren, riddling hints of the true relations between peace and beauty and terror [56].

У збірці «Джин у плящі зі скла «Солов'їне око» авторка неодноразово звертається до фольклорних і авторських казок, переосмислює їх, щоб створити свої світи і спонукати читача створювати власні історії. У новелах присутні наскрізні алюзивні вклучення, які індивідуалізуються в залежності від контексту, що дозволяє побачити, з одного боку, єдність всієї збірки, а з іншого боку, своєрідність кожної казки. Також примітно, що алюзії – одна з істотних відмінностей літературної казки від фольклорної, що обумовлено відсутністю у фольклорних казках гри з читачем.

У збірнику казок А. С. Баєтт «Джин у плящі зі скла «Солов'їне око» зустрічаються варіативні маркери: імпліцитні цитатні алюзії (“*Autres pays, autres mœurs*”), власні імена, які натякають на характер

або відчуття їх власників за певних обставин (“*Macbeth at the banquet*”). Художній світ, створений на сторінках книги, включає філософські, культурні, релігійні та естетичні аспекти сучасного життя, при цьому алюзивний пласт казок збірки відсилає читача до вже існуючих творів або асоціацій.

Якщо проаналізувати зміст усіх казок, то можна побачити узагальнюючий момент – доля головних героїв, в яку проникають «провідники» у вигляді привидів або персонажів, які раптово з’являються і які завжди є алюзивними маркерами, які створюють вертикальний контекст твору, пов’язуючи його тим самим з великою кількістю літературних і міфологічних текстів. Наприклад, в останній казці Джиліан Перхольт бачиться величезна жіноча фігура, а відчуття героїні передаються за допомогою алюзивного літературного персонажа:

She looked ... Macbeth at the banquet [56].

Макбет – герой однойменної трагедії Шекспіра, якому на бенкеті є закривавлений привид його друга Банко. А. С. Баетт порівнює свою героїню з Макбет, а в якості Банко Джиліан Перхольт ввижається образ Грізельди, історію якої вона щойно закінчила розповідати.

Приклад алюзії зустрічається також в описі любовної сцени Джиліан Перхольт і джина, де фольклористка намагається розповісти йому про коханців Марвелла:

My vegetable love should grow

Vaster than empires and more slow. [56].

Наведений уривок є експліцитною цитатною алюзією на вірш Е. Марвелла «Соромлива кохана» (“*To His Coy Mistress*”), хоча у тексті твору викладає як вираження власних думок і почуттів героїні.

Прикладом перефразованої цитатної алюзії може слугувати така фраза:

Autres pays, autres moeurs [56].

У казці «Джин у плящі зі скла «Солов'їне око» наведений алюзійний вислів належить філологу Лейлі Доруко. Претекстом цієї алюзії є вислів М. Т. Цицерона, який говорив “*O tempora, o mores!*”. Смыслові значення цієї фрази пов'язано з нечуваною подією, а в контексті казки – з роздумами Л. Доруко про неможливість зв'язати джина обіцянкою зі своїм рятівником.

У збірці фігурує й низка алюзій, які створюють посилання на культурні реалії та відомих персоналій. Так, наприклад, авторка вживає вираз *Ataturk child*. М. К. Ататюрк – перший президент Турецької Республіки, який провів безліч реформ, щоб створити сучасну турецьку державу. Назвавши своїх героїв «дітьми Ататюрка», А. С. Баєт відзначає особливості їх виховання і світоглядні позиції, відповідному епосі, коли країною керував цей лідер. Тут теж можна говорити про алюзивний прийом, але який відсилає не до літературного твору, а до історичного факту.

Отже, казки збірки «Джин у плящі зі скла «Солов'їне око» синтезують в собі різні алюзійні включення, які в залежності від цілей автора допомагають надати тексту велику емоційну насиченість, абсолютизувати почуття, показати читачеві реальну культуру й історію народу. У новелах збірки авторка використовує алюзії на рівні слова, речення, а також наскрізні алюзії, які пронизують увесь текст. Алюзії у проаналізованих творах здебільшого виконують функції створення міжтекстових зв'язків (зокрема між текстом новел та фольклорними або літературними казками, а також міфологічними джерелами), формуючи вертикальний контекст, що пов'язує ці твори. Також вживається численна кількість посилань на історичні, міфологічні та літературні факти. Серед проаналізованих алюзій зі збірки «Джин у плящі зі скла «Солов'їне око» більшу частку з них за джерелом походження склали літературні алюзії, друге місце за чисельністю посідають міфологічні та

історичні алюзії, на третьому місті алюзії на інші культурні реалії. Найменшу частку склали алюзії біблійного походження.

2.2. Алюзії у творі А. С. Баєтт «Дитяча казка»

Одним з найвидатніших творів А. С. Баєтт є роман «Дитяча казка» (“*The Children’s Book*”, 2009 р.), удостоєний Букерівської премії. У романі помітна багатоаспектна взаємодія з багатьма творами минулих епох, що виражається в схожих сюжетних лініях, мотивах, жанрових модифікаціях, типовою багатогеройністю, драматичністю подій, символічністю образів.

