

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХЕРСОНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
Факультет української й іноземної філології та журналістики
Кафедра німецької та романської філології

ОСОБЛИВОСТІ ІДІОСТИЛЮ КОРНЕЛІ ФУНКЕ (НА
МАТЕРІАЛІ ПРОЗОВИХ ТВОРІВ)

Кваліфікаційна робота (проект)
на здобуття ступеня вищої освіти «магістр»

Виконав: студентка 291М групи
Спеціальності 035.043 Філологія
(германські мови та літератури)
(переклад включно), (перша – німецька)
Освітньо-професійної програми
«Філологія (германські мови та
літератури) (переклад включно)»
Ющук В.В.
Керівник к. філол. н., доц.
Солдатова С.М.
Рецензент к.філол. н., доц.
Короткова Л.В

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ.....	7
1.1 Проблема феномену ідіостилю в лінгвістичних дослідженнях....	7
1.2 Поняття інтертекстуальності та її особливості.....	13
1.3 Мовностилістичні особливості системи творчості Корнелії Функе.....	18
РОЗДІЛ 2. ВІДТВОРЕННЯ ІДІОСТИЛЮ КОРНЕЛІЇ ФУНКЕ В ТРИЛОГІЇ «TINTENHERZ», «TINTENBLUT», «TINTENTOD».....	23
2.1 Мовна репрезентація двосвіття в трилогії К. Функе.....	23
2.2 Епіграф як маркер інтертекстуальності основного тексту трилогії Корнелії Функе.....	28
ВИСНОВКИ.....	39
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	42

ВСТУП

Період літератури другої половини ХХ століття в цілому характеризується постмодерністською спрямованістю літературно-художнього процесу. Саме з художньою системою постмодернізму найчастіше співвідносять і творчість найвідомішої, сучасної, німецької письменниці Корнелії Функе.

Тенденція сучасного літературознавства до проведення комплексних досліджень зумовлює величезну зацікавленість до вивчення інтертекстуальності як елементу ідіостилу автора у творчості німецької письменниці Корнелії Функе.

Актуальність дослідження умотивована потребою аналізу характерних особливостей інтертекстуальності та необхідністю вивчення специфіки її прояву в творах художньої літератури як елементу ідіостилу автора; недостатньою кількістю робіт, присвячених аналізу мовностилістичних особливостей творчості Корнелії Функе, створення інтертекстуальної гри на прикладі ролі епіграфа; а також загальними завданнями вивчення феномена авторського стилю Корнелії Функе.

Такі науковці, як Н. Н. Грибова, О. В. Шаркунова, А. В. Грищенко, Н. А. Фатєєва, В. В. Виноградов запропонували визначення дефініції ідіостилу та виокремили підходи до аналізу ідіостилу. Ю. Крістева, М. Лотман, Р. Барт досліджували поняття інтертексту й проблеми інтертекстуальності. Вчені Ж. Женнет, П. Тороп подавали свою класифікацію інтертекстуальних елементів. Н. О. Фатєєва, Н. Корабльова вивчали типи інтертекстуальних відношень. Ю. А. Башкатова, І. В. Арнольд, Р. Якобсон досліджували функції інтертекстуальності. Лінгвостилістичні особливості літературної німецької казки на основі трилогії висвітлюється О. В. Комісаровою.

Проте в наукових працях вчених не в повній мірі досліджено поняття інтертексту та його роль в художній літературі.

Зв'язок роботи із науковими програмами, планами, темами.

Тема та проблематика кваліфікаційної роботи відповідає профілю наукових досліджень, що проводяться на кафедрі німецької та романської філології Херсонського державного університету в межах теми «Комунікативний, структурно-семантичний та дискурсивний аспекти дослідження мовно-мовленєвих одиниць сучасної німецької мови та романської мов»

Мета дослідження полягає у дослідженні особливостей ідіостилю Корнелії Функе а також у вивченні жанру літературної казки на основі творів «Tintenherz», «Tintenblut», «Tintentod» німецької дитячої письменниці.

Для досягнення поставленої мети потрібно розв'язати такі **завдання**:

1. Визначити поняття індивідуально авторського стилю;
2. Проаналізувати теорію індивідуального авторського стилю і визначити його значення для творчості К. Функе в її літературній казці;
3. Виявити основні особливості просторово-часової організації трилогії КорнеліїФунке;
4. Охарактеризувати методи аналізу художнього часу і простору, а також інтертекстуальної гри в розглянутому творі;
5. Виявити участь епіграфа в створенні інтертекстуальної гри в досліджуваних творах.

Об'єктом дослідження є особливості ідіостилю німецькомовної письменниці Корнелії Функе

Предметом дослідження є мовні та мовностилістичні особливості просторово-часової організації, а також мовні форми вираження інтертекстуальної гри в творі Корнелії Функе.

Матеріалом дослідження слугували тексти трилогії «Tintenherz», «Tintenblut», «Tintentod» німецької письменниці сучасності К.Функе. Вибір обумовлений значущістю її творчості в контексті німецької та загальноєвропейської культури, а також невивченістю текстів авторки на предмет інтертекстуальних включень, які є характерними компонентами її ідіостилю.

У роботі використовувалися такі **методи**: як основний – описовий метод дослідження з прийомами лінгвістичного спостереження, класифікації та систематизації, який полягає в тому, що мовні явища розбиваються на окремі групи на основі подібних ознак, виявлених через зіставлення та узагальнення. Також застосовано метод семантико-стилістичного аналізу, який дозволяє розкрити смислову й стилістичну своєрідність мовних засобів та закономірності їх використання;

Наукова новизна дослідження визначається наступними отриманими автором практичними результатами та теоретичними висновками:

- 1) виявлені лінгвістичні особливості жанрових домінант просторово-часової організації літературної казки К. Функе;
- 2) показана інтертекстуальна гра в сучасній літературній казці Корнелії Функе;
- 3) представлена взаємодія паратекста з основним текстом;
- 4) обумовлений комплексний підхід епіграфа як лінгвістичного маркера інтертекстуальності;

Практичне значення роботи. Матеріали, результати і висновки, отримані в ході дослідження, можуть знайти своє застосування у викладанні курсів лексикології, граматики і стилістики німецької мови,

міжкультурної комунікації, при підготовці спецкурсів з німецької літератури; в дослідницькій практиці при написанні кваліфікаційних та курсових робіт.

Апробація результатів дослідження: Матеріали кваліфікаційної роботи пройшли апробацію у формі виступу на засіданні кафедри німецької та романської філології факультету української й іноземної філології та журналістики а також знайшли своє висвітлення у публікацію «Особливості індивідуального стилю німецької письменниці Корнелії Функе.» у збірнику наукових праць «Магістерські студії» від 2020 р.

Структура роботи : складається з вступу, основної частини, висновків, списку використаної літератури.

У вступі обгрунтовано актуальність обраної теми, сформульовано мету та завдання, визначено об'єкт та предмет дослідження, окреслено матеріал і використані методи дослідження, описано структуру роботи.

У першому розділі досліджується поняття індивідуально-авторського стилю та інтертекстуальності, проаналізовано особливості творчого методу Корнелії Функе . Другий розділ присвячений аналізу аналізу художнього часу і простору, а також інтертекстуальної гри в розглянутому творі;

У Висновках сформульовано теоретичні та практичні результати здійсненого дослідження.

Список використаних джерел містить 54 найменувань робіт вітчизняних і зарубіжних дослідників.

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1 Проблема феномену ідіостилю в лінгвістичних дослідженнях

Аналіз мови письменника, дослідження його художніх творів повинні починатися зі звернення до поняття ідіостиль. У сучасній лінгвістиці існує проблема, пов'язана з розумінням самого феномена ідіостилю. Вона полягає у відсутності єдиної загальноприйнятої точки зору на зміст цього поняття.

На думку Н. Н. Грибової, ідіостиль – це «система мовних засобів, підпорядкованих естетичним і комунікативним завданням художнього твору, за допомогою яких створюється індивідуально-авторська картина світу». [9, с.125] Згідно концепції А. В. Грищенко, ідіостиль – «невід'ємна складова художнього світу письменника: це система індивідуальних особливостей автора як митця слова у їх мовному вираженні». [12, с.67] М. Р. Напцок визначає це поняття наступним чином: ідіостиль – це системно-організована сукупність індивідуальних мовних засобів (компонентів), що визначають специфіку художньої системи письменника. [26, с.54]

О. В. Шаркунова запропонувала уточнену дефініцію ідіостилю, засновану на комплексному характері феномена: Ідіостиль художнього тексту - це актуалізація письменницької мовної особистості у власному стилі викладу, представленому індивідуальним поєднанням текстових екстра-та інтралінгвістичних (зовнішніх і внутрішніх) параметрів, кожен з яких заснований на відповідному типі референтних відносин, що становлять мотиваційний базис створення художнього тексту і репрезентативний базис актуалізації в ньому авторського задуму. [41]

Вчені виділяють такі підходи до аналізу ідіостиля:

- 1) семантико-стилістичний (В. В. Виноградов, Л. С. Західова, Л. І. Донецьких, Г. А. Ліліч, Д. М. Поцепня і ін.),
- 2) лінгвопоетичний (В. П. Григор'єв, Н. А. Фатєєва , Л. Л. Шестакова, Л. І. Колодяжна і ін.),
- 3) системно-структурний (Ю. М. Лотман, О. І. Сіверська та ін.),
- 4) комунікативно-діяльнісний (Ю. Н. Караулов, Н. С. Болотнова, А. Н. Васильєва, Л. Г. Бабенко, В. А. Салімовський і ін.)
- 5) когнітивний (В. А. Пищальникова, І. А. Тарасова, Е. Г. Фоменко та ін.).

Представники семантико-стилістичного підходу розглядають ідіостиль як систему «індивідуально-естетичного використання властивих даному періоду розвитку художньої літератури коштів словесного вираження», а також систему «естетично-творчого підбору, осмислення і розташування різних мовних елементів ». При такому розумінні ідіостиля основне завдання дослідника мови художніх творів письменника - семантико-стилістичний аналіз системи словесних форм в їх естетичній організації.

