

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
ХЕРСОНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
ФАКУЛЬТЕТ ІНОЗЕМНОЇ ФІЛОЛОГІЇ  
КАФЕДРА АНГЛІЙСЬКОЇ МОВИ ТА МЕТОДИКИ ЇЇ  
ВИКЛАДАННЯ**

**ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ ЯК ОЗНАКА АНГЛІЙСЬКОМОВНОГО  
КІНОДИСКУРСУ**

Кваліфікаційна робота (проект)  
на здобуття ступеня вищої освіти "бакалавр"

**Виконала:** студентка V курсу

09-441 групи

Спеціальності 6.020303

Філологія (англійська мова  
та література)

Освітньо-професійної  
(наукової) програми "бакалавр"

**Жданова Марія Олександрівна**

**Керівник:** док. пед. наук

проф. Заболотська О.О.

**Рецензент:** канд. філол. наук

доц. Гоштанар І.В.

## **ЗМІСТ**

<b>ВСТУП</b> .....	3
<b>РОЗДІЛ 1. Інтертекстуальність у сучасній парадигмі гуманітарного знання</b> .....	5
1.1. Інтертекстуальність як текстова категорія.....	5
1.2. Засоби реалізації категорії інтертекстуальності у художньому тексті .....	13
<b>РОЗДІЛ 2. Маркери інтертекстуальності в англійськомовному кінодискурсі</b> .....	20
2.1. Тематичні групи алюзій у сучасних кінотекстах .....	20
2.2. Особливості функціонування алюзивних власних назв у кінофільмах.....	38
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	48
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	50
<b>СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ</b> .....	55

## ВСТУП

На нинішньому етапі розвитку суспільства повсякчас спостерігаються різноманітні види інтерпретації відомих творів, створених і багато століть тому, і в недалекому минулому, що значною мірою пояснюється кризою культури. Ця лінія розвитку притаманна не лише літературі, а й мистецтву загалом, що є характерною ознакою постмодернізму.

У рамках цього напрямку твори мистецтва не є ізольованими, тому інтертекстуальність як вид міжтекстової взаємодії має велике значення. Інтертекстуальність є хорошим інструментом для «пожвавлення» твору, а також для створення різних пластів сприйняття тексту: досвідчений читач, який зрозуміє більшість запозичень, сприйматиме твір зовсім по-іншому, ніж необізнана людина. Інтертекст виступає засобом передачі інформації у вигляді «чужого слова», яке розкодовується за умови пов'язаності фонових знань автора та реципієнтів.

Інтертекстуальність у різноманітних її аспектах досліджувало чимало зарубіжних і вітчизняних учених: Р. Барт, М. Грессе, Ж. Дерріда, Ю. Крістева, А. Леонтьєв, М. Фуко (культурологічний підхід); Р.-А. де Богранд, І. Гальперін, В. Дресслер, Ж. Женетт, І. Ільїн, Г. Лушникова, М. Ріффатер, В. Руднєв, Н. Фатєєва (формальний підхід); В. Красних, О. Кубрякова, О. Ревзіна, І. Смирнов, К. Філіппов (дискурсивний підхід). Інтертекстуальність описана здебільшого на матеріалах художнього, газетного та політичного дискурсів (В. Антропова, Ю. Безхутрий, В. Галич, В. Гемсон, В. Дем'янков, Т. Ешназарова, Т. Космеді, Н. Кузьміна, О. Ревзіна, Р. Трифонов, А. Тютенко, В. Чернявська та ін.). Проте для кінодискурсу такого рівня текстового опрацювання поки що немає.

**Актуальність** даної роботи зумовлена спрямуванням сучасних наукових досліджень на вивчення постмодерністських літературних творів у контексті їх взаємодії з іншими творами мистецтва та літератури, що забезпечується різними інтертекстуальними засобами. На тлі стрімкої візуалізації масової

культури релевантним постає висвітлення особливостей інтеракції семіотично гетерогенних систем у кінотекстах, що сприяє впливу на глядацьку аудиторію та повнішому розумінню задуму кінофільму.

**Мета** – встановити особливості реалізації категорії інтертекстуальності в англійськомовному кінодискурсі. Досягнення поставленої мети передбачає виконання таких **завдань**:

- 1) розкрити сутність інтертекстуальності як текстової категорії;
- 2) розглянути засоби реалізації категорії інтертекстуальності у художньому тексті;
- 3) виявити різні тематичні групи алюзій в англійськомовних кінотекстах;
- 4) визначити особливості функціонування алюзивних власних назв як маркерів інтертекстуальності у сучасних кінофільмах.

**Об'єктом** роботи є категорія інтертекстуальності та засоби її репрезентації у художньому тексті.

**Предметом** роботи виступають особливості реалізації категорії інтертекстуальності у англійськомовних кінотекстах.

**Матеріалом** дослідження слугували американські кінофільми, телесеріали, анімаційні кінострічки, зняті впродовж 1998-2019 р.р., відібраних з Інтернет ресурсів.

У дослідженні використано низку **методів**: описовий (для опису категорії інтертекстуальності та засобів її вираження), метод семантичного аналізу (для визначення семантики лексичних одиниць у певному кіноконтексті), метод інтерпретаційно-текстового аналізу (для виявлення засобів інтертекстуальності у кінотексті), метод кількісного аналізу (для виявлення частоти використання різних засобів інтертекстуальності у проаналізованих кінофільмах).

**Практичне значення** полягає в тому, що результати дослідження можуть бути використані у курсі «Інтерпретація художнього тексту», а також при написанні дипломних та курсових робіт.

# РОЗДІЛ 1

## ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ У СУЧАСНІЙ ПАРАДИГМІ ГУМАНІТАРНОГО ЗНАННЯ

### 1.1. Інтертекстуальність як текстова категорія

Друга половина XX століття пов'язана із загально цивілізаційною кризою, викликаною катастрофами, серією війн, винайденням ядерної зброї та поляризацією світу. Це призвело до розпаду цілісного погляду на життя, знецінення ідей та доктрин, що претендували на монополізм та універсалізм, глобальної переорієнтації людства.

В останні десятиріччя відбувається переорієнтація мовознавства зі структурної парадигми на комунікативно-функціональну, що зумовило зацікавленість науковців до вивчення текстових категорій та їх типологічних характеристик. Процес переорієнтації обумовив новий фокус дослідження та розуміння специфіки феномену тексту.

Спрямованість сучасної лінгвістики на дослідження тексту з використанням комунікативного та лінгвосеміотичного підходів зумовлює зацікавленість питанням інтертекстуальності.

Явище інтертекстуальності ось уже кілька десятиліть викликає незгасний інтерес у філософів, літературознавців, мовознавців і культурологів. Дослідження питань власне категорії інтертекстуальності та провідних засобів її втілення було та залишається актуальною проблемою в сучасній гуманітарній парадигмі (таких галузях філології, як текстолінгвістика, лінгвостилістика, лінгвопоетика), а термінологічний апарат цієї теорії та її складових знаходиться у процесі становлення.

Наразі в цьому контексті питомої ваги й актуальності набувають: 1) дискусійні питання класифікації, по-перше, інтертекстуальних елементів і міжтекстових зв'язків; по-друге, форм вираження інтертекстуальності; потретє, засобів реалізації категорії інтертекстуальності; 2) дослідження

типів інтертекстуальності; 3) проблеми трактування, визначення сутності, ролі та місця ремінісценції, алюзії, цитати тощо як провідних засобів відбиття інтертекстуальності; 4) вивчення різновидів інтертекстуальних елементів (більш детально про це у працях Л. Меркотан, В. Рижкової, Ю. Башкатової, І. Смірнова, П. Торопа, Ж. Женет, О. Абрамової, О. Ахманової, І. Гюббенет, І. Арнольд, О. Дронової, А. Євсєєва, О. Яреми, В. Гайдара, Ю. Іващик, М. Тухарелі, О. Циренової, Л. Бурковської, О. Рябініної, Н. Фатєєвої [10, с. 94-95].

Термін інтертекстуальність (анг. «*intertextuality*» — від лат. «поміж» та «тканина», «побудова», «зв'язок») використовується у широкому та вузькому значеннях. У широкому інтертекстуальність інтерпретують як безкінечний і не обмежений у часі діалог текстів, як характерна особливість літератури загалом, як невід'ємна ознака художньої свідомості, в якій виявляється широкий спектр міжтекстових відносин [49, с. 220]. У вузькому значенні – інтертекстуальність розуміється як смислотворча й формотворча складова художнього твору, один із засобів вираження авторської позиції, а також як конкретно-історичне явище в літературі ХХ століття [49, с. 220].

Одним із теоретиків, які вплинули на початок дослідження інтертекстуальності, є М. Бахтін, який зазначає, що художній твір – це «...місце перетину текстових площин, як діалог різного виду письма, – самого письменника, отримувача (або персонажа) і, нарешті, письма, створеного теперішнім або попереднім культурним контекстом» [8, с. 234].

На основі наукових праць М. Бахтіна, Ю. Крістева сформувала термін «інтертекстуальність» і ввела його в науковий обіг в 1967 р. Французька дослідниця пояснює його як метод дослідження тексту як знакової системи, а також взаємодію різних кодів, дискурсів чи голосів, які переплітаються в тексті [20, с. 427]. Вона називає інтертекстуальністю ту текстуальну інтеракцію, яка відбувається всередині окремого тексту. Для пізнавального суб'єкта інтертекстуальність – це поняття, яке буде ознакою

того способу, яким текст прочитує історію і вписується в неї. Ю. Крістева запропонувала розглядати текст як історико-культурну парадигму, вказуючи, що текст у процесі інтертекстуалізації сам постійно абсорбується і трансформується, генерує і переосмислює [58, р. 443].

О. Ткачук вважає, що інтертекстуальність – «це код посилань, це життя у міжтексті», а також звернення до типових образів, до мовного багатства, сюжетних мотивів, характерних для творів попередників і сучасників [37, с. 22].

«Стилистический энциклопедический словарь русского языка» за редакцією М. Кожині визначає інтертекстуальність як текстову категорію, яка «відображає співвіднесеність одного тексту з іншими, діалогічну взаємодію текстів у процесі їх функціонування і забезпечує прирощення смислу твору» [33, с. 104]. Джерелом інтертекстуальності як взаємодії смислопороджувальних структур може бути культурний (у першу чергу літературно-художній) і соціально-історичний контексти.

У сучасній лінгвістиці інтертекстуальність розглядають як текстову категорію (Р. Богранд, О. Веселовський, О. Воробйова, У. Дресслер, О. Потебня), як передумову текстуальності (Р. Богранд, В. Дресслер, Ю. Лотман, В. Лукін) та аналізують з точки зору засобів її реалізації в конкретних текстах (О. Абрамова, Л. Бабенко, С. Золян, Л. Омельченко, Н. Фатєєва). До проблеми множинних зв'язків тексту з іншими текстами зверталися І. Арнольд, М. Бахтін, А. Беннет, І. Бітенська, Р. Богранд, В. Виноградов, Ж. Дерріда, У. Еко, І. Ільїн, Н. Купіна, К. ЛевіСтросс, Е. Михайлова, М. Ріффатер, О. Розеншток-Хюсі, С. Фіш, М. Фуко і Р. Якобсон.

Французький вчений Р. Барт вважає, що «кожний текст виступає як інтертекст; інші тексти існують у ньому на різних рівнях у більш чи менш пізнавальних формах: тексти попередньої культури і тексти культури нинішньої. Кожний текст – це нова тканина, що створена зі старих цитат. Фрагменти кодів культур, формул, ритмічних структур, соціальних ідіом

тощо – усе увібрано текстом та перемішано в ньому, бо завжди до тексту й навколо нього існує мова. Як необхідна умова для кожного тексту, інтертекстуальність не може не бути зведена до проблем джерел і впливів, вона є загальним полем антонімічних формул, походження яких рідко можна виявити, неусвідомлених або автоматичних цитувань, які наводяться без «лапок» [7, с. 413].

М. Грессе висловлює схожу зі своїм колегою Р. Бартом думку, наголошуючи на тому, що інтертекстуальність є частиною культури. А тому й обов'язковою ознакою літературної творчості, де кожне цитування, а воно обов'язково існує навіть поза волею письменника, вводить його в культурний контекст [4, с. 341].

Ю. Лотман не використовує терміни «інтертекстуальність» чи «інтертекст». Він має свій погляд на дане явище: «текст у тексті» є своєрідним феноменом використання «чужого» тексту, що має особливу риторичну побудову, у якій відмінність у закодованості різних частин тексту стає виявленим чинником авторської побудови й читацького сприйняття тексту [23, с. 110]. Важливою для розуміння інтертекстуального механізму є розроблена вченим вихідна модель текстотворення. Ю. Лотман умовно ділить творчий процес на чотири етапи. Початком є задум, представлений символом (як вербальний так і невербальний), який утворює простір для різноманітних інтерпретацій. Другий етап – план вираження цієї багатоманітності в думці. Третій етап пов'язаний з активізацією інтертекстуального феномену. Втілення плану в слові призводить до втрати текстом своєї лінійності й виявлення його багатозначної природи. Останній етап характеризується вилученням лінійних елементів з усієї багатоманітності мовних можливостей і вибудовою наративного тексту [23, с. 116].

Текст – це пам'ять, в атмосферу якої незалежно від своєї волі занурений кожен письменник, що перебуває в оточенні чужих дискурсів, які він свідомо (цитата) або несвідомо (цитація) втілює у тексті твору, і



тому за своєю природою будь-який текст одночасно є як твором, так й інтертекстом [6, с. 419]. У свою чергу, за умов культурної та інтелектуальної освіченості читача, інтертекстуальні маркери, що містять інформацію про ситуацію, персонажний образ або вислів тексту-джерела можуть бути розвинені в паралельний зміст у тексті-адресаті.

