

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХЕРСОНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису

Піндосова Тамара Сергіївна

УДК 811.111'42:82–312.4

ДИСЕРТАЦІЯ
КАТЕГОРІЯ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ В ХУДОЖНІХ ТЕКСТАХ
Д. БРАУНА: ПРАГМАСТИЛІСТИЧНИЙ АСПЕКТ

10.02.04 – Германські мови (англійська мова)

Філологічні науки

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук

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

Т. С. Піндосова

Науковий керівник:

Борисова Тетяна Сергіївна

кандидат філологічних наук, доцент

Херсон – 2019

АНОТАЦІЯ

Піндосова Т. С. Категорія інтертекстуальності в художніх текстах Д. Брауна: прагмастилістичний аспект. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук зі спеціальності 10.02.04 – германські мови. – Херсонський державний університет Міністерства освіти і науки України, Херсон, 2019.

Наукова новизна роботи полягає у тому, що *вперше*: схарактеризовано жанрову специфіку художніх текстів Д. Брауна як інтелектуальних детективів; розроблено комплексну методику аналізу особливостей категорії інтертекстуальності в художніх текстах та кінотекстах Д. Брауна; виявлено рівні комунікації в художніх текстах Д. Брауна; виявлено вербальні засоби реалізації категорії інтертекстуальності в художніх текстах Д. Брауна та створено їх класифікацію; виявлено невербальні засоби реалізації категорії інтертекстуальності в кінотекстах «Янголів і демонів», «Коду да Вінчі», «Інферно»; визначено прагматичні функції вербальних, невербальних засобів реалізації категорії інтертекстуальності в художніх текстах Д. Брауна та кінотекстах «Янголи і демони», «Код да Вінчі», «Інферно».

На основі аналізу вітчизняних і зарубіжних наукових праць щодо вивчення інтертекстуальності у художніх текстах сформовано теоретико-методологічну базу дослідження, виявлено основні підходи до вивчення категорії інтертекстуальності, специфіки її дослідження у прагмастилістичному аспекті. У дисертаційній праці розроблено комплексну методику дослідження категорії інтертекстуальності в інтелектуальних детективах та кінотекстах Д. Брауна. Виявлено вербальні та невербальні засоби реалізації категорії інтертекстуальності в інтелектуальних детективах та кінотекстах Д. Брауна, здійснено класифікацію вербальних засобів реалізації категорії інтертекстуальності в інтелектуальних детективах Д. Брауна, визначено прагматичні функції вербальних, невербальних засобів

реалізації категорії інтертекстуальності в інтелектуальних детективах та кінотекстах Д. Брауна.

Інтертекстуальність є домінантною властивістю художніх текстів та кінотекстів Д. Брауна, розкриття таємниці в них стає можливим тільки завдяки інтелектуальним здібностям героя, його обізнаності у сферах релігії, історії та мистецтва, що дає нам підставу вважати їх інтелектуальними детективами.

Категорія інтертекстуальності характеризується єдністю змісту і форми. Формами категорії інтертекстуальності виступають вербальні та невербальні засоби її реалізації в художніх текстах та кінотекстах Д. Брауна. Зміст категорії інтертекстуальності виражено прагматичними функціями засобів її реалізації в художніх текстах та кінотекстах Д. Брауна.

Розмежування інтертекстуальності як взаємодії вербальних текстів та інтермедіальності як кореляції різних видів мистецтва зумовлене особливостями компонентів, що вступають у взаємозв'язок: у першому випадку йдеться про міжлітературну взаємодію, а в іншому – про висвітлення в художніх текстах інших мистецтв. В інтертекстуальних студіях йдеться про взаємозв'язок вербальних текстів, автори яких реагують на мотиви, образи, ідеї, художні знахідки попередників, а в інтермедіальних дослідженнях – про реалізацію в художніх текстах інших мистецтв, тобто взаємодію в художньому творі іномедійних вкраплень.

Кінотекст постає як чітке, цільне і завершене повідомлення виражене за допомогою вербальних і невербальних знаків, організоване відповідно до задуму автора. Кінотекст виступає як семіотичний простір зі своїми власними особливостями, поряд з універсальними текстовими категоріями. Отже, в самій дефініції кінотексту закладена ідея інтертекстуальності як невід'ємна характеристика цього семіотичного простору.

Кінотекст – це повноцінний семіотичний простір, що володіє універсальною текстовою категорією – категорією інтертекстуальності – поряд зі специфічними характеристиками своєї знакової системи.

Кінематограф надає великі можливості маркування інтертекстуальних зв'язків, від використання безпосередньо вироблених знаків до знаків образотворчої чи іншої природи, виходячи на рівень інтермедіальних. Багаторівневість дозволяє кінотексту взаємодіяти з будь-яким з компонентів текстів, з якими він вступає в інтертекстуальний зв'язок; у цьому випадку все залежить від інтенцій і художнього рішення режисера. Численні алюзії, автотекстуальні відносини й інтермедіальні зв'язки сприяють створенню зв'язності, цілісності загальної картини світу окремого автора, його унікального художнього почерку.

Вербальними засобами реалізації категорії інтертекстуальності в художніх текстах Д. Брауна виступають алюзії, ремінісценції та цитати. Алюзії в інтелектуальних детективах Д. Брауна виражаються прямим способом (числівниками, фразеологізмами, власними назвами) та непрямим (епітетами, метафорами, художніми порівняннями). Алюзії в художніх текстах Д. Брауна поділяються на дві групи: за місцем і роллю у тексті (наскрізні, релятивні), за сферою-джерелом (історичні, біблійні, міфологічні, наукові, мистецтвознавчі. В «Янголах і демонах», «Коді да Вінчі», «Втраченому символі», «Інферно» виокремлено передтекстові цитати (епіграф), міжтекстові, цілісні / фрагментарні цитати.

Невербальними засобами реалізації категорії інтертекстуальності в кінотекстах «Янголи і демони», «Код да Вінчі», «Інферно» виступають колір, звук, міміка, жести, крупний план, монтаж, швидка зміна кадрів.

Вербальні та невербальні засоби реалізації категорії інтертекстуальності в інтелектуальних детективах та кінотекстах Д. Брауна виконують аргументативну, прогностичну, емотивну, ретроспективну, сугестивну функції, тобто використовуються для підкріплення авторської думки, допомагають читачу передбачити подальші події художнього тексту, створюють емоційну напругу, викликають у читача / глядача почуття співпричетності до подій інтелектуального детективу, нагадують читачу події з інших інтелектуальних детективів Д. Брауна серії про Роберта

Ленгдона навіюють читачу / глядачу певні думки, ідеї, спонукають його до пошуку інформації, проведення власного розслідування.

Ключові слова: категорія, інтертекстуальність, інтелектуальний детектив, алюзія, прецедентна назва, цитата, ремінісценція, невербальні засоби.

ABSTRACT

Pindosova T. S. Category of Intertextuality in D. Brown's Literary Texts: Pragmatic and Stylistic Aspect. – Manuscript.

Thesis for a Candidate Degree in Philology, speciality 10.02.04 – Germanic Languages. – Kherson State University, Ministry of Education and Science of Ukraine, Kherson, 2019.

The thesis deals with D. Brown's literary texts as intellectual detectives. It was developed a comprehensive methodology for analysis of the category of intertextuality in D. Brown's literary texts, cinematic texts. The levels of communication in the literary texts of D. Brown were revealed. The verbal means of the category of intertextuality in D. Brown's literary texts were revealed and their classification was created. Non-verbal means of the category of intertextuality in the cinematic texts «Angels and Demons», «The Da Vinci Code», «Inferno» were revealed. It was defined the pragmatic functions of verbal, non-verbal means of the category of intertextuality in D. Brown's literary texts, the cinematic texts «Angels and Demons», «The Vinci Code», and «Inferno».

Based on the analysis of the native and foreign researches, devoted to the problem of intertextuality investigation in literary texts, the theoretical and methodological basis of the dissertation is defined, the specifics of its research in terms of the pragmatic and stylistic aspect are considered.

In the dissertation, the problem of complex intertextuality research in intelligent detectives by D. Brown is considered. Verbal and non-verbal means of implementing of the category of intertextuality in D. Brown's intellectual detectives and cinematic texts were defined. The classification of verbal means of

implementing of the category of intertextuality in D. Brown's intellectual detectives was made. The pragmatic functions of verbal, non-verbal means of the category of intertextuality in D. Brown's intellectual detectives and the cinematic texts were implemented.

Intertextuality is the dominant feature of D. Brown's literary texts, the cinematic texts the disclosure of secrets becomes possible only due to the intellectual abilities of the hero, his awareness in the fields of religion, history and art, that enables us to consider them as intellectual detectives.

The category of intertextuality is characterized by the unity of content and form. The forms of the category of intertextuality are verbal and non-verbal means of its realization in D. Brown's literary texts and the cinematic texts. The content of the category of intertextuality is expressed by the pragmatic functions of the means of its realization in D. Brown's literary texts and the cinematic texts.

The distinction between intertextuality as the interaction of verbal texts and intermediality as a correlation of various types of art is due to the peculiarities of the components that interrelate: in the first case, it is about literature contact, and in the other, the presence of other arts in the literary texts. The intertextual studies deal with the interrelation of verbal texts, the authors of which react to motives, images, ideas of predecessors. The intermediary studies deal with the interrelation of other arts in the literary texts, that is, fixation in the literary works of the other-language inclusions.

The cinematic text is clear and complete message, expressed using verbal and non-verbal signs, organized in accordance with the author's intention. The cinematic text is a semiotic space with its own characteristics, along with universal text categories. In the very definition of cinematic text there is the idea of intertextuality, it is incorporated as an integral characteristic of this semiotic space.

The cinematic text is considered as a full-fledged semiotic space, possessing a universal text category – the category of intertextuality – alongside the specific characteristics of its sign system. Cinema provides great opportunities for marking intertextual links, using directly produced signs to signs of a pictorial or other

nature, going to the level of intermedia links. Multilevelness allows the cinematic text to interact with any of the components of the text with which it enters into intertextual communication; in this case, it all depends on the intentions and artistic decision of the director. Numerous allusions, autotextual relations and intermedial connections contribute to the creation of coherence, integrity of the overall picture of the world of an individual author, his unique artistic style.

The verbal means of the category of intertextuality implementing in D. Brown's literary texts are allusions, reminiscences and quotations. Allusions are expressed in a direct way (numerals, idioms, proper names) and indirectly (epithets, metaphors, artistic comparisons). Allusions are divided into two groups according to their place and role in the text (cross-cutting, relative), according to the source (historical, biblical, mythological, scientific, art). In the intellectual detectives «Angels and Demons», «The Da Vinci Code», «Lost Symbol», «Inferno», it was found out the pretext quotes (epigraph), intertextual, and complete / fragmentary quotes.

The non-verbal means of implementing of the category of intertextuality in the cinematic texts «Angels and Demons», «The Da Vinci Code», «Lost Symbol», «Inferno» are color, sound, facial expressions, gestures, close-up, installation, quick frame change.

The pragmatic functions of the means of implementing of the category of intertextuality in D. Brown's intellectual detectives and the cinematic texts are argumentative, predictive, emotive, retrospective, suggestive. These means are used to reinforce the author's thoughts, to help the reader to predict future events of the literary text, to create emotional tension, to cause the reader / viewer the sense of belonging to the events of the intellectual detective, to remind the reader of the events of D. Brown's other intellectual detectives about Robert Langdon, to inspire the reader / viewer with certain thoughts, ideas, encourage him to search for information, to conduct his own investigation.

Key words: category, intertextuality, intellectual detective, hint, precedent name, quote, reminiscence, non-verbal means.

**ОСНОВНІ ПОЛОЖЕННЯ ДИСЕРТАЦІЇ ВІДОБРАЖЕНО
У ТАКИХ ПУБЛІКАЦІЯХ:**

**Наукові праці, в яких опубліковано
основні наукові результати дисертації:**

1. Піндосова Т. С. Алюзивні епітети в романах Д. Брауна. *Наукові записки Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя. Серія «Філологічні науки»*. 2015. Кн. 1. С. 243–247.
2. Піндосова Т. С. Allusive Epithet in the Modern English Detective Story. *Науковий вісник Херсонського державного університету. Серія «Лінгвістика»: Збірник наукових праць*. 2015. Вип. 23. С. 173–176.
3. Піндосова Т. С. Цитата як форма «чужого слова». *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філологічна»*. 2015. Вип. 55. С. 202–204.
4. Піндосова Т. С. Функції цитати в детективних романах Д. Брауна. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія «Філологічна»: Збірник наукових праць*. 2015. Вип. 19. Т.1. С. 112–114.
5. Піндосова Т. С. Ремінісценція як тип тексту в сучасній лінгвістиці. *Науковий вісник Херсонського державного університету. Серія «Лінгвістика»: Збірник наукових праць*. 2016. Вип. 26. С. 114–119.
6. Піндосова Т. С. Функції історичних алюзій у детективних романах Д. Брауна. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філологічна»*. 2017. Вип. 64. С. 73–76.
7. Піндосова Т. С. Genre Peculiarities of English Intellectual Detective (based on D. Brown's Fictions). *Південний архів. Збірник наукових праць. Філологічні науки*. 2017. Вип. LXVIII. С. 66–69.
8. Піндосова Т. С. Функції біблійних алюзій у детективах Д. Брауна. *Науковий вісник Херсонського державного університету. Серія «Лінгвістика»: Збірник наукових праць*. 2017. Вип. 29. С. 133–137.

Наукові праці у зарубіжних наукових виданнях:

9. Pindosova T. Quotations in the Fictional Text (based on the Detective Novels of D. Brown). *British Journal of Educational and Scientific Studies*. № 2 (22). Imperial College Press. 2015. Volume II. P. 611–618.
10. Pindosova T. Individual Style of D. Brown: Functional Approach. *East European Science Journal*. Warsaw, Poland, 2018. Volume 3. P. 70–74.

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

11. Піндосова Т. С. Категорія інтертекстуальності у сучасній лінгвістиці. *Актуальні питання сучасної філології: матеріали міжнар. наук.-практ. конф. (Київ, 24-25 жовт. 2014)*. Київ, 2014. С. 53–57.
12. Піндосова Т. С. Ремінісценція як тип тексту в сучасному літературознавстві. *Філологія і лінгвістика в сучасному суспільстві: матеріали III міжнар. наук.-практ. конф. (Львів, 21–22 жовт. 2016)*. Львів, 2016. С. 119–121.
13. Піндосова Т. С. Класифікація фразеологізмів в англійській мові. *Пріоритети сучасної філології: теорія і практика: матеріали II міжнар. наук.-практ. конф. (Харків, 15–16 груд. 2017)*. Харків, 2017. С. 81–85.

ЗМІСТ

ВСТУП	12
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНЕ ПІДГРУНТЯ ДОСЛІДЖЕННЯ КАТЕГОРІЇ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ В ХУДОЖНІХ ТЕКСТАХ ТА КІНОТЕКСТАХ Д. БРАУНА	19
1.1. Інтертекстуальність як текстова категорія	19
1.2. Інтермедіальність як взаємодія семіотичних систем	30
1.3. Наукові підходи до розгляду категорії інтертекстуальності	43
1.3.1. Структурний підхід	44
1.3.2. Культурно-семіотичний підхід	52
1.3.3. Герменевтичний підхід	55
1.3.4. Інтертекстуальність у контексті синергетики	57
1.3.5. Комунікативний підхід	60
1.3.6. Прагмастилістичний підхід	62
1.3.6.1 Рівні комунікації в інтелектуальних детективах Д. Брауна	71
1.4. Жанрові особливості художніх текстів Д. Брауна як інтелектуальних детективів	74
Висновки до розділу 1	81
РОЗДІЛ 2. МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ КАТЕГОРІЇ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ В ХУДОЖНІХ ТЕКСТАХ ТА КІНОТЕКСТАХ Д. БРАУНА	83
2.1. Методика аналізу засобів реалізації категорії інтертекстуальності в інтелектуальних детективах та кінотекстах Д. Брауна	83
2.2. Комплексний підхід до вивчення категорії інтертекстуальності в інтелектуальних детективах та кінотекстах Д. Брауна	88
Висновки до розділу 2	98
РОЗДІЛ 3. ВЕРБАЛЬНІ ТА НЕВЕРБАЛЬНІ ЗАСОБИ РЕАЛІЗАЦІЇ КАТЕГОРІЇ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ В	

ІНТЕЛЕКТУАЛЬНИХ ДЕТЕКТИВАХ ТА КІНОТЕКСТАХ

Д. БРАУНА	100
3.1. Алюзії в інтелектуальних детективах Д. Брауна	100
3.1.1. Фразеологічні алюзії	119
3.1.2. Прецедентні імена та назви	122
3.2. Ремінісценції	124
3.3. Цитати в художніх текстах Д. Брауна	129
3.4. Невербальні засоби реалізації категорії інтертекстуальності в кінотекстах	133
Висновки до розділу 3	142
РОЗДІЛ 4. ПРАГМАТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ВЕРБАЛЬНИХ ТА НЕВЕРБАЛЬНИХ ЗАСОБІВ РЕАЛІЗАЦІЇ КАТЕГОРІЇ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ В ІНТЕЛЕКТУАЛЬНИХ ДЕТЕКТИВАХ ТА КІНОТЕКСТАХ Д. БРАУНА	144
4.1. Прагматичні функції алюзій в інтелектуальних детективах Д. Брауна	144
4.1.1. Емотивна та сугестивна функції фразеологічних алюзій	154
4.1.2. Аргументативна та сугестивна функції прецедентних імен та назв	157
4.2. Прагматичні функції ремінісценцій	159
4.3. Прагматичні функції цитат в інтелектуальних детективах Д. Брауна	164
4.4. Прагматичні функції невербальних засобів реалізації категорії інтертекстуальності в кінотекстах	169
Висновки до розділу 4	182
ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ	184
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	187
СПИСОК ДОВІДКОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ	220
СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ	222

ВСТУП

Розвиток сучасної літературної художньої творчості пов'язаний зі зміною сформованих жанрів і створенням нових. У кінці ХХ – початку ХХІ ст. з'явилася велика кількість якісних художніх творів, розрахованих на освіченого, інтелектуального читача, серед яких можна виокремити художні тексти Д. Брауна, які користуються величезною популярністю в усьому світі, випускаються великими тиражами і, без сумніву, можуть бути віднесені до творів для освіченого читача.

Інтертекстуальність є характерною особливістю сучасної англomовної детективної літератури. Ідея інтертекстуальності полягає у визнанні того, що текст не існує сам по собі, поза історичним і літературним контекстом, він не створюється з нічого. Кожен новостворений текст виникає на основі попередньо створених текстів, будується як «мозаїка цитат» (Ю. Крістева) [163, с. 97], являє собою «нову тканину, виткану зі старих цитат» (Р. Барт) [26, с. 413]. Зміст художнього твору повністю або частково формується через посилення на інший текст, який є у творчості того ж автора, у суміжному мистецтві, дискурсі або у попередній літературі. У результаті смислових асоціацій із текстами-попередниками в літературному творі формується складний міжтекстовий комунікативний простір. Сукупність засобів реалізації категорії інтертекстуальності утворює єдиний інтертекст, який забезпечує динаміку загальної текстової семантики, структурно-змістову цілісність тексту.

Незважаючи на те, що за останні роки з'явилося чимало праць, присвячених питанням інтертекстуальності та інтертексту, в яких ці явища розглядаються в різних проявах, немає остаточної думки щодо визначення функціонування інтертекстуальних одиниць у текстах сучасної англomовної літератури, у дослідженні міжтекстових взаємодій не досягнуто повної узгодженості. Комплексне вивчення інтертекстуальності та інтертексту в сучасній лінгвістиці продовжується.