У «Дитячій казці» порушено велику кількість важливих для англійської культури тем, існує певна кількість алюзій на реальні історичні постаті, які співіснують в романі поряд з створеними А. С. Баєтт персонажами, наприклад:

This is a novel of history and ideas, and homage to Charles Dickens and J. M. Barrie [57].

До літературних алюзій відноситься тема художника, розкрита А. С. Баєтт через історію життя і творчий шлях гончара Філіпа Уоррена, тема класичної англійської дитячої літератури рубежу ХІХ-ХХ століть (розглянута автором не тільки за допомогою головної героїні, автора дитячих казок, в романі також згадуються твори таких дитячих письменників, як Ш. Перро, брати Грімм, Е. Т. А. Гофман, Дж. Баррі, Е. Несбіт і ін.) і, нарешті, тему Першої світової війни в фіналі роману.

Присутність в художньому тексті алюзивних посилань на добре відомі історичні та культурні феномени європейської цивілізації пояснюються тим, що читач, який повинен осмислити дані посилання, є носієм європейської культури і системи цінностей. Відомо, що алюзії реалізують свій стилістичний потенціал, тільки якщо читач є

підготовленим, володіє фоновими знаннями, що робить можливим сприйняття прихованого сенсу, закладеного автором.

А. Баєтт використовує велику кількість коментарів, виносок, посилань. Незважаючи на це вона «не розчиняється цілком у історію, але постійно витягує її в сучасність» [17, с. 29]. За ідилічними відносинами, які постають перед читачами на початку роману, ховаються складні характери і нелегкі долі, відбиток на які наклала вікторіанська епоха, а також військовий і повоєнний час.

Роман «Дитяча казка» відносять до жанру соціально-психологічного роману з яскраво вираженим притчовим початком, який демонструє алюзію на романами Ш. Бронте. А. С. Баєтт створює образи чоловіків і жінок, хлопчиків і дівчаток, частково запозичуючи способи зображення персонажів вікторіанських письменників. Відмінною рисою цього об'ємного твору є широкий пласт вставних текстів, який значно ускладнює його сюжетно композиційну архітектуру.

У різноманітному переліку вставних текстів домінують казки, які, відповідно до сюжету роману, створює головна героїня Олів Уеллвуд. Ці казкові вставні тексти можна розділити на дві групи [23, с. 50]. До першої групи належать «публічні» казки, написані Олів для широкої публіки і тому опубліковані: «Кущ» (*"The Shrubbery"*) і «Чоловічки у будиночку» (*"The People in the House in the House"*). Сюжети цих казок в художній формі заломлюють обставини сімейного життя Олів і формують проекції її трагічної долі, реалізованої у фінальній частині роману.

Друга група представлена «приватними» дитячими казками, які Олів створює лише для своїх дітей: Тома, Дороті, Гедді, Філіс і Флоріани. Вони частково або повністю відображають життєві історії дітей; дані вставні тексти знаходяться в найбільш тісному контакті з приймаючим романним текстом, впливаючи на обставини особистої долі дітей. Дана класифікація казкових вставних текстів підтримується

особливим авторським жанровим маркуванням: «приватні» дитячі казки А. С. Баєтт іменує “fairy stories”, “stories”, “tales” і “fairytale”, в той час як «Публічні» казки Олів позначаються виключно як “tales”. Використовуючи іменник “tale” (казка, історія), що означає «Оповідання про реальні або вигадані події; історія».

А. С. Баєтт підкреслює, що всі казки, з одного боку, є вигадкою Олів, а з іншого – безпосередньо корелюються з реальністю основної романної розповіді. Для вказівки на «приватні» дитячі казки, текст яких представлений в романі фрагментами, логічно наступними один за одним, в «Дитячій казці» фігурує слово “story” (розповідь), що означає «опис або правдивих, чи вигаданих послідовних подій, пов’язаних між собою». Поряд з цим часто використовується і іменник “fairytale” (чарівна казка). Усі згадування казок Олів у тексті роману можна віднести до псевдоінтертекстуальних алюзій, оскільки вони є посиланнями на вигадані твори.