Л. С. Західова наводить повний список ознак ідіостилю, пропонуючи різні дефініції цього терміну:

- 1) це система індивідуальних особливостей автора як особистості і художника слова;
- 2) представляє собою комплексне утворення (відбір і комбіація мовних засобів);
- 3) є способом відображення і заломлення світогляду конкретного письменника - носія конкретної мови в конкретний історичний період;
- 4) має неповторні образні засоби (тропи і стилістичні фігури);
- 5) стилістично однорідний;

б) характеризується домінуванням оказіональних семантичних смислів лексичних одиниць над узуальними;

7) має неповторну трактовку аналізованих тем і проблем. [14, с. 65]

Лінгвопоетичний підхід, орієнтований на формально-стилістичні параметри ідіостиля, характеризується, за словами Н. С. Болотнової, [4] аналізом різних структурних і смислових форм організації мовного матеріалу (передусім лексичного) у замкненому загалом з спробою виявити характер їх співвіднесеності на рівні стилістичного узусу або ідіостиля». Наприклад, Е. А. Некрасова трактує ідиостиль як «складну систему взаємообумовлених мовних прийомів, що беруть участь у побудові художнього світу поета». Будучи спрямованим на лексикоцентризм, лінгвопоетичний підхід до ідіостилю має на меті виявлення загальних закономірностей у слововживанні письменників. [27, с.114]

Н. А. Фатєєва розглядає його як систему «метатропів». Це поняття потребує роз'яснення. Досліджуючи творчість певного автора, можна виділити тексти, пов'язані між собою відносинами «семантичної еквівалентності» за наступним текстовим параметрами: структура ситуації, єдності композиційних принципів тощо. За аналогією з інтертекстуальними відносинами між текстами різних авторів, даний тип відносин може бути названий автоінтертекстуальним. При цьому серед різних взаємопов'язаних текстів одного автора виділяється текст, який виступає в ролі метатекста (сполучного роз'яснювального тексту), або автоінтертекста по відношенню до інших. Іноді ці тексти «складають текстово-метатекстовій ланцюжок, взаємно інтегруючи смисли один одного і прояснюючи поверхневі семантичні перетворення кожного з них». В основі такої інтертекстуальної/ автоінтертекстуальної взаємодії лежить метатропне ставлення, коли відбувається запозичення всього «коду іносказання». «Цей “код іносказання” включає в себе семантичні

комплекси, які мають неодномірну структуру і безпосередньо корелюють з епізодичною, семантичною і вербальною пам'яттю творчого індивіда». Дані семантичні комплекси і є метатропами, або метатекстовими стежками. [36, с.87]

Метатропы – це глибинні функціональні залежності що стоять за конкретними мовними утвореннями (на всіх рівнях тексту), що структурують модель світу певного автора». Н. А. Фатєєва виділяє ситуативні, концептуальні, композиційні і власне операціональні метатропы, які утворюють ієрархічно впорядковану замкнуту систему і являють собою основу ідіостиля. [37]

Системно-структурний підхід обґрунтовується в роботах О. Р. Ревзіной, С. Т. Золяна, О. В. Сіверської, С. Ю. Преображенського та інших ідіостиль трактується як «особливий модус лінгвістичного конструювання світів, деяку функцію, яка співвідносить різні стани мови з відповідним певному стану мови можливим світом». [16, с.87]

В рамках даного підходу протиставлення ідіолект/ідіостиль розглядається в аспекті «система – структура/система – текст», а також виходячи з протиставлення «мова/стиль». Наприклад, В. О. Сіверська і С. Ю. Преображенський розуміють під ідіолектом «одне з можливих станів системи поетичної мови, що складається в результаті засвоєння її структури. Ідіостиль одночасно є стилем мови, і стилем мовлення, диференційним на основі структурних або конструктивних протиставлень і співвідношень між приватними системами вираження». [32. С.46]

Комунікативно-діяльнісний підхід прирівнює термін ідіостиль до "екстралінгвістичного поняття "творча індивідуальність автора". В рамках цього напрямку ідіостиль досліджується з точки зору того, як конкретна мовна особистість автора організує діалог з читачем,

направляючи його мовну діяльність по визначеному шляху згідно з комунікативною стратегією тексту і інтенцією творця» .

Такий підхід до ідіостилю ґрунтується на концепції мовної особистості Ю. Н. Караулова, під якою розуміється «сукупність здібностей і характеристик людини, що обумовлюють створення і сприйняття їм мовних творів (текстів), які розрізняються:

- а) ступенем структурно-мовної складності;
- б) глибиною і точністю відображення дійсності;
- в) певною цільовою спрямованістю». [18, с.38]

За Ю. Н. Карауловим, один з трьох способів подання мовної особистості, на яку орієнтовані лінгводидактичний опис мови, виходить в трирівневу організацію, що складається з «вербально-семантичного, або структурно-системного, лінгвокогнітивного, або тезаурісного, і мотиваційного рівнів мовної особистості».

Для комунікативної стилістики тексту вихідним є положення про те, що «кожен аналізований текст втілює:

а) фрагмент мовної картини світу автора (його лексикон, семантикон, грамматикон, за допомогою яких моделюється художній світ твору, що відображає авторське бачення навколишньої дійсності);

б) інформаційний тезауріс творця тексту, відбитий в естетичній формі;

в) цілі та мотиви творця, що спонукали його до створення твору і знайшли відображення в ідейно-художніх особливостях тексту». [18, с.24]

Мовна особистість автора привертає увагу комунікативної стилістики в аспекті ідіостиля, що проявляється в текстовій діяльності, у

структурі, семантиці та прагматиці тексту. «Кожна грань художнього тексту... в будь-якому ракурсі розгляду його як об'єкта лінгвістичного дослідження, висвітлює роль автора – мовної особистості, творчої особистості – яка користується ним як найтоншим інструментом у вираженні своїх поглядів і оцінок», – зауважує В.В. Леденьова. [22, с.21]

Когнітивний підхід до ідіостилю формується в руслі когнітивної лінгвістики і на основі моделювання «можливих світів» різних авторів. Для цього напряму характерна розгалуженість, обумовлена відмінностями в термінології. В. А. Піщальникова розглядає ідіостиль з психолінгвістичних позицій. З одного боку, вона розуміє під ідіостилем модель мовленнєвої діяльності письменника, а з іншого – реалізацію концептуального змісту мовними засобами. У зв'язку з цим ідіостиль визначається як «система засобів мовної репрезентації домінантних особистісних смислів у естетичній мовленнєвій діяльності автора» і як «система логіко-семантичних способів репрезентації концептуальної системи автора поетичного тексту».

Для дослідників когнітивного напрямку актуальним видається комунікативно-діяльнісний підхід до ідіостилю з точки зору співвіднесення ідіостиля з моделлю мовної особистості Ю. Н. Караулова і опису ідіостиля через асоціативно-сміслові поля, відбиті в смисловій і асоціативній структурі тексту. І. А. Тарасова співвідносить асоціативно-сміслові поля з поняттям індивідуального концепту. «Асоціативно-сміслові поля художнього тексту, матеріалізовані лексично, є не тільки одиницями його аналізу, а й регулятивними структурами, коррелюючими з квантами знання. [35, С.58]

Таким чином, в рамках когнітивного підходу дослідження ідіостилю йде з опорою на первинну комунікативну діяльність автора. При цьому вивчаються окремі концепти і аналізуються форми їх

репрезентації, досліджуються системи концептів-домінант і семантичні і асоціативні поля, виявляються «домінантні особистісні смисли».

1.2 Поняття інтертекстуальності та її особливості

Сучасна наука тяжіє до проведення комплексних досліджень, що зумовило інтерес до вивчення інтертекстуальності. Як відомо, інтертекстуальність є однією з домінуючих рис епохи постмодернізму.

Поняття інтертекстуальності було введено у лінгвістичний ужиток Крістевою – французькою дослідницею літератури і мови, психоаналітиком, письменницею, семіотиком, філософом і оратором болгарського походження. Вона трактує інтертекстуальність як термін, який вживається з метою позначення спектру міжтекстових відношень і доводить, що будь-який текст завжди є складником широкого культурного тексту. Згідно досліджень Ю. Крістевої, інтертекстуальність полягає у відтворенні в тексті конкретних явищ інших творів, що були написані раніше, через цитування, алюзії, ремінісценції, пародіювання та ін.

Також це явище являє собою явне наслідування чужих стильових властивостей і норм (окремих письменників, науковців, дослідників, літературних шкіл і напрямків) – тут мають місце всі різновиди стилізації [20]. Інтертекстуальність як явище взаємодії тексту і культури відображено в багатьох фундаментальних дослідженнях. Серед них визначаються певні напрями, що відображають окремі аспекти: теорії інтертекстуальності та базові поняття цього феномену досліджуються у роботах М. М. Бахтіна, Ю. Крістевої; класифікацію інтертекстуальних елементів запропоновано у дослідженнях Н. А. Фатєєвої та В.Є. Чернявської, Ж.Женетта особливостям функцій присвячені роботи Р.О. Якобсона.

М.М. Бахтін у праці "Проблема змісту, матеріалу й форми у словесній художній творчості" розглядає художній твір як «... місце перетину текстових площин, як діалог різного виду письма, – самого письменника, отримувача (або персонажа) і, нарешті, письма, створеного теперішнім або попереднім культурним контекстом» [20, с. 74]. Дослідження науковця слугували поштовхом для подальшого розгляду проблеми інтертекстуальності і знайшли своє відображення у працях Ю. Кристевої. Дослідниця зауважує, що "кожний текст побудовано з мозаїки цитат, він є поглиначем і перетворенням іншого тексту. Послідовники Ю. Кристевої запозичили в компаративістиці цілу низку "форм рецепції" (цитата, алюзія, ремінісценція), переосмисливши їх як явища інтертекстуальності.