Поняття «інтертекстуальність», уведене до наукового обігу Ю. Крістевою [163], та «інтертекст» (Р. Барт) [26; 27] стали визначальними для художніх текстів постмодернізму. На формування теорії інтертекстуальності справили великий вплив ідеї М. Бахтіна. Інтертекстуальність визнається однією із ключових ознак текстуальності (Р. А. де Богранд, В. Дресслер) [112; 314]. Теоретичне осмислення цього феномена не втрачає актуальності. У вітчизняних і зарубіжних роботах з літературознавства та лінгвістики можна виділити низку аспектів дослідження інтертекстуальності. Дослідники з'ясували витoki теорії інтертекстуальності (П. Тороп, М. Ямпольський) [281; 311], розробили класифікації інтертекстуальних елементів (Ж. Женетт, П. Тороп, Н. Фатєєва) [120; 281; 285]. У філології крізь призму інтертексту розглядаються категорії автора і читача (Р. Барт, І. Ільїн, Г. Косиков) [26; 129; 155], текст та інтертекст (М. Ріффатер) [244]. Науковці виявляють відмінності між поняттями «інтертекстуальність» і «літературна традиція» (Н. Володіна) [79], «літературний синтез» і «власне інтертекстуальність» (Л. Андрєєв) [9], «інтертекстуальність» та «інтермедіальність» (Н. Тишуніна, О. Хансен-Леве) [279; 335].

Твори детективного жанру у філології на даний момент ще не достатньо досліджені. Науковці вивчали жанрову стратегію історичного детективу у творчості П. Акройда [21; 22], особливості актуалізації семіосфери «впевненість» у текстах детективів А. Крісті та А. Конан Дойля [201], національну концептосферу в детективних романах А. Крісті, Ч. П. Сноу, Д. Френсіса [39], жанрову стратегію детективних романів Б. Акуніна 1990 – початку 2000-х рр. [132].

Вивчення інтертекстуальності в художніх текстах та кінотекстах американського письменника Д. Брауна є на часі, зважаючи на зростаюче зацікавлення творчістю автора в Україні (О. Бессараб [40; 41], М. Виноградова [71], Я. Вишницька [75], Ю. Гринда [99], Н. Гура [102], К. Кокшенєва [146], Т. Крутько [164], Г. Матюха [198], С. Нестерук [215],

І. Усова [284], О. Черник [300], К. Шапочка [304]). З позиції перекладознавства вивчення творчості Д. Брауна провели О. Мусієнко [211], Ю. Мулік [210], О. Новицька [218], К. Шигаєва [306]. О. Морозова дослідила явище прецедентності в романах Д. Брауна в культурологічному аспекті [206]. Т. Амірян вивчав твори Д. Брауна як конспірологічні детективи [7].

Актуальність роботи визначається її відповідністю пріоритетним тенденціям сучасного мовознавства, зорієнтованим на виявлення взаємодії мови і мислення, загальному спрямуванню сучасної філологічної науки на дослідження міжтекстових взаємодій художнього тексту в контексті прагмастилістики та теорії інтермедіальності. Виявлення засобів реалізації категорії інтертекстуальності та її прагматичних функцій забезпечує визначення особливостей реалізації категорії інтертекстуальності в художніх текстах та кінотекстах Д. Брауна.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано у рамках наукової проблематики кафедри англійської мови та методики її викладання Херсонського державного університету у межах теми «Лінгвокогнітивні і комунікативно-прагматичні аспекти дослідження мовно-мовленнєвих одиниць сучасної англійської мови» (код державної реєстрації 0110U002453).

Метою роботи є виявлення прагмастилістичних особливостей вербальних та невербальних засобів реалізації категорії інтертекстуальності в художніх текстах та кінотекстах Д. Брауна.

Реалізація цієї мети передбачає розв'язання таких **завдань**:

- систематизувати теоретичні витоки дослідження інтертекстуальності;
- розробити методику аналізу засобів реалізації категорії інтертекстуальності в художніх текстах та кінотекстах Д. Брауна;
- розкрити жанрові особливості художніх текстів Д. Брауна;
- визначити і класифікувати вербальні засоби реалізації категорії інтертекстуальності в художніх текстах Д. Брауна;

виявити невербальні засоби реалізації категорії інтертекстуальності в кінотекстах Д. Брауна;

– з'ясувати прагмастилістичні функції вербальних та невербальних засобів, що реалізують категорію інтертекстуальності в художніх текстах та кінотекстах Д. Брауна.

Об'єктом дослідження є категорія інтертекстуальності в художніх текстах та кінотекстах Д. Брауна.

Предметом вивчення постають засоби реалізації категорії інтертекстуальності у прагмастилістичному аспекті.

Мета та завдання дисертаційної роботи визначили застосування комплексу загальнонаукових і лінгвістичних **методів дослідження**, а саме: *аналіз – синтез, індукція – дедукція* дозволили з'ясувати особливості реалізації категорії інтертекстуальності у художніх текстах Д. Брауна; метод *словникових дефініцій* використано при встановленні словникового значення понять «категорія інтертекстуальності» та «інтелектуальний детектив»; *інтерпретаційний метод* використано при тлумаченні змісту засобів реалізації категорії інтертекстуальності; *компонентний та лінгвостилістичний аналіз* застосовано для виявлення алюзій, цитат, ремінісценцій в художніх текстах Д. Брауна; *прагматичний аналіз* використано для виявлення рівнів комунікації в художніх текстах Д. Брауна; *контекстуально-інтерпретаційний метод* дозволив інтерпретувати засоби реалізації категорії інтертекстуальності в художніх текстах Д. Брауна; *метод семіотичного декодування контексту візуальної інформації* дозволив виявити візуальні засоби реалізації категорії інтертекстуальності в кінотекстах.

Матеріалом аналізу слугували англomовні художні тексти Д. Брауна «Янголи і демони», «Код да Вінчі», «Втрачений символ», «Інферно» загальним обсягом близько 4000 умовних сторінок, а також кінотексти «Янголи і демони», «Код да Вінчі», «Інферно», що постають екранними адаптаціями однойменних художніх творів.

Наукова новизна роботи полягає у тому, що вперше: схарактеризовано жанрову специфіку художніх текстів Д. Брауна як інтелектуальних детективів; розроблено комплексну методику аналізу прагмастилістичних особливостей категорії інтертекстуальності в художніх текстах та кінотекстах Д. Брауна; визначено вербальні засоби реалізації категорії інтертекстуальності в художніх текстах Д. Брауна та створено їх класифікацію; виявлено невербальні засоби реалізації категорії інтертекстуальності в кінотекстах «Янголи і демони», «Код да Вінчі», «Інферно»; визначено прагматичні функції вербальних і невербальних засобів реалізації категорії інтертекстуальності в художніх текстах та кінотекстах Д. Брауна.

Теоретичне значення роботи визначається тим, що виявлення засобів реалізації категорії інтертекстуальності в художніх текстах та кінотекстах Д. Брауна сприяє подальшій розбудові теорії інтертекстуальності та інтеграції лінгвостилістики, лінгвістики тексту та прагмастилістики. Отриманні результати є внеском у стилістику англійської мови.

Практичне значення дисертації полягає в тому, що теоретичний матеріал і результати дослідження можуть бути використані в рамках лекційних занять зі стилістики англійської мови (розділи «Лексична стилістика», «Функціональна стилістика», «Лінгвостилістичний аналіз тексту», «Сучасні підходи до аналізу художнього тексту»), у спецкурсах із лінгвокультурології, лінгвопрагматики, прагмастилістики та інтерпретації художнього тексту.

Апробація дослідження. Основні теоретичні положення та результати дослідження висвітлено на семи міжнародних наукових конференціях: Міжнародній науково-практичній конференції «Актуальні питання сучасної філології» (Київ, 2014); II Всеукраїнській науково-практичній конференції «Мова як засіб міжкультурної комунікації» (Херсон, 2015); III Всеукраїнській науково-практичній заочній конференції «Новітні тенденції навчання іноземної мови за професійним спрямуванням» (Херсон, 2016); III

Міжнародній науково-практичній конференції «Філологія і лінгвістика в сучасному суспільстві» (Львів, 2016); I Міжнародній науково-практичній конференції «Прикладні лінгвістичні дослідження в умовах міжкультурної комунікації» (Острог, 2017); IV Всеукраїнській (з міжнародною участю) науково-практичній конференції «Новітні тенденції навчання іноземної мови за професійним спрямуванням» (Херсон, 2017); Міжнародній науково-практичній конференції «Пріоритети сучасної філології: теорія і практика» (Харків, 2017); Міжнародній науково-практичній конференції «Філологічні науки: ідеї, постаті, контакти» (Херсон, 2017).

Публікації. Результати дослідження повною мірою відображено у 13 публікаціях, зокрема, у 10 одноосібних статтях автора та 3 тезах конференцій. 8 статей надруковано у фахових виданнях, рекомендованих ДАК України, 2 статті видано у періодичних закордонних виданнях. Загальний обсяг публікацій складає 6,5 умов. друк. арк.

Структура дисертації. Дисертація складається зі вступу, чотирьох розділів, загальних висновків, списку використаних джерел, списку довідкової літератури та списку джерел ілюстративного матеріалу.

У **вступі** обґрунтовано вибір тематики дослідження, визначено його предмет і об'єкт, сформульовано мету й завдання, окреслено методи наукового пошуку, подано наукову новизну, практичну та теоретичну цінність роботи.

У першому розділі «**Теоретичне підґрунтя дослідження категорії інтертекстуальності в художніх текстах та кінотекстах Д. Брауна**» визначено жанрові особливості художніх текстів Д. Брауна, систематизовано наукові підходи до визначення інтертекстуальності, інтермедіальності та її проявів у художньому тексті, кінотексті. Уточнено поняття «інтелектуальний детектив», «алюзія», «цитата», «ремінісценція».

У другому розділі «**Методологія дослідження категорії інтертекстуальності в художніх текстах та кінотекстах Д. Брауна**» обґрунтовано вибір напряму дослідження та викладено комплексну методика

дослідження категорії інтертекстуальності в інтелектуальних детективах та кінотекстах Д. Брауна.

У третьому розділі **«Вербальні та невербальні засоби реалізації категорії інтертекстуальності в інтелектуальних детективах та кінотекстах Д. Брауна»** виявлено вербальні (алюзії, цитати, ремінісценції) та невербальні (колір, звук, міміка, жести, крупний план, монтаж, швидка зміна кадрів) засоби реалізації категорії інтертекстуальності в інтелектуальних детективах та кінотекстах Д. Брауна.

У четвертому розділі **«Прагматичні особливості вербальних та невербальних засобів реалізації категорії інтертекстуальності в інтелектуальних детективах та кінотекстах Д. Брауна»** визначено прагмастилістичні функції засобів реалізації категорії інтертекстуальності в інтелектуальних детективах та кінотекстах Д. Брауна.

У **Висновках** сформульовано теоретичні та практичні результати здійсненого дослідження, окреслено перспективи подальших наукових пошуків.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНЕ ПІДГРУНТЯ ДОСЛІДЖЕННЯ КАТЕГОРІЇ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ В ХУДОЖНІХ ТЕКСТАХ ТА КІНОТЕКСТАХ Д. БРАУНА

1.1. Інтертекстуальність як текстова категорія

Проблеми аналізу художнього тексту давно знаходяться у сфері уваги філологів, проте цілісне уявлення про творчий процес у науці остаточно не сформоване. У лінгвістиці поняття тексту має широке тлумачення, оскільки воно має на увазі і спосіб відображення дійсності, побудований за допомогою елементів системи мови, і основну одиницю комунікації, спосіб зберігання і передачі інформації, і форму існування культури, і відображення психічної життя індивіда тощо.

Феномен тексту міститься в його багатоаспектності, а тому в наукових працях зустрічаються різні визначення цього поняття. Звернемося до джерел, що подають визначення тексту. В енциклопедії «Українська мова» наведено таке трактування: «Текст (від лат. *textum* – зв'язок, поєднання, тканина) – писемний або усний мовленнєвий масив, що становить лінійну послідовність висловлень, об'єднаних у ближчій перспективі смисловими і формально-граматичними зв'язками, а в загальнокомпозиційному, дистантному плані – спільною тематичною і сюжетною заданістю» [412, с. 627]. Автор цього визначення Д. Баранник розглядає текст як продукт мовленнєвої діяльності людини, в якому поєднуються його структурні й семантичні компоненти. На думку В. Мещерякова, «текст – результат мовленнєвомисленнєвого процесу, реалізованого автором у вигляді конкретного письмового (або усного) твору відповідно до мотивів, цілей, обраної теми, задуму та ідей, який характеризується певною структурою, композиційною, логічною і стилістичною єдністю» [403, с. 239]. Близьким до цього є визначення тексту Л. Мацько. Авторка, зокрема, відзначає, що «текст – писемний або усний

масив, що становить лінійну послідовність висловлень, об'єднаних смисловими і формально-граматичними зв'язками, спільною тематичною і сюжетною заданістю» [200, с. 32]. Ці визначення тісно пов'язані з дефініцією І. Гальперіна, який ще на початку 80-років минулого століття писав: «Текст – витвір мовленнєвотворчого процесу, що відзначається завершеністю, об'єктивований у вигляді письмового документа, літературно оброблений відповідно до цього типу документа, витвір, що складається із заголовка і ряду особливих одиниць (надфразних єдностей), об'єднаних різними типами лексичного, граматичного, логічного зв'язку і має певну цілеспрямованість і практичну настанову [89, с. 8]. Учений традиційно трактував текст як письмовий витвір (документ). З того часу вчені розширили об'єкт дослідження тексту.

У сучасному мовознавстві він розглядається як усна і писемна форма спілкування, а отже, як продукт усного і писемного мовлення. У словниках лінгвістичних термінів зустрічаємо такі визначення: «Текст – повідомлення, яке складається з кількох (чи багатьох) речень, характеризується змістовою й структурною завершеністю і певним відношенням автора до змісту висловлювання» [390, с. 308]. «Текст – зв'язна мова, письмове чи усне повідомлення, що характеризується змістовою і структурною завершеністю, орієнтацією автора на певного адресата» [405, с.182].

М. Бахтін зосереджував увагу на діалогічному характері відносин між текстами і всередині тексту, зв'язок діалогу та діалектики [29, с. 283]. Вчений розробив концепцію чужого мовлення, суть якої полягає в тому, що чуже мовлення в тексті інтерпретується як переробка та передача чужого висловлювання. На думку М. Бахтіна, текст – як висловлювання, що включене у спілкування. Текст відображає в собі тексти (у межах) певної смислової сфери. Діалогічні стосунки присутні як між текстами, так і всередині тексту [29, с. 228]. Таким чином, текст є діалогічним; діалогічність тексту має відкритий характер: «Не може бути ізольованого висловлювання, воно завжди передбачає попередні та наступні висловлювання. Жодне

висловлювання не може бути ані першим, ані останнім. Воно – лише ланка в ланцюзі, та поза цим ланцюгом не може бути вивчене [30, с. 340].

Дослідник І. Касавін розглядає текст як діалог культур, який відводить дослідника від єдності міфу та мови, смислу та слова, властивих традиційній, замкненій у собі культурі. Тим самим відбувається децентралізація літературно-мовної свідомості. У ній суб'єкт постійно співвідносить себе з «іншим» [135, с.100].

Відношення текстів один до одного базуються, перш за все, на теорії інтертекстуальності, яка напряду співвіднесена з проблемою інтерпретації тексту, що відсилає читача до іншого/ інших текстів [127, с. 177]. Поняття інтертекстуальності пов'язане з концепцією діалогу М. Бахтіна та є текстовою інтеракцією, що інтерпретує історію. Інтертекстуально збагачене мовлення, що викликає відчуття *déjà vu*, звернене до текстів минулого, а значить, до історії мовленнєвої діахронії [207, с.10]. Слово автора – це функціональна діалектична єдність «чужого» та «свого» діалогу з адресатом, це новаторське, творче перетворення своєї думки, це – інтерпретація свого та чужого, перевтілення їх у новий текст. Розроблена М. Бахтіним концепція діалогізму має пряме відношення до теорії інтертекстуальності, що є одним з головних принципів комунікації за допомогою текстів.

Досліджуючи структуру тексту, Ф. Бацевич [31], Л. Мацько [200] визначили його категорії, під якими розуміють суттєві, обов'язкові, концептуальні характеристики. На виявлення категорій тексту особливу увагу звернув І. Гальперін, виділивши категорії інформативності, здатності тексту членуватися, зв'язності (когезії), тривалості (континууму), ретроспекції та проспекції, модальності, інтеграції, завершеності [89]. Л. Мацько надає перевагу таким категоріям, як зв'язність, цілісність, членованість, лінійність, інформативність, завершеність [200]. Ф. Бацевич особливо акцентує на зв'язності тексту [31].

Філософське і загальнонаукове розуміння категорії передбачає загальне поняття, що відображає найбільш істотні зв'язки і відносини реальної

дійсності і пізнання [401, с. 77]. Це поняття пов'язане з категоризацією – побудовою таксономічних класів, яке забезпечує «віднесення слова (або об'єкта) до більш загального класу (групи) на основі певних уявлень про світ» [294, с. 5]. Категоризувати явища дійсності і її образи у свідомості означає побудувати впорядковану картину, класифікацію, типологію. Поняття категорії дозволяє, по-перше, відмежувати одні об'єкти, факти, явища, ознаки від інших, а по-друге, показати для кожної з таких множин категоріальний ознака, що об'єднує всі елементи цієї множини.

Поняття категорії бере початок від ідей давньогрецького мислителя Арістотеля, який першим встановив десять «вищих родів» або Категорій, вказавши на їх тісний зв'язок з мовою. У його систему категорій входили: Сутність, Кількість, Якість, Ставлення, Місце, Час, Положення, Володіння, Дія, Претерпеваніє [269, с. 116]. Надалі вивчення поняття категорії лінгвістами пов'язувалося з протиставленням граматичних і понятійних категорій як мовних і позамовних [117, с. 57; 126, с. 261] або як ті, що мають граматичне оформлення і не мають його [54; 202], з одного боку, і з протиставленням закономірностей категоризації у структуралістській і когнітивістській методології [294], з іншого.

Перш за все, необхідно розрізнити природні та понятійні категорії (інакше, онтологічні і гносеологічні) [139, с. 217]. Природні категорії мають в якості денотата певну реалію, надану людині в безпосередньому досвіді і відображену в людському розумі (тварини, рослини, люди, будівлі тощо). Понятійні категорії, навпаки, реального денотата не мають, а є результатом розумової діяльності людини (абстракції, наукові поняття тощо). Серед понятійних можна виділити мовні або лінгвістичні категорії – такі, які відносяться до системи мови і вивчаються лінгвістикою. Ми надаємо перевагу терміну «лінгвістичні категорії», оскільки вважаємо, що всі категорії є мовними в тому сенсі, що вони виражаються і описуються засобами певної мови.

У лінгвістиці категорія розглядається як:

- парадигматичні угруповання мовних елементів (категорії голосних і приголосних, частин мови тощо) [243, с. 536].
- парадигматичні угруповання фактів будови слів і речень на основі формальних і змістовних категоріальних ознак (граматичні категорії – морфологічні та синтаксичні) [3, с. 336; 54, с. 255];
- парадигматичні угруповання, в яких у якості носіїв тотожних або близьких значень виступають різноманітні мовні засоби (морфологічні, словотвірні, синтаксичні, лексичні, інтонаційні) у взаємодії з контекстом (понятійні [117; 126; 202], функціонально-семантичні [54], семантичні [274; 275], мовленнєві [139], комунікативні [270], когнітивно-комунікативні [214] категорії);
- інваріантні, розпізнавальні властивості (ознаки) множини текстів як знакових посередників дискурсу (текстові [48], текстово-дискурсивні [258], дискурсивні [135] категорії).

Очевидно, що перші три трактування відповідають широкому розумінню терміна «категорія», останнє – вузькому, що має вихідним пунктом протиставлення А. Бондарко [54, с. 255] категорії як групи, розряду і як системи ознак певної категорії.