У художніх текстах А. С. Баєтт є багато міфологічних алюзій, посилань на історію та історичні реалії. Так, письменниця включає в текст свого твору досить детальний опис Глостерського канделябра (*the Gloucerster Candlestick*), створеного на початку 12 століття:

*It was dully gold. It seemed heavy. It stood on three feet, each of which was a long-eared dragon, grasping a bone with grim claws, gnawing with sharp teeth. The rim of the spiked cup that held the candle was also supported by open-jawed dragons with wings and snaking tails. < ... > No one knew exactly what it was made of. It was some kind of gilt alloy. It was probable that it had been made in **Canterbury** — modelled in wax and cast — but apart from the symbols of the evangelists on the knop, it appeared not to be made for a religious use. It had turned up in the cathedral in Le Mans, from where it had disappeared during the **French Revolution**. A **French antiquary** had sold it to the **Russian Prince Soltikoff**. The **South Kensington Museum** had acquired it from his collection in **1861** [57].*

Образ цієї реліквії грає в оповіданні одну з ключових ролей. Екфрасис канделябра відкриває першу і завершує третю частини роману, створюючи композиційну рамку подій мирного часу (мається на увазі період до початку Першої світової війни). Цей предмет мистецтва, що зберігається в Музеї Вікторії та Альберта (в романі використовується колишня назва – Південно-Кенсінгтонський музей), всупереч сумнівам Джуліана, був створений спеціально для проведення релігійних ритуалів.

В одній з перших сцен роману два персонажа – Том (*Tom*), син Олів (*Olive*), і Джуліан (*Julian*), син хранителя музею, – розглядають канделябр. Джуліан розповідає Тому про реліквії, звертаючи увагу на її стародавність і унікальність: *“It’s ancient and unique”* [57]. Глостерський канделябр виконує й алегоричну функцію: міфічні істоти, зображені на ньому, в уяві Тома співвідносяться з казковими створіннями з казок його матері. В протиставленні символів євангелістів язичницьким тваринам можна вгадати боротьбу, яка буде відбуватися в душі Тома.

У «Дитячій казці» авторка широко використовує міфологічні алюзії, вводячи в оповідь образи чарівних і міфічних істот – драконів, кентаврів, гномів, які особливо привертають увагу Тома. Створюється вагомий інтертекстуальний контекст, що сполучає рівень роману з багатоміфологічною західноєвропейською казково-міфологічною традицією. Так, казкова історія Тома, де розповідається про втрату головним персонажем тіні і її подальших пошуків, відсилає до розгалуженого корпусу алюзивних сюжетів (казково міфологічних і літературних), висхідних до уявлень про взаємозв’язок душі людини з її тінню; магістральною для казки Дороти стає алюзія на німецьку казку братів Грімм «Ганс – мій їжачок» (*“Hans mein Igel”*); сюжет «публічної» казки «Куц» адаптує англійську фольклорну традицію з її відомими персонажами – Матушка Гуска (*“Mother Goose”*); інша ж «публічна» казка Олів «Чоловічки в будиночку» (*“The People in the House in the*

House”) демонструє цілком очевидні переклички з творчістю Е. Несбіт – казкою «Місто в бібліотеці» (*“The Town in the Library in the Town in the Library”*).

Принципово важливе значення при аналізі даної казки представляє алюзія на відому шотландську баладу «Томас-рифмач» (*“Thomas Rhymer”*), відображення якого можна виявити в основному тексті роману.

Перш за все звертає на себе увагу природа номінації головного персонажа казки – Томас (*Thomas*). З одного боку, активно фігуруючи в повнотекстовій версії зачину казки, антропонім *Thomas* збігається з повним ім’ям сина Олів. Алюзія в репліках може бути сприйнята читачем лише в тому випадку, якщо він знайомий з іншими творами і міфологією.

Вірний Томас (*True Thomas*) – герой знаменитої шотландської балади, якого забирає до себе під гору ельфійська королева. Примітно, що ключовим маркером до розпізнавання алюзії на фольклорний твір є саме окрема мовна одиниця тексту казкового зачину – антропонім *True Thomas* – так одноразово іменує королева світлих ельфів головного персонажа казки «Том-під-землею» [23, с. 68]. У зв’язку з цим в казковому зачині виявляються ще два яскравих алюзивних маркера, які відсилають до історії героя балади. Автор вдається до прямої вказівки на джерело цієї алюзії.

Так, у тексті вказується:

Thomas met the Queen of Elves in a skirt of silkgreen grass ... [57].

Далі у вставному казковому тексті з’являється вже знайома читачам помітна алюзивна деталь – спідниця кольору зеленої трави ельфійської королеви: *the skirt – green as grass [57].*

Не можна не відзначити і ще один художній образ, який розширює діапазон інтертекстуальних зв’язків. Це – наряд Олів з плісированого оливкової шовку, що співвідноситься з описом королеви ельфів з балади про Томаса, в який героїня роману одягається на святі Літньої ночі 1895

року, виконуючи королівську партію Титаниї в шекспірівській п'єсі «Сон в літню ніч» (“*A Midsummer Night’s Dream*”) [24, с. 9]. Примітним є і той факт, що і в вечірньому туалеті Олів присутні плаття з шовку зеленого, під колір морської хвилі, з трав’янисто-зеленим нижньою спідницею:

Olive wore pleated olive silk over pleated white linen, with a gauze overcloak, veined like insect wings. Her hair was dressed with honeysuckle and roses. She looked warm and wild [57].