На думку Р. Барта, – будь-який текст – це інтертекст: на різних рівнях, у більш чи менш упізнаваній формі в ньому присутні інші тексти – тексти попередньої культури й тексти культури теперішньої; будь-який текст – це тканина, зіткана із цитат, що були у вжитку. До тексту проникають і зазнають там перерозподілу уламки різних кодів, вислови, ритмічні моделі, фрагменти соціальних мов тощо [3, с.37].

На думку І. П. Ільїна, інтертекстуальність є не лише засобом аналізу літературного тексту, але й використовується для визначення стану світо– та самовідчуття сучасної людини [17].

Говорячи про сучасні тенденції вивчення феномена інтертекстуальності в німецькій філології, можна відзначити роботу Й. Гельбіха. [50] Основну увагу автор приділяє видам маркування інтертекстуальності, вибудовує систему категорій маркування інтертекстуальних елементів, в якій головним критерієм типологізації є міра експліцитності. Так, розрізняють імпліцитні та експліцитні види маркування.

Ступінь експліцитності є шкалою, що складається з різних типів маркування: знижена ступінь – імпліцитно маркована інтертекстуальність; повна – експліцитно маркована інтертекстуальність, активізуюча ступінь тематизована – інтертекстуальність.

Імпліцитне маркування – це використання прихованих, неявних маркерів. Такі маркери не дозволяють однозначно визначити присутність в розглянутому тексті іншого тексту. Успіх сприйняття читачем імпліцитного маркера визначається поняттям, введеним Й. Гельбіхом, – «Deutlichkeitsgrad» – ступінь очевидності інтертекстуального маркера. При імпліцитному маркуванні ступінь очевидності залежить від трьох чинників:

- 1) чи є предтекст і використане інтертекстуальне посилання з нього прецедентними;
- 2) від ступеня зміни текстової ремінісценції;
- 3) від побічного вживання інтенсифікаторів [50, с 29]

До інтенсифікаторів при імпліцитному маркуванні відносять повтор одного і того ж інтертекстуального елемента, використання одного і того ж предтекста як джерело текстових ремінісценцій, загальна питома вага інтертекстуальних елементів в тексті, наявність текстових ремінісценцій в сильних позиціях тексту і т.д. [50].

Експліцитне маркування, що впливає з назви, має на увазі повну ступінь очевидності інтертекстуальних елементів. На відміну від імпліцитного способу, який, як зазначалося раніше, служить лише натяком на інтертекстуальність, експліцитне маркування є її незаперечним доказом. При експліцитному маркуванні можуть бути використані ономастичні маркери (запозичення персонажів), графічні маркери. Експліцитне маркування, таким чином, спрямоване на допомогу

навіть самому недосвідченому читачеві з мінімальною інтертекстуальною компетенцією, щоб той зміг розпізнати посилання на інші тексти які лежать на поверхні .

Слід зазначити що, феномен інтертекстуальності вміщує в себе не тільки факт запозичення елементів вже існуючих текстів, а й наявність загального єдиного текстового простору.

Інтертекстуальність як текстова категорія є структурною ознакою художніх текстів літератури постмодернізму, невід'ємним компонентом ідіостилю автора. У процесі функціонування вона забезпечує прирощення смислів художніх текстів. Аналіз інтертекстуальних зв'язків у постмодерністському художньому творі є способом вивчення індивідуально-авторської моделі світу. Категорія інтертекстуальності присутня в усіх текстах, а полем її реалізації стає текст, який складається з цитат. Такий текст є результатом трансформації інших текстів.

Сучасна дослідниця Е. Кобзар вважає, що потрібно розрізняти поняття «інтертекст» і «інтертекстуальність» як «процес» і «результат».

Інтертекст – це присутність одного тексту (текстів) в іншому, а інтертекстуальність – охоплює різні явища, відносини які виникають на підставі інтертексту.

Обґрунтованим є розрізнення читацької інтертекстуальності та авторської. З позиції читача, інтертекстуальність – це спрямування на поглиблене розуміння тексту або руйнування нерозуміння тексту за рахунок численних зв'язків з іншими текстами. Завдяки авторській інтертекстуальності літературна традиція йде не з минулого в теперішнє, а з теперішнього в минуле і конституюється новим художнім явищем.

Авторська й читацька стратегії інтертекстуальності можуть частково або повністю не збігатися, що залежить від зміни контексту, в

якому відбувається реінтерпретація читацької компетенції та фонових знань.

Частиною авторської стратегії є гра з інтертекстом, який цитується неточно й має за мету спровокувати читача. Текст як форму комунікації та явище ідіостилію необхідно розглядати на рівні структури, семантики й прагматики. Комунікативний підхід до тексту, вважає Н.С. Болотнова, є комплексним, оскільки базується на лінгвістичному та психолінгвістичному підходах. Враховується лінгвістична сутність тексту і те, що він є результатом первинної комунікативної діяльності автора та об'єктом вторинної комунікативної діяльності адресата. Дослідниця пропонує зупинитися на своєрідності художнього тексту як одиниці культури під кутом зору його форми та змісту в аспекті первинної та вторинної комунікативної діяльності.

У межах постмодерністського тексту відбувається інтертекстуальний комунікативний акт – створення метатексту (нового тексту) завдяки введенню до нього елементів інших текстів (або посилання на них) та його декодування реципієнтом (тобто здатність розпізнати знаки інтертекстуальності в цьому тексті). Інтертекстуальний комунікативний акт, на думку М.В. Терських, складається з чотирьох елементів: інтертекстуальне джерело; автор, що кодує повідомлення; текст; реципієнт, що здійснює декодування.

Одним з дослідників у питаннях типологізації інтертекстуальних елементів вважається Ж. Женетт [49]. – представник комунікативно–дискурсивного аналізу, який трактує інтертекстуальність вужче і докладніше. Учений пропонує п'ятичленну класифікацію різних типів інтертексту:

- 1) інтертекстуальність як «співприсутність» в одному тексті двох або більше текстів (цитата, алюзія, плагіат тощо);

2) паратекстуальність як відношення тексту до свого заголовку, післямови, епіграфу тощо;

3) метатекстуальність як коментар, критичне посилення на свій передтекст;

4) гіпертекстуальність як пародіювання одним текстом іншого;

5) архітекстуальність – жанровий зв'язок текстів. [49].

Отже, теорія інтертекстуальності аж ніяк не вичерпала себе, тому вона має велику кількість як попередників, так і продовжувачів. Стає очевидним, що збільшення нового знання стало можливо за рахунок лояльності до інтертексту, до якого так зневажливо ставилися постструктуралісти. Тому Н. Пьєге-Гро разом з інтертекстуальністю визначає і інтертекст: «Інтертекстуальність ... - це пристрій, за допомогою якого один текст перезаписує інший текст, а інтертекст - це вся сукупність текстів, що відбилися в даному творі, незалежно від того, чи співвідноситься він з твором *in absentia* (наприклад, в разі алюзії) або включається в нього *in praesenti*. [30, с.57].

1.3 Мовностилістичні особливості системи творчості Корнелії Функе

Характерною рисою сучасного літературного процесу є надзвичайна популяризація жанру фентезі. Цей літературний жанр, бере свій початок від міфології та фольклору, який є відтворенням національних цінностей та вірувань.

Яскравою представницею цього сучасного жанру в німецькомовній літературі є Корнелія Функе. Корнелія Функе – сучасна німецька дитяча письменниця, яка здобула собі славу на початку XXI століття. Корнелія Функе вже стала автором понад шістдесят книг, перекладених на 37 мов.

Корнелія Функе народилася 10 грудня 1958 року в місті Дорстен, у Вестфалії. Мабуть, її шлях у літературу – один з найбільш незвичайних. Перш ніж стати письменником, Корнелія Функе була соціальним працівником і займалася проблемами дітей–інвалідів. Саме тоді вона посправжньому усвідомила цінність історій, що допомагали їй підопічним відволіктися від сумної дійсності і полинути уявою в чарівні світи. Майбутня письменниця також чудово малювала (дідусь був відомим гравером), вивчала книжкову ілюстрацію в Коледжі Дизайну в Гамбурзі. І почала свою кар'єру в дитячій книзі саме як ілюстратор. Але з часом їй стало тісно в рамках безсловесного рисувальника чужих фантазій, та й історії не завжди їй подобалися, тому одного разу вона почала складати власні.

Її часто порівнюють з такими авторами, як Міхаель Енде (німецька література, автор книги «Нескінченна історія»), Джоан Роулінг (англійська література, авторка «Гаррі Потера»), Філіпом Пулманом (англійська література, автор трилогії «Темні матерії»).

Твори К. Функе відносяться до дитячої художньої літератури, більша частина з них містить фантастичну основу, виключення складають «Hände weg von Mississippi» і серія книг «Die Wilden Hühner». Твори авторки призначені для дитячої аудиторії різних вікових груп. Для дуже маленьких – це короткі ілюстровані розповіді: «Prinzessin Isabella», «Die Glücksfee»; розповіді для дітей, які приступили до самостійного читання: «Emma und der blaue Dschinn», «Dachbodengeschichten»; твори обсягом 150–200 сторінок, розраховані на вік 8–10 років, наприклад: «Kein Keks für Kobolde», «Hände weg von Mississippi», «Igraine Ohnefurcht», «Potilla»; більш великі твори (400 сторінок і більше), вікова категорія яких необмежена: «Drachenreiter», «Herr der Diebe»; серіякніг «Spiegelwelt». Перший твір К. Функе, перекладений на англійську мову, – пригодницький роман з елементами фантастики «Herr der Diebe». Вихід на

англосаксонський мовний простір приніс їй міжнародне визнання і популярність. Другою книгою, випущеною за межами Німеччини, став твір «Tintenherz». Найуспішнішою в творчості письменниці на сьогоднішній день книгою визнана перша частина трилогії про чорнильний світ «Tintenherz», що вийшла в 2003 році одночасно німецькою та англійською мовами.