Отже, інтертекстуальність можна вивчати й описувати з двох позицій: читацької та авторської. З погляду читача, здатність виявлення в тексті інтертекстуальних посилань пов'язана з настановою на більш заглиблене прочитання тексту й уникнення його неповного розуміння через брак ідентифікації його зв'язків з іншими текстами. З погляду автора, інтертекстуальність – це здатність породжувати власний текст і вираження своєї творчої індивідуальності через створення складної системи відношень із текстами інших авторів.

С. Тічер, М. Меєр, Р. Водак, Е. Веттер вважають, що кожний текст вбудований в контекст та синхронічно та діахронічно пов'язаний з багатьма іншими текстами [36, с. 43-44].

Р.-А. де Богранд та В. Дресслер підкреслюють, що інтертекстуальність має два значення. З одного боку, вона передбачує, що текст завжди пов'язаний з попереднім текстом чи дискурсом, що паралельно розгортається. З іншого боку, вона означає, що є формальні критерії, які зв'язують тексти між собою в певних жанрах чи типах текстів [36, с. 42].

На думку Л. Тихомирової інтертекст – це продукт вторинної текстової діяльності як результат процесів вторинної категоризації інформації, її нової концептуалізації і нової репрезентації [35, с 19]. Тобто механізм інтертекстуальності охоплює не лише процес породження тексту (дискурсу), але й його сприйняття, розуміння й усвідомлення адресатом. Оскільки інтертекстуальність означає взаємодію текстів не лише в плані змісту, а й в плані вираження, вона виступає засобом, з допомогою якого «один текст актуалізує в своєму внутрішньому просторі інший» [46, с. 49].

В. Чернявська наголошує, що про інтертекстуальність слід говорити в тому випадку, коли автор навмисне темитизує взаємодію між текстами, робить її видимою для читача за допомогою особливих формальних засобів [47, с.187]. В. Чернявська говорить про навмисно марковану інтертекстуальність, коли в комунікативному процесі «інтертекстуальна свідомість» обох партнерів є необхідною передумовою та умовою цього комунікативного процесу [47, с.187].

М. Йоргенсен та Л.Дж Філіпс розглядають інтердискурсивність як форму інтертекстуальності [17, с 129]. На думку дослідників, інтердискурсивність виникає як результат артикуляції різноманітних дискурсів та жанрів в одній комунікативній події [17, с. 128]. За В.Є. Чернявською інтердискурсивність стає видимою лише в текстовій тканині, тобто через різноманітні інтертекстуальні сигнали [47, с 221]. Отже, ми можемо зробити висновок, що інтертекстуальність та інтердискурсивність – це текстові категорії, які взаємообумовлюють одна одну, проте вони не є тотожними. На відміну від інтертекстуальності як одного з можливих способів створення нового текстового смислу, інтердискурсивність припускає «переключення» на іншу систему знання, кодів і інший тип в свідомості реципієнта [47, с. 228], мова йде про когнітивне переключення з однієї типологічної моделі текстотворення на іншу.

На думку Н. Гучинської, інтертекстуальність – це такий засіб текстопородження, при якому на основі вже відомих текстів або певних елементів створюється новий текст. Процес породження тексту включає відповідно два компоненти: «питання інтертекстуальності, тобто мотивуючої, сюжетної і персонажної прагматики, і питання внутрішньої текстуальності, тобто мовленнєво-композиційної синтагматики» [13, с. 47].

Класифікації форм включень стали першим серйозним внеском у розробку власне лінгвістичного підходу до інтертекстуальності. Інтертекст

більше не розглядається тільки як свідчення творчого діалогу авторів (літературознавчий підхід) або як відображення безмежного текстового простору (філософський постструктуралістський погляд). Інтертекст став лінгвістичною одиницею, що виражає присутність частини одного тексту в іншому.

Найбільш розробленою уявляється система форм інтертекстуальності тексту Н. Фатєвої [41]. Нею виділено наступні форми: власне інтертекстуальність (цитати, алюзії), (паратекстуальність – відношення тексту до свого заголовка, епіграфа, післямови, метатекстуальність – переказ чи посилення на претекст, гіпертекстуальність – висміювання чи пародіювання одним текстом іншого, архітекстуальність – жанровий зв'язок текстів, інші моделі і випадки інтертекстуальності – інтертекстуальні тропи та стилістичні фігури. Схожа класифікація форм інтертекстуальності була запропонована раніше Ж. Женетом, п'ять перших позицій якої збігаються з попередньою класифікацією [28].

Цікава класифікація, пропонована Л. Женні. У ній докладно описуються види збереження та зміни мовної форми джерела, в тому числі і текстової: параномазія (ремнісценція, яка зберігає мовний ряд джерела); еліпсис (усічене відтворення джерела); ампліфікація (подальше виведення з віртуально присутніх в джерелі значень); гіпербола (трансформація сенсу джерела шляхом переведення до найвищого ступеня якості); «inversion» (даний інтертекстуальний хід змінює порядок і ціннісний ранг елементів джерела, наприклад, під час пародіювання, і, нарешті, перенесення семантичної схеми джерела в інший контекст [1, с. 4].

Наразі постмодерністські романи наскрізь інтертекстуальні, вони постійно відсилають читача до літературних творів минулого, міфологічних або релігійних алюзій, історичних подій. Необхідною умовою для розуміння глибини художнього твору є обмін інтерпретаціями між читачем та дослідником. У цьому випадку інтерпретація – це

пояснення, трактування тексту, у якому інтертекстуальні включення несуть додаткові смисли та розширюють коло інтерпретацій.

Інтертекстуальність у прозі може реалізуватись такими мовними засобами:

1. пряме цитування, епіграфи, які налаштовують читача на певний лад сприйняття, актуалізують семантику, експресивність оповіді й визначають її стиль;

2. цитатні назви художніх творів, їх частини – розділи роману;

3. алюзії, уведення до оповіді трансформованих цитат-натяків;

4. авторефлексія як відсилання не тільки до художніх текстів одного автора, а й письменників того самого літературно-мистецького напрямку;

5. полістилізм і змішування жанрів: використання кінематографічних назв, художніх образів, мистецьких явищ, уведення текстів пісень, легенд, поетичних і драматичних фрагментів.

У постмодерністському тексті змішано всі різновиди словесної творчості – проза з її епічним началом, поезія з її ліричністю, драма. Поетичні та драматичні уривки посилюють ідейно-стилістичну спрямованість постмодерністської літератури, є емоційною кульмінацією, мовними засобами творення художньої образності [14, с. 5].

Більшість інтертекстем у художньому тексті виконують кілька функцій одночасно. Так, інтертекстеми разом з апелятивною функцією, метою якої є звернення до читача, а точніше до його пам'яті, реалізують: поетичну, спрямовану на впізнання інтертекстуальних посилань, зокрема співвіднесення з конкретними літературними першоджерелами; метатекстову, що змушує читача замислитися, навіщо саме ця цитата наведена і так трансформована; референтну, що дозволяє за допомогою інтертекстем певним чином інформувати читачів про світоустрій героїв твору і мовної картини світу самого письменника [43, с. 83].

Функції інтертексту в кожному тексті визначаються виключно через «Я» його автора, оскільки введення інтертекстуальних відносини – це насамперед спроба ґрунтовного переосмислення іншого тексту з метою отримання нового сенсу «свого» тексту. Ступінь збільшення сенсу в цьому випадку і є показником художності інтертекстуальної фігури. Інтертекстуальні зв'язки носять різний характер, залежно від авторського задуму.

Отже, інтертекстуальність – це всеохоплююча та різнобічна текстова категорія, що відображає діалогічну взаємодію текстів, дає уявлення про розвиток світової культури та є однією із основних ознак сучасного художнього тексту та кінотексту.

## **1.2. Засоби реалізації категорії інтертекстуальності**

Теорія інтертекстуальності є лінгвістичним напрямом, що активно розвивається, термінологічний апарат цієї теорії знаходиться в процесі становлення. Невелика кількість дослідників намагалися запропонувати класифікацію інтертекстуальних елементів і міжтекстових зв'язків. Найбільш послідовні дві спроби систематизувати ці поняття. Одна з них належить П. Торопу [38], автором другої, найзагальнішої класифікації, є Ж. Женет [56].

У статті «Проблема інтексту» П. Тороп пропонує вважати будь-який акт співвіднесення текстових елементів метакомунікацією. У її процесі створюються метатексти – первинний текст виступає у якості прототексту, на основі якого створено новий текст. Із метою інтерпретації мовного вираження, яке пов'язує даний текст (частину тексту) з іншим текстом (частиною тексту), необхідно з'ясувати його функцію в даному тексті й фіксувати актуальний зв'язок із вихідним текстом, тобто визначити його тлумачення за допомогою вихідного тексту. «Текст, представлений будь-

якою своєю частиною в іншому тексті, стає текстом, що описує, тобто мета текстом» [38, с. 39]. П. Тороп уводить поняття інтексту – семантично насиченої частини тексту, сенс і функція якої визначаються подвійним описом. Під час класифікації інтекстів учений бере до уваги спосіб примикання метатексту до прототексту (стверджувальний чи полемічний), рівень примикання (явний чи прихований), а також фрагментарність чи цілісність тексту, що примикає.

У книзі «Палімпсести: література в другому ступені» Ж. Женет запропонував п'ятичленну класифікацію різних типів взаємодій текстів: 1) інтертекстуальність як «співприсутність» в одному тексті двох і більше текстів (цитата, алюзія, плагіат тощо); 2) паратекстуальність як відношення тексту до свого заголовку, післямови, епіграфу; 3) метатекстуальність як критичне посилення чи коментар на свій передтекст; 4) гіпертекстуальність як осміювання чи пародіювання одним текстом іншого; 5) архітекстуальність як жанровий зв'язок текстів [56, р. 1-5].

Враховуючи всі названі розвідки щодо природи інтертекстуальності, слідом за О. Рябініною, її слід вважати екстралінгвальною ознакою дискурсу, текстуальним вираженням якої є репрезентація в тексті-реципієнті елемента (або елементів) тексту донора (або прототексту), що реалізується через використання інтертекстів [31, с. 3]. Таким «донором» може бути не лише текст, а й певне явище чи реалія.

І. Арнольд розуміє під інтертекстуальністю «включення в текст або інших цілих текстів з іншим суб'єктом мовлення, або їхніх фрагментів у вигляді маркованих або немаркованих, перетворених або незмінних цитат, алюзій та ремінісценцій» [4].

Проте є більш широкі погляди на інтертексти. Зокрема О. Рябініна додає до цієї класифікації ще два засоби – фреймові репрезентанти (своєрідні акумулятори знань, які ґрунтуються на мовних та позамовних відомостях, а також наділені стійким асоціативно-контекстуальним зв'язком із позамовними чинниками) та перифрази (інтертекстуальність

котрих забезпечується до джерела породження та фонових знань реципієнтів, і в результаті відбувається не лише «відгадування» референта, а й оцінювання його в контексті матеріалу) [31, с. 9]. Фреймові репрезентанти виражають тип реалізації алюзії, а перифрази виражають прагматичну функцію алюзії.

Доцільно ґрадувати засоби інтертекстуальності за обширністю «джерел» для відсилання та можливістю трансформації, а саме: джерело→цитата→ремінісценція→алюзія→центонні тексти (комплекси засобів інтертекстуальності). Відповідно до такої схеми цитата є найпростішим, з погляду модифікації та декодування, засобом інтертекстуальності: а) модифікаціям не підлягає; б) декодується за допомогою обов'язково вказаного джерела. Цитата – це точне відтворення відрізка будь-якого тексту [12, с.176].

Професор В. Чернявська вважає, що роль окремої цитати згідно з критерієм референційності та з кута зору структурності незначна, але з позиції комунікативності, авторефлексивності й діалогічності вона має велике інтертекстуальне насаження [47, с.91].

Н. Кузьміна розрізняє поняття «цитація» і «цитата»: «Цитація – процес енергообміну між прототекстом (прототекстами) і метатекстом. Цитата (у широкому значенні) – інтертекстуальний знак з високим енергетичним потенціалом, що дає змогу йому просуватися в часі та просторі інтертексту, накопичуючи культурні змісти і, з огляду на це, збільшуючи імпліцитну енергію» [21, с. 99].

На думку Н. Фатєєвої, цитата – відтворення двох чи більше компонентів тексту-донора з власною предикацією [41, с. 122]. Цитата активно націлена на радість упізнавання, але ця спрямованість може бути як експліцитною, так й імпліцитною. Тому цитати можна класифікувати за ступенем їхньої атрибутивності щодо вихідного тексту, а саме за тим, чи виявляється інтертекстуальний зв'язок з'ясованим фактором авторської побудови та читацького сприйняття тексту чи ні [41, с. 122]. Особливість

цитати полягає в тому, що вона експліцитно вказує на присутність чужорідного фрагмента тексту-джерела для певного текстового простору. І. Алещанова стверджує, що цитатія відрізняється від інших способів репрезентації чужого мовлення експліцитним маркуванням, структурно-семантичною тотожністю з відповідним фрагментом тексту-джерела, зазначенням авторства [2].

Д. Гудков, В. Красних, І. Захаренко, Д. Багаєва класифікують цитати згідно з особливостями їхнього вживання та розрізняють випадки використання: «канонічна» – цитата наведена без змін і «трансформована» – цитата змінена, проте її легко впізнати [26, с. 111]. Автори зазначають, що можлива ширша класифікація цитат на дві групи згідно з критерієм їхнього зв'язку з текстом-джерелом: ті, що втратили зв'язок із передтекстом, і ті, що міцно пов'язані з ним.