Дані деталі є текстовими маркерами, анонсують наявність алюзивних паралелей між сюжетною лінією балади і «Дитячої казки», а також інтертекстуальний діалог образів. Центральні героїні роману і ельфійської королеви із старовинної балади: обидва жіночих персонажа, займаючи домінуюче становище, провокують подальші дії героїв, які повинні здійснити перехід в інший світ. У баладі Томас безповоротно відправляється в країну ельфів за наполяганням ельфійської королеви; в сюжеті Том здійснює самогубство, санкціонований публічним представленням його особистої казкової історії, яку Олів перетворила в п'єсу.

Важливою у тексті представляється і цитата з балади, яка з’являється на початку твору, коли обговорюються літературні джерела натхнення Олів. У даному випадку алюзивними маркерами є лексичні одиниці, які складають цитатне словосполучення *neither sun nor moon*, запозичене Олів з балади, а також синоніми *wade thro – walked on* і синтаксично перетворені синонімічні конструкції:

For forty days and forty nights – what seemed to Thomas not hours, nor days, but weeks; red blude to the knee – ... the bloody tide <.. .> knee-deep ...;

But heard the roaring of the sea – a sullen water-roaring in his ears [57].

Примітно, що образ шумливої води, який з'являється в казковому зачині, зв'язує баладу з основним романним текстом: Томас Уеллвуд у кінці «Дитячої казки» перед тим як накласти на себе руки також чує шум води:

... and the waters of the English Channel come whirling and whistling in, throwing up breakers, crowned with fine spray. <...> The water was noisy, the wind was noisy, the pebbles were noisy. Tom sat in the noise and stared at the waves ... [57].

Зауважимо, що образ шумливої води у всіх трьох сюжетах (балада, романний текст і вставна казка) виникає перед тим, як головні герої (Вірний Томас, принц Томас, Том Уеллвуд) залишають світ людей.

Виявлені алюзивні маркери являють собою «верхівку» величезного «алюзивного айсберга» казкового зачину «Тома-під-землею», що вказує на наявність численних семантичних паралелей із старовинною шотландською баладою. Наведемо алюзивну цитату з балади, інкорпоровану в «Дитячу казку»:

*For forty days and forty nights
He wade thro red blude to the knee,
And he saw neither sun nor moon,
But heard the **roaring of the sea** [57].*

Вставний казковий зачин відтворює всі основні сюжетні лінії балади за винятком фіналу. Це пояснюється тим, що балада є цілісним автономним твором із завершеним сюжетом, у той час як вставний казковий фрагмент передбачає подальший розвиток сюжетної лінії: в основному продовження казки «Том-під-землею» здійснюється за допомогою скорочених оповідних вкраплень і невеликих маркованих вставних текстових фрагментів.

Зауважимо, що в них головний персонаж вже названий укороченим антропонімом *Tom*, який співвідноситься з усіченою формою повного імені сина Олів, саме так званого протягом усього

«Дитячої казки». Даний збіг не випадковий, оскільки з моменту зміни номінації казкового персонажа особиста історія Тома Уеллі-вуда починає активно переломлюватися у «дзеркалі» казкового сюжету: казковий Том відправляється на пошуки своєї тіні, вкраденої щуром, в той час як син Олів в романі активно апелює до свого другого «я» і намагається зрозуміти, ким же він є в цьому житті.

Таким чином, розгорнута автором алюзійна стратегія акцентує увагу читача на важливих аспектах сюжетної і персонажно-образної системи роману, а також дозволяє досягнути непрості процеси міжтекстової взаємодії.

“*Thomas Rymer*” – старовинна народна шотландська балада, яка в XVII столітті була вперше записана А. Гордоном з Абердіна, пізніше відомої під прізвиськом Браун, на прохання друга її сім’ї А. Фрейзера-Тайтлер. В кінці XIX століття завдяки професору англійської літератури з Гарварда Ф. Дж. Чайлда і його багатотомного зібрання “*The English and Scottish Popular Ballads*” (1882-1898) стало відомо, що “*Thomas Rymer*”, зазначений під номером 37 в першому томі, має кілька версій. У романі «Дитяча казка» А. С. Баєтт звертається саме до версії балади А. Браун, опублікованої Ф. Дж. Чайлдом під номером 37А [32, с. 93].

Необхідно відзначити, що в «Дитячій казці» також вжито алюзії на німецьку міфологію та історичні події, що відбувалися в Німеччині в той період. Дж. Старрок зазначає:

Indeed Byatt involves Germany so strongly in the narrative at least as much because of Hoffmann and Grimm as because of the harsh political realities of the period [57].

Баєтт в «Дитячій казці» зображує початкову казку, яка вийшла з міфу, що відображав стародавній світ, насичений жорстокими вчинками героїв.

У романі є алюзії на художній образ «вічного хлопчика» та теми Пітера Пена Дж. М. Баррі – це образ і доля Тома, причому ця тема набуває у А. С. Баєтт катастрофічного звучання:

The boys asked themselves, naturally, if they could kill someone ... Tom imagined the thud and suck of a bomb, the flying stone and mortar, and could not quite imagine the crushing or burning of flesh. He thought of his own skull and his own ribs. Bone under skin and tendons. No one was safe [57].