Однією з провідних категорій герменевтики як науки тлумачення текстів є інтертекстуальність. Інтертекстуальність як текстова категорія у власне лінгвістичному сенсі висловлює особливий спосіб побудови сенсу тексту. Вважаємо за необхідне підкреслити, що термін «інтертекстуальність» у широкому значенні використовується для позначення явища текстової діалогічності. У ряді суміжних з ним понять і термінів, таких як «поліфонія», «полілогізм», «транспозиція», «діалогічність», «транстекстуальність» термін «інтертекстуальність» використовується найчастіше [234, с. 3]. Перераховані поняття не є взаємозамінними, оскільки відображають різні теоретичні підходи до трактування діалогу текстів. Виходячи з ідейних і методологічних передумов, якими різні вчені керуються у своєму розумінні інтертекстуальності, можна відзначити, що їх трактування неоднозначні.

Численні визначення інтертекстуальності представляють її як «наявність одного або декількох предтекст в іншому і як відношення, що виникає між текстом і його претекст (ами)» [301, с. 175]. У семіотичному плані інтертекстуальність означає відношення між різними мовними знаковими системами, референціально співвіднесені один з одним. У прагматичному плані інтертекстуальність виступає як специфічна стратегія співвіднесеності з іншими текстами, як той спосіб, за допомогою якого один текст актуалізує у своєму внутрішньому просторі іншої, висловлюючи авторський задум. Отже, інтертекстуальність покриває всю шкалу можливих віртуальних відносин між текстами або їх частинами.

Ідеєю інтертекстуальності займаються семіотики, вона має глибокі традиції осмислення у філософії, літературознавстві і лінгвістиці, в наші дні уточнюється на основі комунікативнокогнітивних уявлень про текст. Як вид текстових взаємодій, обмежений цитатами, алюзіями і плагіатом, інтертекстуальність протиставляється паратекстуальності – відношенню тексту до назви, епіграфа і післямови; метатекстуальності – критичним посиланням на інший предмет; гіпертекстуальності – осміянню, пародіюванню одного тексту іншим; і архітекстуальності – жанрової зв'язку текстів [309, с. 472].

Суть поняття категорії інтертекстуальності з'ясовується нами шляхом простеження еволюції наукових поглядів на зміст і форми вираження інтертекстуальності від античності до сьогодення.

Із часів Арістотеля до пізнього Л. Вітгенштейна категорію розуміли як ідеальну модель, згідно з якою межі категорії жорстко регламентовані спільністю схожих ознак і форм її членів (Арістотель) [12; 73; 195]. У когнітивній лінгвістиці на основі теорії «родинної схожості» Л. Вітгенштейна і теорії прототипів Е. Рош [371] витлумачено не лише поняттєві категорії, а й лінгвальні (Дж. Лакофф) [171]. Мовну категорію розуміють як конструкт, який передбачає об'єднання предметів і явищ у відповідні класи як рубрики

досвіду, сформовані шляхом пізнавальної діяльності людини з обробки мовної інформації (М. Болдирєв, О. Кубрякова) [51; 167].

Незважаючи на те, що теорія і практика інтертекстуальності виникли в мистецтві модернізму та постмодернізму, інтертекст має давнє походження, він існував задовго до кінця 60-х р.р. минулого століття, коли став предметом теоретичної рефлексії. Н. Пьєге-Гро, розглядаючи теоретичні підстави інтертекстуальності, відзначила наявність у кожному тексті ідей попередньої літературної практики в наслідування традицій сюжетів [240, с. 48]. Наприклад, поеми Гомера «Іліада» і «Одіссея» будувалися на використанні міфічних сюжетів і сюжетів героїчного епосу; в поемі Вергілія «Георгіки» автор спирався на багато джерел, серед яких виокремлю «Історія тварин» Арістотеля, «Історія рослин» і «Причини» Феофаства, «Небесні явища» Арата, «Гермес» Ератосфена, «Про звірів» Нікандра Колофонського, «Про землеробство» Катона Старшого, «Про землеробство» і «Про бджіл» Гігіна, «Про сільське життя» Варрона Реатінського [10, с. 317].

Вивчаючи давню індоєвропейську поезію, Ф. де Соссюр розглядав інтертекстуальність, а саме особливий принцип складання віршів, за методом анаграм. Він вважав, що кожний поетичний текст у цих традиціях будується залежно від звукового складу ключового слова, найчастіше – імені бога (яке зазвичай не називається). Інші слова тексту підбираються у такий спосіб, щоб у них із певною закономірністю повторювалися фонемі ключового слова. Теорія анаграм дозволяє наочно уявити, яким чином інший текст, прихована цитата організовують порядок елементів у тексті й здатні його модифікувати [266, с. 695].

Інтертекстуальність простежується і в художніх текстах Середньовіччя, коли авторство було колективним, а літературний текст становив рефлексію духовного буття суспільства. Наприклад, у середньовічній російській літературі твір «Задонщина» перегукується за своїм сюжетом, образами, висловами зі «Словом о полку Ігоревім» [397, с. 255–256].

В епоху Відродження, а потім і класицизму наслідування давнім зразкам вважалося необхідним і розумілося як рушійна сила творчості, оскільки сприяло збагаченню мови, розвивало вченість і ерудицію авторів, допомагаючи їм наблизитися до кращих авторів минулого і бути цікавими читачеві [там само]. Будучи одного разу створеним автором і стаючи частиною культурного простору, який постійно розширюється, текст може залучатися до процесу породження нових текстів, оскільки його фрагменти або навіть увесь він цілком здатний відбиватися у новостворених текстах, роблячи для автора передачу певної думки більш ефективною і оптимізуючи сприйняття і розуміння нового тексту для адресата [45, с. 255].

Мотиви, що повторюються знайдено і у фольклорі. Смерть казкового героя Коція знаходиться на кінці голки, а голка – в яйці, а яйце – в качці, а качка – в зайці, заєць сидить у кам'яній скрині, скриня стоїть на високому дубу, а дуб Коцій Безсмертний «береже як своє око» [309, с. 472]. Персонажі сербохорватської казки шукають душу Червоного вітру в яйці, а яйце – в дикій качці, а качку – на болоті, а болото – на горі [там само]. Серце героя ненецького епосу, безсмертного Нярави Сейс, заховано в качці, а качка – на середині затону, а затон – на середині острова.

Дослідниця Л. Петрова, звертаючись до інтертекстуальності на рівні композиції, виявляє в ній «універсальний семіотичний закон», «загальний механізм текстотворення» [227, с. 18]. Інтертекстуальність співвідноситься вченою з пам'яттю культури, яка осмислюється слідом за Ю. Лотманом як складний, ієрархічно організований текст. Таким чином, завдяки здатності накопичувати семіотичний досвід «сукупність раніше створених вербальних і невербальних текстів» Л. Петрова вважає інтертекстуальність джерелом текстопородження [там само]. Цей факт зумовлює закономірність включення інтертекстуальності як складного феномена в багатовимірний культурний контекст.

Інтертекстуальність тісно пов'язана з поняттям «прецедентний текст». За Ю. Карауловим, прецедентні тексти є не що інше, як «хрестоматійні»

тексти, добре знайомі мовній особистості [136, с. 216]. Наведене трактування базується на тому факті, що прецедентні феномени зберігаються в нашій пам'яті не словесно, а у вигляді концептів, максимально ущільнених уявлень про сюжет, персонажів, основні події. Прикладами таких текстів є міфи, перекази, фольклорні та біблійні тексти, а також художні та публіцистичні тексти історико-філософського і політичного характеру.

У рамках концепції В. Красних прецедентні феномени обумовлюють національну маркованість комунікації і включають, крім продуктів мовно-мисленнєвої діяльності (вербальні феномени), твори живопису, скульптури, архітектури, музики (невербальні феномени) [159, с. 38].

До вербальних прецедентних феноменів відносять прецедентне ім'я і прецедентне висловлювання. Прецедентне ім'я трактується як індивідуальне ім'я, пов'язане з прецедентним текстом або прецедентною ситуацією, а прецедентний вислів – закінчена і самодостатня одиниця, багаторазово відтворена в мові, наприклад, відома цитата.

Вчені відносять до прецедентних феноменів і прецедентну ситуацію, яка розуміється як «еталонна ситуація, що мала місце в дійсності або у світі вимислу» [309, с. 472]. І прецедентні тексти, і прецедентні феномени вивчаються з позицій формування ними концептів у картині світу людини.

Сучасні підходи до прецедентних феноменів і прецедентних текстів підтверджують, що при характеристиці контексту семантичні та стилістичні текстові зв'язки, як обмежені рамками тексту, так і виходять за них, описуються з позицій їх осмислення свідомістю особистості [там само]. Відповідно, ідея інтертекстуальності органічно вписалася в період розширення меж знання, пов'язаний зі зростанням ролі людського фактора.

У сучасній науці існує два розуміння змісту інтертекстуальності: широке і вузьке. Широкий підхід відображений в ідеї про те, що світ є текст (Ж. Дерріда, Ю. Крістева), відповідно до якої будь-який текст являє собою інтертекст, що має своїм претекстом сукупність вербальних і невербальних знаків попередніх текстів [194, с. 78–84].

Вузьке розуміння інтертекстуальності (Н. Фатєєва) ґрунтується на виокремленні конкретних і явних відсилань до попередніх текстів, за допомогою яких текстові прояви інтертекстуальності реалізуються через відкриті або приховані цитування у вигляді спеціальних текстів: цитат, алюзій, ремінісценцій [285; 286].

Однак такий погляд на інтертекстуальність видається нам штучно обмеженим: феномен інтертекстуальності вміщує в себе не тільки факт запозичення елементів існуючих текстів, а й наявність загального єдиного текстового простору. Саме за умови існування єдиного текстового простору для текстів стає очевидною можливість вільно проникати один в одного за допомогою інтертекстів.

Спираючись на когнітивне тлумачення поняття категорії та положення, розроблені у новітніх напрямках лінгвістики: мобільній стилістиці – щодо рухомості і розмитості меж категорій (Büsse B., D. Geest, M. Sheller) [322; 332; 374] мультимодальній когнітивній поетиці – стосовно множинності семіотичних кодів, задіяних у художній комунікації (О. Воробйова), та механізмів породження емоціогенних смислів у синестезії різних семіотичних кодів (О. Воробйова) [82], а також ураховуючи прагматилістичний аспект, у контексті нашої роботи інтертекстуальність розглядаємо як властивість тексту, яка полягає у комбінації чужого і власне авторського текстів. Категорія інтертекстуальності характеризується єдністю змісту і форми. Зміст категорії інтертекстуальності виражено прагматичними функціями засобів її реалізації. Формами категорії інтертекстуальності виступають вербальні та невербальні засоби її реалізації в художньому тексті, а саме алюзії, цитати та ремінісценції.

Категорія інтертекстуальності має дві сторони – адресата (слухача, дослідника) і автора (адресанта, оповідача). З позиції адресата інтертекстуальність визначається як «установка на більш поглиблене розуміння тексту або дозвіл нерозуміння тексту (текстових аномалій) за рахунок установлення багатомірних зв'язків з іншими текстами» [286, с. 12].

Встановлення контакту між комунікантами можливо тільки за умови здатності обох упізнати й адекватно сприйняти інтенцію розповідання інтелектуального детективу, знайти спільну культурну пам'ять (ідеологічні, політичні, естетичні позиції). Відсилання до іншого тексту в інтелектуальному детективі потенційно спричиняє активізацію інформації, що міститься в претексті (попередньому тексті, до якого відсилає текст інтелектуального детективу).

Авторська інтертекстуальність, на думку Н. Фатєєвої, це «спосіб породження власного тексту і ствердження своєї творчої індивідуальності через складну систему відносин опозицій, ідентифікацій і маркування з текстами інших авторів» [286, с. 25]. За допомогою прецедентних феноменів автор виражає себе, свої культурно-семіотичні орієнтири, прагматичні настанови. Він мотивує слухача звернутися до першоджерела. Таким чином, можливість установаження інтертекстуальних відносин комунікантів залежить від сукупності відомостей, якими володіє автор (оповідач), і адресат (читач), від рівня освіченості. Але існує й третій шлях: читач не просто фіксує «чужий» елемент у тексті, не відрізняючи його від претексту, а підсвідомо або свідомо виділяє його й інтерпретує відповідно до асоціацій, які в нього виникають, заснованих на індивідуальних переживаннях, емоціях, на особистому досвіді.

Відповідно до принципу діалогізму М. Бахтіна при виявленні базових аспектів тексту дослідниця В. Самохіна виділила два види інтертекстуальності: інтертекстуальність адресанта, що породжує інтертексти, та інтертекстуальність адресата, що виражається у здатності виявляти та адекватно інтерпретувати зміст текстів з інтертекстуальними елементами. Таким чином, інтертекстуальність є, з одного боку, засобом створення діалогічної модальності адресанта і, з іншого, засобом виявлення модальності автора. Інтертекстуальне запозичення є концептуальним рішенням творчого плану, коли «відрізок інформації» тексту-джерела

розміщується у новий контекст, що створює новий змістовий простір [253, с. 23].

На думку Р. Драгунова, інтертекстуальність являє собою сполучну ланку між поверхневим і глибинним рівнями тексту [111, с. 55], встановлюючи діалогічні стосунки між текстами – елементи «свого» тексту вступають у відносини з елементами «чужих» текстів, зі світом дійсності, з іншими творами, які перебувають за межами досліджуваного тексту, через різні мовностилістичні засоби реалізації (алюзії, цитати, ремінісценції тощо).

Питанням класифікації форм інтертекстуальності присвячено чимало досліджень (М. Алексеєнко [5], Ж. Женетт [120], Н. Ніколіна [217], Н. П'єге-Гро [240], П. Тороп [281], Н. Фатєєва [286]). У цьому дослідженні ми спираємося на працю Н. Фатєєвої [286], в якій дослідниця, базуючись на теорії Ж. Женетта про п'ять типів інтертекстуальних зв'язків та об'єднавши всі інші класифікації, розробила найдетальнішу класифікацію міжтекстових зв'язків. Класифікація Н. Фатєєвої видається нам найбільш повною, оскільки критерії її поділу інтертекстуальних одиниць відповідають особливостям англomовного інтелектуального детективу. Ми відносимо до засобів реалізації категорії інтертекстуальності слідом за М. Алексеєнко [5], Н. Ніколіною [217], Н. Фатєєвою [286] алюзії (фразеологічні алюзії, прецедентні імена та назви), цитати та ремінісценції.

1.2. Інтермедіальність як взаємодія семіотичних кодів

Сучасна лінгвістика, як і інші науки сьогодення, характеризується міждисциплінарним підходом до вивчення явищ, в результаті чого останнім часом з'являється значна кількість досліджень, виконаних на стику наук.

Результатом такого підходу в лінгвістиці, зокрема, є термін «інтермедіальність». Зростаючу популярність даної концепції інтермедіальних досліджень засвідчує чимала кількість праць як вітчизняних [209; 212; 237; 238], так і зарубіжних учених [62; 63; 72; 133; 239; 279]. Це

можна пояснити ускладненістю принципів організації художніх текстів, які не лише запозичують, інтерпретують, а й асимілюють коди текстів інших видів мистецтва. Звернення до кодів інших видів мистецтва дозволяє письменнику повніше себе реалізувати, «яскравіше виявити своє авторське Я, експериментувати й розширювати зображально-виражальні можливості художнього слова» [237, с. 14].

Сьогодні дослідники використовують різні терміни на позначення інтермедіальності, деякі з цих понять застосовуються як синонімічні або тотожні: інтертекстуальність – текстова категорія, яка «відображає співвіднесеність одного тексту з іншими, діалогічну взаємодію текстів у процесі їх функціонування і забезпечує прирощення смислу твору» [239, с. 104], інтердискурсивність – використання в продукованому тексті структурних та лексико-семантичних особливостей інших типів дискурсу, що передбачає «когнітивне перемикання» з однієї системи знання або типологічної моделі на іншу, що означає перехід в свідомості автора, а також і читача, з одного типу дискурсу на інший, інтерсеміотичність – створення цілісного поліхудожнього простору в системі культури (або створення художньої «метамови» культури) [411, с. 25].

Розглянемо основні спроби трактувати поняття «інтермедіальність» та основні теоретичні дефініції цього терміну.

Вважається, що вперше термін «інтермедіальність» було використано німецьким вченим О. Ханзен-Льове у 80-ті рр. минулого століття, який запропонував таке визначення: «Співпраця гетерогенних художніх форм у рамках одного інтегрального медіума (театр, опера, кінофільм, перформанс тощо), а також єдиної мультимедійної презентації відбувається при зовсім інших інтертекстуальних умовах і виявляє інші кореляції, ніж у випадку номедіальної комунікації (літературний текст, німе кіно тощо)» [335, с. 291–292].

Однак, на думку Є. Циховської, «новаторство терміна А. Ханзена-Льове не зовсім відповідає дійсності, оскільки двадцятьма роками раніше

інтермедіальність зустрічається в есе «Синестезія та міжвідчуття: інтермедіа» Діка Гігінса, одного із засновників арт-групи «Флюксус» (європейський рух 1950–1960-х рр.): «Інтермедіальність завжди була можливою з найдавніших часів, <...> вона залишається можливою за будь-яких обставин при бажанні поєднати два або більше медіа» [296, с. 52].

У контексті вивчення інтермедіальності дослідниця Є. Циховська звертає увагу на монографію А. Годро «Від Платона до Люм'єрів: нарація та демонстрація у літературі та кінематографі» (2009). Науковець віддає першість у використанні терміну «інтермедіальність» Ю. Е. Мюллеру: «Термін інтермедіальність, я вважаю, був уперше застосований Юргеном Ернстом Мюллером у пізні 1980-ті, посилаючись на статтю самого Ю.Е. Мюллера «Комедія «Тор Нат» та інтермедіальність музичної комедії» [там само].

В аспекті інтермедіальності важливою виявилася ідея Ю. Лотмана про «поліглотизм» культури і будь-якого художнього твору («Культура в принципі поліглотична, і тексти її завжди реалізуються у просторі як мінімум двох семіотичних систем»). Явище поліглотизму характеризує мовне «багатоголосся», інтерсеміотичність, що виникає під час взаємодії різних семіотичних кодів у структурі художнього тексту [185, с. 107].

У системі інтермедіальних відносин перекодування знаків однієї семіотичної системи в іншу супроводжується взаємодією смислів. «Складні діалогічні та ігрові відносини між різноманітними підструктурами тексту, що утворюють його внутрішній поліглотизм, є механізмом смислотворення» [там само], – підкреслює Ю. Лотман. Вербальна і живописна картини, наприклад, суттєво різняться, оскільки властива образотворчому мистецтву статика замінена в художньому творі динамікою літературного образу, що виникає внаслідок смислових асоціацій і тому набуває нових відтінків. Так, вербальна і живописна картини суттєво відрізняються, але водночас вони набувають нових смислових асоціацій і відтінків. Актуальним також є поняття поліфонії, яке М. Бахтін розглядає в аспекті «філософії

множинності». Поліфонія у його баченні – це не просто множинність самостійних голосів, а й множинність не зведених до спільного знаменника поглядів, розмаїття голосів, що знаходяться у русі [29].

Науковці пропонують наступні дефініції терміну: інтермедіальність – не лише наслідок засвоєння, а й підпорядкування літературою властивих іншим видам мистецтва виражальних засобів. За визначенням Ю. Лотмана, це «текст у тексті», за характеристикою Є. Фаріно – «мистецтво в мистецтві» за висловом Н. Тішуніної – «специфічна форма діалогу культур» [279, с. 149; 185, с. 480].

Дослідниця В. Просалова надає поняттю «інтермедіальність» кілька визначень: 1) цілісний поліхудожній простір у системі культури (або художня мета-мова культури); 2) особливий спосіб організації художнього тексту; 3) специфічна форма діалогу культур, здійснена за допомогою взаємодії художніх референцій; 4) специфічна методологія аналізу як окремого художнього твору, так і мови художньої культури в цілому [236, с. 152]. Інтермедіальність характеризує світовідчуття сучасної людини, яка живе у світі медіа. Кожний окремо взятий текст, як правило, виявляється місцем перетину інших, оскільки письменник перебуває під впливом різноманітних дискурсів, реагує на інші твори [236, с. 4].

Науковець В. Будний слушно зазначає, що інтермедіальність – це спосіб кореляції мистецьких явищ, наявність у художньому творі елементів, транспонованих з інших видів мистецтва. Це, з одного боку, внутрішньотекстова взаємодія у літературному творі семіотичних кодів різних мистецтв, з іншого (в широкому розумінні) – взаємодія семіотичних кодів різних мистецтв у мультимедійному просторі культури [59, с. 297].