За обсягом інтертекстів вирізняємо цитати-сегменти, цитати-речення, цитати-тексти. За точністю відтворення першоджерела використовують немодифіковані та модифіковані інтертекстуальні одиниці. Модифікація інтертекстів відбувається за допомогою усічення, додавання або субституції елементів. За ступенем активізації змісту аналізовані запозичення можна поділити на нагадування й концепції. Інтертекст першого типу не передбачає ні цитування, ні відсилання до праці, а в лаконічній формі нагадує в тексті його основну думку [30, с. 52-53].

Існують різні способи інтеграції інтертексту в простір наукового дискурсу. Графічне маркування чітко розмежовує два тексти. У текстову тканину цитата за змістом і формою вплітається за допомогою спеціальних ремарок, що сприяють її оптимальному вбудовуванню в авторську концепцію. Релевантною ознакою маркованості як невід'ємного компонента взаємодії текстів є ступінь експліцитності вираження «шва» між ними. У такий спосіб можливо виокремити повне (цитати) й неповне маркування. Під першим розуміємо маркування запозиченого сегменту за допомогою графічних знаків (лапки, зміна шрифту, розрядка,



підкреслення), що слугують однозначним і чітким засобом відмежування свого й чужого тексту з указівкою сторінки. Неповне маркування тлумачиться як маркування за допомогою посилання без вказівки конкретної сторінки (фонове посилання) або маркування, де названо сторінку (парафраза), але відсутні інші графічні засоби, зазначені вище [30, с.53].

Наступним за рівнем модифікацій стилістичним засобом є ремінісценція – непряме цитування. Це проміжний між цитатою та алюзією засіб, усе ж ближчий до цитати, а тому щодо до нього застосовують аналогічні критерії.

На думку М. Бахтіна, ремінісценція є найважливішим різновидом «об’єктного чужого слова». Ю. Башкатова визначає ремінісценцію як «...прийом, який полягає у відтворенні відомих читачу “чужих” висловлювань шляхом перенесення їх частково з одного контексту в інший та наповнення їх новими відтінками змісту» [9, с. 22]. В. Халізов називає ремінісценцію «образами літератури в літературі» та вважає найпоширенішою формою цитату, точну та неточну, у лапках і приховану, підтекстову [45, с. 287]. Ремінісценція, на думку Н. Владімірової, є спогадом про художній образ, твір чи запозичення автором художнього образу чи елементів «чужого» твору [11, с.144].

Під ремінісценцією розуміють «неявну цитату, цитування без лапок; елемент художньої системи, що відсилає до раніше прочитаного, почутого або побаченого твору мистецтва; невиразний спогад, відгомін у художньому творі якоїсь події або враження, мотивів, образів, деталей тощо з широковідомого твору іншого автора» [50]; «неявне, непряме відсилання до іншого тексту, нагадування про інший художній твір, факт культурного життя, що міститься у творі» [42, с. 870].

Використання письменниками ремінісценцій у досліджуваних творах має специфічний прояв іронії та сатири завдяки механізму реалізації в них мовної гри. У випадку порушення постулату ясності виникає

неоднозначність або двозначність. Мовний іронічний жарт, особливо такий різновид мовної гри як каламбур, будується саме на свідомому порушенні цього постулату.

Алюзія є теж виявом текстової категорії інтертекстуальності, прийомом художньої виразності, що змістовно збагачує текстову інформацію, створюючи численні асоціації шляхом натяку на події, факти, персонажів інших текстів; це вияв безперервної діалогічності текстопородження, зокрема, художньої творчості [32, с. 523].

Дослідники відзначають, що алюзія базується на спільних фонових знаннях адресанта та адресата й використовується адресантом для цілеспрямованого прирошення основного змісту повідомлення. При чому традиційною роллю алюзії є мовна гра, проте з позицій когнітивної лінгвістики аналізоване явище може розглядатися глибше, як засіб людської когнітивної системи, за допомогою якого здійснюється розуміння й сприйняття одного типу об'єктів і явищ у термінах іншого [22].

За словами П. Фонтаньє, суть алюзії полягає в тому, щоб дати можливість ухопити наявність зв'язку між однією річчю, про яку говорять, з іншою річчю, про яку не говорять нічого, але уявлення про яку виникає завдяки цьому зв'язку [54] але цією іншою «річчю» не завжди буває корпус текстів або навіть один текст, наприклад, у випадку топонімів *the Atlantic Ocean, Plymouth, the Giants' Pathway* тощо.

Достатньо дискусійною залишається наразі проблема класифікації алюзій, що ґрунтується на семантичних, структурних або функціональних чинниках. Так, М. Тухарелі поділяє алюзії на 3 класи (з підкласами всередині кожного): 1) власні імена (антропоніми, зооніми, топоніми, космооніми, ктематоніми – назви історичних подій, свят, художніх творів; теоніми – назви богів, демонів, міфологічних персонажів тощо); 2) біблійні, міфологічні, літературні, історичні та інші реалії; 3) відлуння цитат, ходових висловів, контамінації, ремінісценції [39, с. 34-36]. Хоча запропонованій класифікації дещо бракує чіткості, адже в ній назви

художніх творів не належать до низки літературних алюзій, а назви богів та міфологічних персонажів розглядаються окремо від біблійних та міфологічних алюзій. Крім того, навряд чи можна погодитися з приналежністю класу (3) до алюзій взагалі, оскільки це значною мірою розмиває рамки досліджуваного явища.

Набагато детальнішою є тематична класифікація Н. Новохачової [27]. У її дослідженні виокремлено 11 класів алюзій: 1) літературно-художні; 2) фольклорні; 3) кінематографічні; 4) пісенні; 5) газетно-публіцистичні; 6) крилаті; 7) офіційно-ділові; 8) інтермедіальні; 9) біблеїзми; 10) наукові алюзії; 11) контаміновані експресемами [27, с. 116-124]. З наведеного списку видно, що власні імена (тобто антропоніми, зооніми, топоніми і т.д.) вивчаються дослідницею всередині декількох названих класів.

Алюзії-антропоніми формуються на основі образу, що має якісні (поведінкові, зовнішні, етичні) або кількісні (співвіднесення з певним обсягом, розміром, кількістю) характеристики. За нашими спостереженнями, алюзія, що пов'язує літературного героя з його прообразом, створюється в результаті порівняння за такими критеріями, як зовнішня фізична схожість, особливості здійснюваної ним дії, властивості особистості, характеру, поведінки, світорозуміння і наявність атрибута [10, с. 96]. Вживання алюзій у ролі прізвищ, прізвиськ або імен літературних персонажів вимагає попередніх фонових знань, тобто знань про ознаки і властивості того, чиє ім'я або назва використовується. Це так звані імена, «що говорять», надаючи читачеві додаткову інформацію про персонажа.

Отже, інтертекстуальність є формою існування художньої літератури: кожен новий текст розглядається як певна реакція на вже існуючі тексти, а існуючі, у свою чергу, можуть використовуватися як елементи художньої структури нових текстів. У сучасних художніх творах основними маркерами, тобто мовними способами реалізації категорії інтертекстуальності, слугують цитати, ремінісценції та алюзії, серед яких алюзія має значний виразний та текстовий потенціал.

## РОЗДІЛ 2

### МАРКЕРИ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ В АНГЛІЙСЬКОМОВНОМУ КІНОДИСКУРСІ

#### 2.1. Тематичні групи алюзій у сучасних кінотекстах

Дослідження кінодискурсу видається актуальним беручи до уваги той факт, що цей вид дискурсу, як жоден інший, здатний змінювати, сприймаючи його аудиторію, нав'язуючи певні ритуали, моделі поведінки, програмуючи світоглядні, споживчі та інші установки, тобто він володіє сугестивною силою [16]. Провідні дослідники англійськомовного кінодіалогу вказують на те, що саме голлівудське кіно сприяло поширенню та популярності англійської мови в усьому світі [57, р. 27].

С. Назмутдінова визначає кінодискурс як семіотично ускладнений, динамічний процес взаємодії автора та глядача, який протікає в міжмовному та міжкультурному просторі за допомогою засобів кіномови, який володіє властивостями синтаксичності, вербально візуальної єдності елементів, інтертекстуальності, множинності адресанта, контекстуальності значення, іконічної точності, синтетичності [25, с. 9]. Серед провідних властивостей кінодискурсу А. Зарецька виявляє аудіовізуальність, інтертекстуальність, креолізованість, цілісність, подільність, модальність, інформативність, перспекція та ретроспекція, прагматична направленість [16].

Кінодискурс як семіотична система характеризується знаковою неоднорідністю. Кіно – це синтетичне мистецтво, і воно запозичує коди з літератури (діалоги), з живопису (освітлення і композиція), з музики (саундтрек). Для реалізації смислу, автор використовує код, тобто, систему умовних позначень, символів, знаків і правил, їх комбінації між собою, для передачі, опрацювання і зберігання (запам'ятовування) інформації в найбільш придатному для цього виді [48]. Слідом за

Р. Бартом, коди – це певні види уже побаченого, уже прочитаного, уже зробленого, тобто культурний код – це апеляція до сукупного людського досвіду, знань, суспільних уявлень, думок, тощо [6].

Джон Фіск у своїй книзі «Телевізійна культура» виділяє 3 рівня кодів [53]: 1) рівень реальності (події вже закодовано соціальними кодами в обстановці, зовнішності, поведінці, мові, макіяжі, одязі, жестах героїв); 2) рівень репрезентації (далі реальність кодується технічними телевізійними кодами, які включають: світло, рух камери, монтаж, музику, звук, підбір акторів, діалог); 3) рівень ідеології (ідеологічні коди містяться в самому драматичному конфлікті – це ті чи інші національні, класові, гендерні відносини та активна життєва позиція).

Алюзії як маркер інтертекстуальності виступають невід’ємними компонентами кінотексту. Необхідно наголосити, що в нових фільмах дуже часто використовуються відсилання до фільмів попередніх років. Для цього явища навіть існує окремий термін – алюзивне кіно. Алюзивне кіно містить «прямі цитати з давніх фільмів, «увічнення» жанрів минулого, а також їх сучасну переробку, ремінісценції, парафразування сцен із класичних фільмів, сюжетних мотивів, кадрів, які запам’яталися, фраз із діалогів, характерні жести героїв <...> різноманітні форми імітації історичних кіноджерел; згадування в діалогах назв визначних й ординарних фільмів, режисерських імен; стилізація нарочитої архаїки; «лукава гра» з назвами фільмів, які мерехтять на задньому плані у формі реклами, афіш; зміна персонажів, сюжетів, мотивів старих фільмів» [3].

Окрім алюзійного кіно, існують фільми, насичені алюзіями не пов’язаними зі сферою кінематографу. У діалогах фільмів різних жанрів досить часто зустрічаються відсилання до назв або імен героїв творів, телепередач, серіалів, реклам, які не завжди добре відомі глядачам фільму. Підставою для виникнення такої ситуації виступає той факт, що власні назви виконують роль культурних реалій країни-виробника фільму. У своїй внутрішній формі вони кодують певний соціальний сюжет, що

вплітається у загальний контекст культури сучасного для даного імені суспільства.

У ході нашого дослідження, послуговуючись класифікацією алюзій Н. Новохачової, було виявлено декілька тематичних груп алюзій, поширених в англійськомовних кінострічках:

- *історичні алюзії:*

У проаналізованих анімаційних фільмах достовірно зображено події минулого. Зокрема, у стрічці *“Minions”* герої ходять з транспарантами хіпі *“Peace!”*, *“Make love, not war!”* та плакатами з зображенням президента Ніксона, що відтворює події у Нью Йорку 1968 року. У метафоричній манері відтворено у цій стрічці шлях розвитку цивілізації через згадку основних історичних подій: *“They bounced from one evil boss to another, but they never seemed to find their perfect fit”* (*“Minions”*). За допомогою іконічної складової кінофільму показано людство від динозаврів та первісних людей до Стародавнього Єгипту (фараон та мінйони, вдягнені у лляні фартухи), темних віків Середньовіччя (мінйони-вампири схожі на графа Дракулу) та 19 століття, представленого в образі Наполеона.

В іншому мультфільмі *“The Secret Life of Pets”* білий пухнастий кролика нагадують відому в історії революційну Наполеона: *“To the sewers! Long live the revolution, suckers! I am your leader!”* (*“The Secret Life of Pets”*). Активація цієї алюзії на вербальному рівні відбувається за допомогою уживання лексем *revolution, leader*. Диктаторські риси маленького створіння проявляються досить явно: *“Death is coming to Brooklyn. And it’s got buck teeth and a cotton tail”*; *“Now it’s back to our primary mission, the downfall of the humans”* (*“The Secret Life of Pets”*).

У мультиплікаційному фільмі *“Free birds”* мова йде про перші поселення пілігримів у 1624 році у місті Плімут (*Plymouth Colony*) та про походження традиційного американського свята Дня Подяки: *“My name is Reggie, by the way. I’m the turkey screaming for his life. Thanksgiving is the turkey’s worst nightmare”* (*“Free birds”*). У мультфільмі згадується одна з

традицій – помилування індички напередодні Дня Подяки (*“Only one special bird will be spared from this terrible, yet delicious fate”*), яка сягає ще часів Авраама Лінкольна.

- *наукові алюзії:*

Аналіз мовного матеріалу показав, що герої сучасних кінофільмів не дуже часто апелюють до наукових фактів та відкриттів, тому наукові алюзії не чисельні. У телесеріалі *“Sex and the City”* Кері згадує первісне суспільство, коли чоловіки винайшли вогонь: *“Men may have discovered fire. But women discovered how to play with it”* (*“Sex and the City”*, Season #2, Ep. 11). Проте у такий іронічний манері героїня лише намагається підкреслити різницю двох статей та небезпечну вдачу кожної жінки.