«Дитяча казка» пронизана алюзіями на твори англійської літератури XIX століття з дитячими образами в якості центральних персонажів. Прототипом Олівії Уелвуд є представниця дитячої літератури Е. Несбіт, а твори вигаданої героїні – це алюзивне відлуння казок дитячої письменниці. Казкові історії, ніби є продовженням реального життя, захоплювали дітей в чарівний світ, піддаючи їх там численним випробуванням:

She (Olive) is a storyteller. She's making up stories for you. I do not mean lies, I mean stories. It's her way. She's fitting you in [57].

Особливу роль у романі грають історії життя двох дорослих героїнь – сестер: Олів Уелвуд і Віолетти Грімуїт. Баєтт вводить в сюжет роману два різних дорослих персонажа, немов бажаючи протиставити одну епоху іншій, показати два різні життя, зав'язані на одному центрі. Вона наділяє одну сестру тією соціальною роллю, за яку так довго боролися феміністки, і поміщає її в неовікторіанський роман, тоді як у іншої сестри зберігаються риси, властиві типовій жінці того періоду. Сестри помітно відрізняються одна від одної з точки зору зовнішності, моделей гендерної поведінки, психології та моралі.

Авторка вживає у романі інтерфігуральні алюзії, які пов'язують між собою героїв різних творів. Так, репрезентація образу Олів у романі співвідноситься з образом Королеви Вікторії:

For sixty-three years, all power was concentrated in the female hands of the Queen, both within the British. The image of Queen Victoria, who holds a dominant position in all walks of life [57].

Олів Уеллвуд стала патріархом, хоча і не дуже охоче. Вона побудувала свою власну модель родини. Також ім'я Олівії фігурує в якості алюзивного відсилання до персонажа комедії У. Шекспіра «Дванадцята ніч», графині Олівії. В образі Олівії простежується чоловічий початок:

Beauty is feminine, work at home – female, make money – male; family – female, work – male, etc. [57].

Олів також по-чоловічому амбітна і цілеспрямована. Вона шукає натхнення, змінюючи чоловікові, бере участь у вихованні дітей лише поверхнево. Її основне завдання, як голови багатодітній сім'ї, полягає в письмі: Вона зобов'язана була писати, адже її вигадки приносили в будинок гроші, справжні банківські чеки в справжніх конвертах.

Натомість в описах Віолетти вгадуються алюзії на образ прядильниці з балади А. Теннісона «Чарівниця Шалот» – *closed, devoted*. Автор створює неовікторіанський образ фемінності, в якому краса, плотське бажання, цілеспрямованість, схилення – це рушійні сили, як чоловіка, так і жінки. Саме такою є Віолетта, яка виховує двох дітей і любить їх, як своїх власних.

Образ Тома нагадує Пітера Пена, виступаючи алюзією на героя роману Дж. Баррі – хлопчика, який не хотів дорослішати, вважаючи за краще усамітнений спосіб життя. Далі в казці виникає образ доброї жінки з країни ельфів, яка переконала принца поїхати з нею і запобігти можливому злу.

Таким чином, в сюжетах дитячих казок, фрагменти яких постійно чергуються з романним текстом, тісно переплітаються вигадка і чудеса, які є характерний рисою жанру чарівної казки, і реалістичність подачі історії, властива розповіді або новелі.

Отже, роман «Дитяча казка» характеризується наявністю обширного алюзивного підтексту. Фантастичний світ, створений у казках Олів, насичений численними алюзивними маркерами, присутніми як у «приватних», так і в «публічних» казках. У романі алюзивні включення реалізовано на різних рівнях – слова, сверхфразової єдності, тексту. На особливу увагу заслуговують наскрізні алюзії, які втілюються на рівні усього твору, пов'язуючи різні сюжетні лінії. Алюзії привносять у роман приховані смисли та створюють міжтекстові зв'язки. Більшість алюзій у романі є посиланнями на міфологію, друге за численністю місце посідають літературні алюзії, також вживаються алюзії на різноманітні культурні реалії та біблійні алюзії.

Певну частку алюзійних включень займають псевдоінтертекстуальні та інтерфігуральні алюзії, більшість алюзивних включень є імпліцитними.

ВИСНОВКИ

Проведене дослідження дозволило дійти таких висновків.

Інтертекстуальні зв'язки в силу своєї складності і багатогранності є предметом низки лінгвістичних досліджень. У даному дослідженні, слідом за В. Москвіним, трактуємо інтертекстуальність як асоціативну взаємодією ряду текстів, а інтертекст – як запозичення, які забезпечують асоціативний зв'язок і виділяються на рівні плану вираження тексту. Інтертекстуальні зв'язки забезпечують проникнення одного тексту в інший, раннього в більш пізній на основі їхньої спільності (опис характерологічних особливостей персонажів, навколишнього оточення, єдиної сюжетної лінії). Інтертекстуальність може охоплювати вербальні та невербальні тексти, а також соціокультурні реалії.