Дослідник О. Тімашков розглядає інтермедіальність як авторську стратегію у європейській художній культурі межі XIX–XX століть. Він розмежує, з одного боку, інтермедіальність як іманентну властивість тексту, а з іншого – як авторську стратегію. Остання, на його думку, розгортається у «плані стилю» і визначається авторською індивідуальністю

та досвідом творця. Інтермедіальність як іманентна властивість тексту стосується «плану мовлення». У цьому випадку йдеться про універсальні властивості висловлювань, які не залежать від автора, а визначаються онтологією комунікації [277, с. 21–26].

Теорія інтермедіальності, сформульована у другій половині ХХ ст., передбачає вивчення змістової й образної взаємодії різних видів мистецтв у тексті художнього твору. Вона визначається як особливий спосіб організації художнього твору і як специфічна методологія. Феномен інтермедіальності полягає у розширенні можливостей інтерпретації літературного твору не тільки за допомогою літературознавчого інструментарію, але й збагачення його мистецтвознавчою термінологією [308, с. 212].

Як зазначає В. Просалова, інтермедіальний аналіз спрямований на виявлення засобів суміжних мистецтв, що реалізуються в літературі. Дослідниця наголошує, що прочитання живописних, кінематографічних чи музичних кодів у книзі дозволяє виявити смислові глибини тексту, віднайти приховані в інтрахудожніх дискурсах відтінки значень. У книзі зосереджується увага на аспектах взаємодії художньої літератури з іншими видами мистецтва: музикою, живописом тощо. Дослідниця зазначає, що цей різновид аналізу дозволяє виділити у творах домінантний інтермедіальний код: музично-акустичний чи візуальний, що служить додатковим способом смислотворення [236, с. 27].

Розмежування інтертекстуальності як взаємодії вербальних текстів та інтермедіальності як кореляції різних видів мистецтва зумовлене особливостями компонентів, що вступають у взаємозв'язок: у першому випадку йдеться про міжлітературну взаємодію, а в іншому – про висвітлення літературою інших мистецтв, репрезентацію мистецтва в художній літературі, наслідок багатоканальності сприйняття. В. Просалова вважає, що інтермедіальність дозволяє літературі підтверджувати свій особливий статус універсального виду мистецтва, здатного відтворювати будь-які інші мистецькі явища [236, с. 50].

Шедеври світового мистецтва приваблюють літераторів можливістю віднайти суголосні власним мотиви, настрої, образи, стають для них невичерпним джерелом натхнення, підказують оригінальні художні рішення, збагачують арсенал зображально-виражальних засобів. Мистецький артефакт, що функціонує (за твердженням М. Бахтіна) у «великому часі», служить імпульсом до виникнення нового словесного твору, набуваючи при цьому індивідуально-авторської інтерпретації, яка може суттєво різнитися від первісного задуму митця, трансформуватися під впливом іншого кута зору, певного емоційного стану реципієнта, який не приховує своєї суб'єктивності. За допомогою властивих літературі знаків письменник апелює до іншого виду мистецтва, реагує на ту чи іншу мелодію, пісню, відтворює враження від картини, вистави. Автор вербального твору постає тепер уже реципієнтом, який з-поміж численних артефактів виокремлює ті, що найбільше його здивували, вразили [238, с. 50].

В інтертекстуальних студіях ідеться про взаємозв'язок вербальних творів, автори яких реагують на мотиви, образи, ідеї, художні знахідки попередників, а в інтермедіальних дослідженнях – про висвітлення літературою інших видів мистецтва, тобто фіксацію в художньому творі іномедійних вкраплень. Художня література не лише привласнює, а й асимілює притаманні іншим мистецтвам ознаки: візуальність живопису, пластичність скульптури тощо [236, с. 19].

На думку В. Мюллера, інтермедіальність слід співвідносити з, одного боку, з поняттями «взаємодія мистецтв» чи «синтез мистецтв», що характеризується виникненням якісно нового, органічного цілого, та з іншого – з поняттям «інтертекстуальність», що характеризує взаємодію авторських текстів. Розмежування інтертекстуальності як взаємодії вербальних текстів та інтермедіальності як кореляції різних видів мистецтва, здійснене В. Мюллером [363, с. 83], доцільне тому, що в першому випадку йдеться про міжлітературну, міжтекстову взаємодію, а в іншому – про взаємовисвітлення літературою інших мистецтв, репрезентацію мистецтва в художній

літературі. Завдяки інтермедіальності література підтверджує свій особливий статус універсального виду мистецтва, здатного відтворювати будь-які інші мистецькі явища.

Щоб зрозуміти відмінність інтермедіальності від інтертекстуальності, необхідно врахувати семантику поняття «медіа». Під «медіа» І. Ільїн пропонує розуміти не лише власне лінгвістичні засоби вираження думок, а й «будь-які знакові системи, в яких закодовано яке-небудь повідомлення» [131, с. 8], маючи на увазі слово письменника, колір художника чи звук музиканта тощо. Ідеться, по суті, про канали художньої комунікації між засобами різних видів мистецтва.

Дослідниця В. Просалова зазначає, що різні медіа, згідно з теорією В. Флюссера, можуть вступати у зв'язки взаємного означування. Кожний медіум має конкретну матеріальну структуру, що містить код, наприклад: для живопису – це колір, для графіки – лінія, для музики – ноти, що фіксують звуки. Теорія інтермедіальності враховує те, що художня форма бере активну участь у комунікації, а наділені специфічними ознаками художні форми різних видів мистецтва перебувають у стані взаємного обміну, взаємодіють одна з одною [236, с. 20].

Дослідник В. Вольф вважає інтертекстуальність та інтермедіальність «міжсеміотичними відношеннями», розмежовуючи мономедійний і кросмедіальний варіанти зв'язку. Мономедійний варіант, на його думку, виявляється не в буквальному перенесенні матеріалу одного виду мистецтва в інший, а в його перекладі мовою медіа-домінанти, завдяки чому зберігається однорідність структури артефакту. За ступенем вираженості зв'язків В. Вольф розмежовує експліцитну та імпліцитну форми інтермедіальності: перша виявляється в розповіданні, тобто тематизації («telling», «thematization»); друга – в «імітації» («showing», «imitation», «dramatization») структурних і змістових аналогів [387, с. 46].

Дослідник О. Ханзен-Льове, скориставшись семіотичною тріадою Ч. Пірса «символ – ікона (копія) – індекс», на матеріалі російського

авангарду виокремив три моделі інтермедіальності: перша з них пов'язана з моделюванням фактури іншого виду мистецтва, наприклад: візуальних форм у поезії, таких, як акровірш, паліндром тощо; друга модель інтермедіальності виявляється в реалізації формотвірних принципів музичного, живописного чи архітектурного твору в літературному; третя – ґрунтується на інкорпоруванні мотивів, образів, сюжетів музики, живопису чи інших видів мистецтва в літературний текст [335, с. 291–360]. Інкорпорування музичних творів у літературні спостерігається, наприклад, у прозі О. Кобилянської («Valse melancoliqua», «Impromptu phantasie»). Вербальний дискурс знаходить у цьому разі верифікацію у музичному: твори Ф. Шопена підтверджують значущість артикульованих письменницею ідей.

Науковець У. Вайсштайн виділяє такі види інтермедіальності: «твори мистецтва, які відображають та інтерпретують відповідну історію, а не є простою ілюстрацією до тексту; літературні твори з описом окремих витворів мистецтва; літературні твори, які створюють або літературно перетворюють зразки мистецтва; літературні твори, що імітують образотворчі стилі; літературні твори, що використовують технічні прийоми образотворчих мистецтв (монтаж, колаж, гротеск); літературні твори, що співвідносяться з образотворчим мистецтвом та художниками або передбачають спеціальні знання з історії мистецтв; синоптичні жанри (емблема); літературні твори на ту саму тематику, що й твори мистецтва» [62, с. 380]. Звичайно, перераховані види міжмистецьких зв'язків не претендують на всеохопність і допускають застосування інших класифікацій.

У контексті нашої роботи інтермедіальність розглядається як внутрішньотекстова взаємодія у художньому тексті семіотичних кодів різних мистецтв, зокрема літератури та кінематографу.

Близьким до інтермедіальності є поняття «мультиmodalність». Зростання ролі візуальної інформації та комп'ютерної графіки накладають відбиток на специфіку графічної організації електронного тексту, який поєднує в собі різні семіотичні системи: вербальний текст, фото, графічні,

аудіо- та відео елементи, та стає мультимодальним. Мультимодальним називається текст, зміст якого розкривається за допомогою двох і більше семіотичних систем [348, с. 177]. Всі семіотичні системи розуміються завдяки органам чуття (зору, слуху, нюху, дотику, смаку), однак вони переплітаються та можуть сприйматися різними способами.

У психології та нейрофізіології модальність (від лат. *Modus* – спосіб) розглядається як певний аспект стимулу, сприйманого певною сенсорною системою; якісність визначеності відчуттів [402, с. 107]. Модальність зумовлена будовою органів чуття і особливостями середовища, яке впливає на них. Тип сенсорного рецептору, активований стимулом, грає основну роль у кодуванні модальності стимулу. Тому основним поняттям модальності є модус, тобто ресурс, який уможливує реалізацію певного значення [402, с. 104]. Фокалізація конкретного модусу, який несе в собі певну інформацію, визначається інтенцією мовця. Поєднання модусів для повного осмислення висловлювання, тексту вважають мультимодальністю [350, с. 8]. Відповідно до мультимодального підходу комунікацію розглядають, як складне утворення, що визначається не лише мовними, а й позамовними чинниками [350, с. 10].

Мультимодальні дослідження спрямовані на вивчення різних семіотичних систем, за допомогою яких утворюється значення. Мультимодальні дискурси – це дискурси, в яких два або більше семіотичних модуси взаємодіють, тим самим утворюючи значення [347, с. 142]. Під модусом (*mode*) мається на увазі набір семіотичних ресурсів, за допомогою яких утворюється значення [347, с. 1]. Один з провідних теоретиків мультимодальності Г. Кресс визначає модус як «соціально сформований культурний ресурс для надання значення. Зображення, письмовий текст, музика, жест, мова, рухоме зображення, саундтрек – усе це приклади модусів, що використовуються для репрезентації та комунікації» [350, с. 54]. Деякі дослідники при аналізі мультимодальних дискурсів використовують термін модальність (*modality*), про який йшлося вище.

Мультимодальність полягає у формуванні значень за допомогою різних семіотичних засобів – модусів (лист, мова, зображення) – відповідних соціокультурних конвенцій. Мультимодальні розуміється як опис загальних законів і правил взаємодії в комунікативному акті вербальних і невербальних знаків [160, с. 101], з'єднання різних кодів пред'явлення інформації [350].

Дослідник Г. Кресс вважає мультимодальними явищами взаємодії між вербальними текстами і зображеннями, відео, промовою і жестами, розміром і кольором тексту [349]. Ми поділяємо думку дослідника про те, що мультимодальним є будь-який текст, який поєднує в собі різні семіотичні коди, що вимагає актуалізації відразу декількох перцептивних каналів, візуального й аудіального. У дискурс-аналізі використання декількох засобів або каналів передачі інформації прийнято називати мультимодальним. Мультимодальність описує комунікацію з точки зору текстових, аудіовізуальних, лінгвістичних і просторових модусів, які використовуються для складання та передачі повідомлення.

Лінгвіст Г. Кресс характеризує мультимодальність як процес спілкування із залученням різноманітних модусів: письма, усного мовлення, жестів, візуальних образів тощо. Власне модус є каналом комунікації, культурно впізнаваним шляхом передачі інформації від одного співрозмовника до іншого [348, с. 114].

Слідом за дослідником Г. Крессом, ми розглядаємо мультимодальність як тісну взаємодією різних семіотичних систем (вербальний текст, фото, графічні, аудіо- та відео елементи).

Більшість дослідників вивчає мультимодальність художньої прози з позицій соціальної семіотики [313; 346; 348; 356; 364]. Так, праці Т. вен Люена містять глибокий аналіз семіотичного, філософського, культурно-історичного, релігійного, естетичного підґрунтя в сприйнятті модусу кольору в мистецтві, літературі та повсякденному житті, а також розробку власної «параметричної теорії кольору [356, с. 58–60]. Об'єктом дослідження Е. Болдрі і П. Тібо є взаємодія модусів мовлення, музики та

звуку в їх інтеграції. Спираючись на соціальну семіотику М. Халлідея, вони застосовують «принцип інтеграції ресурсів» (resource integration principle) для аналізу способів взаємодії модусів у тексті [313, с. 4].

Іншу течію в мультимодальних розвідках представляють дослідники, що використовують когнітивний підхід. Так, Ч. Форсевілл у своїх працях не лише виявив картинковий, візуальний (pictorial) тип метафор у рекламному дискурсі та запропонував схему для їх аналізу, але й зробив внесок до теорії метафори Дж. Лакоффа і М. Джонсона, значно доповнивши її [329, с. 118; 330, с. 165–180].

Серед вітчизняних дослідників художнього тексту в мультимодальному аспекті слід відзначити праці О. Воробйової [78; 79]. Згідно з її класифікацією мультимодальність у художньому дискурсі поділяється на: експліцитну (зовнішню), імпліковану (вбудовану, приховану) та інтегровану [78], а її вияви можуть набувати вигляду конфігурацій різних семіотичних модусів (візуального, аудіального, смакового, тактильного тощо), художньої імітації інших видів мистецтва (екфрасис, музичність тощо), трансгресії між матеріальним і ментальним, «реальним» і віртуальним художніми світами або словесної голографії [79].

Мультимодалістика бере до уваги факт тотального синтезу різних семіотичних ресурсів, задіяних у комунікативній сфері, – лінгвальних і паралінгвальних. Спектр паралінгвальних (від гр. *παρα* – біля і лат. *lingua* – мова) засобів дедалі розширюється. Фахівці не схильні обмежувати їх перелік з огляду на саму природу речей – гіперактивний розвиток інформаційних технологій і появу надсучасних засобів спілкування [83].

Бременського інституту трансмедіальних досліджень тексту виокремив мультимодальний аналіз кінотексту, аналіз музики й звукових ефектів у кінотекстах [356, с. 241] як окремий напрям мультимодалістики [385; 386].

Кінотекст є особливим знаковим різновидом тексту. Дослідники Є. Іванова [128], Г. Слишкін [261] визначають кінотекст як чітке, цільне і завершене повідомлення, виражене за допомогою вербальних і невербальних

знаків, організоване відповідно до задуму автора [255, с. 32]. Кінотекст являє собою семіотичний простір зі своїми власними особливостями, поряд з універсальними текстовими категоріями [89]. Отже, в самій дефініції кінотексту закладена ідея інтертекстуальності як невід'ємна характеристика цього семіотичного простору.

Кіномову характеризують структура й ієрархія елементів, які мають певними особливостями. Будь-яка знакова система обмежена властивостями свого матеріалу, але цей же матеріал надає й інші можливості, які відсутні в іншому семіотичному просторі. Кіно як синтетичне мистецтво звертається до органічних зв'язків літератури, живопису, театрального мистецтва і музики, об'єднує зображення, звук, світло, колір і слово [165, с. 122].

Відповідно до теорії тексту Ю. Лотмана, кінотекст як повноцінна художня система, має властивості встановлювати зв'язки з іншими – кінематографічними, телевізійними, образотворчими, архітектурними, пластичними, музичними, літературними, науковими, релігійними – видами текстів. Кінотекст, як діалогічна система, використовує автентичні засоби для організації зв'язків з іншими різновидами текстів, не обов'язково вдаючись при цьому до буквального цитатування [185]. Чужорідна текстура відтворених кінотекстом міжтекстових включень трансформується і асимілюється новим контекстом, що дозволяє фільму уникнути можливої фрагментарності та мозаїчності оповідання [186].

Поетика інтертексту передбачає як його багатовимірність, багаторівневість, так і різний ступінь співвідносності інтертекстуальних фрагментів один з одним. Інтертекстуальні посилання встановлюють зв'язок даного тексту з потенційно будь-яким компонентом інтертексту, включаючи у візуальний текст багаторівневий культурний інтертекст. У більшості випадків посилання не тільки позначають смислові акценти сюжету, але і висловлюють авторські інтенції, найбільш важливі пункти в концепції персонажа, ситуації, а іноді і всього твору [128].

Репродуктивні зв'язки, що розглядаються як встановлення відносин даного тексту з безліччю текстів, які він відтворює, в фільмах втілюються у вигляді рімейків, сіквелів і приквелів – кінокартин, які знімаються за сюжетами вже існуючих, а також в екранізаціях – відтворення літературних творів кінематографічними засобами. Такого типу запозичення носять глобальний характер, тобто поширюються на весь твір і можуть бути визначені як прояв нормативної інтермедіальності. Ступінь відповідності джерела-оригіналу може бути різним: від гранично можливої точності до використання вихідного сюжету лише в якості відправної точки для створення незалежного тексту [165, с. 127].

Кінотекст, таким чином, може розглядатися як повноцінний семіотичний простір, що володіє універсальною текстовою категорією – категорією інтертекстуальності – поряд зі специфічними характеристиками своєї знакової системи. Кінематограф надає великі можливості маркування інтертекстуальних зв'язків, від використання безпосередньо вироблених знаків до знаків образотворчої чи іншої природи, виходячи на рівень інтермедіальних. Багаторівневість дозволяє кінотексту взаємодіяти з будь-яким з компонентів текстів, з якими він вступає в інтертекстуальний зв'язок; у цьому випадку все залежить від інтенцій і художнього рішення режисера. Численні алюзії, автотекстуальні відносини й інтермедіальні зв'язки сприяють створенню зв'язності, цілісності загальної картини світу окремого автора, його унікального художнього почерку. Як специфічна форма діалогу культур і світоглядів, що здійснюється за допомогою взаємодії художніх знаків різних видів мистецтва, інтермедіальність відображає діалогічність і синкретизм художньої творчості і культури в цілому.

Слідом за Г. Слишкіним, ми розглядаємо кінотекст як вид інтертексту, чітке, цільне і завершене повідомлення, виражене за допомогою вербальних і невербальних знаків, організоване відповідно до задуму автора.

1.3. Наукові підходи до розгляду категорії інтертекстуальності

Термін «інтертекстуальність», введений в лінгвістику літературознавцем і семіотиком Ю. Крістевою, яка визначає її як транспозицію однієї або декількох знакових систем в іншу знакову систему [166, с. 97]. У ранніх есе дослідниці «Зв'язаний текст» і «Бахтін, слово, діалог, роман» [352, с. 36–63] закладаються основи вчення про інтертекстуальні зв'язки, що базуються на роботах М. Бахтіна. Теорія інтертекстуальності сьогодні становить широке поле досліджень для лінгвістів і літературознавців.

У лінгвістиці існує кілька підходів до вивчення інтертекстуальності. *Структурний підхід* базується на філософії структуралізму і постструктуралізму та естетиці постмодернізму (Р. Барт [26], Ж. Дерріда [107; 108], Ж. Женетт [120], Н. Корабльова [154], Ю. Крістева [163], Р. Лахманн [172], Л. Сокол [264], Ю. Степанов [268; 269]). *Культурно-семіотичний підхід* запропоновано Ю. Лотманом [182; 183], який розглядав інтертекстуальність у контексті культури. Його ідеї знайшли подальший розвиток у роботах О. Бразговської [58] та І. Смирнова [262]. *Герменевтичний підхід* представлено у працях М. Ріффатера [244]. Ідеї М. Ріффатера переосмислені у працях І. Арнольд, присвячених різним аспектам інтертекстуальності [13; 14]. У контексті *синергетики* (Н. Кузьміна) текст розглядається як форма буття, а інтертекстуальність отримує подвійне тлумачення як проявлена енергія і як прихована енергія, тобто як здатність до самоорганізації та самовдосконалення [168]. *Комунікативний підхід* до вивчення інтертекстуальності найбільш повно розробляється в дослідженні Б. Гаспарова, який розглядає цей феномен в аспекті його ролі в комунікації [92; 93]. У контексті нашої роботи вивчається прагматична функція категорії інтертекстуальності як ефект, вплив, який створюють вербальні та невербальні засоби реалізації категорії інтертекстуальності на читача в інтелектуальних детективах та кінотекстах Д. Брауна.