В іншому контексті серіалу Кері цитує закон відносності часу Ейнштейна, який істотно порушується, коли люди закохуються: *“Four-hour conversations flew by a space of 15 minutes and a few days apart felt like weeks, I realize that Einstein’s Law of Relativity would have to be amended to include a special set of rules...those to explain in peculiar effects of infatuation”* (*“Sex and the City”*, Season #1, Ep. 7).

Ідеї Ейнштейна актуалізуються і в іншому кінофільмі *“Collateral Beauty”*:

*“– Einstein called time a stubbornly persistent illusion. What’s that even mean? Time doesn’t go from January to December, or from noon to midnight. You know, we all just make it that way in our heads.*

*– That’s absurd. Try telling that to a person who’s an hour late to a wedding or was just sentenced to 20 years in jail.”* (*“Collateral Beauty”*).

У поданому кінотексті один із героїв заперечує циклічність часу та, посилаючись на вченого, називає його лише ілюзією, яку створює людина у своєму розумі.

- *пісенні алюзії:*

Алюзії на відомі пісні сучасності збагачують англійськомовні мультиплікаційні фільми, проте реалізуються вони не у мовленні героїв, а

безпосередньо за допомогою включення фрагменту пісні в основний текст оповіді. Так, у мультфільмі *“Turbo”* лунає пісня групи *Queen “We are the champions”*, що увиразнює зміст кінотексту та підкреслює віру слимака Турбо у себе і важливість його перемоги. Натомість у стрічці *“Zootopia”* пісня Шакіри *“Try everything”*, яку виконує місцева зірка Газель наприкінці мультфільму, у повній мірі підтверджує його основну думку: *“Try. Try to make the world a better place”* (*“Zootopia”*).

В анімаційному фільмі *“The Croods”* домашня тваринка Гайа, яка ззовні нагадує лімура, має свій звук на позначення кінця світу, що імітує відому симфонію Бетховіна №5 та свідчить про взаємодію пісенного дискурсу та кінодискурсу в одному мультиплікаційному просторі.

Музичний супровід у стрічці *“Brave”* у вигляді гри на волинці, який є традиційним шотландським музичним інструментом, створює відповідну атмосферу середньовічної Шотландії та посилює національний колорит.

- *мистецькі алюзії:*

Ця група алюзій зовсім рідко зустрічається у кінофільмах, телесеріалах та мультиках. Посилання у мультфільмі *“Home”* на картину Ван Гога «Зоряна ніч» є майже єдиним прикладом. Подана алюзія допомагає поєднати вербальний компонент з невербальним, а саме відомим твором мистецтва: *“Stars do not look like that. It is not how they look, it is how they feel”* (*“Home”*).

- *кінематографічні алюзії:*

Мультфільм *“Zootopia”* містить інтертекстуальні посилання на твори кіномистецтва: поліцейська академія, де навчається кролиця Джуді Гопс, та її устрій нагадують популярну комедію 1984 року «Поліцейська академія», у якій мова йшла про навчання молодих кадетів та цілу школу виживання у сурових умовах: *“Listen up, cadets. Zootopia has 12 unique ecosystems within its city limits. Tundratown, Sahara Square, Rainforest district, to name a few. You’re gonna have to master all of them before you hit the streets”* (*“Zootopia”*).



Звернення до ще одного відомого кінофільму «Хрещений батько» (1972 р.) дозволяє провести паралель між образом мафіозі Містера Біга, який має характерний італійський акцент, вдягнений у костюм з червоною квіткою, та головним героєм згаданої гангстерської драми Доном Корлеоне: *“I trusted you, Nicky. I welcomed you into my home. We broke bread together Grandmama made you a cannoli. And how did you repay my generosity? With a rug made from the butt of a skunk. A skunk-butt rug. You disrespected me...”* (“Zootopia”). Музичний супровід у вигляді італійської мелодії створює додаткову італійську атмосферу. Певного італійського присмаку цьому фрагменту додає зображення ставлення італійців до сімейних цінностей, оскільки для них сім’я завжди на першому місці: з такою ніжністю суровий мафіозі Містер Біг вимовляє слово *grandmama* та з такою любов’ю ставиться до своєї доньки, задовольняючи будь-які її примхи.

Цитата з кінофільму «У джазі тільки дівчата» обігрується персонажами мульту *“The Secret Life of Pets”*: *“–Where are you from, my fuzzy angel? – Dude, I am a cat! – Well, nobody is perfect”* (“The Secret Life of Pets”) та є маркером інтертекстуальності у ньому.

Назва іншого кінофільму за участю Мерилін Монро обігрується вже у телесеріалі *“Gossip Girl”* – «Джентльмени надають перевагу білявкам»: *“Looks like gentlemen don’t prefer blondes, little J. They prefer other gentlemen”* (“Gossip Girl”, Season 1, Ep. 16).

В іншому прикладі вже із телесеріалу *“How I met your mother”* згадується фільм «Місіс Даутфайер», що стає зрозумілим з його опису: *“Now, Kappas, after our disciplinary hearing for lewd behavior last semester, we have been aigned a new housemom. I’d like you to meet Mrs. Stinsfire”* (“How I met your mother”, Season #5, Ep. 8). Проте ім’я самої героїні повністю змінюється персонажем серіалу: початок прізвища Барні *Stinson* поєднується з другою частиною імені персонажа фільму-оригіналу – *Mrs. Stinsfire*.

В іншому кінофрагменті кінематографічна алюзія актуалізується у словосполученні *runaway bride*: “*I just know we’re gonna wind up having a huge wedding with a huge crowd full of huge Midwestern people looking all disapproving and judging me while sipping little cups of mayonnaise and cracking runaway bride jokes all night long*” (“How I met your mother”, Season #2, Ep. 8). Відомий сюжет кінострічки «Наречена-втікачка» з Річардом Гіром та Джулією Робертс дозволяє провести паралель з подіями з життя Лілі.

- *біблійні алюзії:*

Значна кількість виявлених біблійних алюзій фігурує у телесеріалі “*How I met your mother*”. Зокрема, у наведеному прикладі за допомогою інтертекстуального посилання на історію про Ноя та його ковчег, на якому усі створіння мали пару, Барні описує одноманітність та нудьгу подружнього життя: “*It’s always been me and him together, being awesome while the rest of you walked two-by-two onto your ark of sexless boredom*” (“How I met your mother”, Season #2, Ep. 10). Така метафора та уживання лексем *two-by-two* та *ark* активують біблійний сюжет.

В іншому випадку безпосередньо згадується інша описана у Біблії подія, а саме смерть Ісуса та його воскресіння на третій день: “*Jesus started the whole wait-three-days thing. He waited three days to come back to life. If he have only waited one day, a lot of people wouldn’t have even heard that he died. We wait three days to call a woman because that’s how long Jesus wants us to wait*” (“How I met your mother”, Season#4, Ep. 21). У такій гумористичній манері герой дає поради другові, як необхідно поводитися із жінками.

У поданому контексті теж присутнє інтертекстуальне посилання на біблійний сюжет:

“ - *The slap was supposed to be a wonderful thing, a gift, and look, it’s turned us against each other.*”

- *My God, you are right. This once pure fruit has turned into a poison slapple* (“How I met your mother”, Season #5, Ep. 9).

Усім відомо про плід, який зірвали з дерева Пізнання Адам та Єва, чим спричинили гріхопадіння людства. Ця історія імплікується в останньому реченні: *“This once pure fruit has turned into a poison slapple”*. Саме номінативні одиниці *pure fruit* та *slapple*, утворена злиттям лексем *slap* та *apple*, активують біблійну алюзію на мовному рівні, вказуючи на те, що сварка між друзями може мати дуже негативні наслідки.

Для розуміння іншого прикладу з телесеріалу *“Gossip Girl”* слід згадати біблійну історію про Мойсея, який мандрував 40 років пустелею, поки не знайшов обіцяну землю: *“S, I ‘m one of the chosen ones. I was wandering the Bass-ian desert and now I’ve reached the Van der Bilt’s promised land”* (“Gossip Girl”, Season 2, Ep. 21). Уживання номінативної одиниці *desert* та фразеологічний зворот *promised land* ‘обіцяна земля, обітована земля’ репрезентують цю біблійну алюзію. Додаткову інтерпретацію цей контекст отримує через залучення прізвищ героїв. У такий спосіб героїня Блер намагається пояснити як після тяжких стосунків з Чаком Басом і страждань, через які вона пройшла, їй посміхнулася доля і вона опинилася у місці, де панує добробут та розкіш, віднайшовши свою «обіцяну землю» у родині Ван дер Білтів.

- літературно-художні алюзії:

Назва мультфільму *“Zootopia”* утворена шляхом злиття двох основ *zoo* та *utopia*, де остання репрезентує алюзію на однойменний твір Т.Мора «Утопія». Таке інтертекстуальне прочитання уможлиблюється бажанням героїв зробити зі свого міста Звірополіс ідеальне середовище для життя різних видів тварин, включаючи хижаків та їх здобич: *“In Zootopia anyone can be anything”* (“Zootopia”).

Про інше нереальне місце, у якому подорожують герої твору Дж. Баррі про Пітера Пена, згадується у телесеріалі *“How I met your*

mother”: “*Sorry, we’re grown ups now. We can’t fly up to Neverland with you any more*” (“How I met your mother”, Season #3, Ep. 12).

Літературно-художні алюзії у телесеріалі “*Gossip Girl*” представлені цитатами з твору Шекспіра «Як вам це подобається»: “*On the Upper East Side “all the world’s a stage and all the men and women merely players”*”. *But once a year Constance/St. Jude’s students shed their usual roles and take on new ones for the senior class play*” (“*Gossip Girl*”, Season 2, Ep. 18); та твору Льюїс Керрол «Аліса у Країні див»: “ – *What is that? – Does it matter? Go down the rabbit hole or go out the door*” (“*Gossip Girl*”, Season 2, Ep. 5).

Епізод з мультфільму “*Rise of the Guardians*”, коли Великодній Кролик спускається разом з іншими персонажами до своєї кролячої нори теж є інтертекстуальним посиланням на «Алісу у країні див» Л. Керролла, де Аліса через кролячу нору потрапляє до іншого фантастичного світу.

У телесеріалі “*Gossip Girl*” згадується і улюблена казка дитинства «Попелюшка»: “*Even Cinderella was given the courtesy of a stealth getaway. But what’s a pair of ugly stepsisters compared to Jenny Humphrey? Looks like it might turn out to be an unhappily ever after for everyone*” (“*Gossip Girl*”, Season 2, Ep. 12). Номінативні одиниці *getaway*, *ugly stepsisters* та власна назва *Cinderella* уможливають вилучення цієї алюзії.

У мультику “*Trolls*” теж містяться інтертекстуальні посилання на казку «Попелюшка» Ш. Перо. Так, берген Бريدжит так само служниця, яка перетворюється на красуню за допомогою тролів та їх чарів, як і Попелюшка вона закохується у принца та втрачає один з роликів ковзанів, коли втікає від принца, що дещо трансформує сюжет казки, адаптуючи його до сучасності. У цій мультиплікаційній стрічці зустрічаються деякі ключові моменти, типові для казки будь-якої культури: архетиповий початок розповіді зі слів: “*Once upon a time...*”, дія відбувається у казковому лісі, героями виступають різнокольорові істоти з скандинавської міфології – Тролі, які намагаються врятуватися від своїх ворогів Бергенів.

Анімаційна стрічка “*Frozen*” подекуди нагадує казку «Снігова королева» Ганса Христіана Андерсена. Сюжет значно відрізняється від казки датського письменника, але головні герої та їх характери, хоча і в трансформованому вигляді, мають своїх прототипів із твору. У казці Г. Х. Андерсена Снігова королева – різко негативний персонаж, у мультфільмі “*Frozen*” Ельза просто наділена даром, який вона не може контролювати, хоча вона і не має наміру завдавати навмисної шкоди. Прототипом принцеси Анни є Герда, а прототипом Крістоффа вважають маленьку розбійницю, натомість яскравий персонаж сніговик Олаф запозичений із іншої казки письменника. Традиційний казковий сюжет про зачароване королівство та крижане серце, яке розтопить символічний вияв кохання, дещо переосмислюється, оскільки мається на увазі кохання між сестрами, а не принцем та принцесою: “*Only an act of true love can thaw a frozen heart*” (“*Frozen*”).

Посилання на іншу казку Г.Х. Андерсона про гидке каченя виявлено в іншому контексті: “*Josephina was Javier’s sister and heir apparent to the Javier’s industry. In a day she had gone from ugly duckling to Donatella Versace. Death definitely became her*” (“*Sex and the City*”, Season #2, Ep. 5).

У проаналізованих телесеріалах зустрічаються певні посилання на традиційні казкові сюжети:

“ - *Take the sword. End of an era. It’s a bummer to break up the set, but you’re going to need this sword.*

- *It’s true – my building is infested with dragons*” (“*How I met your mother*” Season #2, Ep. 18);

“*I can’t believe Aaron is Cyrus’ son. Of course, you get the prince and I get stuck with the toad*” (“*Gossip Girl*”, Season 2, Ep. 10).

Казкові алюзії вилучаємо за допомогою використаних номінативних одиниць: *sword, dragon, prince, toad*. У такий спосіб актуалізується мотив боротьби за принцесу з драконами та мотив перетворення жаби на прекрасного принца.