За І. Арнольд визначаємо алюзію як стилістичний прийом, особливість якого полягає в непрямому відсиланні до загальновідомого літературного, міфологічного, біблійного, історичного або побутового факту, особи, події, твору і в перенесенні їх властивостей і якостей на ті, про які йдеться в висловлюванні. Дослідники сходяться на тому, що алюзія є відсиланням, вказівкою на щось. Референтом може бути реальна або вигадана людина, літературний герой, епізод або подія. Відсилання здійснюється за допомогою певних мовних елементів, які асоціативно покликані викликати у свідомості якийсь цілісний образ. Розшифровка алюзії часто вимагає від адресата володіння певною інформацією, яка не обов'язково відома кожному члену мовного співтовариства.

Літературна казка – це авторський твір, який характеризується наявністю особливого простору, усвідомлюваного як чарівний або ірреальний. Сучасна літературна казка характеризується набором певних рис, які вона набула під впливом фольклорної казкової традиції та новітніх літературних трендів, даючи змогу авторам реалізувати власний

стиль і розширити межі використання спектру лінгвістичних засобів: епітетів, порівнянь, повторів, літот, метафор; використання okazionalizmів. Характерною літературної казки ХХ-ХХІ століть є її інтертекстуальні природа, що реалізується, зокрема, шляхом використання в тексті алюзій.

Казки збірки «Джин у плящі зі скла «Солов'їне око» синтезують в собі різні алюзивні включення, які в залежності від цілей автора допомагають надати тексту емоційної насиченості, показати читачеві реальну культуру і історію народу. У новелах збірки авторка використовує алюзії на рівні слова, речення, а також наскрізні алюзії, які пронизують увесь текст. У збірці вживаються перефразовані, експліцитні та імпліцитні алюзії. Алюзивні включення у проаналізованих творах здебільшого виконують функції створення міжтекстових зв'язків (зокрема між текстом новел та фольклорними або літературними казками, а також міфологічними джерелами), формуючи вертикальний контекст, що пов'язує ці твори. Також вживається численна кількість посилань на історичні, міфологічні та літературні факти. Серед проаналізованих алюзій зі збірки «Джин у плящі зі скла «Солов'їне око» за джерелом походження 39,7% склали літературні алюзії, 29,3% за чисельністю посідають міфологічні та історичні алюзії, 19,2% – алюзії на інші культурні реалії, 11,8% склали алюзії біблійного походження.

Роман «Дитяча казка» характеризується наявністю обширного алюзивного підтексту. Фантастичний світ, створений у казках головної героїні, Олів, насичений численними алюзивними маркерами, присутніми як у «приватних», так і в «публічних» казках. У романі алюзивні включення реалізовано на різних рівнях – слова, сверхфразової єдності, тексту. На особливу увагу заслуговують наскрізні алюзії, які втілюються на рівні усього твору, пов'язуючи різні сюжетні лінії (наприклад, алюзія на персонажів творів вікторіанських письменників).

Алюзії привносять у роман приховані смисли та створюють міжтекстові зв'язки. Серед вибірки алюзійних включень, що фігурують у романі, за джерелом походження 54,1 % склали посилання на міфологію, 32,8% становлять літературні алюзії, 8% – алюзії на різноманітні культурні реалії та 5,1% – біблійні алюзії.

Певну частку алюзивних включень займають псевдоінтертекстуальні та інтерфігуральні алюзії, більшість алюзивних включень є імпліцитними.

У двох проаналізованих творах спостерігається велика кількість алюзивних включень, які за джерелом походження належать до різних груп. Спостерігається нерівномірне розподілення між одиницями вибірки. Так, у збірці «Джин у плящі зі скла «Солов'їне око» перше місце посідають літературні алюзії (39,7%), у той час як у романі «Дитяча казка» превалюють посилання на міфологію (54,1 %); друге і третє місце відповідно складають міфологічні та історичні алюзії (29,3%) та алюзії на інші культурні реалії (19,2%) у збірці «Джин у плящі зі скла «Солов'їне око» та літературні алюзії (32,8%) і алюзії на різноманітні культурні реалії (8%) у романі «Дитяча казка». Найменша група алюзивних включень в обох творах – біблійні алюзії, які склали 11,8% у збірці «Джин у плящі зі скла «Солов'їне око» та 5,1% у романі «Дитяча казка».