Як зазначає німецький дослідник В. Гайнеманн, в лінгвістиці тексту чільне місце займає т. зв. «інтертекстуальний синдром», який знаходить свій вияв у прагненні трактувати будь-які міжтекстові зв'язки як інтертекстуальні [339, с. 17–30].

При цьому, незважаючи на величезну кількість робіт, присвячених різним аспектам інтертекстуальності, інтерес до цієї проблеми не слабшає. «Чуже слово» (або «текст у тексті») стає сьогодні характерною рисою художніх текстів. Безліч «чужих слів» стали невід'ємною частиною нашого комунікативного арсеналу, перетворившись у мовні кліше. Подібні практики неминуче привертають увагу дослідників і вимагають теоретичного осмислення, оскільки теорія, за словами В. Ізера, – це лише засіб для розкриття потенціалу літературних текстів [345, с. 7].

Аналіз численних робіт з проблеми інтертекстуальності дозволяє зробити висновок, що на сьогодні склалося кілька підходів до її вивчення. Цей підрозділ присвячено опису наукових підходів і пошуку можливих перспектив дослідження інтертекстуальності. Підкреслимо, що між сформованими підходами не існує жорстких меж, тому наша класифікація враховує ті аспекти, які знаходяться у фокусі дослідницького інтересу авторів і слугують критеріями їхнього розмежування.

1.3.1. Структурний підхід

Основні положення структурного підходу були сформульовані в роботах Р. Барта, Ж. Дерріда, Ж. Женетта, Ю. Крістевої [26; 107; 108; 120; 163]. Як визнала сама Ю. Крістева, на формування її концепції категорії інтертекстуальності справили великий вплив ідеї М. Бахтіна, проте аналіз її робіт показує, що в контексті філософії та естетики постструктуралізму і постмодернізму ці ідеї були кардинально трансформовані. Суть цієї трансформації полягала в тому, що антропоцентричний у своїй основі підхід М. Бахтіна до розуміння сутності міжтекстової взаємодії як діалогу

свідомостей замінено текстоцентричним підходом, у результаті чого на зміну автору, творцю приходить текст, що дозволило Р. Барту говорити про «смерть автора» [27, с. 384].

Аналізуючи погляди Ю. Крістевої щодо інтертекстуальності художнього тексту, польська дослідниця З. Мітосек, указує на те, що Ю. Крістева не відокремлює читання від писання, тобто не розділяє створення і сприйняття художнього тексту, наділяючи статусом інтертекстуальності обидва ці процеси, які складають художній дискурс: «Рецепція М. Бахтіна здійснюється у світлі філософії літератури, яку сповідувала Ю. Крістева (єдності читання й писання). <...> У свою чергу писання – це читання, яке творить. Інтертекстуального статусу набуває не лише писання, а й читання. Погляди Ю. Крістевої зводяться до трьох суттєвих положень: 1. Писання – це запис читання. 2. Усякий текст є посиленням на літературний простір. 3. Інтертекстуальність стає неодмінною рисою будь-якої літературної практики» [204, с. 341].

Констатуючи «смерть автора», Р. Барт наділяє властивістю суб'єктності сам текст, який вступає в діалогічні відносини з іншими текстами. Цю ж точку зору поділяє і Ю. Крістева: вона визначає інтертекстуальність як широке поле знакових систем, семіотичних практик і текстових організацій, відсилає до того способу, за допомогою якого «текст читає історію і вписується в неї» [352, с. 38].

Таким чином, на зміну інтерсуб'єктності М. Бахтіна в роботах Ю. Крістевої і Р. Барта з'являється термін «інтертекстуальність», як стверджує сама Ю. Крістева. При цьому інтертекстуальність розглядається і Ю. Крістевою, і Р. Бартом у широкому значенні. Р. Барт стверджує, що «кожен текст являє собою нову тканину, зіткану зі старих цитат» [27, с. 418]. У книзі «S / Z» він представляє докладний опис такого тексту як «сукупної множинностей», виокремлюючи в якості його основних характеристик такі ознаки, як принципово нелінійний, мережевий характер, множинність кодів, відсутність впорядкованої структури, оборотність, відсутність єдиного

сміслового центру, допустимість множинності інтерпретації [25, с. 14–15]. Думка Р. Барта про відсутність єдиного смислового центру і допустимості множинності інтерпретацій тексту була доведена до абсолюту в роботах Ж. Дерріда, який затвердив принцип децентрації (деконструкції), згідно з яким будь-який текст оповідає власну історію, ніяк не пов'язану з автором або адресатом [108, с. 17].

Як зазначає Г. Косиков, текст за Р. Бартом, – це не стійкий «знак», а простір, що не піддається класифікації, не має структури – простір із множиною входів і виходів (жодний з яких не є головним). Відкриваючи у творі вже знайоме, дослідник виходить на рівень тексту, адже в його руках опиняються нитки, що ведуть не до авторської інтенції, а до контексту культури, в який вплетений даний текст. У такому випадку питання про вплив або запозичення втрачає сенс: «Інтертекстуальність не може бути зведена до проблеми джерел і впливів, вона являє собою загальне поле анонімних формул, походження яких можна віднайти нечасто, безсвідомих чи автоматичних цитат, поданих без лапок» [155, с. 215–221]. Таким чином, автор перетворюється на простір проєкції інтертекстуальної гри, а позасвідомий характер цієї гри відзначає і Ю. Крістева, наділяючи текст практично автономним існуванням і здатністю «прочитувати історію» [там само].

Таким чином, широке розуміння інтертекстуальності, яке розвивається у працях Р. Барта та Ю. Крістевої, згідно з яким будь-який текст є інтертекст, по суті, позбавляє це явище предмета дослідження, не дозволяє виявити його специфіку та його відмежування від інших форм міжтекстової взаємодії. Сьогодні цей підхід може представляти інтерес для теоретиків історії літератури, але його аплікативний потенціал для досліджень в галузі лінгвістики не є значним.

Українські науковці Н. Корабльова і Л. Сокол поділяють думку Р. Барта і розглядають інтертекстуальність як присутність у письмовому тексті великої кількості раніше створених текстів [154, с. 4; 264, с. 79]. Певні

ідеї західних дослідників У. Еко, Л. Хатчеон також перегукуються з думками Р. Барта, серед них – «смерть автора» і твердження про те, що інтертекстуальність – це текст у тексті [326; 343].

Більш вузьке розуміння сутності інтертекстуальності, основу якого становить структурний підхід, представлено в роботах Ж. Женетта. Цей автор бере за основу для дослідження інтертекстуальності розуміння літератури як структурованої системи, при цьому поштовхом до розвитку його теорій багато в чому слугували ідеї російського формалізму, який він вважав однією з перших моделей структуралізму. Ж. Женетт розглядає літературу як єдиний неперервний простір, всередині якого літературні твори вступають у взаємодію як між собою, так і з іншими творами культури. Література, на думку Ж. Женетта, підлягає структурному вивченню як ізсередини (відносини між літературними творами), так і зовні (відносини між літературними творами та іншими творами культури) [120, с. 174–175]. Сукупність усіх цих відносин Ж. Женетт називає терміном «транстекстуальність», а інтертекстуальність визначається як одна із транстекстових відносин, а саме як безпосередня присутність одного тексту в іншому, яка виражається експліцитно в цитаті, алюзії або плагіаті [120, с. 79–93]. У своїх роботах дослідник вибудовує типологію транстекстових відносин, яка включає п'ять типів:

- інтертекстуальність як експліцитні сліди присутності одного тексту в іншому;
- паратекстуальність як відносини між власне текстом і заголовком, епіграфом, передмовою, післямовою;
- метатекстуальність як коментар до тексту;
- архітекстуальність як міжжанрова взаємодія;
- гіпертекстуальність (транстекстуальність) як об'єднання всіх форм транстекстових зв'язків [там само].

При цьому вчений підкреслює умовність кордонів між цими типами. Слід звернути увагу на те, що Ж. Женетт розглядає переважно міжтекстові

зв'язки, які виражаються експліцитно, що, на наш погляд, не охоплює всього різноманіття цих відносин. Крім того, імпліцитні міжтекстові зв'язки становлять найбільший інтерес і вимагають більш кропіткої дослідницької роботи.

Дослідники М. Алексеєнко, Н. Корабльова та Н. Фатєєва, спираючись на класифікацію Ж. Женетта, подають власні класифікації форм реалізації категорії інтертекстуальності. Класифікація М. Алексеєнко є такою:

- цитати;
- крилаті слова;
- окремі стилістично, етно- або культурологічно забарвлені слова;
- авторські неологізми;
- власні імена (імена персонажів художніх творів, назви творів, імена авторів творів);
- прямі і непрямі алюзії на події та ситуації [5, с. 221–233].

Н. Корабльова виокремила три основних типи інтертекстуальних зв'язків (текстуальні, контекстуальні і метатекстуальні), які вона конкретизує у такий спосіб:

1. Текстуальні зв'язки:
 - цитати (явна чи неявна присутність);
 - ремінісценції (явні або неявні посилання);
 - алюзії (натяк).
1. Контекстуальні зв'язки:
 - наслідування (творча залежність);
 - варіація, інтерференція, палімпсест;
 - пародія (творче заперечення).
2. Метатекстуальні зв'язки:
 - стереотипи (системні співвідношення);
 - архетипи (структурні співвідношення);
 - кенотипи (творчі співвідношення) [154, с. 9–14].

Н. Фатєєва створила багатовимірну класифікацію інтертекстуальних зв'язків, яка виглядає так:

1 Інтертекстуальність:

1.1 Цитати – відтворення двох і більше компонентів тексту-донора з власною предикацією.

1.2 Алюзії – запозичення певних елементів претексту, за якими відбувається їх впізнавання в тексті-реципієнті, де і здійснюється їх предикація:

1.3 Центонні тексти – комплекс алюзій і цитат; створення іносказання, всередині якого семантичні зв'язки визначаються літературними асоціаціями.

2 Паратекстуальність:

2.1 Цитати-заголовки завжди є інтертекстом, відкритим різним тлумаченням, оскільки слугують метатекстом відносно тексту;

2.2 Епіграфи – експозиційні утворення, співвідносні з текстом як з єдиним цілим. Використовуючи епіграф, автор відкриває зовнішні межі тексту для інтертекстуальних «впливів»;

3 **Метатекстуальність** – переказ і коментуюче посилення на претекст:

3.1 Інтертекст-переказ;

3.2 Варіації на тему претекста [285, с. 293].

3.3 Дописування «чужого» тексту, в тому числі перенесення героїв, манери оповіді та композиції претекста в новий текст.

3.4 Мовна гра з претекстом – використання маркованих представників-специфікаторів різного мовного рівня, за якими можна впізнати претекст: граматичні архаїзми, заголовки і ключові слова тексту.

4 **Гіпертекстуальності** як пародіювання тексту. Для визначення сутності пародійного мистецтва авторка звертається до статті Ю. Тинянова «Про пародії» і демонструє його розуміння джерела пародії: макет класичного літературного твору – «дуже зручний знак літературності, знак прикріплення до літератури взагалі; крім того, оперування одночасно кількома семантичними системами, що даються на одному знакові, виробляє

ефект, який Г. Гейне називав технічним терміном живописців – «підмальовка» і вважав необхідною умовою гумору» [там само, с. 290]. Тут же Н. Фатєєва уточнює, що в пародії співвідносяться скоріше три мовних плани – певного текста, претекста і пародії, що задає інтертекстуальну гру.

5 Інші випадки інтертекстуальності:

5.1 Інтертекст як стилістична фігура – найчастіше порівняння; в цій функції використовуються власні назви, предикативні відносини, метафоричні номінації.

5.2 Інтермедіальні стилістичні фігури – семантичні фігури, що будуються на порівнянні образотворчих засобів різних мистецтв: мальовничий візуальний ряд і слово, музика і слово.

5.3 Звуко-складовий і морфемний інтертекст.

5.4 Запозичення прийому в техніці побудови фрази, строфи або композиції; морфологічна, синтаксична інтертекстуальність [там само, с. 290].

Структурний підхід отримав подальший розвиток і придбав нові ракурси у працях таких дослідників, як Р. Лахманн [172], Ю. Лотман [182; 183], І. Смирнов [262], Ю. Степанов [268; 269]. Ю. Лотман, спираючись на ідеї празького структуралізму і російського формалізму, почав своє дослідження проблеми «тексту в тексті» в структурному аспекті, визначаючи текст як обмежене, замкнене в собі утворення, однією з основних ознак якого є наявність специфічної іманентною структури, при цьому в поняття тексту входить наявність певного коду, за допомогою якого передається зміст тексту [182, с. 4–5]. Вчений зазначає, що в загальній системі культури у текстів є дві основні функції: адекватна передача значень і породження нових смислів. Перша виконується в разі часткового збігу кодів мовця і слухача, тобто при максимальній однозначності тексту. Умовою для виконання текстом його другої функції є його внутрішня неоднорідність, наявність в ньому різнорідних семіотичних просторів, подвійного кодування. У результаті взаємодії кодів виникає смислова гра, і текст стає генератором

нових смислів [182, с. 8]. «Текст у тексті» визначається Ю. Лотманом як «специфічна риторична побудова, при якій відмінність у закодованості різних частин тексту виявляється за допомогою авторської побудови і читацького сприйняття тексту, тобто перехід з однієї системи семіотичного усвідомлення тексту в іншу складає в цьому випадку основу генерування сенсу» [182, с. 13]. Наведене визначення не втратило своєї актуальності і широко використовується сьогодні, хоча і в перефразованому вигляді, багатьма дослідниками.

Слід підкреслити, що Ю. Лотман, на відміну від Р. Барта та Ю. Крістєвої, не виводить суб'єкта (автора або читача) за рамки цього явища, як і не приписує цих функцій тексту, а, навпаки, вказує на необхідність розгляду прагматичного аспекту тексту, тобто відносин між текстом і читачем. Вчений підкреслює, що «текст як генератор змісту <...> для того, щоб бути введеним у роботу, потребує співрозмовника <...> У цьому позначається глибоко діалогічна природа свідомості» [там само, с. 10]. Ці слова доводять, що концепція структурного підходу до текстової взаємодії Ю. Лотмана органічно поєднується з антропоцентричним принципом діалогізму свідомостей М. Бахтіна.

Однією з центральних тез концепції Ю. Лотмана є те, що культура в цілому може розглядатися як текст, але при цьому складно влаштований текст, «який розпадається на ієрархію «текстів у текстах» і утворює складні переплетення текстів» [там само, с. 18]. Результатом запровадження фрагментів іншого тексту у створюваний текст є породження нового змісту, а також трансформація смислів вихідного тексту і тексту-приймача. Екстраполюючи це положення на культуру, Ю. Лотман робить важливий висновок про те, що взаємодія культур у результаті тягне за собою їхнє взаємне збагачення і слугує потужним стимулом їхнього розвитку. Таким чином, у широкому розумінні інтертекстуальність постає в концепції Ю. Лотмана як засіб маніфестації пам'яті культури в тексті.

1.3.2. Культурно-семіотичний підхід

Дослідження сутності міжтекстової взаємодії в ракурсі культури дозволяє нам охарактеризувати підхід, запропонований Ю. Лотманом, як культурно-семіотичний.

У своїх подальших роботах Ю. Лотман звертається до питань розгляду літератури та інших видів мистецтва в контексті культури. Культура розглядається як неуспадкована пам'ять колективу, яка зберігається в текстах, які є не тільки генераторами нових смислів, а й засобом зберігання пам'яті про попередні тексти. У короткому есе 1985 р. «Пам'ять у культурологічному освітленні» Ю. Лотман виокремив два типи суспільної пам'яті: інформативну та творчу. До першого типу він відносить механізми збереження результатів пізнавальної діяльності. Цей вид пам'яті, на думку Ю. Лотмана, має площинний характер, підпорядкований закону хронології і розвивається в тому ж напрямку, що і протягом часу. Пам'ять мистецтва – це творча пам'ять. Вона має континуально-просторовий характер, протистоїть часу. На різних етапах розвитку культури, в різних соціально-історичних умовах одні пам'ятки культури можуть забуватися, інші – ставати значущими, але з плином часу і зі зміною культурних кодів вони можуть мінятися місцями. Пам'ять, на думку Ю. Лотмана, «не є для культури пасивним сховищем, а становить частину її текстотвірного механізму» [183, с. 676].

Звернення Ю. Лотмана до проблеми пам'яті виводить його концепцію в область теорії інформації, штучного інтелекту і нейросеміотики, в пошуки можливого ізоморфізму процесів породження мови, текстів і культури. Саме на цій основі, за аналогією з поняттям ноосфери, запропонованим В. Вернадським, Ю. Лотман уводить поняття семіосфери, яке визначається ним як «увесь притаманний певній культурі семіотичний простір» [там само, с. 251], всередині якого можлива реалізація комунікативних процесів і вироблення нової інформації. Розуміння семіосфери у нього тісно пов'язане з

розумінням функціонування мозку: «Оскільки всі рівні семіосфери – від особистості людини або окремого тексту до глобальних семіотичних єдностей – становлять наче вкладені одна в одну семіосфери, кожна з них є одночасно і учасницею діалогу (частиною семіосфери), і простором діалогу (цілим семіосфери), кожна проявляє властивість правизни або лівизни і включає в себе на більш низькому рівні праві і ліві структури» [там само, с. 22 – 23].

Звернення Ю. Лотмана до феномену пам'яті як форми зберігання знання, до поняття семіосфери в аспекті її нейросеміотичної суті дозволяє стверджувати, що багато положень цієї теорії тісно пов'язані з тими питаннями, які аналізуються сьогодні в контексті когнітивної парадигми, що ще раз підтверджує наступність у розвитку гуманітарного знання. Як зазначає В. Дем'янков, «у науці часто зустрічаються випадки, коли в новій концепції можна помітити відгомони минулих положень і проблем. Це стосується *déjà vu* і когнітивізму» [105, с. 17].

Багато в чому близька ідеям Ю. Лотмана концепція І. Смирнова, покладена в основу дослідження в інтертекстуальному аспекті творчості Б. Пастернака. Інтертекстуальні зв'язки розглядаються вченим як основа словесного творчого акту, а виявлення та інтерпретація інтертексту слугують відправним пунктом для реконструкції процесу текстотворення, в результаті якого «перетворюються попередні і утворюються нові літературні твори» [262, с. 5]. Говорячи про майбутнє теорії інтертекстуальності, І. Смирнов пише, що воно буде пов'язано перш за все з теорією пам'яті. Розглядаючи роль пам'яті у збереженні і розвитку культури і художньої творчості, І. Смирнов розмежовує два типи пам'яті за її роллю в інтертексті: епізодичну і семантичну. В епізодичній пам'яті зберігається інформація, отримана індивідом у ході соціальних дій і сприйняття фізичного світу. Семантична пам'ять зберігає засвоєні нами тексти і повідомлення. Ввівши поняття пам'яті дискурсу, І. Смирнов зазначає, що епізодичний зміст пам'яті дискурсу може варіюватися в текстах одного класу, а семантичний зміст текстів цього класу

впорядковується інваріантно – в певній логічній послідовності [там само, с. 125–126]. Наведені зауваження дослідника про типи пам'яті та їх роль в інтертексті становлять значний інтерес для вивчення інтертекстуальності в когнітивному ракурсі і потребують подальшого осмислення.

Культурно-семіотичний підхід знаходить подальший розвиток у роботі О. Бразговської [58, с. 201]. В якості вихідної тези слугує думка про те, що простір культури являє собою простір знаків-текстів, організоване за принципом семіозису (процес створення значення), в якому не може існувати ізольованого тексту-знаку: кожен текст виникає як інтерпретація попередніх текстів і сам інтерпретується через наступні тексти.