Цікавим прикладом реалізації категорії інтертекстуальності шляхом запозичення казкового сюжету є фентезійний серіал “*Once upon a time*” (2011). У серіалі міститься багато сюжетних ліній та місць, запозичених з інших казок та міфів: Казкова Земля, яка об'єднує такі королівства як Аграба, Арендел, Камелот, ДанБрох, Імперія (Мулан), Зачарований Ліс і Підводний світ Посейдона, Країна Чудес, Небувалія, Країна Оз, світ велетнів, Чистилище (Підземний світ), Рай (Олімп) та Пекло, Країна нерозказаних історій (куди йдуть ті, хто хоче зробити перерву в своїй історії), Світ за Дзеркалом (скляна в'язниця), Темне Королівство (де живе Чорна Фея), Королівство Бажання (де Прокляття Темряви ніколи не було, оскільки Злу Королеву було вигнано Принцом і Білосніжкою із Зачарованого Лісу) та світ роману «Герої та Злодії» (де герої та злодії помінялися ролями). Так, у серіалі “*Once upon a time*” Білосніжка стає скромною шкільною вчителькою, Червона шапочка – зухвало одягненою офіціанткою, Попелюшка працює у пральні, Румпельштильцхен – власник ломбарду, а мер міста – Зла Королева, яка наслала прокляття на казкових героїв, що перенесло їх у місто, де зупинився час.

Повне розуміння того, що відбувається з героями стрічки, неможливе без знань оригінальних текстів творів. Назва аналізованої стрічки “*Once upon a time*” є алюзією на архетипічний художній початок і у свідомості глядача виникає питання, чому назва серіалу пов'язана саме з казками, адже на екрані виникає образ цілком реального міста. Назва самого міста “*Storybrook*” – «потік історій» теж підкреслює поєднання різних казкових сюжетів у рамках одного кінотексту.

У фентезійній стрічці різні чарівні предмети стають сигналами переходу до казкового світу, а отже активують інтертекстуальне прочитання цих образів та сюжетів. Зокрема, образ дзеркала *mirror* репрезентує казку про Білосніжку, проте у серіалі “*Once upon a time*” він трансформує своє значення порівняно з оригінальним текстом казки. Дзеркало у казковому світі – це предмет без будь-якого сакрального

значення, подарунок для Королеви закоханого в неї Джина з побажанням дивитися на себе як на найпрекрасніше створіння: “*the fairest in all the land*” (“Once upon a time”, Season № 1, Ep. 11). Ця фраза є цитатною алюзією на оригінальний сюжет казки про Білосніжку і спонукає читача провести паралелі між світом традиційної казки та світом, відображеним у серіалі. У казці братів Грімм дзеркало уособлює заздрість, а в проаналізованому кінотексті воно стає каналом зв’язку з чарівним світом, що може впливати на героя.

У реальному світі міста *Storybrook* образ *mirror* служить на користь темних сил, проте його предметне втілення трансформується у вигляді місцевого газетного видання “*The Mirror*”, редактор якого *Mr. Glass* (“*glass*” – скло) працює на мера міста та виконує усі її доручення. Отже, порівнюючи аналізований кінотекст з текстом оригінальної казки, образ *mirror* уособлює не тільки предмет, а й людину, яка знаходиться під впливом «чорної» магії.

Під час передвиборчих дебатів колишній редактор місцевої газети “*The Mirror*”, який слухняно виконує всі накази мера, проголошує: “*If elected I wanna serve as a reflection of the best qualities of Storybrook*” (“Once upon a time”, Season № 1, Ep. 8). Номінативна одиниця *reflection* «відображення» підкреслює значення дзеркала як слуги темних сил та підтверджує безпосередній зв’язок дзеркала з казковою дійсністю.

Інший предмет, що стає тригером для включення інтертекстуальних вкраплень у сюжет кінотексту, є образ чашки *cup*, для повного розуміння символічного значення якого важливим є встановлення інтертекстуальних зв’язків з оригінальним текстом казки «Красуня і чудовисько». Для казкового Чудовиська предмети домашнього вжитку є справжніми друзями: Місіс Поттс, домоправителька замку, під чарами закляття перетворилася на фарфоровий чайник, а її син Чіп (від англ. *chipped* – «надщербнутий») – на надщербнуту чашку. У стрічці “*Once upon a time*” коли Белль перший раз опиняється у будинку Румпельштїцхена і подає

йому чай, вона впускає чашку на підлогу і вибачається перед чаклуном, який заявляє: *"It's just a cup"* ("Once upon a time", Season № 1, Ep. 12). Хоча з цього моменту він п'є чай лише з неї, не дивлячись на те, що чашка надщербнута. Запідозривши Белль у зраді, володар темряви розбиває усі чашки, крім єдиної, такої дорогої для нього, яку він не може знищити. Надщербнута чашка – це засіб нагадування йому про власні почуття, та засіб встановлення інтертекстуальних зв'язків з оригінальним сюжетом.

Окрім того, що образ Румпельштіцхена має алюзивні зв'язки з Чудовиськом із казки «Красуня і чудовисько», очевидним є й інтертекстуальний зв'язок персонажа із героєм однойменної казки братів Грімм «Румпельштіцхен», яка вважається однією з найдавніших казкових історій, згідно з якою Румпельштіцхен плете для юної дівчини золоті нитки з соломи, щоб вона могла уникнути кари, але за свою допомогу він вимагає віддати йому майбутнього первістка. Оселившись у замку Румпельштіцхена, Белль теж помічає, що чаклун постійно пряде: *"Why do you spin so much? Sorry. It's just You've spun straw into more gold than you could ever spend. / I like to watch the wheel. Helps me forget. / Forget what? / I've forgotten. I guess it worked."* ("Once upon a time", Season № 1, Ep. 12).

Цей сюжет репрезентовано і в образі містера Голда – власника антикварної лавки у місті Сторібрук та вербалізовано у його імені за допомогою стилістичного прийому антономазії – *Gold* – золото.

У стрічці *"Once upon a time"* образ компасу *compass* є алюзією на ще одну відому казку братів Грімм «Гензель і Гретель». Але сюжет оригінального твору трансформовано – у казці батько відводить дітей до лісу через бажання мачухи позбутися їх, але й залишає сліди із хлібних крихт, які допоможуть Гензель і Гретель повернутися додому.

У світі Зачарованого лісу батько перед тим, як його викраде Зла Королева, дає дітям компас та важливу настанову: *"Take this./ Your compass?/ So you don't get lost. A family always needs to be able to find each other"* ("Once upon a time", Season № 1, Ep. 9). У такий спосіб образ



*compass* актуалізує семантику пошуку єдиного правильного шляху – об'єднання родини, встановлення сімейного зв'язку взагалі. Коли діти не знаходять свого батька, Гензель, падаючи під натиском коней королеви на дорозі, розбиває компас, у такий спосіб і зв'язок між дітьми і батьком розривається. Гензель і Гретель щиро люблять свого батька та не піддаються на усі умовляння Злої Королеви покинути його і жити з нею у замку.

У місті Сторібрук продавець ловить на крадіжці двох дітей, які виявляються сиротами з єдиною згадкою про батька, котрого вони ніколи не бачили, є розбитий компас. Саме компас допомагає шерифу віднайти рідну для них людину, але містер Тілман відмовляється визнавати їх своїми дітьми. Вже на півдорозі до притулку, коли батько все ж таки наважується вперше зустрітись з ними, стрілка компасу починає вказувати правильний шлях – об'єднання сім'ї.

Іншим сигналом активації інтертекстуального посилання у телесеріалі стає чарівний капелюх. Одного дня до будинку Джефферсона завітала Королева і, маніпулюючи його любов'ю і піклуванням про доньку, просить виконати її прохання: *“What are you doing here, Regina? / I have a job for you. / I don't do that anymore. / Yes, I heard you hung up your hat.”* (“Once upon a time”, Season № 1, Ep. 17). Вживання ідіоматичного словосполучення *“hung up one's hat”* актуалізує алюзивне прочитання образу *magic hat* та стає першим кроком до встановлення інтертекстуальних зв'язків образу її власника з персонажем казки Л. Керрола «Пригоди Аліси у Країні Див» Божевільним Капелюшником. Відшукати зв'язок з оригінальним твором допомагає і бажання його доньки придбати не просто іграшку, а саме білого кролика, якого вона запросить на чаювання разом з батьком та іншими іграшками.

Хоча Джефферсон вже давно не працює з чарівним капелюхом, заради безтурботного життя своїй доньці, він погоджується зробити послугу Королеві – активувати капелюх та відправитись разом з нею до

Країни Див. Підступна Регіна обманює свого помічника, забирає замість нього свого батька та залишає його навечно у Країні Див: *“You knew only two can go through the hat. Which is why you didn't tell me about your father. / It was the only way to make sure you'd help me. / Wait! Wait! Please. My daughter my Grace she's... she's waiting for me. I promised her I'd be home for tea. / A promise which you now have broken. / If you truly cared for your daughter, you never would've left her in the first place. You were right, Jefferson. You don't abandon family.”* (“Once upon a time”, Season № 1, Ep. 17). Увагу глядача знову акцентують на церемонії чаювання, що пов'язує героя з оригінальним сюжетом казки та допомагає спрогнозувати фінал епізоду (зустріч з Червоною Королевою, страта, вічне прагнення створити новий капелюх та божевілля до якого це призводить).

Ще одним головним убором, який у сюжетному полотні серіалу *“Once upon a time”* активує інтертекстуальне його прочитання, є образ червоного капелюха *red riding hood*, що пов'язаний з всесвітньо відомою казкою «Червоний Капелюшок», яка була літературно оброблена Ш. Перро, а записана братами Грімм. У оригінальному тексті казки образ *red riding hood* трактують здебільшого негативно, адже дівчинка сама у лісі у яскраво червоному одязі, що привертає увагу вовка. На відміну від казки братів Грімм, де Червоний Капелюшок зустрічає вовка у лісі, у серіалі вовк – вона сама, а червоний плащ єдиний спосіб утримувати її внутрішнє чудовисько від злих діянь, хоча вона про це і не здогадується. Бабуся тримає усе в таємниці, намагається вберегти і онуку, і жителів селища від біди: *“Don't be ludicrous. You are staying inside and you're keeping that hood on. You know red repels wolves.”* (“Once upon a time”, Season № 1, Ep. 15). Але як і в казці, дівчина не слухає настанов бабусі, яка занадто її опікує, та тікає з дому, залишивши червоний плащ Білосніжці. Перетворившись на вовкулаку, вона вбиває свого коханого, а згодом щиро страждає від цього.

У реальному місті Сторібрук, описаного паралельно у телесеріалі, образ Червоного Капелюшка корелює з дівчиною Рубі, офіціанткою у кафе

бабусі, ім'я якої утворено за допомогою стилістичного прийому антономазії: *ruby* 'яскраво-червоний' та безпосередньо спонукає глядача до встановлення відповідних інтертекстуальних зв'язків. Талісман Рубі у формі скляної фігурки вовка теж є своєрідною підказкою. До того ж, на візуальному рівні важливим елементом для встановлення зв'язку з казковим прототипом є одяг офіціантки, яка завжди з'являється у кадрі у чомусь червоному: фартух, капелюшок, спідниця, хустинка, кофтинка.

- *фольклорні алюзії:*

У мультфільмі "*Rise of the Guardians*" присутні посилання на відомих персонажів фольклору. Великодній кролик (*Easter Bunny*), Санта Клаус (*Santa Clause*), Зубна фея (*Tooth Fairy*), Пісочна людина (*Sandy*), Джек Фрост (*Jack Frost*) та Бугимен (*Pitch Black*) є казковими персонажами західної культури та асоціюються з дитинством, уособлюючи добрі вчинки та традиції, або навпаки наводячи страх на дитячу психіку. У мультфільми згадуються і деякі традиції, зокрема, залишати зуб під подушкою для зубної феї у західній традиції ("*Tooth under your pillow*") та для мишки у європейській традиції ("*He is one of us. Part of European division*"), які зранку приносять подарунок або монетку на вдачу.

Окрім посилань на фольклорних персонажів, у мультфільмі зустрічаються і міфічні персонажі, такі як: єдиноріг та маленькі феї – помічники Зубної феї, котрі зберігають разом з зубами дітей найважливіші їх спогади.

У наведеному кінофрагменті з телесеріалу "*Gossip Girl*" імліковано образ леприконів з ірландського фольклору: "*Five boroughs. 50 pubs...500 chances to get laid. And remember, don't dip your shillelagh... in the wrong pot of gold*" ("*Gossip Girl*", Season 1, Ep. 6). Таке інтертекстуальне прочитання уможливлено вживанням словосполучення *pot of gold* та вбранням героя Чака у зелений костюм до Дня Святого Патрика. Традиційно вважається, що леприкони – це коренасті чоловіки, які дещо нагадують гномів, живуть

на краю райдуги, збирають золоті монети у горщик та носять лише зелений колір.

Фольклорні алюзії фігурують у кінофільмі *“Couple retreat”*, коли у фіналі інструктор пар дає їм поради на майбутнє, використовуючи зооморфні образи та порівнюючи їх з певними тваринами, які є загальновідомими архетипними символами:

*“Cynthia, Tyson, your spirit is the rabbit. No matter what obstacles are put in front of time, the rabbit will scrape and burrow and find a way to create his home. Lucy, Joseph. For you, the wolf. The wolf is by nature a pack animal and one of the few proud members of the animal kingdom that mates for life. Jen and Shane, for you, the noble honeybee. The honeybee is committed and through it may fly from flower to flower, collecting the sweet sticky nectar it has no choice but to return to the hive. Finally, Ronnie and David. You are the ass. Stubborn and immovable. The mighty ass tirelessly bears the heavy burden of others. But when the ass is on the move, nothing can stop the ass. Be the ass for your marriage.”* (“Couple retreat”).

Усі порівняння є влучними та передають характер стосунків між партнерами: Сінтію та Тайсона, які намагаються завести дітей, він порівнює з кролем як символом родючості та непереможності. Люсі та Джозеф часом заглядаються на інших, оскільки разом давно, проте все одно залишаються вірними один одному, що дає підстави уподібнити їх до вовка як найвідданішого представника тваринного світу. Джен та Шейн возз'єднуються після зради дружини, яка наче бджілка намагається куштувати солодкий нектар деінде, але все одно повертається у рідний вулик.