Перспективи подальших досліджень можуть включати розробку проблем інтертекстуальності на матеріалі інших англійськомовних письменників, які працюють в жанрі літературної казки.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Арнольд И. В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность: сборник статей / научный редактор П. Е. Бухаркин. Санкт Петербург : Изд-во С.Петербургского ун-та, 1999. 444 с.
2. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. Москва, 1989. 342 с.
3. Башкатова Ю. А. Интертекстуальность словесно-художественного портрета: учеб. пособие для студ. филол. и лингв. спец. Кемерово : Кузбассвузиздат, 2006. 143 с.
4. Гальперин И. Р. Стилистика английского языка: учеб. 3-е изд. Москва : Высш. школа, 1991. 334 с.
5. Гудков Д. Б. Прецедентное имя в когнитивной базе современного русского. *Язык. Языкознание. Коммуникация* : сб. статей / ред. В. Красных, А. Изотов. Москва : Филология, 1998. Вып 4. С. 82–94.
6. Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы. Москва : Прогресс, 1979. 318 с.
7. Женетт Ж. Фигуры : в 2-х томах. Москва : Изд. им. Сабашниковых, 1998. Т. 1–2. 944 с.
8. Захаренко И. В., Гудков Д. Б., Багаева Д. В. Прецедентные имена и прецедентные высказывания как символы прецедентных феноменов. *Язык. Сознание. Коммуникация* : сб. статей. Москва : Филология, 1997. Вып 2. С. 82 –104.
9. Ильин И.П. Стилистика интертекстуальности. Теоретические аспекты. *Проблемы современной стилистики* : сб. науч.-аналит. ст. / АН СССР. Москва, 1999. С. 186 –207.
10. Ильяшенко Я. Ю. Феномен интертекстуальности в литературных сказках А. С. Байетт. *Ученые записки СПбУУЭ*. 2012. № 3. С. 76–81.

11. Караваева Н. А. Взрослая постмодернистская литературная сказка. *Ученые записки Института социальных и гуманитарных знаний*. Вып. 1(8) Казань : Изд-во «Юниверсум», 2010. С. 82–83.
12. Карасик В. И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. Ленинград, 1972. 342 с.
13. Ковтун Е. Н. Поэтика необычайного: художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа. (На материале европейской литературы первой половины XX века). Москва, 1999. 342 с.
14. Конькова М. Н. Поэтика жанра рассказа в творчестве А. Байетт : автореф. дисс. ... канд. филол. наук : 10.01.03. Екатеринбург, 2010. 20 с.
15. Конькова М. Н. Восточные мотивы в повести А. Байетт «Джин в бутылке из стекла соловьиный глаз». *Пограничные процессы в литературе и культуре*. Пермь, 2009. С. 51–52.
16. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог, роман. *Французская семиотика. От структурализма к постструктурализму*. Москва : Прогресс, 2000. С. 427–457.
17. Кристева Ю. Семиотика: Исследование по семанализу / Перевод Э.А. Орловой. Москва : Академический Проект, 2013. 345 с.
18. Кузьмина Н. А. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка. Екатеринбург, Омск, 1999. 268 с.
19. Лаврентьева А. П., Аксютченко М. А. Становление английской литературной сказки. *Молодой ученый*. 2015. №22. С. 196–199.
20. Лебедева О. В. Поэтика межжанрового взаимодействия в произведении А. С. Байетт «Джин в бутылке из стекла «Соловьиный глаз». *Филологические науки. Вопросы теории и практики*. 2016. № 4. Ч. 1. С. 27–29.
21. Лотман Ю. М. Текст в тексте. Культура и взрыв. Москва : Прогресс, 1992. 190 с.

22. Лунина Л. С. Использование геометрического метода при решении алгебраических задач в 6-8 классах как одно из средств предупреждения формализма в знаниях учащихся по математике. *Пути предупреждения формализма в знаниях учащихся при обучении математике (Методические рекомендации)*. Ленинград, 1989. С. 24 –32.

23. Лушникова Г. И. Интертекстуальность художественного произведения (учебное пособие). Кемерово : Изд-во КемГУ, 1995. 82 с.

24. Машкова Л. А. Литературная аллюзия как предмет филологической герменевтики : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Москва, 1989. 24 с.

25. Михальская Н. П. История английской литературы : учеб. для студ. филол. и лингв. фак. высш. пед. учеб. заведений. Изд-е 2-е, стер. Москва : Академия, 2007. 480 с.

26. Москвин В. П. Интертекстуальность: Понятийный аппарат. Фигуры, жанры, стили. Москва : Либроком, 2013. 168 с.

27. Москвин В. П. Особенности интертекстуальности. Москва : Книжный дом «Либроком», 2009. 368 с.

28. Олизько Н. С. Семиотико-синергетическая интерпретация особенностей реализации категорий интертекстуальности и интердискурсивности в постмодернистском художественном дискурсе : автореф. дис. ... доктора фил. наук : 10.02.19. Челябинск, 2009. 44 с.

29. Петрова Н. В. К проблеме энциклопедического имени собственного. *Вестник ВолГУ. Серия 2: Языкознание*. 2011. № 1 (13). С. 269 –275.

30. Польшикова Л. Д. Сказка литературная. *Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий* / под ред. Н.Д. Тамарченко. Москва, 2008. С. 230 – 247.

31. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности / Пер. с фр. ; общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. Москва : ЛКИ, 2008. 240 с.