Автор розглядає феномен інтертекстуальності з позиції семіотичного механізму гри одного тексту з іншим / іншими у просторі гіпертексту, підкреслюючи, що міжтекстові взаємодії, в яких текст грає з культурою і з іншими текстами, створюючи динамічний простір значень і смислів, демонструють безперервність процесу семіозису. При цьому близькі один одному в стилістичному або семантичному аспектах тексти можуть утворювати парадигми текстів, що функціонують як самостійний текст [там само, с. 115].

Послідовно розвиваючи семіотичний підхід до інтертекстуальності, автор пропонує класифікацію інтертекстуальних взаємодій, що ґрунтується на типах знаків:

1) індексальні, тобто такі, що ґрунтуються на безпосередній вказівці, що здійснюється з простору одного тексту в простір іншого тексту (як індексальні знаки при цьому виступають цитати і власні імена);

2) іконічні, в основу яких покладені семіотичні відносини подібності, або імітації, що знаходять відображення у відтворенні характерних властивостей одного тексту в структурі іншого, наприклад, в стилізації – навмисному відтворенні автором стилістичної манери іншого тексту (О. Бразговська особливо підкреслює, що це досить складний для інтерпретації спосіб вираження інтертекстуальних зв'язків, оскільки він

передбачає наявність у інтерпретатора спеціальних знань, необхідних для виявлення таких зв'язків);

3) символічні, коли текст відсилає не до фрагмента або стилю іншого тексту, а до символів, що функціонують у культурному просторі і слугують універсальними термінами, які використовуються в якості інструментів для інтерпретації глибинних процесів світоустрою і культури (наприклад, лабіринт як символ руху або пристрої інтелектуального простору за типом мережі) [58, с. 117–120].

Розглядаючи феномен інтертекстуальності з позиції семіотики і культурології, Ю. Степанов висуває ідею про те, що інтертекст є не що інше, як «природне середовище побутування культурних концептів». Інтертексти, на думку вченого, виникають в «гарячих точках» культурного середовища. У своїй роботі він розглядає чотири джерела таких інтертекстів: пушкінський, шекспірівський, мандельштамівський та інтертекст А. Веселовського про поетику сюжетів [268, с. 4].

1.3.3. Герменевтичний підхід

Герменевтичний підхід представлений у працях М. Ріффатера, де вчений, за словами П. Аллена, намагався з'єднати ідеї структуралізму, постструктуралізму, семіотики, психоаналізу і різних теорій читання [312, с. 115]. Однак головними відмінними рисами його робіт є, на наш погляд, переміщення фокусу уваги від творця тексту до інтерпретатора / читача і спроба суміщення на цій основі семіотичного підходу з ідеями герменевтики і рецептивної естетики.

Фокусуючи свою увагу на ролі читача, М. Ріффатер визначає сутність інтертекстуальності насамперед з читацької позиції. Вже згадана в цьому аспекті, інтертекстуальність трактується ним як «сприйняття читачем відносин між одним твором та іншими» [244, с. 57]. Такий односторонній підхід піддається справедливій критиці. Як зазначає Н. Пьєге-Гро, за такого

трактування інтертекстуальність потрапляє в повну залежність від компетенції читача, який може не ідентифікувати інтертекст через недостатню літературну компетенцію або, навпаки, спроектувати на текст свої власні референції і сприйняти в якості інтенціональної інтертекстуальності випадкову ремінісценцію [240, с. 58]. Нам видається більш переконливою точка зору Н. Фатєєвої, яка виділяє авторську і читацьку, або дослідницьку, інтертекстуальність [286, с. 12–13], що знаходиться у відповідності з принципом діалогізму свідомості.

Багато ідей, представлених у роботах М. Ріффатера, знайшли подальший розвиток і переосмислення у працях І. Арнольд, присвячених різним аспектам інтертекстуальності. Дослідниця зуміла органічно поєднати ідеї діалогізму М. Бахтіна, вчення про семіосферу Ю. Лотмана, основні положення рецептивної естетики, герменевтики і стилістики декодування, показавши тим самим спадкоємність у розвитку гуманітарних наук [13, с. 60]. При цьому в центрі її інтересів незмінно перебували питання читацького сприйняття та інтерпретації тексту, а аналіз художніх текстів, представлений в її статтях, є спробою зв'язати інтертекстуальність із основами герменевтичного прочитання тексту.

І. Арнольд поділяє думку Ю. Лотмана щодо визначення поняття «інтертекстуальність», проте, на нашу думку, трохи розширює його, акцентуючи увагу на формі «чужих текстів», а саме маркованих/немаркованих, перетворених/незмінних цитат, ремінісценцій та алюзій [14, с. 346]. Таким чином, дослідниця розглядає інтертекстуальність як створення мовних конструкцій, що пов'язано з активною установкою автора тексту на діалогічність, яка дозволяє йому не обмежуватися лише сферою своєї суб'єктивної, індивідуальної свідомості, а вводити у текст водночас декількох суб'єктів висловлення, які є носіями різних художніх систем.

Основні положення концепції І. Арнольд можуть бути узагальнені таким чином: читач є активним учасником творчого процесу в культурній

комунікації, а «соціальне буття тексту постає в духовному присвоєння його читачем і в зворотному зв'язку, що грає важливу роль у цьому процесі» [15, с. 7]; текст несе в собі сліди діалогу автора з усією попередньою культурою, а успіх діалогу читача з автором можливий лише за умови впізнавання і інтерпретації читачем цих слідів, тобто різних маркерів інтертекстуальності; багатоваріантність прочитання – це закономірна ознака мистецтва, але вона не безмежна. Величезний творчий потенціал вченого проявляється не тільки в глибині її теоретичного аналізу проблеми, а й в її баченні перспектив дослідження. Вона вбачає їх у вивченні інтертекстуальності у зв'язку з проблемами мовної особистості, розвитку пізнавальних здібностей і з питаннями когнітивної теорії [13, с. 55]. Саме тому трактування концепції І. Арнольд як «вузько маркованої теорії інтертекстуальності», що не несе нової дослідницької точки зору, висловлювана окремими авторами [301, с. 185], уявляється нам не цілком переконливою.

Д. Кліпінгер має іншу точку зору на досліджуване поняття, для нього інтертекстуальність є методом прочитання одного тексту супроти іншого, що, на думку дослідника, дає змогу висвітлити спільні текстуальні та ідеологічні резонанси [142, с. 171–172].

1.3.4. Інтертекстуальність у контексті синергетики

З позиції синергетики поняття «текст» та «інтертекстуальність» як його невід'ємна характеристика сформувалися після запозичення поняття «енергія» з природничих наук в гуманітарні та формування на цій основі нового напрямку в гуманітарних дослідженнях, що отримав назву «лінгвосинергетика». У контексті синергетики текст розглядається як форма енергетичного буття, а енергія тексту отримує подвійне тлумачення як проявлена енергія і як прихована енергія, тобто як здатність до самоорганізації та самовдосконалення [161, с. 105–116].

Основні положення цього новаторського підходу до інтертекстуальності найбільш повно представлені в роботах Н. Кузьміної [168]. Спираючись на праці дослідників, які заклали основи теорії інтертексту в різних аспектах, автор пропонує своє, синергетичне бачення сутності цього феномена, з позицій якого інтертекст постає як «об'єктивно існуюча інформаційна реальність, яка є продуктом творчої діяльності людини, здатна нескінченно самогенерувати у часі» [там само, с. 20].

Звідси, трьома основними речовинами інтертексту є час, людина, текст. Людина при цьому виступає, перш за все, як *Nomoseans* – людина, яка здійснює творчу дію над текстом (як автор, так і читач), а текст – як простір, в якому йде безперервний процес утворення нових смислів. Інтертекстуальність розглядається автором як онтологічна властивість тексту, яка визначає його місце у процесі еволюції [там само, с. 22–25]. В якості базової функції інтертекстуальності виокремлюється креативна функція. Основними термінами метамови авторського опису сутності інтертекстуальності є такі поняття, як енергія, ентропія, хаос, резонанс, час тощо.

Енергія розглядається автором як комплексна величина, що включає дві частини: експліцитну й імпліцитну. Перша спрямована на збереження стабільності інтертексту, спадкоємність еволюційного процесу, вона не підвладна змінам часу, а друга – змінна, вона визначає різне розуміння інтертексту у просторі і часі, створює динаміку розвитку інтертексту. Саме імпліцитна енергія служить джерелом таких властивостей тексту, як його унікальність і поетичність. Початковий енергетичний потенціал тексту, на думку автора, створюється за рахунок взаємодії енергії прототексту і автора, збільшення енергії відбувається у процесі його сприйняття читачем [168, с. 43–44].

Оскільки у центрі уваги Н. Кузьміної перебуває насамперед креативна функція інтертексту, цілком природно, що матеріалом для дослідження спочатку стали поетичні тексти, в яких ця функція представлена найповніше,

а справжній поет, на думку Г. Блума, завжди перечитує попередників, «щоб розчистити простір для своєї уяви» [там само, с. 65].

Н. Кузьміна досліджує в інтертекстуальному аспекті рекламні тексти, авторську пісню і твори масової літератури. Це переконливо показує, що запропонований підхід успішно працює при аналізі текстів різних жанрів і дозволяє виявити нові аспекти такого комплексного феномену, яким є міжтекстова взаємодія. Слід звернути увагу і на таку особливість метамови автора, як значна інтертекстуальна насиченість. Описуючи сутність процесів міжтекстової взаємодії, Н. Кузьміна вміло використовує інтертекстуальні маркери у своїй метамові («тема з варіаціями», «три джерела і три складові частини»), демонструючи тим самим багатий текстотвірний потенціал цього феномена.

Визнаючи безперечну наукову новизну вивчення інтертекстуальності у контексті синергетики і його значний аплікативний потенціал, ми хотіли б зробити одне коротке зауваження стосовно деяких особливостей метамови, використаної як у цій роботі, так і в інших роботах з лінгвосинергетики. Нам здається, що такі, цілком можливо, метафоричні формулювання, як «сильні тексти віддають енергію читачам» [161, с. 112], «ритми пульсації енергії тексту й автора» [там само, с. 112], створюють враження, що тексту надається статус самостійно діючого суб'єкта або механізму, здатного функціонувати незалежно від його творця або інтерпретатора. Ми поділяємо точку зору А. Залевської, яка вважає, що текст стає справді текстом, тобто єдністю форми і змісту, тільки у процесі його взаємодії з реципієнтом [124, с. 13]. Очевидно, говорити про енергію тексту можна лише в тому випадку, коли ми розглядаємо його як ментальну сутність (текст у свідомості автора або читача), коли йдеться про концептуальну систему автора або реципієнта як середовище проживання тексту.

1.3.5. Комунікативний підхід

Основи комунікативного підходу до вивчення інтертекстуальності найбільш повно представлені в дослідженні Б. Гаспарова, який розглядає цей феномен в аспекті його ролі в комунікації. При цьому автор рідко користується у своїй роботі терміном «інтертекст», що цілком закономірно, оскільки у центрі його уваги знаходиться не текст, а мовленнєва діяльність. Підкреслюючи комплексний і багатосторонній характер мови, дослідник обирає об'єктом своєї уваги не мову як систему або мову як текст, а мову як об'єкт, над яким ми постійно працюємо, пристосовуючи його до конкретних комунікативних завдань у нашій комунікативній діяльності, і мову як середовище, в якому відбувається наша мовленнєва і мисленнєва діяльність [92, с. 5–6].

На позначення цієї іпостасі мови дослідник вводить поняття «мовленнєвого існування» [там само, с. 15]. Розглянута у цьому аспекті, мова, на думку Б. Гаспарова, постає як гігантський конгломерат, що вміщає в себе велику кількість різних за обсягом і якістю частин минулого мовленнєвого досвіду, що зберігаються в нашій пам'яті в різній формі і різному обсязі. У процесі комунікації ці частини витягуються нами з пам'яті, піддаються різним модифікаціям, переосмисленню і беруть участь в нашій мовленнєвій діяльності, яка постає як безперервний потік цитат з нашої пам'яті [там само, с. 14]. На думку автора, володіння мовою у значній мірі полягає саме в здатності орієнтуватися в цьому мовленнєвому досвіді, вмінні модифікувати його таким чином, щоб комунікація була успішною. При цьому вчений підкреслює важливість не пасивного, а творчого характеру такої роботи, оскільки кожна репліка, яку видобувають із ресурсів пам'яті, неминуче переосмислюється в нових комунікативних умовах, набуває нових смислів і при цьому впливає не тільки проспективно, але і ретроспективно.

У процесі комунікації відбувається постійний взаємний обмін мовним досвідом, в ході якого створюється загальний «цитатний фонд» [92, с. 15,

115]. Поняття цитатного фонду можна порівняти з тим, що сьогодні називається загальним лінгвокультурних простором.

Комунікативний підхід знаходить подальший розвиток в дослідженні Г. Денисової, органічно поєднуючись при цьому з етнопсихолінгвістичним підходом, що дозволяє автору розглядати процеси міжтекстової взаємодії в новому дослідницькому ракурсі – з позиції лінгвокультурної свідомості [106]. У рамках запропонованого підходу інтертекст вивчається як складова семантичної пам'яті носіїв мови і культури та їх вживання у різних сферах комунікації, що зближує позицію дослідниці з позицією Б. Гаспарова. Г. Денисова розглядає категорію інтертекстуальності як категорію комунікації, що виходить за межі лише літературних текстів і займає важливе місце у структурі мовленнєвого існування.

Як зазначає автор, у лінгвокультурній свідомості будь-якого етносу за тривалий час його існування формується великий корпус текстів і мовленнєвих кліше, які зберігаються у пам'яті й активізуються мовцями у процесі комунікації. Цю область культурної пам'яті автор називає інтертекстуальною енциклопедією. Вона має польову будову і включає як «сильні», тобто постійно затребувані в певний культурно-історичний період, тексти, так і «слабкі», що знаходяться на периферії культурного простору, а також як національний, так і індивідуальний шари [там само, с. 142–157].

Розвиваючи положення про інтертекстуальну енциклопедію, Г. Денисова переносить її у сферу проблематики когнітивного розвитку лінгвокультурної особистості, присвятивши цьому окремий розділ роботи, в якій інтертекст розглядаються в ракурсі етнопсихолінгвістики, що дозволяє виявити національно-культурну специфіку мовної свідомості. Значний інтерес у цій частини роботи становить розділ, присвячений специфіці мовної свідомості білінгвів (перш за все, питання щодо інтертекстуальних включень у процесах перекладу, розглянуте на матеріалі текстів В. Набокова) [106, с. 181–261].

1.3.6. Прагмастилістичний підхід

У сучасній філології особливу популярність та інтерес для лінгвістів становить вивчення мовних одиниць у рамках прагмастилістики. Про це свідчить ряд зарубіжних та українських робіт [4; 46; 78; 97; 187; 191; 229; 230; 272; 370].

Стилістичні засоби вибираються для реалізації певних прагматичних завдань тексту, тобто кожен стилістичний аспект тексту обов'язково має прагматичну мету. Єдність таких підходів до вивчення тексту створює підстави для виділення прагмастилістичного аспекту, а ширше – існування прагмастилістичної парадигми.

Дослідниця М. Кожина зазначає, що прагмастилістика вивчає закономірності мовленнєвого впливу на адресата в певних ситуаціях спілкування, питання визначення істинних намірів мовця (підтекст) і способів досягнення очікуваного (перлокутивного) ефекта. Таким чином, прагмастилістика досліджує стилістику прямих і індириктних мовленнєвих актів [411, с. 34]. На думку зарубіжного науковця Б. Сандіга, прагмастилістика вивчає жанри мовлення, які створюють ту предметну область, в якій стилістика й прагматика максимально зближуються [372, с. 46].

Лінгвіст Л. Піхтовнікова вважає, що нерозривна єдність стилістики і прагматики проявляється в декількох напрямках. Цілі типів тексту і дискурсу обумовлюють вживання стилістичних засобів для вираження ідей в характерній для відповідного жанру, дискурсу манері. У виборі мовно-стилістичних засобів, в їх комбінації реалізується авторський задум, який в певному сенсі може бути ототожнений з дискурсивної стратегією. Дослідниця зазначає, що авторський задум являє собою ієрархічну систему: первинний задум, тобто ідея і тема; певний порядок розташування мікротем і складових ідей (це структурно-семантична організація тексту); вибір мовних форм, засобів вираження (це рівень словесного стилю). Прагматика

авторського задуму (вибір мовних стратегій, моделей спілкування з адресатом, кодів для передачі сенсу) реалізується в текстах мовно-стилістичними засобами (композиційно-стилістичною структурою тексту, особливою лексикою і фразеологією, синтаксисом, фігурами мови, засобами парадигматичного та синтагматичного зв'язку). Л. Піхтовнікова звертає увагу на те, що стиль орієнтує адресата на зміст дискурсу за рахунок того, що демонструє йому очікувані зразки викладу змісту [230, с. 116].

Прагматична стилістика описує мовні факти, що стосуються діяльності людини, її комунікації. Прагмастилістика дозволяє зрозуміти найтонші відтінки реального вживання мовних одиниць у їх ставленні до процесу спілкування, тобто до конкретних осіб, які користуються мовою, до конкретної ситуації, цілей і завдань конкретного висловлювання [223, с. 118].

Вивчаючи стилістичні потенції мови чи певної конструкції, або аналізуючи конкретний текст, прагмастилістика звертає особливу увагу на ті функційні можливості, які мовець може обрати або вже обрав із ряду доступних форм певної мови, що були б семантично або істинно еквівалентні і можуть досягати різних цілей різними способами. Іншими словами вибір форм визначається тим, якого ефекту потрібно досягти (експресивного, афективного тощо), комунікативними якостями, що поставлені за мету (чіткість, ефективність та ін.) та контекстом чи ситуацією (що вже відомо та що нове, відносини між мовцем та слухачем, відстань). Як відомо, твердження з однаковими або практично однаковими значеннями можуть відрізнятися лінгвістичною формою та ситуативною доцільністю, і ці відмінності можуть мати стилістичне або прагматичне пояснення [341, с. 582]. Прагматичний аналіз концентрується на будь-якому виді вживання мови, починаючи з виразу або речення до дискурсу чи тексту, усного або письмового. Фокусом прагматичної стилістики є мова у вжитку, а також значення контекстуальних чинників, таких як лінгвістичні, соціальні, культурні, авторські контексти, творення та сприйняття тексту [346, с. 3].

Зв'язність художнього тексту проявляється на двох рівнях: на рівні синтактики і семантики мовних знаків, а також між текстами. Зв'язність другого рівня забезпечує актуалізацію такої основної категорії тексту, як інтертекстуальність.

Інтертекстуальність художнього тексту прагматично навантажена. Актуалізацією інтертекстуальності в художньому тексті можуть виявитися практично будь-які знаки, що утворюють семіотичний простір тексту і здатні замінити в дискурсі текст [там само, с. 3].

Подібне заміщення має на меті представити фрагмент картини світу, вербалізований автором в початковому тексті. Інтертекстуальність – відображення прагматичного аспекту використання тексту як знака. Вона в значній мірі пов'язана з розумінням тексту і, отже, з його інтерпретуванням. Розуміння тексту відбувається на різних рівнях: семантики, синтактики і прагматики. Перехід на рівень прагматики передбачає розуміння авторських інтенцій, причини використання тих чи інших знаків, в тому числі і засобів вираження інтертекстуальності.

Інтертекстуальність є категорією, властивою кожному тексту, тобто автор будь-якого тексту може свідомо або несвідомо посилатися на інші тексти. Проте автор не завжди може бути впевнений в тому, що реципієнт може адекватно інтерпретувати або ідентифікувати «сигнали» інтертекстуальності, в чому і полягає особлива прагматична специфіка цієї категорії.

У рамках теорії інтертекстуальності переосмислюється взаємовідношення автора і тексту, а також функції автора і читача по відношенню до самого тексту. Концепція тексту, згідно з якою текст, через свої засоби вираження і коди, означає набагато більше, ніж конкретний знак міг би визначити, логічно привела до проголошення Р. Бартом тези про «Смерть Автора» і народження «Скриптора» [26, с. 379]. Скоріше за все, слід вести мову не про зникнення автора як такого, а про зміну якості авторської свідомості.