До розряду фольклорних алюзій слід віднести традиційне уподібнення смерті до літньої жінки, яке характерне багатьом легендам, і зустрічається у кінофільмі *“Collateral beauty”*. Головний герой якої вірить, у те, що життям керують три абстрактні сутності – Кохання, Час і Смерть.

У стрічці ці поняття персоніфікуються та постають в образах живих людей. Зокрема, смерть з'являється в образі літньої жінки: *“Uh, yeah. It turns out Death is an elderly white woman”* (“Collateral beauty”).

- *крилаті алюзії:*

Крилаті алюзії базуються на посиланні на відомі крилаті вирази та прислів'я. Наприклад, у телесеріалі *“Gossip Girl”* зустрічається італійське прислів'я: *“But you know what is **revenge**. We hear **it's best served cold**”* (“Gossip Girl”, Season 1, Ep. 2). У незмінній формі вжито інше прислів'я «Горбатого могила не виправить»: *“They say a leopard can't change his spots, but some things change”* (“Gossip Girl”, Season 1, Ep. 18).

У проаналізованих кінофільмах більшість з виявлених прислів'їв та висловів підлягають структурним деформаціям за рахунок усичення або додавання деяких елементів. Так, контекст зумовлює зміни у прислів'ї *like father, like son* ‘Яка хатка, такий і тин, який батько, такий і син’, адже у серіалі *“Gossip Girl”* мова йде про дівчину та її матір: *“It seems the saying is true: **like mother, like daughter**”* (“Gossip Girl”, Season 2, Ep. 9).

В іншому контексті серіалу спостерігаємо об'єднання одразу двох крилатих висловів – *black sheep* ‘чорна вівця, ганьба родини’, *lost sheep* ‘блудна вівця’: *“If the Lord is our shepherd, it looks like **one of his lambs has lost his way or maybe make that a black sheep**”* (“Gossip Girl”, Season 2, Ep. 13);

Трансформується прислів'я і в іншому контексті за допомогою заміни його компонентів: *“Poor Chuck Bass, you made your bet, now you have to lie in it”* (“Gossip Girl”, Season 2, Ep. 7). Номінативну одиницю *bed* (*you made your bed, now you have to lie in it* ‘Що посієш, те й збереш’) замінено на *bet*, що унаочнює зміст цього кінофрагменту.

В іншому прикладі теж відбувається заміна одного елемента іншим – *dog* > *Bass*: *“Did Brooklyn boy really think he could **bury the bone in the backyard** and no one would find it? **Every Bass will have his day**”* (“Gossip Girl”, Season 2, Ep. 10). Використання фразеологічного звороту *bury the*

*bone in the backyard* ‘приховати таємницю’ дозволяє декодувати замінений компонент у прислів’ї *dog* ‘собака’: *Every dog will have his day* ‘Буде і на нашій вулиці свято’.

У прикладі з телесеріалу “*How I met your mother*” спостерігаємо трансформацію відомого вислову “*the glass is half empty*”: “*We’re going to conquer New York City. I already have a girl from work lined up for you. Right boob bigger than the left boob which some choose to look at as **bra half empty**, I choose to look at as **bra half full***” (“*How I met your mother*”, Season #3, Ep. 1). Це відбувається за допомогою заміни одного компонента на інший *glass* > *bra*, що зумовлено контекстом та особливістю характеру героя Барні, який увесь час шукає нові сексуальні пригоди.

Отже, слідом за С. Назмутдіною та А. Зарецькою, визначаємо інтертекстуальність однією з провідних ознак сучасного англійськомовного кінодискурсу. Аналіз мовного матеріалу показав, що домінантні позиції серед маркерів категорії інтертекстуальності у кінофільмах посідає алюзія, приклади якої достатньо різноманітні, що дає можливість поділити їх на 9 тематичних груп: історичні, наукові, пісенні, мистецькі, кінематографічні, біблійні, фольклорні, крилаті та літературно-художні.

## **2.2. Особливості функціонування алюзивних власних назв у кінофільмах**

Ономастика є одним з базових засобів створення інтертекстуальних зв'язків, що зумовлено принциповою можливістю власної назви бути прецедентним текстом, тобто словом або словосполученням, яке вказує на окремий загальновідомий твір мистецтва, реальну людину чи вигаданий персонаж. Крім того, реальний «життєвий матеріал» – існуючі люди, географічні місця, суспільні процеси та явища, дуже часто зустрічаються у сучасних англійськомовних художніх текстах та кінотексти.

Під власною назвою, на думку О. Фонякової, розуміють «універсальну функційно-семантичну категорію іменників, особливий тип словесних знаків, призначений для виділення та ідентифікації одиничних об'єктів (живих і неживих), який виражає одиничне поняття і загальні уявлення про ці об'єкти у мові, мовленні й культурі народу» [44, с. 36].

Парадигматичний підхід до семантики власної назви поділяють ряд вітчизняних лінгвістів. В рамках цього підходу функція власного імені зводиться до простої номінації. О. Реформатський бачить загальну властивість усіх онімів в тому, що вони мають тільки своє значення в назві й не виражають жодних понять [29, с. 15]. А. Уфімцева і Н. Арутюнова називають власні імена «семантично неповноцінними», «лексично неповноцінними, збитковими», що не мають повної семантичної структури і володіють суто денотативним значенням [40, с. 25].

Прихильники синтагматичною підходу розглядають онім насамперед як одиницю мовлення і стверджують, що семантичне навантаження імені власного перевершує семантичний зміст загальної назви. Крім вказівки на предмет, оніми висловлюють усю низку специфічних значень, представлених властивостями і ознаками, якими характеризується об'єкт (денотат), тобто містять в собі всю пов'язану з об'єктом екстралінгвістичну інформацію. Так, О. Есперсен зазначає, що назва завжди висловлює якості, за якими впізнається його носій і своїми властивостями відрізняється від інших осіб і предметів. Так, О. Есперсен вважає, що власна назва «в кожній окремій пропозиції ... має одне певне значення, яке впливає з контексту і ситуації ...» [15, с. 71].

У контексті нашого дослідження розглядаємо власні назви з позицій синтагматичного підходу, оскільки усі виявлені приклади уживання власних назв містять у собі додаткове значення, декодування якого можливе лише шляхом залучення екстралінгвістичних знань глядача та реконструкції історій, пов'язаних з певними відомими персоналіями. Безперечно, використання алюзивних власних назв у певних контекстах

спрямовано на досягнення комічного ефекту або ж створення яскравого образу персонажа.

Інтерпретаційно-текстовий аналіз мовного матеріалу дозволяє поділити виявлені алюзивні власні назви на декілька семантичних груп, які позначають реальних особистостей:

### 1. Письменники та поети:

*“Life is not **Jacqueline Susann** novel four friends looking for life and love in the big city”* (“Sex and the city”, Season #1, Ep. 10);

*“**When Ch. Dickens** wrote: **“It was the best of times, it was the worst of times”**, I believe he had an affair with his married ex-boyfriend”* (“Sex and the City”, Season #3, Ep. 11);

*“**Ted Mosby**, non-porn star, thinks this is all crude and disgusting. You know who else was considered crude and disgusting? **Shakespeare**. But his themes – love, lust, forbidden desire – were universal which is why his work has stood the test of time. And so will all this”* (“How I met your mother”, Season #3, Ep. 6);

*“**Ibsen** wrote, ‘Not all women are meant to be mothers.’ And I have to say, I agree with him. Fashion and family do not mix. But, you know, there can be exceptions”* (“Raising Helen”).

### 2. Вчені та винахідники:

*“And the guy we met in the street, and I couldn’t remember his name which possibly means I have **Alzheimer’s**...so that’s what that was about”* (“Sex and the city”, Season #1, Ep. 6);

*“ – Do you ever feel like our whole lives have been planned out for us, that we are just gonna end up like our parents. And aren’t we entitled to choose to be happy?”*

*– Look easy, **Socrates**. What we’re entitled to is a trust fund, maybe a house in Hamptons, a prescription drug problem”* (“Gossip Girl”, Season 1, Ep. 1);



*“It’s like **Descartes** says “In order to determine whether there is anything we can know with certainty, we first have to doubt everything we know”” (“How I met your mother”, Season #3, Ep. 5).*

### 3. Політичні діячі:

*“We think we’re **Carolyn Bessette**. One day **John**’s out of the picture...and we’re happy just to have some guy who can throw around a frisbee” (“Sex and the City”, Season #1, Ep. 9);*

*“ – There’s no way you’d go out with a guy who lived with his family. – Maybe **Prince William** ” (“Sex and the City”, Season #3, Ep. 15);*

*“That woman is the most manipulative person I’ve ever met. She makes your mother look like **Gandhi**” (“Gossip Girl”, Season 1, Ep. 10);*

*“Marshall, you go in and you dazzle this guy with a big eloquent speech defending human dignity. Like **Abraham Lincoln**” (“How I met your mother”, Season #3, Ep. 15).*

### 4. Музиканти:

*“ – I sure **did miss** you officially. – Did you cry? – No. But I did listen to a hell of a lot of **Sinatra** ” (“Sex and the City”, Season #2, Ep. 6);*

*“I am not sure bisexuality exists. I think it’s just a layover on the way to **Gaytown**. Isn’t that next to **Ricky Martinville**?” (“Sex and the City”, Season #3, Ep. 4);*

*“A **same-sex kiss** hasn’t caused this much controversy since **Britney and Madonna**” (“Gossip Girl”, Season 1, Ep. 16);*

*“My hair! Look at my hair. She ruined my hair. I look like one of the **Backstreet Boys**! I ought to shave it all off. What a great solution. Just be bald ‘cause it’s cool, right? Bruce Willis, Michael Jordan, **Britney Spears**” (“How I met your mother”, Season #2, Ep. 21).*

### 5. Архітектори та художники:

*“Oh, no, that’s a real fire extinguisher! For the gallery, in case there is a fire. But you can have it. Take it. You can say you got it at the gallery. People will probably think it’s a **Jeff Koons**” (“Sex and the City”, Season #2, Ep. 10);*

*“I see your column. In that photo your hair is free flowing and **Botticelli-esque**”* (“Sex and the City”, Season #2, Ep. 11).

## 6. Актори:

*“Three hours later **Deborah Kerr** had revealed her awful secret to **Cary Grant** and I’d still told no one mine”* (“Sex and the City”, Season #3, Ep. 10);

*“ – I’m counting the minutes for this to be over so I can get in my big girl pants.*

*– You look fantastic. You just had a baby.*

*– Oh, you’re lying. I’m fat, I’m exhausted...I can’t keep two thoughts. I feel like **Liza Minnelli**”* (“Eat Pray Love”);

*“Love at first sight is for **Carmen Electra**. It’s too fakey for New York. Here women want to see a blood test and a ATM receipt before giving you their number”* (“Sex and the City”, Season #2, Ep. 7);

*“I think it’s important to help the less fortunate. I’m the **Angelina Jolie** of incredibly hot guys”* (“How I met your mother”, Season #1, Ep. 9);

*“ - Do you think we look young enough to blend in at a high school?*

*-Please, I’m ageless Scherbotsky just needs a good night’s sleep and you’ve got “statutory” written all over your body. No, it’s too classy. You’re going to stick out like a sore thumb. Have you seen how the kids are dressing these days, with **the Ashlee**, and **the Lindsay**, and **the Paris**? They all dress like strippers. Now, ladies, slut up.”* (“How I met your mother”, Season #1, Ep. 20);

*“He looks like **Matthew McConaughey** between movies. The guy is a loser”* (“Gossip Girl”, Season 1, Ep. 4);

*“It’s your brotherly duty to save her from becoming the next **Kate Holmes**”* (“Gossip Girl”, Season 1, Ep. 16);

*“No, Blair, you’re a delicate little flower, nothing like that tart **Keira Knightley**”* (“Gossip Girl”, Season 2, Ep. 3);

*“How, in one generation, have men gone from guys like **Jack Nicholson** and **Harrison Ford** to...Take Ben, here. A dying breed”* (“The Intern”);

“ – Proposing? Elle, if I'm going to be a senator... I need to **marry a Jackie, not a Marilyn** ” (“*Legally blonde*”).

#### 7. Персоналії у галузі моди:

“You are not **Heidi Klum**. But you are the modeliest of the real people” (“*Sex and the City*”, Season #4, Ep. 2);

“I decided to check out some more traditional religious types in their natural habitat. As I watched people leaving church, I was amazed at how they looked **Valentino, Escada, Oscar de la Renta**. What is it about God and fashion that go so well together? And suddenly there he was wearing **Armani** on Sunday, Mr. Big. Up until that moment, I thought he only believed in the Yankees” (“*Sex and the City*”, Season #1, Ep. 12);

“Josephina was Javier’s sister and heir apparent to the Javier’s industry. In a day she had gone from ugly duckling to **Donatella Versace**. Death definitely became her” (“*Sex and the City*”, Season #2, Ep. 5).

#### 8. Відомі медійні особистості:

“After breakfast Charlotte showed her support to Miranda by becoming the **Martha Stewart** of death” (Season #4, Ep.8);

“The other mothers are like a tiny army of mini **Martha Stewarts**. Their contributions would look perfect. Their daughters would feel proud. I just wanted to feel the same way.” (“*I don’t know how she does it*”);

“ – Lew is spiritual and happy. He met the Dalai Lama. – I met **Hugh Hefner**. – One woman’s pornographer is another woman’s spiritual leader” (“*How I met your mother*”, Season #3, Ep. 14).