Дослідники творчості К. Функе зараховують її твори до такого сучасного літературного напрямку, як постмодернізм. Даний термін використовується стосовно не тільки до літератури, а й до інших видів мистецтва другої половини ХХ століття. Як «загальноестетичний феномен культури» він відображає тенденції, що складаються під впливом певного «комплексу філософських, науково-теоретичних і емоційно-естетичних уявлень». Постмодерністське мистецтво – це своєрідний інтенсивний шлях розвитку культури, який, на відміну від екстенсивного типу, передбачає створення нового, ґрунтуючись на переосмисленні традиційної культури, її інтерпретації, що полягає в цитуванні, деканонізації, грі, пародіювання класичної культури, змішуванні жанрів і стилів. «Neues kann auch durch Modifikation des Alten – also gleichsam im ständigen Spiel mit der Tradition – erreicht werden»: «до нового можна прийти і перетворивши старе – як би постійно граючи з традицією».

Прийнято відносити роман Корнелії Функе «Tintenherz» до жанру фентезі. Але ми, слід за німецькою дослідницею Даніелою Лангер, що трактує фентезі як твір, обмежений одним вигаданим світом, в якому відсутня контрмодель і нереальний світ є реальним, вважаємо за потрібне віднести твір "Tintenherz" до жанру літературної казки постмодернізму, так як одна частина тексту відбувається в умовно реальному світі а інша у вигаданому: «Phantastik unterscheidet sich von Fantasy dadurch, dass sie das Anders-Sein des Übernatürlichen und Realitätsinkompatiblen als solches

thematisieren. Phantastische Texte entwerfen ein zweidimensionales Wirklichkeitsmodell, während Fantasy eindimensional ist» [46].

У творі К. Функе «Tintenherz», літературні герої застосовують чарівні здібності, керуючись особистими мотивами. Чари «виявляються прихованими в звичайних речах», виявляються у звичайних людей, на відміну від фентезі, в якому даний параметр є чимось буденним, тобто мотив чуда втрачається. При цьому їх вчинки пояснюються в тексті вищими для людини моральними цінностями: сімейними відносинами, почуттям любові, дружбою.

В цьому і виявляється функція жанру літературної казки, яка полягає не в досягненні задоволення, а в соціалізації підростаючого покоління, у вихованні соціокультурних цінностей, норм.

На відміну від літературної казки, що є прямою спадкоємицею казки фольклорної, фентезі все ж розглядається як «неоміф», тому аж ніяк не претендує на роль транслятора соціокультурних норм. Відповідно до космогонної функції міфу фентезі створює умовний світ з власними законами, в якому герой «повинен прийняти одну зі сторін у протистоянні добра і зла, причому найчастіше від цього вибору залежить доля всього світу».

На основі сказаного можна зробити висновок, що свобода творчості, дарована автору в епоху гуманізму, призводить не до зникнення жанрів, а до їх еволюції, можливості появи нових більш складних жанрів (роман) або гібридизації (казка-роман, казка-повість, літературна казка і ін.). Унікальність взаємодії жанрових домінант і індивідуального стилю дозволяє досягти синергетичного ефекту: появи нових жанрів, їх гібридизації. Як вже зазначалось творчість Корнелії Функе відноситься до дитячої літератури тобто твори, прямо адресовані дітям; твори, які підпадають під поняття коло дитячого читання (створені для дорослих, але знайшли відгук у дітей) і твори, складені дітьми, які

відносять до дитячої літературної творчості. Людина, як істота соціальна за своєю природою, живе в умовах створеної людиною культури, що виникає в ході розвитку і функціонування суспільних відносин. Картина світу набуває форму мовної свідомості або моделі світу, яка активно формується в дитячій свідомості за допомогою текстів. Мовна картина світу, в свою чергу, означає «світ в дзеркалі мови», що слід розуміти як «відображення в психіці людини предметної навколишньої дійсності, опосередковане предметними значеннями і відповідними когнітивними схемами і піддається свідомій рефлексії», тобто як результат минулого того народу, до якого ми себе зараховуємо.

Сучасна літературна казка має домінантні ознаки, до яких відносяться диво, чарівно-казковий хронотоп, мовна гра, інтертекстуальність та ін. Час в літературній казці наближається до художнього, так як він безперервний, багатовимірний. Корнелія Функе відповідно до свого ідіостилю дуже індивідуально використовує ці типологічні риси у своїх текстах.

Художній простір літературної казки є компонентом картини світу героя і має наступні властивості: невіддільність від часу; нерозривний зв'язок з предметами і об'єктами реального простору; відокремленість простору від непростору; членування і з'єднання простору в нереальному світі. При описі художнього простору автор орієнтується на деталі об'єктів, що знаходяться між собою в певних просторових відносинах.

Формами вираження інтертекстуальної гри є експлітне і імпліцитне цитування, а інтертекст в дитячій літературі повинен бути орієнтований на дитину як на мовну особистість з мінімальною компетенцією.

РОЗДІЛ 2. ВІДТВОРЕННЯ ІДІОСТИЛІО КОРНЕЛІЇ ФУНКЕ В ТРИЛОГІЇ «TINTENHERZ», «TINTENBLUT», «TINTENTOD»

2.1 Мовна репрезентація двосвіття в трилогії К. Функе.

Однією з найпопулярніших робіт Корнелії Функе є "Чорнильна Трилогія", в яку входять: "Чорнильне серце", 2003 р., "Чорнильна Кров", 2005 р., "Чорнильна Смерть", 2007 р. Кожна книга - це цілий чорнильний світ, який вміщується на світлих сторінках. Персонажі історій абсолютно живі, просто вони живуть всередині своїх оповідань і виконують, написану автором, роль. У чорнильному світі народжуються люди з незвичайним даром - вони здатні "вчитувати" персонажів з книг, а також "вчитуватися" їх назад.

На підставі концепції двосвіття, що характеризує літературну казку, варто розділяти просторово-часову безперервність трилогії Корнелії Функе «Tintengerz», «Tintenblut», «Tintentod» на умовно реальний і чарівно-казковий хронотоп. Дані хронотопи не є тотожними один одному, так як в першому автор прагне відтворити об'єктивну дійсність, а другий є продуктом фантазії автора.

У творі К. Функе "Tintengerz" умовно реальний хронотоп наповнений різними явищами і предметами, корелюючими з реаліями сучасної дійсності: з предметами побуту, одягу, транспорту: «goldene Kreditkarte» (з нім. «Золота кредитна карта»), «Alarmanlage» (з нім. «сигналізація»), «Auto» (з нім. «автомобіль»), «Fertigsoße» (з нім. «соус-напівфабрикат»), T-Shirt (з нім. «футболка»), Leihwagen (з нім. «автомобіль, взятий на прокат») і ін.

Комбінація контекстуальних, темпоральних маркерів деталей відтворює в тексті знайомі читачеві ситуації відповідно до сучасної поза

текстової реальності: проживання в міському середовищі, приготування їжі, переміщення в просторі. Наприклад:

«Nach dem Frühstück erkundigte Elinor sich am Tresen nach dem besten Hotel der Stadt. Während sie mit ihrer Kreditkarte die Rechnung beglich...» [46, с. 250].

«... als Elinor vom Einkaufen kam und ihnen eine halbe Stunde später Spaghetti mit irgendeiner Fertigsoße servierte. „Tut mir leid, aber ich habe einfach keine Geduld für diese elende Kocherei“ sagte sie, als die Töpfe auf den Tisch stellte. ... „Aber warum schaffen Sie nicht ein paar Kochbücher an?“» [46, с. 70].

Персонажі використовують сучасні транспортні засоби, способи переміщення в просторі: автомобіль, літак. Словосполучення контекстуальних маркерів часу з дієсловами відтворюють типові ситуації, пов'язані з транспросторовими переміщеннями в сучасній дійсності: «*sich ein Auto mieten*», «*ein Auto bei der Leihwagenfirma bestellen*» [47], «*ein Auto tanken*», «*zum Flughafen fahren*» [46. с. 314].

Маркери повної правдоподібності допомагають вибудувати взаємини Меггі з тіткою Еліно́р, схожі з тими, що наповнюють об'єктивну реальність. Різне сприйняття одного поняття нерідко породжує між дорослими і дітьми конфлікти в реальному житті. В результаті в «*Tintenherz*» через ставлення Меггі до Еліно́р, яка бачить в ній дорослого, нездатного зрозуміти її, у читача формується образ негативного персонажа. Тітка має притаманне в реальному житті всім дорослим почуття відповідальності за дитину перед батьками в їх відсутність. Вона турбується в першу чергу про здоров'я дівчинки і не відпускає Меггі на пошуки батька, поки та не з'їсть свій сніданок: «*Sie ließ Meggie nicht aus dem Haus, bevor sie ein Brot und ein Glas Milch hinuntergewürgt hatte. ... Und außerdem will ich nicht riskieren, dass du deinem Vater bei seiner Rückkehr erzählst, ich hätte dich verhungern lassen*» [47, с.102].

Розмежування двох світів проводиться на основі семантичних опозицій протиставлення характеристик одного хронотопу іншому. Простір умовно реального хронотопу підноситься як структурна метафора - вмістилище, наповнене людьми. Образ звичного та повсякденного життя міста описується поняттям «Gedränge» («drängende Menschenmenge»): кожен день люди їдять в кафе, ходять на роботу, за покупками: «... *in einem Cafe zu sitzen, zu essen, und draußen auf der Straße ganz gewöhnliche Menschen zu beobachten, die zur Arbeit gingen, einkauften, oder einfach nur dastanden und sich unterhielten. ... - das alltäglich Gedränge*» [47 с. 249].