Згідно з Р. Бартом, Скриптор «народжується одночасно з текстом і у нього немає ніякого буття до і поза письмом, він аж ніяк не той суб'єкт, відносно якого його книга була б предикатом» [там само, с. 380]. Лист являє собою «єдиний можливий простір, де може перебувати суб'єкт» [там само, с. 381].

Таким чином, зміна категорії авторства в епоху постмодернізму безпосередньо пов'язана з новим розумінням проблеми сприйняття тексту. Текст почав сприйматися як об'єкт вільної інтерпретації читача, який однаково допускає як «правильні», так і «неправильні» прочитання.

Особливо прагматично навантаженими є тексти інтелектуальних детективів, в яких автор враховує ступінь підготовленості адресата і підлаштовує свою мову для досягнення адекватного сприйняття читачем авторських інтенцій. Це може проявлятися у використанні таких засобів реалізації категорії інтертекстуальності, як алюзії, цитати, ремінісценції, реалії, прецедентні імена та назви з метою підвищення ерудиції читача, переконанні в авторських ідеях тощо.

Діючим інструментом пояснення функціонування засобів реалізації категорії інтертекстуальності в художніх текстах Д. Брауна є теорія мовленнєвих актів, розроблена Дж. Остіном та Дж. Серлем, згідно з якою мовленнєвий акт складається з трьох компонентів: локутивного, іллокутивного і перлокутивного актів. Локутивний акт спрямований на акт фонації (вимова фрази), акт референції (надання висловленню змісту) та акт предикації (приписування предметам властивостей). В іллокутивному акті співрозмовниками реалізується комунікативний намір (іллокутивна сила) при здійсненні мовленнєвого акту. Під іллокутивною силою висловлення (іллокуція) розуміється зміст, вкладений наратором на проголошення їм висловлення, що сприймається читачем. Перлокуція – це один із трьох складників мовленнєвого акту, що згідно з концепцією Дж. Остіна становить мовленнєву дію як спрямованість висловлювання на досягнення відповідно наміру мовця реакції адресата [124, с. 47].

Широкий науковий потенціал вбачаємо в дослідженні категорії інтертекстуальності у прагмастилістичному аспекті в художніх текстах Д. Брауна, а саме: виявити вербальні та невербальні засоби реалізації категорії інтертекстуальності та її прагматичні функції в художніх текстах Д. Брауна та кінотекстах.

За словами Ф. Бацевича, «самі основоположники сучасного функціоналізму – празькі мовознавці, вживали термін «функція» неоднозначно: то як функція мови, то як функція мовної одиниці; протиставляли засобу і формі, співвідносили з чимось екстралінгвістичним і інтралінгвістичні» [31, с. 11]. Таким чином, поняття «функція» і похідний від нього «прагматична функція» тлумачаться дослідниками по-різному.

У лінгвістиці функцію розглядають як роль, яку певні класи одиниць виконують у побудові одиниць більш високих рівнів [15, с. 30]. Даючи визначення функції, також звертають увагу на її прагматичний аспект, а саме на відношення між мовленнєвими одиницями у процесі комунікації [175, с. 36].

М. Сільверштейн виокремлює три групи значень терміну «функція» [377, с. 17-18]: 1) «референційні» функції – абстрактна дистрибуція форм у межах пропозиції; 2) «прагматична функція-1» як цілеспрямоване використання сигналів для досягнення соціального ефекту. Така функція характеризує щось з огляду на те, як адресант і адресат через міжособистісний канал, що налаштований на певне завдання, кваліфікують свої мовленнєві дії [376, с. 132]; 3) «прагматична функція-2» як індексне вживання екземплярів форми і взаємна дистрибуція екземплярів форм самих по собі щодо позамовного контексту вживання мови. Це вживання жає індексне значення мови [там само, с. 142].

Зацікавленість викликає тлумачення функції у значенні «прагматична функція-1». Саме так трактували функцію представники празького лінгвістичного гуртка [150, с. 7; 323, с. 8]. Така функція пов'язана з інтерпретацією здатності індивіда стратегічно використовувати форми мови,

тобто так, щоб це вживання можна було оцінювати відповідно до стандартів ідеології (світогляду) та / або доречності [375, с. 206].

Паралель між компонентами мовленнєвого акту і функціями мови знайдено також у послідовників К. Бюлера, що виділяв тріаду «експресія, репрезентація, апеляція» [61, с. 528]. Апелятивну функцію вони співвідносять з іллокуцією, експресивну функцію – з висловом пропозиційної установки, репрезентативну – з висловом пропозиції, ігноруючи перлокутивний компонент мовленнєвого акту [314; 336; 362; 369]. Якщо розглядати мовну комунікацію як процес обміну мовленнєвими актами з точки зору функціонального підходу, то більш логічним може бути інший реляційний зв'язок: репрезентативна функція (повідомлення) знаходить відображення у пропозиційному компоненті мовного акту (репрезентація якогось стану речей), експресивна функція (спілкування) – в іллокутивному компоненті (спілкування як обмін діями), апелятивна функція (вплив) – в перлокутивному.

Р. Якобсон деталізував класифікацію К. Бюлера та збільшив кількість функцій до шести, у відповідності до певних аспектів комунікативного процесу (адресант, адресат, контакт, повідомлення, контекст, код). Дослідник запропонував тлумачення функції комунікативного акту як спрямованість (настанову, призначення) повідомлення на інші фактори мовленнєвого спілкування. Наприклад, якщо повідомлення спрямоване на адресата (передачу його емоцій) йдеться про емотивну функцію; за спрямованість на адресата, намір викликати в нього певний стан відповідає конативна функція. Референційна функція пов'язана за спрямованістю на контекст; поетична – на повідомлення. У повсякденному спілкуванні є референційна функція, при цьому повідомлення спрямоване на референт, на контекст. Повідомлення зазвичай виконують декілька функцій, що проявляються в певній ієрархії. Ієрархія функцій у повідомленні зумовлює специфіку певного акту комунікації – процесу передачі і сприйняття повідомлення. За Р.Якобсоном, виокремлюються такі функції: емотивна (експресивна у К.Бюлера),

конативна (апелятивна), референційна (денотативна, когнітивна), метамовна, поетична, фатична [310, с. 319].

З позиції соціолінгвістики Г.Фергюсон запропонував такі функції мови: комунікативна, когнітивна (розумова), пізнавальна (акумулятивна), емоційно-експресивна, волюнтативна (заклучно-спонукальна функція), метамовна, фатична, металінгвістична, номінативна, денотативна, репрезентативна, конативна, естетична, аксіологічна [328, с. 325].

Прагматичну функцію мови почали досліджувати у першій половині XIX ст. Дослідниця Т. Манякіна зазначає, що Б. Малиновський у праці «Проблема значення у примітивних мовах» розглянув прагматичну функцію мови як основну та первинну з історичної точки зору, в приітивних суспільствах, та основну в цивілізованому суспільстві. Він дійшов висновку, що мову необхідно розглядати як спосіб дії, а не засіб передачі [193].

Дослідник Л. Блумфільд погодився з науковцем Б. Малиновським та вбачав основне призначення мови в тому, що слугувати мовцю засобом спонування слухача до певних дій. Саме здатність отримувати інформацію завдяки мові, на думку Л. Блумфільда, лежить в основі функціонування суспільства [44, с. 39]. Л. Вайсгербер не абсолютизував прагматичну функцію мови. Він вивчав її в контексті впливу мови на розвиток культури в цілому [384, с. 8].

Мовознавці у своїх дослідженнях користуються термінами «прагматична функція» і «комунікативно-прагматична функція» тексту [1367, с. 158]. Термін «комунікативно-прагматична функція» наголошує на первинності й важливості комунікативної функції: «Усі функції працюють на комунікацію, тому комунікативну функцію якоюсь мірою можна вважати провідною» [158, с. 21–22]. Напевне, тому навколо комунікативної та прагматичної функцій так багато дискусій: М. Кочерган вважає прагматичну функцію різновидом комунікативної [158]; Є. Максименко виокремлює прагматичну функцію як частину комунікативної [191]. Звертає на себе увагу й те, що в низці досліджень терміни «комунікативний» і «прагматичний» є

синонімічними. Л. Кисельова вважає синонімами прагматичну, емоційно-впливову та емоційно-регулятивну функції [140, с. 42].

Ю. Степанов визначає прагматичну функцію як акт спілкування, насамперед, спрямований від індивіда до інших індивідів і до суспільства загалом, встановлення мовцем свого ставлення до дійсності, яке виражається в мовних знаках будь-якої протяжності та устрою: у вигуках, у називних пропозиціях; у фатичній функції, коли всі слова спрямовані на те, щоб зав'язати або підтримати спілкування [268, с. 342].

Саме функція безпосереднього впливу на адресата розглядається як основна у сфері літературної комунікації, також зазначається важливість функції ознайомлення із внутрішнім світом суб'єкта мовлення [5, с. 82-83].

В. Дем'янков розглядає прагматичну функцію як одну з функцій мови [104]. Також дослідники зазначають, що прагматична функція є близькою до комунікативної, через неї реалізується така властивість мови як здатність бути сигналом для реципієнта [87, с. 30].

На думку Л. Кисельової, прагматична функція є різновидом розумових та комунікативних функцій як єдності і являє собою не тільки призначеність мовних засобів для здійснення емоційного мислення, але й їх здатність цілеспрямованість на регуляцію поведінки [140, с. 41].

В українській германістиці дослідники розглядали низку прагматичних функцій, а саме емоційну, емоційно-оцінну, естетичну, спонукальну, експресивну та контактну функції як складники прагматичної функції. Тобто прагматична функція вважалася складним явищем та системою, що включає в себе декілька компонентів [229, с. 136]. Але на думку інших науковців, зазначені вище складники прагматичної функції є окремими прагматичними функціями, оскільки кожна з них зумовлена прагматичною настановою автора. Крім того, кожна функція будь-якого тексту реалізує в собі певну прагматичну настанову. Також автор припускає можливість умовного розподілу прагматичних функцій між адресантом і адресатом, при цьому зауважуючи, що жодна функція не буде реалізуватися за

відсутності одного з комунікантів. Цей умовний розподіл базується лише на важливості та значущості ролі виконання певної функції у процесі комунікації одного з них [там само].

Дослідниця В. Грицина виокремлює сім комунікативно-прагматичних публіцистичних текстів: адресація, авторизація, розширення інформації, суб'єктивно-модальна, оцінна, структурно-композиційна і довідково-інформаційна функції [100]. В. Прищепа дослідила прагматичні функції на матеріалі рекламних текстів [235], а І. Бидіна – поетичних текстів [60].

Підсумовуючи досвід західних функціоналістів, В. Дем'янков виокремлює прагматичні функції нагадування, питання, твердження, повтору, указівки, згода, доказ і підтвердження, уступка, виправлення, незгода й опротестування, критика й заперечення [104].

Слідом за Н. Корабльовою та Л. Соколом, інтертекстуальність у контексті роботи розглядається як властивість тексту, яка полягає у комбінації чужого і власне авторського текстів.

Беручи до уваги існуючі підходи до трактування поняття «прагматична функція», у роботі розглядаємо прагматичну функцію так: прагматична функція – це спрямованість категорії інтертекстуальності на досягнення певного впливу на читача / глядача у процесі читання / перегляду художніх текстів Д. Брауна та кінотекстів.

Ми виокремлюємо такі прагматичні функції категорії інтертекстуальності: *аргументативну* – для підкріплення авторської думки; 2) *прогностичну* – допомагає читачу передбачити подальші події художнього твору; 3) *емотивну* – для створення емоційної напруги, викликати у читача почуття співпричетності до подій художнього твору; 4) *ретроспективну* – нагадати читачу події з інших творів Д. Брауна серії про Роберта Ленгдона; 5) *сугестивну* – нав'язати читачу певні думки, ідеї, спонукати його до пошуку інформації.

1.3.6.1. Рівні комунікації в інтелектуальних детективах Д. Брауна

У 80 – 90 рр. ХХ ст. дослідники у сфері прагмалінгвістики [315; 316; 336; 337; 340] виокремили у художньому дискурсі два рівня комунікації: внутрішня/горизонтальна (комунікація персонажів один з одним) і зовнішня/вертикальна (комунікація автора з читачем) [170; 336; 337]. Отже, слід розрізняти два аспекти аналізу діалогу: аналіз діалогічного розмовного дискурсу, представленого внутрішньою комунікацією, та інтерпретацію тексту художнього твору, що концентрується на зовнішній комунікації [316, с. 8]. Науковці дійшли висновку, що залучення художніх діалогів до прагматичного аналізу є виправданим із урахуванням певних дослідницьких цілей і особливостей цих діалогів [315, с. 53].

Одночасно в центрі дослідницької уваги опиняється поняття авторської інтенції, яка стосується всього твору, створюючи так звану «макро-іллокуцію» (macro-illocution) [355, с. 92]; ідеться про імітацію автором виробництва мовленнєвого акту, але без наміру ввести читача в оману, з опорою на відповідні конвенції [373]. Т. Ван Дейк уводить термін «літературний» мовленнєвий акт (“literary” speech act), який ґрунтується на намірі автора змінити знання й оцінки читача, на бажанні поділитися знаннями, оцінками й емоціями [325, с. 16] – отже, фокус уваги переміщується з літературного тексту на процес літературної комунікації [325, с. 5].

Уважається, що комунікація горизонтального рівня відіграє підлеглу роль, оскільки «літературні діалоги слугують «більш високій» меті (і є в зв’язку з цим не «безцільними»): вони інтерпретативно розкривають можливий смисл тексту, котрий, в кращому випадку, намагається змінити сприйняття дійсності у читача» [340, с. 2], тож художній твір «несе в собі насамперед інформацію, вона є цілісний монологічний художній текст одного автора» [170, с. 33]. Інакше кажучи, горизонтальна комунікація

підпорядкована референтивній авторській інтенції, тому є вторинною відносно вертикальної, тобто створюючи окремий художній текст, автор, передусім, керується своїм задумом, підпорядковуючи йому всі засоби, в тому числі й мовлення персонажів.

З іншого боку, горизонтальна комунікація кожного окремого твору є первинною, оскільки умовно існує в окремому, можливому (фікціональному) світі як пресупозиція вертикальній комунікації. Ця обставина робить найбільш релевантними для прагмалінгвістичного аналізу діалоги драматургічних творів. Вони є засобом організації тексту та мають дві форми існування – текст і сценічне втілення, що накладає на два рівні комунікації в драмі певну специфіку: драматургічний діалогічний дискурс включає в себе когнітивні процеси дійових осіб, драматурга, читача, глядача, режисера й акторів [170, с. 5; 340, с. 4].

Свою комунікативну специфіку мають й інтелектуальні детективи Д. Брауна. Комунікація «автор – читач» у текстах творів Д. Брауна реалізується через мову героїв, тобто простежується комунікація «персонаж 1 – персонаж 2» (горизонтальна, внутрішня). Мовлення персонажів використовується автором для передачі певного смислу. Наприклад, герой «Коду да Вінчі» Лью Тіббінг звернувся до наскрізної алюзії на Грааль для того, щоб переконати Софі Невьо, що Грааль – це не матеріальний предмет (чаша), а – людина (Марія Магдалина):

*«Does this fresco tell us what the Grail really is? ... Not what it is, ... But rather who it is. The Holy Grail is not a thing. It is, in fact... **a person**»* [427, с. 200].

*«The Holy Grail is a person?... **A woman, in fact**». «The Holy Grail is **Mary Magdalene... the mother of the royal bloodline of Jesus Christ**»* [427, с. 200].

Іншим різновидом комунікації у текстах творів Д. Брауна є комунікація «протагоніст – читач». Звертаючись до читачів від імені протагоніста, тобто головного героя, автор або ототожнює себе з ним, або протиставляє себе

йому. При цьому він може схвалювати дії протагоніста (симпатизувати йому, заохочувати його, бути в захваті від нього тощо), а може і осуджувати його (іронізуючи, насміхаючись). Примітром, у «Янголах і демонах» Д. Браун – на боці протагоніста – Роберта Ленгдона, який використав цитату В. Черчилля щодо здатності членів ордену Ілюмінаті проникати у всі сфери суспільного життя.

«In fact, Churchill had once told reporters that *if English spies had infiltrated the Nazis to the degree the Illuminati had infiltrated English Parliament, the war would have been over in one month*» [426, с. 73]. Автор намагається передати читачу іронічне ставлення щодо впливу братства Ілюмінаті на суспільство.

У «Янголах і демонах» виокремлено ще один текстовий фрагмент, в якому автор поділяє думку свого героя. Роберт Ленгдон звернувся до вислову письменника Гі де Мопассана щодо фрески «Страшний суд» італійського художника Мікеланджело.

«He gazed past the altar up to Michelangelo's renowned fresco, «The Last Judgment». The painting did nothing to soothe his anxiety. It was a horrifying, fifty-foot-tall depiction of Jesus Christ separating mankind into the righteous and sinners, casting the sinners into hell. There was flayed flesh, burning bodies, and even one of Michelangelo's rivals sitting in hell wearing ass's ears. Guy de Maupassant had once written that **the painting looked like something something painted for a carnival wrestling booth by an ignorant coal heaver**» [426, с. 78].

Д. Браун намагається переконати читача в думці про те, що цьому твору мистецтва не місце в Сикстинській капелі (Ватикан), оскільки на ньому персонажі зображені без одягу та в непристойних позах.

1.4. Жанрові особливості художніх текстів Д. Брауна як інтелектуальних детективів

В останнє десятиліття характерною особливістю західноєвропейського літературного процесу є розробка детективних жанрів з використанням прийомів інтертекстуальності і так званого принципу «подвійної адресації». Завдяки своїй здатності освоювати будь-який життєвий матеріал і вміщати його в чіткі рамки захоплюючого сюжету детектив є одним з найбільш популярних жанрів. Зараз це найактивніший жанр, що знаходиться на вістрі пошуку інтерпретацій сучасної реальності, який пропонує прості й зрозумілі орієнтири. Крім того, детектив привертає увагу письменників і з точки зору літературного експерименту: в ньому можуть бути об'єднані й синтезовані елементи різних оповідних жанрів, наприклад, історичного, психологічного, сімейно-побутового, пригодницького романів.

Виникнення детективу відносять до середини XIX ст. Щоправда, деякі дослідники згадують під цим оглядом навіть гомерівські часи. Р. Дюрна стверджує, що першою детективною історією можна вважати «Царя Едіпа», де роль убивці, жертви й судді грає одна й та сама людина [213, с. 38]. І це твердження має реальні підстави: згадаймо, що ще Аристотель у поетиці найголовнішим елементом трагедії вважав мітос як синтез подій.

Детектив як особливий тип оповідної літератури, вперше названо детективною історією американкою Е. К. Грін в кінці 1870-х рр. Біля витоків формування цього жанру стояли також письменники Е. А. По (США), В. Коллінз, А. Конан Дойл, А. Крісті (Велика Британія). Першими детективними новелами стали «Вбивство на вулиці Морґ» (1841), «Таємниця Марії Роже» (1842), «Викрадений лист» (1844) Е. По.

Самостійний жанровий статус детективної літератури дотепер залишається дискусійним. Наприклад, автори багатьох англomовних досліджень детективу характеризують його, використовуючи термін «жанр» і «жанровий різновид» як синоніми, або ж взагалі уникаючи їх (У. Кітредж,

Р. Леймен, С. Моем, Г. Честертон) [221, с. 152–157]. Деякі вітчизняні дослідники (Б. Бегак [32], А. Вуліс [84]) відносять детектив до різновидів пригодницького авантюрного жанру. Інші вчені (А. Адамов [1], Г. Анджапарідзе [8], С. Бавін [23]) наполягають на жанровій виокремленості і самодостатності детективної прози. Ми також поділяємо цю точку зору.

Метажанр детектива (розповідь, повість, роман, п'єса) постійно еволюціонує, разом з ним змінюються і підходи до його аналізу. Як відомо, першими теоретиками жанру виступили самі письменники детективної літератури: Х. Л. Борхес [57], Р. Чандлер [297], Г. Честертон [303].