32. Риффатер М. Критерии стилистического анализа. *Новое в зарубежной лингвистике*. Вып. IX. Лингвостилистика. М., 1990. С. 69–95.
33. Рождественский Ю. В. Принципы современной риторики. 4-е изд., испр. Москва : Флинта, 2005. 176 с.
34. Сидоренко К. П. Интертекстовые связи пушкинского слова. Санкт-Петербург : Изд. РГПУ им. А.И. Герцена, 1999. 253 с.
35. Словарь литературоведческих терминов / сост. Л. Тимофеев, С. Тураев. Москва : Просвещение, 1974. 512 с.
36. Слышкин Г. Г. От текста к символу: лингвокультурные концепты прецедентных текстов в сознании и дискурсе. Москва : Academia, 2000. 234 с.
37. Смирнов И. П. Порождение интертекста. Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л. Пастернака. С. Петербург : СПбГУ, 1995. 193 с.
38. Солодуб Ю. П. Интертекстуальность как лингвистическая проблема. *Филологические науки*. 2000. № 2. С. 51 – 57.
39. Тананыхина А. О. Лингвостилистические особенности современной англоязычной литературной сказки : автореф. дис. ... канд. филол. наук / отв.ред. О. Е. Филимонова. С. Петербург : Издательство ГНУ «ИОВ РАО», 2007. 232 с.
40. Толочин И. В. Метафора и интертекст в англоязычной поэзии: лингвостилистический аспект. С. Петербург : Изд-во СПбГУ, 1996. 96 с.
41. Турышева О. Н. История читателя как «ментальная Одиссея»: культурные модели самоопределения в повести А. С. Байетт «Джин из бутылки стекла «соловьиный глаз»». *Вестник Тюменского гос. ун-та*. 2012. № 1. С. 92–96.
42. Фатеева Н. А. Интертекст в мире текстов : контрапункт интертекстуальности. 4-е изд. Москва : Книжный дом «Либроком», 2012. 280 с.

43. Чернявская В. Е. Лингвистика текста: поликодовость, интертекстуальность, интердискурсивность. Москва : Книжный дом «Либроком», 2009. 248 с.

44. Чумак-Жунь И. И. Художественный текст как феномен культуры: интертекстуальность и поэзия. Москва : Директ-Медиа, 2014. 228 с.

45. Ben-Porat Z. The Poetics of Literary Allusion. *A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Language*. Vol. 1. 1996. P.12–15.

46. Bottigheimer R.B. Fairy tales and folk tales. *International companion encyclopedia of children's literature* / ed. by Peter Hunt. Vol. 1. New York, 2004. P. 261–274.

47. Campbell J. A. S. Byatt and the heliotropic imagination. URL: <http://www.rulit.net/books/dzhinn-v-butylke-iz-stekla-solovinyj-glaz-read-224178-1.html> (Accessed: 05. 04.2020).

48. Grice H. P. Logic and Conversation. *Syntax and Semantics* /ed. by T. Givon. New York : Academic Press, 1995. Vol. 3 : Speech Acts. P. 41–58.

49. Hebel U. J. Towards a Descriptive Poetics of Allusion / Intertextuality. *Research in Text Theory*. Vol. 15 / ed. H.F. Plett. Berlin; New York, 1991. P. 135–164.

50. Irwin W. Against Intertextualit. *Philosophy and Literature*. Vol. 28. 2004. No. 2. P. 227–242.

51. McCulloch F. Children's Literature in Context. New York : Continuum, 2011. 184 p.

52. Philip N. Creativity and tradition in the fairy tale. *A Companion to the Fairy Tale* / ed. Y. E. Davidson, A. Chaudhri. Cambridge : Cromwell Press, 2006. P. 39–56.

53. Renk K.W. Myopic Feminist individualism in A.S. Byatt's Arabian Night's Tale: The Djinn in the Nightingale's Eye. *Journal of International Women's Studies*, 2006. № 8(1). P.114–124.

54. Sellers S. The Double voice of Laughter: Metamorphosing Monsters and Rescripting Female Desire in A.S. Byatt's *The Djinn in the Nightingale's Eye* and Fay Weldon's *The Life and Lovers of She Devil*. *Myth and Fairy Tale In Contemporary Women's Fiction*. New York, 2001. P. 35–50.

55. Zipes J. *The Irresistible Fairy Tale: The Cultural and Social History of a Genre*. Princeton : Princeton University Press, 2012. 235 p.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

56. Byatt A. *The Djinn in the Nightingale's Eye*. New York : Knopf Doubleday Publishing Group, 2010. 288 p. URL: https://www.goodreads.com/book/show/86895.The_Djinn_in_the_Nightingale_s_Eye (Accessed: 05. 04. 2020).

57. Byatt A. *The Children's Book*. New York : Random House, 2010. 617 p. URL: <https://www.goodreads.com/book/show/6280379-the-children-s-book> (Accessed: 05. 04.2020).