У результаті проведеного аналізу констатуємо кількісну перевагу прикладів уживання власних імен акторів, що свідчить про взаємодію кінотекстів між собою. До того ж, значну кількість виявлених алюзивних власних назв становлять назви кінофільмів:

- детективний фільм «Вбивство у «Східному Експресі»»: “*This is the first-class sleeper?! Then I suppose regular class sleeps in a tuna*

can? I am starting to understand why there was **a murder on the Orient Express**” (“Sex and the City”, Season #5, Ep.7);

- романтична драма «Мости округу Медісон»: “*There will be no next time. This is gonna be like “the Bridges of Madison Avenue”. A very brief affair I’ll write about to my grandchildren*” (“Sex and the City”, Season #3, Ep. 10);
- романтичний фільм «У джазі тільки дівчата»: “*It’s hilarious. Two gals on a train. Very “Some Like it Hot”...So like that we went from “Some Like it Hot” to “Some Like us Not*” (“Sex and the City”, Season #5, Ep.7);
- драма «Титанік» та американський телесеріал «Шхуна кохання»: “*Apparently one woman’s “Titanic” is another woman’s “Love boat”*” (“Sex and the City”, Season #3, Ep. 8);
- фентезійний трилер «Іствудські відьми»: “*It was your average 100000\$ wedding investment bankers and the women who hate them...classmates from Steiner, Dalton and Brown...and us. We looked like The Witches of Eastwick*” (“Sex and the City”, Season #1, Ep. 9);
- фільми за участю Одрі Хепберн «Римські канікули» та «Сніданок у Тіфані»: “*Do you remember when you used to make us watch your favorite movies over and over again? Like “Tiffany’s” and “Holiday”? It used to drive me nuts*” (“Gossip Girl”, Season 2, Ep. 19); “*He is not really a college student. He is a lord. It turns out that he was only pretending to be a commoner. It’s like “Roman Holiday”, only I’m Gregory Peck and he’s Audrey Hepburn*” (“Gossip Girl”, Season 2, Ep. 2);
- романтична комедія «Реальна любов»: “*- You don’t know how to deal with heartbreak? - Oh, and what’s your prescription, Dr. Estrogen? Eat Haagen-Dazs and watch Love Actually, till your periods sync up*” (“How I met your mother”, Season #2, Ep. 1).

Поряд з назвами кінострічок зустрічаються і просто імена героїв з них:

1) Віто Корлеоне – персонаж твору Маріо П'юзо «Хрещений батько»: “ – *And it just sounds like Nate's grandfather lays out your life for you. – They're the Van der Bilts, not the **Corleones*** ” (“Gossip Girl”, Season 2, Ep. 19);

2) персонаж кінофільму «Як Грінч вкрав Різдво», якого зіграв Джим Керрі: “ – *NY hardly even gets cold anymore. And it never snows. Who wants chestnut roasted on an open fire when it feels like Florida? – Okay, global warming **Grinch*** ” (“Gossip Girl”, Season 1, Ep.11);

3) персонажі кінофільму «Зоряні війни» Дарт Вейдер, Йода та Чубака: “*I'm tired of always looking **like Dart Wader** next to sunshine Barbie*” (“Gossip Girl”, Season 2, Ep. 6); “*I'm teaching Ted how to live and – lucky you – I have room for one more student. Think of me as **Yoda**, only instead of being little and green, I wear suits and I am awesome. I'm your bro. I'm Bro-da*” (“How I met your mother”, Season #3, Ep. 5); “*You got used to Lily's loud chewing, right? Come on, this isn't news. Why do you think I call her **Chewbacca***” (“How I met your mother”, Season #3, Ep. 8);

4) персонажі телесеріалу «Секс і місто» Кері, Саманта, Шарлота та Міранда: “ -*What is it? -It's just like the one **Miranda** gave to **Charlotte** in Sex and the City. - Oh, I love that show. I always watch it on TBS. - Oh, you would. You're such a **Samantha**. - Oh, I'm a **Carrie**! You're a Samantha!*” (“How I met your mother”, Season #2, Ep. 20); “ – *You know what I was doing while you guys were out there being immature? - Your nails? The relationship quiz in this month's Cosmo? Your best not to cry when **Big** came back for **Carrie** at the end of the **Sex and the City** movie?*” (“How I met your mother”, Season #4, Ep.10);

5) персонаж фільму «Випускник», що асоціюється зі звабленням юнаків вдвічі молодших за себе: “*Poor Miss Iowa caught playing **Mrs.***

**Robinson.** *Looks like the teacher just got schooled*” (“Gossip Girl”, Season 2, Ep. 18);

6) герой коміксів та однойменного кінофільму «Халк»: *“Yeah, it’s called Mom strength. I basically She-Hulked. You are my kid. It is the only job I’ll never quit.”* (“Sisters”);

7) персонаж драматичного фільму «Рокі Балбоа»: *“ – I feel like I need to go to brain camp. You know where they give you exercises for your brain? You should go lay on the beach and get tan and drink gingko balboa all day. You come back and you’re super smart. - It’s gingko biloba. **Balboa** was **Rocky**”* (“The Other Woman”).

Персонажі англійськомовних кінофільмів подекуди апелюють і до літературних героїв або назв самих творів:

*“Welcome to the age of **“un-innocence”**. No one has **breakfast at Tiffany’s**, and no one has affairs to remember. Instead we **have breakfast at 7 a.m.** and affairs we try to forget as quick as possible”* (“Sex and the City”, Season #1, Ep. 1);

*“I was in **Alice-In-Confused-Sexualorientation-Land**. I realized I had a choice. I could stand up, walk out, prove I was an old fart. Or I could fall down the **rabbit hole**”* (“Sex and the City”, Season #3, Ep. 4);

*“While one woman was uptown **eyeing her artful new sandal**, another was downtown **eyeing Art of Scandal: The Life and Times of Isabella Stewart Gardner**”* (“Gossip Girl”, Season #2, Ep. 12);

*“ – There is a new kid.*

*– That kid is my Shakespeare teacher – Miss Carr.*

*– That’s Miss Carr? Does she have **Benjamin Button syndrome?**”* (“Gossip Girl”, Season 2, Ep. 16);

*“The further we get from the breakup, the more self-involved I see he was. Always so brooding, so tortured. A girl wants **Romeo**, not **Hamlet**”* (“Gossip Girl”, Season 1, Ep. 10);

“So, **Gatsby**, what are you going to do when Robin shows up” (“How I met your mother”, Season #1, Ep. 2).

Окремо слід відзначити алюзивні власні назви зі світу казок:

“ -Tonight Mike was willing to look like a complete idiot for me, but I couldn't be **Gretel**. Why can't I be **Gretel**?

- Because you just haven't met the right **Hansel** yet” (“How I met your mother”, Season #1, Ep. 6);

“ – Marshall's wearing a nightgown.

- Whatever dude, it's comfy.

- So flying to Neverland with **Peter** and **Tink**, was that amazing? Was it nice to finally get out of that crowded bed and take **Charlie to the Chocolate factory**” (“How I met your mother”, Season #4, Ep.17);

“Charlotte felt like **Cinderella**. **Cinderella** in a dirty, kinky, freaked out, storybook parallel universe” (“Sex and the City”, Season #2, Ep. 12);

“Spotted on the steps of the palace – **Cinderella stepping onto a pumpkin instead of her carriage**” (“Gossip Girl”, Season 1, Ep. 5);

“Hey, **Cinderella**. I think you dropped this at the ball” (“Gossip Girl”, Season 1, Ep. 7);

Неодноразово у кінофільмах згадується саме дитяча казка про Попелюшку. На нашу думку, це зумовлено тим, що герої у будь-якому віці прагнуть вірити у казки, дива та хеппі енди.

Таким чином, за допомогою використання власних імен персонажі кожного кінофільму отримують характеристики героя з фільму-оригіналу.

Отже, у результаті аналізу мовного матеріалу виявлено 8 семантичних груп алюзивних власних назв, які позначають реальних людей: письменники та поети, вчені та винахідники, політичні діячі, музиканти, архітектори та художники, актори, персоналії у галузі моди, відомі медійні особистості. Окремо виділено приклади вживання алюзивних власних назв кінофільмів, літературних творів та персонажів з них, що надають додаткові характеристики поведінці та якостям героїв.

## ВИСНОВКИ

У ході нашого дослідження ми дійшли таких висновків.

Слідом за Ю. Крістевою, розглядаємо інтертекстуальність як взаємодію різних кодів, дискурсів чи голосів, які переплітаються в тексті або текстуальну інтеракцію, яка відбувається всередині окремого тексту. У такий спосіб інтертекстуальність постає всеохоплюючою та різнобічною текстовою категорією, що відображає діалогічну взаємодію текстів різного плану. Погоджуючись з О. Ткачук вважаємо, що інтертекстуальність – це код посилань, а також звернення до типових образів, сюжетних мотивів, характерних для творів попередників і сучасників.

У сучасних художніх творах основними маркерами, тобто мовними способами реалізації категорії інтертекстуальності, слугують цитати, ремінісценції та алюзії, серед яких алюзія має значний виразний та текстовий потенціал.

У контексті нашого дослідження встановлюємо особливості реалізації категорії інтертекстуальності в англійськомовному кінодискурсі. Кінодискурс визначаємо як семіотичну систему, що характеризується знаковою неоднорідністю, тобто виражається за допомогою вербальних та невербальних (у тому числі і кінематографічних) знаків та відповідає замислу колективного автора, є зафіксованою на матеріальному носіїві та призначена для відтворення на екрані та аудіовізуального сприйняття глядачами. Кінотекст по відношенню до кінодискурсу може розглядатися як його фрагмент, а кінодискурс як цілий текст або сукупність об'єднаних певною ознакою текстів. У нашому дослідженні кінодискурс представлений кінотекстами різних жанрів: анімаційними кінострічками, кінофільмами та телесеріалами.

Слідом за С. Назмутдіною та А. Зарецькою, визначаємо інтертекстуальність однією з провідних ознак сучасного англійськомовного кінодискурсу. Аналіз мовного матеріалу показав, що серед маркерів інтертекстуальності зустрічаються поодинокі випадки



цитат, проте домінантні позиції в англійськомовних кінотекстах займають алюзії. Алюзія є виявом текстової категорії інтертекстуальності, що змістовно збагачує текстову інформацію, створюючи численні асоціації шляхом натяку на події, факти, персонажів інших текстів.

Послугуючись класифікацією алюзій Н. Новохачової, розподіляємо виокремлені алюзії на 9 тематичних груп: історичні (4), наукові (3), пісенні (4), мистецькі (1), кінематографічні (6), біблійні (4), фольклорні (5), крилаті (7) та літературно-художні (14). У результаті кількісного аналізу встановлюємо чисельну перевагу літературно-художніх алюзій, серед яких превалюють інтертекстуальні посилання на казкові сюжети та образи (зокрема, казка про Попелюшку та твір Л. Керолл «Аліса у країні Див»). Виявлені тематичні групи алюзій зустрічаються переважно у мультиплікаційних кінотекстах та телесеріалах.

Алюзивні власні назви навпаки переважають у телесеріалах та кінофільмах. На нашу думку, власні назви містять у собі додаткове значення, декодування якого можливе лише шляхом залучення екстралінгвістичних знань глядача та реконструкції історій, пов'язаних з певними відомими персоналіями. Інтерпретаційно-текстовий аналіз мовного матеріалу дозволяє поділити виявлені алюзивні власні назви на декілька семантичних груп, які позначають реальних особистостей (40): письменників та поетів, вчених та винахідників, політичних діячів, музикантів, архітекторів та художників, акторів, персоналій у галузі моди, відомих медійних особистостей.

Інтертекстуальні посилання на імена сучасних акторів (10) більш чисельні, що пояснюється спрямованістю кінофільмів та телесеріалів на створення достовірної атмосфери та досягнення певної документальності. Приклади власних назв кінофільмів, літературних творів та персонажів з них теж досить поширені та вживаються у мовленні героїв з метою надання додаткових характеристик у зовнішності, характері, поведінці, світорозумінні, пов'язуючи героя з його прообразом.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аксенова Н.С. Интертекстуальность в литературоведении и лингвистике: проблема выбора подхода // Вестник МГОУ. – 2013. – № 1. – С. 2-8.
2. Алещанова И. В. Цитация в газетном тексте (на материале современной английской и российской прессы) : дисс. ... канд. филол. наук : 10.02.20 / Ирина Владимировна Алещанова. – Волгоград, 2000. – 172 с.
3. Алюзія в кіно, алюзивне кіно [Електронний ресурс] // Український правопис : Український кінословник. – 2014. – 26 січня. – Режим доступу до джерела : <http://pravopys.vlada.kiev.ua/kinoslovnik/alyuziya-amplua.html> .
4. Арнольд И. В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность : сб. ст. / И. В. Арнольд. – СПб. : СПбГУ, 1999. – С. 341–350.
5. Баженова Е. А. Интертекстуальность / Е. А. Баженова // Стилистический энциклопедический словарь русского языка / [под ред. М. Н. Кожинной]. – М. : Флинта ; Наука, 2003. – С. 104–108.
6. Барт Р. Избранные работы : Семиотика. Поэтика / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косиков. – М. : Прогресс, Универс, 1994. – 626 с.
7. Барт Р. От произведения к тексту / Рп. Барт // Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М. : Прогресс, 1989. – С. 413–423.
8. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе : Очерки по истории поэтики / М. М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики. – М. : [б. и.], 1975. – С. 234–407.
9. Башкатова Ю. А. Интертекстуальность словесно-художественного портрета : учеб. пособие / Ю. А. Башкатова ; ГОУ ВПО «Кемеровский государственный университет». – Кемерово : Кузбассвузиздат, 2006. – 143 с.
10. Блинова І.А. Інтертекстуальність у сучасній парадигмі гуманітарного знання / І.А. Блинова// Система і структура східнослов'янських мов: зб. наук. праць – Київ: Вид-во НПУ імені М, П. Драгоманова, 2016. – Вип. 10. – С. 94-102.