Образ умовно реального хронотопу формується поняттям «міська метушня», яка характеризується епітетами «gewöhnlich» і «alltäglich», інтенсивність яких виключає присутність описуваних ними випадкових, незвичайних подій. У той час як хронотоп, схожий чарівно-казковому світу, актуалізується в просторі покинутого села («ein verlassenes Dorf»): «*Selbst tagsüber sah Capricorns Dorf seltsam verlassen aus*» [46, с. 171]. Маркером фантастичного для локусу виступає ознака «занедбаності»: «*Für den Rest der Welt ist das Dorf nichts als eine Ansammlung verfallener Häuser*» [46, с. 115]. Ознака занедбаності, що протиставляє міську метушню, виступає антонімом до прикметника «seltsam» - «vom Üblichen abweichend und nicht recht begreiflich».

Антитеза двох хронотопів призводить до того, що предмети, характерні для одного з хронотопів, наприклад срібна чаша, довге вбрання хлопчика і ін., абсолютно не вписуються в інший, умовно реальний хронотоп: «*Der Schale war das Einzige, was nicht so ganz an diesen Ort zu passen schien. Farid jedoch sah nicht viel anders aus als die Jungen, die unten am Strand herumlungerten [...]. Er trug nicht mehr sein blaues, fußlanges Gewand, sondern Hose und T-Shirt*» [46, с 259].

Навмисне інформування автором читача про зміну часу доби дозволяє говорити про значну участь дня / ночі в створенні власне чарівно-казкового хронотопу. У першій частині трилогії «Tintenherz» антитеза дня і ночі стає символом перемикання просторово-часових планів - з умовно реального хронотопу в чарівно-казковий світ. З настанням ночі персонажі потрапляють в топос антагоніста: *«Sie hatten den Kamm des Hügels erreicht. Um sie herum war die Welt verschwunden, verschluckt von der Nacht, aber nicht weit entfernt zeichneten sich ein paar bleiche Vierecke in der Dunkelheit ab. Erleuchtete Fenster. "Da ist es", sagte Staubfinger, "Capricorns Dorf" [46, с.130]*, а повертаються в умовно-реальний хронотоп вже на світанку, втікши від переслідувачів: *«Meggie sah mehrstöckige Häuser, Palmen mit staubigen Blättern und plötzlich, noch weit entfernt und silbern von der Sonne, das Meer» [46, с. 130]*.

Слід зазначити що у трилогії домінантною системою чарівно-казкового хронотопу виступає образ Середньовіччя. Спробуємо простежити, які саме риси Середньовіччя зустрічаються в тексті твору, а також в якому вигляді вони в ньому присутні.

Повертаючись безпосередньо до чарівно-казковому простору роману К. Функе, потрібно відзначити, що вибір села в якості головного топосу є не випадковим: в ньому криється алюзія на типовий для Середньовіччя простір, в якому переважали невеликі села з обмеженим числом дворів.

Яскравим представником Середньовічного хронотопу в творі К. Функе стає жонглер на ім'я Штаубфінгер (нім. – «Staubfinger»). Читач може здогадатися про те, що «дивне», Як вважає Меггі, ім'я «Staubfinger» є значущим і вказує на професію персонажа в п'ятому розділі «Nur ein Bild».

В цьому розділі Штаубфінгер показує Меггі своє вміння жонглювати м'ячами, і на питання захопленої дівчинки, як у нього це

виходить, відповідає, що таким способом він заробляє гроші, виступаючи на ярмарках, на святах, днях народження: «*Ich verdiene mein Geld damit Auf Markten. Auf Festen. Auf Kindergeburtstagen* » [46 с. 123].

Вперше безпосередньо назва його професії звучить в шістнадцятій главі «*Damals*», коли Штаубфінгер представляється Мо: «*Ich bin nur ein Gaukler, ein harmloser Feuerspucker*». Слово «*Gaukler*» є архаїзмом і перекладається з німецької мови як «фігляр, жонглер». Тому за ним йде пояснення у вигляді неологізму «*Feuerspucker*» – дослівно «випльовують вогонь», що допомагає зрозуміти читачеві значення даного застарілого слова.

Інший персонаж, Феноліо, характеризує Штаубфінгера як: «*einen der Gaukler in Tintenherz*», що вказує на існування в чарівно–казковому хронотопі трилогії окремої соціальної групи жонглерів, в яку входить даний персонаж. Таким чином, у творах і відбивається ще одна сторона епохи Середньовіччя, яка пов'язана з розквітом мистецтва жонглер: «Свята карнавального типу та пов'язані з ними сміхові дії або обряди займали в житті середньовічної людини величезне місце». В главі «*Das Gasthaus der Spielleute*» перераховуються представники карнавальної культури Середньовіччя: «*Spielleute*», «*Lautenspieler*», «*Gaukler*», «*Pfeifer*», «*Schauspieler*».

Ще однією важливою рисою, що характеризує Середньовічну картину світу, яка знайшла свій вияв у трилогії К. Функе, є малограмотність населення доби середньовіччя. Історичний екскурс в тексті допомагає зв'язати історичну епоху з образами героїв, які не вміють читати. До останніх відносять персонажів Чорнильне світу: «*Sie können nicht lesen. Ein Buch ist für sie wie das andere, nichts als bedrucktes Papier* ». Причому в казці присутня репрезентація Середньовічної моделі суспільства на метарівні. Не випадково в текст автором включений уривок, в якому Елінор нагадує Меггі про те, що раніше вміння читати

було привілеєм багатих: *«Früher konnten nur die Reichen lesen. Deshalb gab man den Armen Bilder zu den Buchstaben, damit sie die Geschichten verstehen konnten»*. У творі «Tintenherz» також через ставлення до грамотності розкривається середньовічна васальна модель взаємовідносин в суспільстві: *«Alle meine Männer können weder schreiben noch lesen. Ich habe es ihnen verboten. Nur ich habe es mir beibringen lassen, von einer meiner Magd»* [46 с. 235].

У чарівно-казковому хронотопі відсутність грамотності грає, однак, набагато більше значення, ніж в середні століття. До історичної даності, яка говорить що в Середньовіччі знищено багато книг: *«Im Mittelalter wurden Tausende von Büchern vernichtet ...»*, додається морально–оцінний компонент осуду варварського ставлення до книги, коли з книжкових палітурок робили підошви для взуття: *«Im Mittelalter wurden Tausende von Büchern vernichtet, weil man aus ihren Einbänden Schuhsohlen schnitt oder Dampfbäder mit ihrem Papier beheizte»* [46 с. 127].

У зв'язку з цим «невміння читати» в тексті набуває статусу морального орієнтира, обов'язкового для жанру літературної казки. Саме він формує незмінно присутню в літературній казці мораль, яка служить каркасом даного жанру. Таке виокремлення з головної опозиції міфу «космос–хаос» в самостійну одиницю відбулося в зв'язку з виникненням антропоцентричної моделі світу в сучасній лінгвістиці.

2.2 Епіграф як маркер інтертекстуальності основного тексту трилогії Корнелії Функе.

Літературна казка, яку ми взяли за основу нашого дослідження, відноситься до літератури постмодернізму. Інтертекстуальність – невід'ємна якість літератури постмодернізму.

Найважливішим видом інтертексту в літературній казці Корнелії Функе є епіграф, як спосіб співвіднесення власного тексту з текстами інших авторів і інших епох. В основному тексті літературної казки «Tintenherz» представлені різні види інтертекстуальності від нульового ступеня до абсолютного.

Захоплення читанням, що властиве деяким дійовим особам: Меггі, Мо, Елінор і т.д., робить насиченість прецедентними текстами природним і неминучим фактом не тільки в оповіданні, наприклад, в описі образів персонажів твору; але також і в діалогічному мовленні цих персонажів.

Однією з причин частого використання прецедентних текстів у творі «Tintenherz» стає сюжетний задум автора. Основний стрижень сюжетної побудови є особливий дар окремих дійових осіб Мо, Меггі, Даріуса, завдяки якому персонажі, предмети з згадуваних творів здійснюють наративні металеписи: фея з твору Дж. Баррі «Peter Pan», золото з твору Р.Л. Стівенсона «Die Schatzinsel» і ін. І з'являються в оповіданні «Tintenherz».

Найбільше число цитатій в епіграфах твору «Tintenherz» має літературна казка І.Б. Зінгера «Die Brautprinzessin», яка використовується в якості претекста до п'яти глав «Tintenherz». При цитуванні драматичних претекстів Корнелія Функе в основному звертається до творів В. Шекспіра: комедії «Der Sturm» і трагедіям «Romeo und Julia» і «Macbeth». З них найбільшу кількість разів у епіграфах зустрічаються цитати з комедії «Der Sturm»: в творі «Tintenherz» – в епіграф до глав «Zu Hause» і «Die richtigen Sätze»; Інтертекстуальне проникнення епіграфів в твори Корнелії Функе «вмонтування» в її сюжет персонажів з епіграфів не може не вплинути на жанр самого твору, що став об'єктом інтертекстуального впливу.

Слід за О. Космісаровою можна виділити основну масу претекстів в трилогії Корнелії Функе яку, становлять епічні твори такі як:

- 1) «Die Kinder von Green Knowe»;
- 2) «Naftali, der Geschichtenerzähler und sein Pferd Sus»;
- 3) «Der Wind in den Weiden»;
- 4) «Der selbstsüchtige Riese»;
- 5) «Hexen hexen»;
- 6) «Moving a Library»;
- 7) «Die Brautprinzessin»;
- 8) «Der Herr der Ringe»;
- 9) «Der König von Narnia»;
- 10) «Die Borribles 2 – Im Labyrinth der Wendels»;
- 11) «Fahrenheit 451°»;
- 12) «Die Schatzinsel»;
- 13) «Das Dschungelbuch»;
- 14) «Die Abenteuer des Tom Sawyer»;
- 15) «Wenn ein Kind an einem Sommermorgen»;
- 16) «Die Abenteuer des Huckleberry Finn»;
- 17) «Emil und die Detektive»;
- 18) «Der Zauberer von Oz»;
- 19) «Peter Pan»;
- 20) «Der König auf Camelot» та ін. [19].