11. Владимирова Н. Г. Условность, созидающая мир / Н. Г. Владимирова. – В. Новгород, 2001. – 272 с.
12. Гальперин И. Р. Очерки по стилистике английского языка / И. Р. Гальперин. – М. : Изд-во лит. на иностр. языках, 1958. – 459 с.
13. Гучинская Н.О. Шпильманский эпос и проблема текстопорождения // Интертекстуальные связи в художественном тексте. СПб.: Образование, 1993. – С. 46-57.
14. Дегтярьова І. О. Стилiстичний потенціал української постмодерністської прози : дис. ... канд. філ. наук : 10.02.01 / І. О. Дегтярьова. – Київ, 2009. – 25 с.
15. Есперсен О. Философия грамматики / под. ред. проф. Б. А. Ильиша. – М. : Изд-во иностр. лит., 1958. – С. 71.
16. Зарецкая А. Н. Особенности реализации подтекста в кинодискурсе : автореф. дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук : спец. 10.02.19 «Теория языка» / А. Н. Зарецкая. – Челябинск, 2010. – 21 с.
17. Йоргенсен М.В., Филлипс Л.Дж. Дискурс-анализ. Теория и метод / Пер.с англ. – 2-е изд., испр. / М.В. Йогерсен, Л.Дж. Филлипс. – Х.: Из-во «Гуманитарный Центр», 2008. – 352с.
18. Карпенко Ю. А. Теоретические основания разграничения собственных и нарицательных имен / Ю. А. Карпенко // Мовознавство. – 1975. – №4. – С. 46–50.
19. Кочерган М. П. Вступ до мовознавства : підруч. / М. П. Кочерган. – 2-е вид. – К. : Академія, 2005. – С. 187.
20. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман / Ю. Кристева // Французская семиотика. От структурализма к постструктурализму. – М. : Прогресс, 2000. – С. 427–457.
21. Кузьмина Н. А. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка / Н. А. Кузьмина. – [4-е изд.]. – М. : Ком Книга, 2007. – 272 с.

22. Лавриненко О. О. Алюзивна об'єктивізація концептів прецедентних текстів (на матеріалі англомовних публіцистичних текстів). – Електронний ресурс// О.О.Лавриненко – Режим доступу: [http://www.nbu.gov.ua/portal/Soc\\_Gum/April2011\\_1/Lavrynenko.pdf](http://www.nbu.gov.ua/portal/Soc_Gum/April2011_1/Lavrynenko.pdf).
23. Лотман Ю. М. Структура художественного текста // Ю. М. Лотман Об искусстве. – СПб. : «Искусство-СПб», 1998. – 285 с.
24. Меркотан Л.Й. Засоби реалізації категорії інтертекстуальності / Л.Й. Меркотан // *Studia linguistica*. – 2013. – Вип. 7. – С. 358-363.
25. Назмутдинова С. С. Гармония как переводческая категория (на материале русского, английского, французского кинодискурса): автореф. дисс. ... канд. филол. наук. : спец.10.02.20 / С. С. Назмутдинова. – Тюмень, 2008. – 18 с.
26. Некоторые особенности функционирования прецедентных высказываний / [Гудков Д. Б., Красных В. В., Захаренко И. В., Багаева Д. В.] // Вестник Московского Университета. Серия 9 Филология. – 1997. – №4. – С. 106-117.
27. Новохачева Н. Ю. Стилистический прием аллюзии в газетнопублицистическом дискурсе конца XX-начала XXI веков: Дис ... канд. фил. наук. – Ставрополь, 2005. – 198 с.
28. Піндосова Т.С. Категорія інтертекстуальності у сучасній лінгвістиці / Т.С. Піндосова //Актуальні питання сучасної філології: матеріали міжнар. наук.-практ. конф. (Київ 24-25 жовтня 2014). Київ, 2014. С. 53-57.
29. Реформаторский А. А. Введение в языковедение / под. ред. В. А. Виноградова. – М. : Аспект Пресс, 1998. – 269 с.
30. Романченко Л.П. Інтертекстуальність як реалізація діалогічності лінгвістичного дискурсу /Л.П. Романченко // *International Academy Journal Web of Scholar*. – 2018. – 11(29). – С. 51-56.
31. Рябініна О. К. Інтертекстуальність у дискурсі сучасної української преси: лінгвістичний аспект : автореф. дис. ... канд. філол. наук / О. К. Рябініна; Харк. нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна. – Х., 2008. – 19 с.

32. Селіванова О. О. Сучасна лінгвістика: напрями та проблеми. – Полтава: Довкілля-К, 2008. – 712 с.
33. Стилистический энциклопедический словарь русского языка / под ред. М.Н. Кожинной. Члены редколлегии: Е.А. Баженова, М.П. Котюрова, А.П. Сковородников. – М.: Флинта: Наука, 2003. – 696 с.
34. Суперанская А. В. Теория и методика ономастических исследований / А. В. Суперанская. – М. : УРСС, 2007. – 256 с.
35. Тихомирова Л.С. Интертекстуальность как предпосылка нового знания в научном тексте / Л.С. Тихомирова // Вестник Пермского университета. Сер. Российская и зарубежная филология. – 2009. – Вып.4. – С. 19-24.
36. Тичер С., Мейер М., Водак Р., Ветер Е. Методы анализа текста и дискурса / Пер.с англ. / С. Тичер, М. Мейер, Р. Водак, Е. Ветер. – Х.: Из-во «Гуманитарный Центр», 2009. – 356с.
37. Ткачук О. М. Наратологічний словник / О. М. Ткачук. – Т. : Астон, 2002. – 173 с.
38. Тороп П. Х. Проблема интекста / П. Х. Тороп // Труды по знаковым системам XIV. Текст в тексте. Ученые записки Тартуского госуниверситета. – Вып. 567. – Тарту, 1981. – С. 33-44.
39. Тухарели М. Д. Аллюзия в системе художественного произведения: Дис. ... канд. филологических науки: 10.01.08. – Москва, 2006. – 186 с.
40. Уфимцева А. А. Лексическая номинация: первичная нейтральная / А. А. Уфимцева // Языковая номинация: Виды наименований. – М, 1977. – 34 с.
41. Фатеева Н. А. Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности / Н. А. Фатеева. – Изд. 3-е, стереотипное. – М. : Ком Книга, 2007. – 280 с.
42. Федорова Л. Г. Реминисценция / Л. Г. Федорова // Литературная энциклопедия терминов и понятий / [под ред. А. Н. Николюкина]. – М. : НПК «Интелвак», 2001. – С. 870.

43. Фомичева Ж. Е. Иностилевые скопления как вид интертекстуальности / Ж. Е. Фомичева // Интертекстуальные связи в художественном тексте. – СПб. : Образование, 1993. – С. 82–91.
44. Фонякова О. И. Имя собственное в художественном тексте / О. И. Фонякова. – Л. : ЛГУ, 1990. – 104 с.
45. Хализев В. Е. Теория литературы : [учебник] / В. Е. Хализев. – 3-е изд., исправ. и доп. – М. : Высшая школа, 2002. – 437 с.
46. Чернявская В.Е. Интерпретация научного текста / В.Е. Чернявская. – М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2010. – 128 с.
47. Чернявская В.Е. Лингвистика текста: Поликодовость, интертекстуальность, интердискурсивность. Учебное пособие / В.Е. Чернявская. – М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. – 248 с.
48. Чернявская В.Е. Открытый текст и открытый дискурс: интертекстуальность-дискурсивность-интердискурсивность / В.Е. Чернявская // Вісник Харківського нац. ун-ту ім. В.Н. Каразіна. – Харків, 2008. – № 811. – С. 179 – 188.
49. Чумак Г. Интертекстуальність поезії Еліота як реалізація теорії літературної традиції / Г. Чумак // Наукові записки. Серія: Літературознавство / За ред. проф. М. Ткачука. – Тернопіль : ТНПУ, 2008. – Вип. 25. – С. 324–334.
50. Электронный словарь АBBYU LINGVO 12 Multilingual Edition [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.lingvo.ru>.
51. Ярема О. Б. Алюзія в текстах британської художньої літератури : лінгвостатистичний аспект (на матеріалі творів модерністів) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.04 «Германські мови» / О. Б. Ярема. – Запоріжжя, 2016. – 19 с.
52. Algeo J. On defining the proper names / J. Algeo. – Gainesville : Univ. of Florida press, 1973. – 99 p.
53. Fiske J. The television culture / J.Fiske. – London, Methuen & Co. Ltd. – 301p.

54. Fontanier P. *Les Figures du Discours* / P. Fontanier. – Paris: Flammarion, 1977. – 146 p.
55. Gardiner A. *The Theory of Proper Names [Text]* / A. Gardiner. – London; New York; Toronto : Oxford Univ. Press, 1954. – 76 p.
56. Genette G. *Palimpsests : literature in the second degree* / Transl. Newman Ch., Doubinsky C. – Lincoln NE, London: University of Nebraska Press, 1997. – 490 p.
57. Kozloff S. *Overhearing Film Dialogue Text* / S. Kozloff. – Berkeley & Los Angeles : University of California Press, 2000. – 332 p.
58. Kristeva Julia. *La revolution langage poetique: lavantgarde a la fin du XIX-e siecle* / Julia Kristeva. – Paris, 1974. – P. 443.
59. *Oxford Dictionary of Allusions* / [ed. by A. Delahunty, Sh. Dignen, P. Stock]. – N.-Y. : Oxford University Press Ink., 2001. – 471 p.

### СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

60. Brave [Електронний ресурс]: Режим доступу : <http://english-films.com/comedies/248-hrabraya-serdsem-brave-2012-hd-720-ru-eng.html>
61. Collateral Beauty [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http://filmatika.ru/english\\_movies/prizrachnaya-krasota/](http://filmatika.ru/english_movies/prizrachnaya-krasota/)
62. Couple Retreat [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://english-films.com/comedies/1804-formula-lyubvi-dlya-uznikov-braka-couples-retreat-2009-hd-720-ru-eng.html>
63. Eat Pray Love [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://english-films.com/dramas/3511-esh-molis-lyubi-eat-pray-love-2010-hd-720-ru-eng.html>
64. Free Birds [Електронний ресурс]: Режим доступу : <http://english-films.com/comedies/722-free-birds-2013-hd-720-ru-eng.htm> l

65. Frozen [Электронный ресурс]: Режим доступа : <http://english-films.com/comedies/98-holodnoe-serdce-frozen-2013-hd-720-ru-eng.html>
66. Gossip Girl [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://english-films.com/dramas/355-spletnica-gossip-girl-serial-2007-2012-hd-720-ru-eng.html>
67. Home [Электронный ресурс]: Режим доступа : <http://english-films.com/2015-year/421-dom-home-2015-hd-720-ru-eng.html>
68. How I met your mother [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [https://fenglish.ru/movie/how\\_i\\_met\\_your\\_mother](https://fenglish.ru/movie/how_i_met_your_mother)
69. I don't know how she does it [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [https://www.springfieldspringfield.co.uk/movie\\_script.php?movie=i-dont-know-how-she-does-it](https://www.springfieldspringfield.co.uk/movie_script.php?movie=i-dont-know-how-she-does-it)
70. Legally Blonde [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://english-films.com/comedies/1354-blondinka-v-zakone-legally-blonde-2001-hd-720-ru-eng.html>
71. Minions [Электронный ресурс]: Режим доступа : [https://www.springfieldspringfield.co.uk/movie\\_script.php?movie=minions](https://www.springfieldspringfield.co.uk/movie_script.php?movie=minions)
72. Once Upon a Time [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [https://www.springfieldspringfield.co.uk/tv-show\\_script.php?movie=once-upon-a-time](https://www.springfieldspringfield.co.uk/tv-show_script.php?movie=once-upon-a-time)
73. Raising Helen [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://english-films.com/dramas/708-raising-helen-2004-hd-720-ru-eng.html>
74. Rise of the guardians [Электронный ресурс]: Режим доступа : <http://english-films.com/cartoons/99-hraniteli-snov-rise-of-the-guardians-2012-hd-720-ru-eng.html>
75. Sex and The City [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://watch-series.co/series/sex-and-the-city->



76. Sisters [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [https://www.springfieldspringfield.co.uk/movie\\_script.php?movie=sisters-2015](https://www.springfieldspringfield.co.uk/movie_script.php?movie=sisters-2015)
77. The Croods [Электронный ресурс]: Режим доступа : <http://english-films.com/comedies/238-semeyka-kruds-the-croods-2013-hd-720-ru-eng.html>
78. The Intern [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [https://www.springfieldspringfield.co.uk/movie\\_script.php?movie=the-intern](https://www.springfieldspringfield.co.uk/movie_script.php?movie=the-intern)
79. The Other Woman [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://english-films.com/comedies/577-the-other-woman-2014-hd-720-ru-eng.html>
80. The secret life of pets: [Электронный ресурс]: Режим доступа : <http://english-films.com/luchshie-filmy-2016-goda/786-the-secret-life-of-pets-2016-hd-720-ru-eng.html>
81. Trolls [Электронный ресурс]: Режим доступа : <http://english-films.com/luchshie-filmy-2016-goda/944-trolli-trolls-2016-hd-720-ru-eng.html>
82. Turbo [Электронный ресурс]: Режим доступа : <http://english-films.com/comedies/628-turbo-2013-hd-720-ru-eng.html>
83. Zootopia [Электронный ресурс]: Режим доступа : <http://english-films.com/luchshie-filmy-2016-goda/612-zootopia-2016-hd-720-ru-eng.html>