Епіграфом до глави «Hoffnungslos» твори "Tintenblut" стає цитата з твору Т.Х. Уайта «Der König auf Camelot». Цитата в епіграфі містить іменник «Senfnapf», який далі зустрічається в основному тексті даної глави:

«Ab und zu stolperte irgeneine verloren in die Runde blickende Gestalt in die Küche, mal menschlich, mal bepeltzt oder geflügelt, einmal war es sogar ein sprechender Senfnapf» [46, с. 409].

Експліцитність інтертекстуального елемента «ein sprechender Senfnapf» актуалізується в наступному реченні, в якому автор натякає на

запозичення персонажа «ein sprechender Senfnapf» з книги: «Meist konnte Elinor daraus schließen, welches ihrer armen Bücher Orpheus gerade in den blassen Händen hielt» [46, с. 409]. Автор пропонує читачеві включитися в інтертекстуальну гру і «позмагатися» в знанні літератури з персонажем Елінор, яка зазвичай вгадує всіх персонажів книги зі своєї бібліотеки. Корнелія Функе робить чергову підказку в епіграфі, який тематизує алюзію на персонажа «Senfnapf» з твору Т.Х. Уайта. Постійне відсилання читача до інтертекстуальних елементів є, на наш погляд, одним із способів «створити» власного ідеального читача [19].

У казці «Tintenherz» епіграф, що випереджає найпершу главу «Ein Fremder in der Nacht», створює імпліцитну алюзію на згадуваний в ньому твір Л.М. Бостон «Die Kinder von Green Knowe»:

«Der Mond schimmerte im Auge des Schaukelpferdes und auch im Auge der Maus, wenn Tolly sie unter dem Kissen hervorholte, um sie anzuschauen. Die Uhr tickte, und in der Stille meinte er kleine nackte Füße über den Boden laufen zu hören, dann Kichern und Wispern und ein Geräusch, als würden die Seiten eines großen Buches umgeblättert Lucy M. Boston, Die Kinder von Green Knowe». «Es fiel Regen in jener Nacht, ein feiner, wispernder Regen. Noch viele Jahre später musste Meggie bloß die Augen schließen und schon hörte sie ihn, wie winzige Finger, die gegen die Scheibe klopften....Unter ihrem Kissen lag das Buch, in dem sie gelesen hatte....».[47]

Алюзія в даному випадку будується на порівнянні головної героїні Меггі, яка зберігає книгу під подушкою, з протагоністом Толлі з цитованого твору, який зберігає під подушкою мишу. Читачу немов нав'язується це порівняння: хронотоп ночі цитованого в епіграфі твору збігається з просторово–часовими відносинами першого розділу за рахунок акустичного дублювання уривка з твору Л.М. Бостона на початку твору «Tintenherz». Одна і та ж морфема «wisper» присутня як в епіграфі – іменник «das Wispern» (нім. – «шепіт»), так і в основному тексті –

дієприкметник «wispernd» (нім. – «шепоче»). Крім морфемного повтору виявляються схожі акустичні сигнали обох творів: приглушені звуки, що нагадують шепіт, цокання годинника, стукіт дощу, формують хронотоп ночі, який, якщо виходити з особливостей дитячої психології, завжди є епіцентром загадкових подій в сюжетній лінії, підкреслює відкритий характер початку твору.

Таким чином, вплив на читача за допомогою мовної гри фонологічного рівня подвоюється створюваною інтертекстуальною грою в контексті паратекстуальних відносин. Великим масивом в творі «Tintenherz» представлено корпус прецедентних текстів у вигляді згадок назв, а також головних дійових осіб. При цьому вони зустрічаються в діалогічному мовленні персонажів, беручи участь в інтертекстуальній грі. Незважаючи на високу ймовірність впізнаваності даний спосіб інтертекстуального включення лаконічний і, на жаль, малоінформативний. Тому можливий недолік знання про той чи інший «інтертекстуально» оброблений твір можна компенсувати за допомогою паратекста, а саме в епіграфі.

Цитати з книги Р. Кіплінга «Das Dschungelbuch» двічі використовуються в якості епіграфів до глав «Düstere Aussichten» [46, с. 206] і до глави «Feuer» [46, с. 514]. Тут можна простежити паратекстуальні зв'язки, як прояви інтертекстуальної гри:

1) Функція створення інтертекстуальної гри на рівні персонажів.

У розділі «Zauberzunge» К. Функе вводить в оповідь нового персонажа на ім'я Фарід: «Der Junge war vielleicht drei oder vier Jahre älter als Meggie. Der Turban um seinen Kopf war schmutzig, die Augen in dem braunen Gesicht dunkel vor Angst» [46, с. 199]. Однак більш детально автор знайомить нас з цим героєм в наступному розділі «Düstere Aussichten». Цитата з твору «Das Dschungelbuch» звертає нашу увагу на зовнішню схожість Фаріда з Мауглі, тим самим, компенсуючи недостатню

інформацію про хлопчика. Встановлюючи тут інтертекстуальний зв'язок між двома творами. «Das Dschungelbuch» і «Tintenherz» дозволяє К. Функе, не звертаючись до авторської мови, не тільки доповнити зовнішній портрет Фаріда, але і звернути увагу реципієнта на роль цього персонажа в подальшому ході розповіді: *«Ein tapferes Herz und eine höfliche Zunge», lobte er. «Damit wirst du es im Dschungel noch weit bringen, Menschenkind»* [46, с. 206]

2) Функція створення інтертекстуальної гри на рівні концептів-символів.

В іншому випадку цитований твір «Das Dschungelbuch» співвідноситься з подальшою главою «Feuer» на рівні символів. Як і в книзі Р. Кіплінга, вогонь володіє самостійною силою, вселяє страх, йому приписуються антропоцентричні якості: ментальні процеси, рух і ін. .: *«Der Wind greift einmal hinein, und schon wird es dich vergessen, denn er wird hineinblasen und es anfachen, bis es dich anspringt und beißt und dir die Haut von den Knochen leckt»* [46, с. 206].

Крім того, зберігається інтертекстуальний зв'язок протогоніста книги «Das Dschungelbuch» і персонажа Фаріда. Останній, як і Мауглі, зміг підкорити собі вогонь, що підкреслюється як в книзі Р. Кіплінга, так і в творі К. Функе.

Основним джерелом епіграфів в романі Корнелії Функе стають твори дитячої літератури, до якої відносяться детективний роман, літературна казка та ін. Серед національних літератур в більшій мірі автор апелює до літератури Великобританії. Відзначимо також, що претексти представляють різні літературні напрямки: епоху Відродження, романтизм, модернізм, постмодернізм.

У творі «Tintenherz» можна виділити ряд літературних ремінісценцій, які одночасно фігурують як, в епіграфах так і в основному тексті:

- 1) «Der seltsame Fall von Dr. Jekyll und Mr. Hyde »;
- 2)« Das Dschungelbuch »;
- 3)« Die Schatzinsel »;
- 4)« Die Abenteuer des Tom Sawyer »;
- 5)« Wo die wilde Kerle wohnen »;
- 6)« Peter Pan »;
- 7)« Der Herr der Ringe ». [19.].

У першому розділі «Ein Fremder in der Nacht» є згадка назви прецедентного тексту Р.Л. Стівенсона «Der seltsame Fall von Dr. Jekyll und Mr. Hyde », яке тематизується за допомогою дієслова« lesen »:

« *"Was hast du vorm Schlafen gelesen? Dr. Jekyll und Mr. Hyde?"* »
[46, с. 11].

Тематизація твору «Der seltsame Fall von Dr. Jekyll und Mr. Hyde » лише посилює експліцитність літературної ремінісценції, але аж ніяк не розкриває конотативне значення, той « таємний » сенс інтертекстуальної гри, який закладений в її використанні. Коли перелякана Меггі вбігає в кімнату до батька розповісти про незнайомця за вікном, ми можемо припустити, що це всього лише розігралася уява, можливо від прочитаної перед сном якоїсь страшної історії, наприклад про Доктора Джекілля і містера Гайда. Головний герой, Меггі, постає перед нами начитаною дівчинкою з багатою уявою, яка успадкувала любов до книг від свого батька. Меггі відноситься до книг як до коштовностей:

«*Vor Jahren schon hatte er ihr eine Kiste für ihre Lieblingsbücher gebaut ... Auf den Deckel hatte Mo mit wunderschönen, verschlungenen Buchstaben Meggies Schatzkiste geschrieben ...*» [46, с. 24].

Меггі називає книги і рідною домівкою на чужині, і вірними мудрими друзями, які підтримають її в скрутну хвилину, розженуть тугу, коли їй самотньо:

«Sie waren ihr Zuhause in der Fremde vertraute Stimmen, Freunde, die sich nie mit ihr stritten, kluge, mächtige Freunde, verwegen und mit allen Wassern der Welt gewaschen, weit gereist, abenteuererprobt. Ihre Bücher munterten sie auf, wenn sie traurig war, und vertrieben ihr die Langeweile, ...»[46. С. 25].

Тому Меггі не тільки вловлює сенс натяку батька, а й вірить тому, що будь-яка книга може впливати на неї:

«Fast glaubte sie schon selbst nicht mehr an die Gestalt im Regen ... bis sie wieder vor ihrem Fenster kniete» [46, с. 12].

Власне інтертекстуальна гра відкривається читачеві пізніше в епіграфі до глави «Die richtigen Sätze», в якому цитується твір Р.Л. Стівенсона «Der seltsame Fall von Dr. Jekyll und Mr. Hyde». Дана цитата вказує читачеві на потойбічний сюжет твору Р.Л. Стівенсона. У ній описується фантастичний процес народження з «праху жахливого»:

«... was tot war und keine Gestalt besaß, sich die Äußerungen des Lebens anmaßte» [46, с. 505].

Взаємодія епіграфу інтертекстуальністю, таким чином, допомагає розкрити ігрову тональність усього твору, мотивовану жанровими особливостями літературної казки.

Експліцитна інтертекстуальність в тексті твору «Чорнильне серце» виражена онімами протогоністів. Короткі згадки творів відрізняються від онімів протагоністів графічним оформленням. Порівняємо приклади літературних ремінісценцій на твір М. Твена «Die Abenteuer des Tom Sawyer», де в першому прикладі ми маємо справу з короткою згадкою прецедентного тексту, тому він виділений курсивом:

1) *«... und einmal, als ich einem Freund **Tom Sawyer** vorlas ...»*
[46, с. 166].

а в другому прикладі «Tom Sawyer» виступає як онім протагоніста, який графічно не маркується:

2) «*Tom Sawyer? Keine Mutter*» [46, с. 308].

Відсутність графічного виділення в випадках з онімами, присутніми в назвах творів, аж ніяк не впливає на їх експліцитність, тим більше що назви творів, до яких вони входять, присутні в епіграфах казки «*Tintenherz*». В розділі «*Basta*» Меггі, Мо, Елінор, Штаубфінгер, Фарид знаходять місце для ночівлі в покинутій хатині. Озираючись, Меггі вирішує, що вона відчуває себе буквально в бочці Гекельберрі Фінна «*im Fass von Huckleberry Finn*». Як і у випадку з тематизованою інтертекстуальністю, розглянутої в попередньому прикладі, дана літературна ремінісценція зустрічається в діалозі Меггі з батьком. Цитату з твору М. Твена «*Die Abenteuer des Huckleberry Finn*» можна знайти пізніше в епіграфі до глави «*Fenoglio*», яка і дозволяє визначити приналежність даного оніму до прецедентного тексту.

Набагато рідше в тексті зустрічаються випадки імпліцитних алюзій на інші твори. У таких випадках паратекст використовується К. Функе в якості підказки. У розділі «*Geheimnisse*» присутня імпліцитна алюзія на твір Р. Даля «*Hexen, Hexen*»:

«*Die Hexen, ja. Die Hexen würden mitkommen, die Hexen mit den kahlen Köpfen, die Kinder in Mäuse verwandeln ...*» [46, с. 25]. Для того щоб «сховати» в тексті алюзію на твір Р. Даля, К. Функе навмисно дає неповну його назву, а так само не виділяє його курсивом, на відміну від твору «*Pinocchio*», згадуваного раніше в цьому ж абзаці. Створенню інтертекстуальної гри сприяє відсутність оніму в заголовку. Власне мовна ситуація - роздум Меггі про те, які книги їй взяти з собою в поїздку – дає змогу не повторювати кілька разів в одному контексті іменник «*die Geschichte*» (укр. - «розповідь»).

У наступному реченні використовується дієслово «*mitkommen*», значення якого валентно номінації живих предметів - «*sich gemeinsam mit anderen an einen bestimmten Ort begeben; mitgehen*»

Виникає мовна гра лексико-семантичного рівня, при якій в результаті використання дієслова «mitkommen» з іменником «Die Hexen» відбувається перенос якостей «живе» - «неживе». Дізнатися, що за твір приховано в даній алюзії дозволяє епіграф до глави «Allein», де цитується «Hexen, Hexen» Р. Даля:

«" Bist du auch ganz bestimmt nicht traurig, dass du für den Rest deines Lebens eine Maus bleiben musst? "» [46, с. 86].

Сполучною ланкою між алюзією і її джерелом стає інтерпретована К. Функе фраза про те, що відьми перетворюють дітей у мишей:

«...die Hexen mit den kahlen Köpfen, die Kinder in Mäuse verwandeln «...» [46, с.25].

Читач повинен має володіти високою інтертекстуальною компетенцією, щоб «на місці» розшифрувати алюзію на твір Т. Уайта «Der König auf Camelot», запропоновану автором в розділі «Damals»:

«... oder Wart, der mit den Wildgänsen im Gras schläft »[46, с164].

К. Функе пропонує нам взяти участь в грі разом з Меггі та її батьком і відгадати по одному епізоду весь твір:

«Wie oft hatten sie und Mo schon dieses Spiel gespielt:" Welches Buch fällt dir ein, ... "» [46, с.165]. Однак не кожен здатний самостійно дати відповідь, лише найуважніший реципієнт, який уловив авторські інтенції «пограти» зі своїм читачем, знайде його пізніше в паратексті, до глави «Geheimnisse». Ключовим словом в складі даної імпліцитної алюзії стає онім «Wart». Дана власна назва несе на собі функцію експліцитного маркеру в епіграфі, за яким вдається ідентифікувати приналежність алюзії до твору Т. Уайта:

«" Wenn ich zum Ritter geschlagen werden sollte ", sagte Wart und starrte verträumt ins Feuer, ...» [43, с. 357].

Отже, перераховані вище приклади з літературної казки К. Функе «Tintenherz» вказують на існування нелінійної взаємодії епіграфу з

літературними ремінісценціями на всьому просторі тексту. Великим масивом в творі «Tintenherz» представлено корпус прецедентних текстів у вигляді згадок назв, а також головних дійових осіб. При цьому вони зустрічаються в діалогічному мовленні персонажів, беручи участь в інтертекстуальній грі.

Незважаючи на високу ймовірність впізнаваності даний спосіб інтертекстуального включення лаконічний і, на жаль, мало інформативний. Тому можливий недолік знання про той чи інший «інтертекстуально» оброблюваний твір можна компенсувати за допомогою паратексту, а саме в епіграфі до твору. У трилогії Коренелії Функе налічується 216 епіграфів, кожна глава всіх трьох творів починається цитатою іншого тексту у вигляді епіграфа за винятком останнього розділу «Später» казки «Tintentod», яка є своєрідною післямовою до тексту. Ці прецедентні тексти представляють відсилання до творів світової літератури.

ВИСНОВКИ

У ході нашого дослідження було зроблено спробу детально проаналізувати проблему феномену «індіостилю» та інтертекстуальності в літературознавчому контексті, окреслити проблему дослідження явища інтертекстуальності як складової тексту, що визначає художню значущість твору, здійснити огляд класифікацій інтертекстуальних зв'язків у літературознавчій науці, дослідити особливості літературної творчості Корнелії Функе на прикладі трилогії «Tintenherz», «Tintenblut», «Tintentod».

Творчість будь-якого автора є особливою. У сучасній лінгвостилістиці для позначення характерних рис індивідуального мовлення письменника прийнято використовувати поняття індивідуально-авторського стилю, під яким розуміється система мовних засобів, підпорядкованих естетичним і комунікативним завданням художнього твору, за допомогою яких створюється індивідуально-авторська картина світу.

Згідно останніх досліджень, інтертекстуальність полягає у відтворенні в тексті конкретних явищ інших творів, що були написані раніше, через цитування, алюзії, ремінісценції, пародіювання та ін. До основних елементів інтертекстуальності відносять епіграф, цитату, алюзію, ремінісценції, прецедентні тексти, пародію.

Твори Корнелії Функе призначені для дитячої аудиторії різних вікових груп. Літературна казка «Tintenherz» довгий час займала лідируючі позиції в списку бестселерів. Трилогії «Tintenherz», «Tintenblut», «Tintentod» присвячена велика кількість літературно-критичних статей і рецензій. Літературознавчий і лінгвістичний аналіз трилогії К. Функе часто проходить в порівнянні з творами німецького

письменника Міхаеля Енде і англійської письменниці Джоан К. Роулінг, творчість яких можна віднести до класики дитячої літератури.

Дослідники творчості К. Функе зараховують її твори до такого сучасного літературного напрямку як постмодернізм.

Інтертекстуальність як невід'ємне риса літератури постмодернізму, до якої належить літературна казка, передбачає на думку багатьох дослідників певну ієрархію і типологію. Найважливішим видом інтертекст в літературній казці Корнелії Функе є епіграф, як спосіб співвіднесення власного тексту з текстами інших авторів і інших епох.

В основному тексті літературної казки «Tintenherz» представлені різні види інтертекстуальності від нульового ступеня до абсолютного. Найбільше число цитацій в епіграфах твору «Tintenherz» має літературна казка І.Б. Зінгера «Die Brautprinzessin», яка використовується в якості претекста до п'яти глав «Tintenherz». При цитуванні драматичних претекстів Корнелія Функе в основному звертається до творів В. Шекспіра: комедії «Der Sturm» і трагедіям «Romeo und Julia» і «Macbeth». Епіграфи в літературній казці збільшують обсяг інтертекстуальних посилань в основному тексті твору, таким чином, паратекст вливається в загальну ігрову атмосферу.

Чарівно-казковий хронотоп є жанровою домінантою літературної казки, яка переводить семантичні коди чарівно-казкового хронотопу і суб'єктної організації фольклорної казки в літературну. Художній простір в трилогії К. Функе структурується на основі принципу егоцентризму. Виходячи з концепції двосвіття можна розділяти просторово-часову безперервність трилогії К. Функе «Tintenherz», «Tintenblut», «Tintentod» на умовно реальний і чарівно-казковий хронотопи. Дані хронотоп не є тотожними один одному, так як в першому автор прагне відтворити об'єктивну дійсність, а другий є продуктом фантазії автора.

Слід зазначити що в основі двох хронотопів просліджуються алюзії на епоху Середньовіччя. Час в першому хронотопі визначається сучасними реаліями; у другому – категоріями, що характеризують картину світу Середньовіччя, такими як малограмотність, простір, час, професія та інші.

Дана кваліфікаційна робота не вичерпує усього спектру порушених у ній проблем. Перспективу подальших досліджень вбачаємо у порівняльному вивченні творів Корнелії Функе та у прагненні письменників, твори яких присвячені дитячій літературній казці.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андріяш О. Ідіостиль Анатолія Мойсієнка: мовний аспект. Дивослово : укр. мова й літ. в навч. закладах: науково-метод. журн. Мін-ва освіти і науки України. 2011. № 9. С. 36–39.
2. Арнольд И. В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность: Сборник статей: науч. ред. Бухаркин П.Е. СПб.: Изд-во С.Петербург. ун-та, 1999, 444 с.
3. Барт Р. Від твору до тексту. Антологія світової літературно-критичної думки ХХст. за ред. М. Зубрицької. Львів: Літопис, 2001. 832 с.
4. Болотнова Н. С. Изучение идиостиля в современной коммуникативной стилистике художественного текста. М.: МГУ, 2004.
5. В. В. Красных, И. В. Захаренко, Д. В. Багаева. Некоторые особенности функционирования прецедентных высказываний: Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. 1997. № 4. С. 106–118.
6. Виноградов В. В. О языке художественной прозы. М.: Высшая школа, 1980. 340 с.
7. Водоватова О. Корнелія Функе: крізь світи до мрії. URL: <http://litakcent.com/2011/10/26/kornelija-funke-kriz-svity-do-mriji/>
8. Волошук В.І. Індивідуальний авторський стиль, ідіолект, ідіостиль: питання термінології. Науково-методичний журнал. Філологія. Мовознавство. ред. Н. П. Матвєєва [та ін.]. Миколаїв : МДГУ ім. П. Могилы. 2008. № 79. С. 5–8.

9. Грибова Н. Н. Реализация концепта «искусство» как проявление идиостиля писателя (на материале произведений Э. Т. А. Гофмана и М. А. Булгакова): автореф. дис. ... канд. филол. наук. Специальность:10.02.19 .Теория языка. Саратов, 2010. С.216
10. Григорьев В. П. Грамматика идиостиля. М.: Наука, 1983. 222 с.
11. Гриценко П. Ідіолект і текст. Лінгвостилістика: об'єкт – стиль, мета – оцінка : зб. наук. пр., присвячений 70-річчю від дня народження проф. С.Я. Єрмоленко. відп. ред. В.Г. Скляренко. К., 2007. С. 16–43.
12. Гриценко А. И. Идиостиль Николая Моршена: автореф. дис. ... канд. филол. наук . Специальность: 10.02.01. Русский язык и литература М., 2008. С. 348.
13. Жайворонок В. В. Національна мова та ідіолект: Мовознавство. 1998. № 6 С. 27–34.
14. Захидова, Л.С. Семантическая окказионализация лексических единиц в идиостиле Ю.Полякова. Вестник развития науки и образования. М.: Наука, 2007. - С. 68-71.
15. Знакомтесь. Корнелия Функе.
URL:http://onhl.ru/news/znakomtes_kornelija_funke/2013-12-13
16. Золян С. Т. От описания идиолекта – к грамматике идиостиля. Язык русской поэзии XX века: сб. науч. тр. М.: Ин-т рус. яз. АН СССР, 1989. С. 238–259.
17. Ильин И. П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. - М. : Интрада, 1996. - 256 с
18. Караулов Ю. Н. Русский язык и языковая личность. М.: Изд-во ЛКИ, 2010. С. 264.

19. Комиссарова Е. В. Лингвостилистические особенности литературной сказки в немецком языке (на примере трилогии Корнелии Функе „Tintenherz“, „Tintenblut“, „Tintentod“) автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04 . Елена Владимировна Комиссарова; Смоленский. гос. ун-т. – Смоленск, 2017. – 22 с.
20. Крестева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман . Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. - М., 2000. - С. 427-457
21. Кузьміна Н.А. Інтертекст та його роль у процесах еволюції та поетичної мови . М.: Едиториал УРСС, 2004. – 272 с.
22. Леденёва В. В. Идиостиль (к уточнению понятия). Филологические науки. 2001. № 5. С. 38–39.
23. Літературознавчий словник-довідник за ред.-уклад. Р. Т. Гром'як. К. : ВЦ "Академія", 2007. 753 с
24. Мазепова О. В. Лінгвістичні особливості ідіостилю Сохраба Сепехрі : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.13 "Мови народів Азії, Африки, аборигенних народів Америки та Австралії" . О. В. Мазепова ; Інститут сходознавства ім. А. Кримського НАН України. К., 2007. 20 с.
25. Морозова Н. В. Структура та семантика складного речення в ідіостилі Євгена Гуцала (на матеріалі художньої прози) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: 10.02.01 “Українська мова” : НПУ ім. М. П. Драгоманова. – К., 2006. – 20 с.
26. Напцок М. Р. Идиостиль, идиолект, словотворчество: к вопросу о соотношении понятий: Наука. Образование. Молодежь: материалы II науч. конф. молодых ученых АГУ (10–11 февраля 2005 г.). Майкоп, 2005. С. 331

27. Некрасова Е. А. А. Фет, И. Анненский. Типологический аспект описания. М.: Наука, 1991. С. 123.
28. Несмачнова Е. К. Литературный текст и кинотекст: логика трансформации (на примере романа Корнелии Функе «Чернильное сердце» и его экранизация. Екатерина Владимировна Несмачнова. Лингвистика, лингводидактика и переводоведение. – Вестник ВолГУ. Серия 9. – 2015. – Вып. 13. С. 156-160
29. Поліщук Я.О. Література як геокультурний проект: монографія. К.: Академвидав, 2008. 304 с.
30. Пьеге-гро н. Введение в теорию интертекстуальности: пер. С фр.; общ. Ред. И вступ. Ст. Косикова г.к. - м.: изд-во лки, 2008. - 240 с.
31. Рижкова В. В. Реалізація категорії інтертекстуальності в американському художньому тексті XIX–XX століть : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.04 "Германські мови. Х., 2004. 22 с.
32. Северская О. И. Язык поэтической школы: идиолект, идиостиль, социолект. М.: Словари.ру, 2007. С. 17.
33. Стельмах Б. Індивідуальний стиль як об'єкт лінгвостилістичних досліджень. К.: Знання України, 2004. – Серія: “Філологія (мовознавство)”. С. 228–233.
34. Стилистический энциклопедический словарь русского языка за ред.-сост. М. Н. Кожина, 2-е изд., испр. и доп. М. : Флинта : Наука, 2006. 696 с.
35. Тарасова И. А. Категории когнитивной лингвистики в исследовании идиостиля . Вестник СамГУ. – 2004. – № 1 (31). С. 163–169.

36. Фатеева Н.А. Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности. Изд. 3-е, стереотипное. М. : КомКнига, 2007. 280 с.
37. Фатеева Н.А. Типология интертекстуальных элементов и связей в художественной речи. Известия РАН. Серия литературы и языка. 1998. Т. 57. № 5: М. 2008. . С. 25-38.
38. Функе К. Чорнильне серце. – Вінниця: «Теза», 2009 р. 575 с.
39. Черевченко О.М. Ідістиль Ю. Клена у контексті інтелектуалізаторських мовних традицій українського неокласицизму : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.01 “Українська мова”:Київськ. ун-т імені Тараса Шевченка. К., 2005. 20 с.
40. Черник О. О. Ідіостиль письменника як лінгвістичний феномен та методи його вивчення. Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. 2016. с.113-121.
41. Шаркунова О. В. Идиостиль художественного текста как индивидуальное сочетание экстра- и интралингвистических параметров, основанных на референтных отношениях. Материалы международной заочной научно-практической конференции «Актуальные вопросы филологии, искусствоведения и культурологии». URL: [<http://sibac.info/index.php/2009-07-01-10-21-16/205-2011-07-01-11-09-48>].
42. Ющук В.В. Особливості індивідуального стилю німецької письменниці Корнелії Функе. Магістерські студії, 2020 (подано до друку).

43. Яворська Л. Жанр фентезі у сучасній літературі для дітей. Режим доступу: URL: http://ddpu.drohobych.net/native_word/wp-content/uploads/2016/04/19.pdf
44. Auf den Spuren Harry Potters. Deutsche Welle. – Режим доступу: URL: <http://www.dw.com/de/auf-den-spuren-harry-potters/a-1128956>
45. Berührungsbeziehungen zwischen Linguistik und Literaturwissenschaft Michael Hoffmann, Christine Keßler (Hrsg.). Frankf. M. etc.: Lang, 2003. 374 S.
46. Funke, Cornelia. Tintenherz. Cecilie Dressler Verlag GmbH & Co. KG: Hamburg, 2003. 576 S.
47. Funke, Cornelia. Tintenblut. Cecilie Dressler Verlag GmbH & Co. KG: Hamburg, 2005. – 730 S. 141.
48. Funke, Cornelia. Tintentod. Cecilie Dressler Verlag GmbH & Co. KG: Hamburg, 2007. – 760 S.
49. Genette G. Palimpsests: literature in the second degree . G. Genette ; transl. Ch. Newman, Gutschmidt K. Namen in Kriminalromanen von DDR-Schriftstellern . Karl Gutschmidt . Studia onomastica II. 1981. S. 26–39.
50. Helbig, J. Intertextualität und Markierung. Untersuchungen zur Szstematik und Funktion der Signalisierung von Intertextualität. Jörg Helbig. Heidelberg: Winter, 1996. 263 S
51. Killy W. Literaturlexikon CD-ROM. Autoren und Werke deutscher Sprache. Gütersloh; München, 1988–1991 (CD-ROM: Berlin 1998), vol. 6, p. 31.

52. Kögler H. Zu einigen Problemen der literarischen Onomastik .H. Kögler
Beiträge zur Erforschung der deutschen Sprache.– Leipzig:
Bibliographisches Institut, 1984. Bd. 4. S. 185–197.
53. Luthi M. Marchen. Stuttgart: Metzler, 1979. 145 s.
54. Lewandowski T. Linguistisches Wörterbuch, Heidelberg; Wiesbaden:
Quelle Meyer, 1994. – 584 S.
55. Propp W. Morphologie des deutschen Marchens. München, 1972. 339
s.
56. Spillner B. Linguistik und Literaturwissenschaft. Stilforschung,
Rhetorik, Textlinguistik . Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz: Kohlhammer,
1974. 147 S.
57. Semino E. Cognitive Stylistic Approach to Mind Style in Narrative
Fiction. Amsterdam, 2002. S.95–122.