Значний внесок у дослідження проблеми детективу зробили передусім зарубіжні дослідники. Зокрема, широко відомими читацькому загалу є праці Г. Честертонна «На захист детективної літератури», Р. О. Фрімена «Мистецтво детектива», Е. С. Гарднера «Справа у тому, як це усе починалося». У 90-х рр. ХХ ст. з'являється ряд теоретичних робіт, присвячених вивченню жанрових особливостей та різновидів детективу, вітчизняних критиків та літературознавців: О. Іванов «Детектив: занепад чи розквіт», М. Новікова, О. Барабан «Символіка детективу», Г. Костюк «Про «Поклади золота».

В останні десятиліття в західному літературознавстві детектив розглядається в різних аспектах: Цв. Тодоров аналізує типи детектива з точки зору оновлення жанрових форм [381], Д. Портер досліджує американський і британський варіанти детектива [368], М. Холквіст осмислює відображення різних типів свідомості в детективному романі [342].

Вітчизняні дослідники (А. Казачкова, Л. Крюкова, С. Лєсков, О. Меркулова, Р. Теплих, Д. Шигонов) поглиблено займається осмисленням композиційних та сюжетних особливостей детективного жанру [див. напр.: 132; 166; 178; 201; 276; 307]. Інші вчені, в силу власних дослідницьких інтересів, концентрують увагу на цілком конкретних його «складових»: витоки зародження у вітчизняній літературі (Д. Ніколаєв) [216], гендерному аспекті (І. Гаврикова) [86], аналізі окремих елементів поезики, вивченні типології детективних романів (М. Адамович, Г. Аджапарадзе,

О. Анциферова, М. Вольський, А. Вуліс, Т. Гармаш-Роффе, Л. Салміна) [див. напр.: 2; 8; 11; 79; 84; 91; 248].

Науковці досліджували жанрову стратегію історичного детективу у творчості П. Акройда [21], Б. Акуніна 1990 – початку 2000-х рр. [132], особливості актуалізації семіосфери «впевненість» у текстах детективів А. Крісті та А. Конан Дойля [201], національну концептосферу в детективних романах А. Крісті, Ч. П. Сноу, Д. Френсіса [39].

Вивчення засобів реалізації категорії інтертекстуальності в художніх творах Д. Брауна є на часі, зважаючи на зростаюче зацікавлення творчістю автора (О. Бессараб [40; 41], М. Виноградова [71], Я. Вишницька [75], І. Громова [101], Ю. Гринда [99], Н. Гура [102], К. Кокшенєва [146], О. Кольцова [148], Т. Крутько [164], Г. Матюха [198], С. Нестерук [215], І. Усова [284], О. Черник [300], К. Шапочка [304]). З позиції перекладознавства вивчення творчості Д. Брауна провели О. Мусієнко [211], Ю. Мулік [210], О. Новицька [218], К. Шигаєва [306]. О. Морозова дослідила явище прецедентності в романах Д. Брауна в культурологічному аспектах [206]. Т. Амірян вивчав твори Д. Брауна як конспірологічні детективи [7].

Дослідник І. Сусов пропонує таке визначення: детектив (від англ. detective – сищик) – це один з найпродуктивніших жанрів масової культури ХХ ст., сюжетна колізія якого побудована на пошуку шляхів вирішення будь-якого складного і заплутаного завдання, в кінцевому підсумку пов'язана з набуттям істини [274, с. 30].

У своїй книзі «Мій улюблений жанр – детектив» А. Адамов визначає детектив як такий роман, життєвим матеріалом якого є таємниця якогось небезпечного і заплутаного злочину, і весь сюжет, всі події розвиваються в напрямку її розгадки [1].

З досліджень літературознавців видно, що, незважаючи на певні відмінності в трактуваннях детектива як жанру, в цілому сучасна філологія знаходить стійкі жанрові показники детектива, які зводяться до такого:

детектив – художній твір, сюжет якого присвячений розкриттю загадкового злочину, зазвичай за допомогою логічного аналізу фактів.

Сьогодні розрізняють багато видів детективної літератури: 1) психологічний детектив (Ф. Достоєвський «Злочин і кара»; Ч. Діккенс «Таємниця Едвіна Друда»); 2) історичний детектив (Г. К. Честертон «Батько Браун»; Х. Вінтерфельд «Детективи в тогах», Б. Акунін «Пригоди Ераста Фандоріна»); 3) іронічний детектив (І. Хмельовська «Будинок з привидами», «Скарби», «Особливі заслуги»; О. Казачинський «Зелений фургон»); 4) шпійонський детектив (А. Крісті «Кішка серед голубів», Д. Медведєв «Це було під Рівним», Б. Акунін «Турецький гамбіт»; В. Роньшин «Таємниця зефіру в шоколаді», Ю. Семенов «Сімнадцять миттєвостей весни» [101, с. 40]; 5) американський «крутий» детектив (Р. Чандлер «Прощавай, кохана», «Жінка в озері», «Висока вікно»; Дж. Х. Чейз «Весь світ в кишені», «Свідків не буде». Дослідниця Г. Давиденко виділяє ще інтелектуальний детектив (Е. А. По, Агата Крісті, А. Конан-Дойль) [103].

Характерними особливостями класичного детективу є: 1) наявність злочину й загадки, пов'язаної з ним; 2) злочин повинен бути розкритий не за допомогою збігів, випадковостей чи фантастичних подій, а виключно логічним методом; 3) образ слідчого – того, хто розгадує таємницю, який має бути найрозумнішим серед персонажів і не може бути злочинцем; 4) у слідчого має бути щиросердний друг, який спостерігає за розгадуванням таємниці, а нерідко розповідає про хід розслідування читачам; 5) мінімум описів і відсутність розлогих характеристик; 6) читач має рівні з персонажами можливості для розкриття загадки, він неначе включений у процес розумової дії, пов'язаної з розслідуванням; 7) у фіналі загадка обов'язково має бути розгадана, а зло викрите [65].

Як правило, детектив будується за усталеною сюжетною схемою: експозиція – знайомство з основними персонажами (їх небагато); зав'язка – надходження інформації про злочин чи таємницю, пов'язану з ним; розвиток дії – процес розгадування таємниці (огляд місця злочину, опитування свідків,

збирання фактів, переслідування злочинців тощо, але головне – логічні умовиводи слідчого); розв'язка – слідчий знаходить рішення загадки, інші дивуються його висновкам, тому згодом він повідомляє про кроки розслідування друзям чи супутникам [там само].

Е. А. По став засновником двох головних напрямів у детективі – романтичного (сенсаційного) та класичного (інтелектуального). У творах класичного типу, інтелектуальних детективах, усі події, як правило, відбувалися у першій частині, а потім детектив рухався вперед, доки повністю не розгадував загадки. Що ж стосувалося читача, то він діяв нарівні з великим сищиком і мав можливість самостійно працювати над загадкою. Розв'язуючи ту чи іншу таємницю, читач повинен мислити логічно, послідовно, підключивши свій інтелект, звідси і назва – інтелектуальний. Інтелектуальний детектив, на відміну від сенсаційного, траплявся рідко. Зразки таких творів – у творчості А. Конан-Дойля, А. Крісті, У. Еко, А. Перес-Реверте, Е. Л. Доктороу, Д. Браун [392].

На сьогодні серед науковців невирішеним залишилося питання щодо жанрової форми творів Д. Брауна. Критики поміщають їх в один ряд з такими формами, як трилер (Д. Бренон) [334], «mystery» (Д. Бернстейн) [321], конспірологічний детектив (Т. Амірян) [7], «murder mystery» (Б. Ерман) [327], «detective-mystery thriller» (Т. Грем) [333], арт-детектив (О. Дехнич) [109]. Множинне визначення жанру досліджуваних текстів можна пояснити тим, що Д. Браун поєднує водночас кілька жанрових форм і стилів у своїх творах. У нашому дослідженні доробок Д. Брауна розглядається як інтелектуальний детектив.

Слідом за П. Ф. Кольєром, ми розглядаємо інтелектуальний детектив як різновид класичного детектива, в центрі якого перебуває інтелектуальна загадка, яка розкривається за допомогою інтелектуальних здібностей слідчого [392].

У детективі, особливо інтелектуальному, ми маємо справу з героєм-інтелектуалом, вченим. Інтелект – це головна властивість знаменитих

сищиків. Можна сказати, що герої є втіленням чистого розуму, гіпертрофованого інтелекту, що стає особливо очевидним на тлі їх «пригніченої» тілесності (фізична форма героїв не відповідає силі їх розуму). Слід звернути увагу на те, що герой Д. Брауна Роберт Ленгдон навпаки був у гарній фізичній формі, оскільки регулярно займався плаванням. Ще однією особливістю цього персонажа є його ейдетична пам'ять, адже професор мав глибокі знання не лише з релігійної символи, але й з історії, мистецтвознавства, архітектури. Головному герою американського письменника доводиться розплутувати злочини, пов'язані з історичними товариствами «Іллюмінаті», «Пріорат Сіона», масонами, знаходити таємні послання в картинах «Мона Ліза» Леонардо да Вінчі та «Меланхолія» Альбрехта Дюрера, а також у художніх творах «Діаграми» Галілея і «Божественна комедія» Данте Аліг'єрі.

У текстах інтелектуальних детективів циклу про Роберта Ленгдона зав'язку сюжету становить вбивство («Код да Вінчі», «Янголи і демони») або інший злочин (викрадення та відсікання руки Пітера Соломона у «Втраченому символі»). На відміну від класичного детективу, у якому немає натуралізму й живопису кривавих сцен, Д. Браун у своїх творах досить детально описує процес убивства або тіло загиблого. Злочини у нього є дуже жорсткими, що не може не викликати в читача страх та жах.

Відмінність творів про Роберта Ленгдона від класичного детективу полягає в тому, що розкриття вбивства не є центральною проблемою, воно є тільки поштовхом для відкриття більш серйозних таємниць. Наприклад, у «Коді да Вінчі» Роберт Ленгдон і його помічниця мають не тільки знайти вбивцю Соньєра, а ще й розгадати таємницю, яку він залишив, – таємницю знаходження Святого Грааля. Якщо в будь-якому класичному детективі увагу зосереджено на відновленні історії злочину, то в інтелектуальних детективах Д. Брауна на цьому зовсім не акцентовано, на першому плані – саме процес розслідування, пошук істини та відновлення порядку. Головний герой у

жодному разі не відсторонений, він перебуває в самому епіцентрі подій і внаслідок цього потрапляє в небезпечні ситуації [331, с. 146–152].

Ще однією особливістю, яку можна простежити в інтелектуальних детективах циклу про Роберта Ленгдона, – це інформативність. Читачі отримують постійний потік інформації про історію, релігію, літературу та мистецтво за допомогою ремінісценцій, цитат, алюзій. Головний герой – учений, тому, розплутуючи таємницю, яка, як правило, певним чином пов'язана з областю його знань, він завжди коментує та пояснює речі, з якими має справу. З метою введення великих об'ємів інформації письменник використовує флешбеки, у яких Роберт Ленгдон згадує свої лекційні заняття зі студентами.

Також художні тексти Д. Брауна відрізняються використанням назв новітніх технологій. В «Янголах і демонах» героя перевозять на неймовірно швидкому літаку (11 000 миль за годину), створюють бомбу з антиматерії, у «Втраченому символі» супутниця Роберта Ленгдона Кетрін Соломон робить відкриття, яке доводить, що «дух панує над матерією», вражає опис її герметичної технологічної лабораторії; в «Інферно» вчений на ім'я Бертран Цобріст створює вірус, який вибірково зробить населення планети безплідним [300, с. 146–152].

Головний герой творів Д. Брауна не є ні професійним детективом, ані детективом-аматором, він – учений, якого змушують або умовляють взяти участь у розслідуванні. Той факт, що розкриття таємниці в кожному детективі стає можливим тільки завдяки інтелектуальним здібностям героя, його обізнаності у сферах релігії, історії та мистецтвознавства, дає нам підставу вважати детективи інтелектуальними.

Цілком очевидно, що низка стилістичних та мовних ознак сучасних інтелектуальних детективів Д. Брауна продиктовані жанром. Оскільки події в більшості творів (окрім «Втраченого символу») розгортаються в чужій країні, текст насичений топонімами та реаліями. Код, який потрібно розшифрувати, як правило, представлено загадкою, анаграмою або віршем, тобто

застосовано прийом мовної гри. Той факт, що всі твори – інформативні, зумовлює використання великої кількості назв сучасних технологій, обладнання та винаходів. Суттєву роль у побудові композиції творів відіграють назви пам'яток архітектури, літературних творів та витворів мистецтва, що відбивається в мові використанням прихованих та явних алюзій, цитат, ремінісценцій.

Висновки до розділу 1

Інтертекстуальність – властивість тексту, яка полягає у комбінації чужого і власне авторського текстів. Категорія інтертекстуальності характеризується єдністю змісту і форми. Формами категорії інтертекстуальності виступають вербальні та невербальні засоби її реалізації в інтелектуальних детективах Д. Брауна та кінотекстах. Зміст категорії інтертекстуальності виражено прагматичними функціями засобів її реалізації в інтелектуальних детективах Д. Брауна та кінотекстах.

Інтермедіальність – внутрішньотекстова взаємодія у тексті (художній текст, кінотекст) семіотичних кодів різних мистецтв, зокрема літератури та кінематографу. Мультимодальність – взаємодія різних семіотичних систем (вербальний текст, фото, графічні, аудіо- та відео елементи) в рамках одного тексту (художній текст, кінотекст). Кінотекст – вид інтертексту, чітке, цільне і завершене повідомлення, виражене за допомогою вербальних і невербальних знаків, організоване відповідно до задуму автора.

У сучасній науці існує безліч підходів до вивчення інтертекстуальності: структурний підхід (Р. Барт, Ж. Дерріда, Ж. Женетт, Н. Корабльова, Ю. Крістева, Р. Лахманн, Ю. Лотман, Л. Сокол, І. Смирнов, Ю. Степанов), культурно-семіотичний підхід (О. Бразговська, Ю. Лотманом, І. Смирнов), герменевтичний підхід (І. Арнольд, М. Ріффатер), у контексті синергетики (Н. Кузьміна, А. Залевська), комунікативний підхід (Б. Гаспаров, Г. Денисова).

Прагмастилістичний підхід передбачає виявлення вербальних та невербальних засобів категорії інтертекстуальності, її прагматичних функцій в художніх текстах Д. Брауна та кінотекстах. Прагматична функція – це спрямованість категорії інтертекстуальності на досягнення певного впливу на читача / глядача у процесі читання / перегляду художніх текстів Д. Брауна / кінотекстів.

Прагматичні функції засобів реалізації категорії інтертекстуальності в художніх текстах та кінотекстах Д. Брауна: 1) аргументативна – для підкріплення авторської думки; 2) прогностична – допомагає читачу передбачити подальші події художнього твору; 3) емотивна – для створення емоційної напруги, викликати у читача почуття співпричетності до подій художнього твору; 4) ретроспективна – нагадати читачу події з інших творів Д. Брауна серії про Роберта Ленгдона; 5) сугестивна – нав'язати читачу певні думки, ідеї, спонукати його до пошуку інформації.

Рівні комунікації «автор – читач» у художніх текстах Д. Брауна: «персонаж 1 – персонаж 2», «протагоніст – читач».

Інтелектуальний детектив – різновид класичного детектива, сюжет якого присвячений розкриттю таємниці злочину, зазвичай за допомогою інтелектуальних (аналітичних) здібностей слідчого. Жанровими ознаками інтелектуальних детективів Д. Брауна є: 1) у центрі сюжету – процес розслідування, пошук істини та відновлення порядку; 2) головний герой перебуває в самому епіцентрі подій і внаслідок цього потрапляє в небезпечні ситуації; він не є ні професійним детективом, ні детективом-аматором, він учений, якого змушують або умовляють взяти участь у розслідуванні; 3) інформативність: читачі отримують постійний потік інформації про історію, релігію, літературу та мистецтво, досягнення сучасної науки.

Визначена жанрова форма художніх текстів Д. Брауна зумовлює використання таких вербальних засобів реалізації категорії інтертекстуальності, як алюзії, цитати, ремінісценції.

РОЗДІЛ 2

МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ КАТЕГОРІЇ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ В ХУДОЖНІХ ТЕКСТАХ ТА КІНОТЕКСТАХ Д. БРАУНА

2.1. Методика аналізу категорії інтертекстуальності в інтелектуальних детективах та кінотекстах Д. Брауна

З позиції лінгвістики метод визначають як «узагальнені сукупності теоретичних настанов, прийомів, методик дослідження мови, які пов'язані з певною лінгвістичною теорією та загальною методологією» [416, с. 298]. Кожен метод виокремлює саме той аспект/аспекти мови як об'єкту вивчення, які постають найважливішими у цій лінгвістичній теорії. При цьому кожний знаковий етап у розвитку мовознавства характеризується зміною поглядів на мову, зміною лінгвістичної теорії та зумовлює появу нових методів дослідження [там само, с. 298].

Утім, неможливо залишити поза увагою універсальну сутність та механізм деяких лінгвістичних методів. Зазначаючи недоцільність виокремлення методів фонології, морфології або синтаксису, Ю. Степанов зазначає, що сучасна лінгвістика характеризується екстраполяцією методів, де одні й ті ж самі методи переносяться з однієї сфери мови в іншу, на інший матеріал [267, с. 12]. Відповідно, сучасні лінгвістичні концепції не тільки пояснюють багато аспектів, але й надають можливість використовувати низку методів аналізу. У сучасній лінгвістиці ефективно застосовуються методи як у традиційному оформленні, так і у трансформованому. Наше дослідження проводиться в синхронічному аспекті (інтелектуальні детективи початку XXI ст.).

З огляду на це, базовим лінгвістичним методом нашого дослідження є **описовий**. Він застосовувався для опису засобів реалізації категорії

інтертекстуальності в інтелектуальних детективах та кінотекстах Д. Брауна [180].

Описовий метод застосовувався в нашому дослідженні для здійснення синхронного аналізу стилістичних особливостей інтелектуального детективу; виділення та класифікації засобів реалізації категорії інтертекстуальності; виокремлення основних сфер-джерел категорії інтертекстуальності; визначення функцій категорії інтертекстуальності в інтелектуальному детективі.

Метод суцільної вибірки застосовуємо при доборі мовного матеріалу з оригінального (неадаптованого) тексту інтелектуальних детективів для його подальшого аналізу та ілюстрації теоретичних положень дослідження. Матеріалом дослідження є тексти інтелектуальних детективів Д. Брауна «Янголи і демони», «Код да Вінчі», «Втрачений символ», «Інферно», а також кінотексти «Янголи і демони», «Код да Вінчі», «Інферно».

Виокремлення засобів реалізації категорії інтертекстуальності забезпечується застосуванням контекстуального аналізу. **Контекстуальний аналіз** нерозривно пов'язаний з теорією контексту. У її основу покладено концепцію, згідно з якою висловлювання набуває значення у рамках ситуативного та соціального контекстів. З цієї точки зору потребує врахування комунікативна ситуація, рольова структура спілкування, умови функціонування мови та інформаційна основа комунікації, яка зумовлюється комплексом знань та поглядів учасників комунікації. Отже, розгляд контексту як позамовного середовища, у якому функціонують мовні одиниці всіх рівнів, як слова, речення і тексти, передував концепції лінгвістичних та стилістичних контекстів, які складають основу сучасного методу контекстуального аналізу [13, с. 144].

Контекстуальний аналіз також використовується для вивчення функціональної специфіки слів і їх значень, він являє собою аналіз тексту (фрагмента тексту, речення), в якому використано дане слово, зокрема алюзія або прецедентна назва, а також аналіз залежності значення слова від цього

контексту. Виділяють контекстуально обумовлені і контекстуально незалежні значення слів і визначають умови їх реалізації в залежності від того чи іншого контексту. У нашому дослідженні переважно зустрічаються контекстуально обумовлені слова. За допомогою контекстуального аналізу визначено функції невербальних засобів реалізації категорії інтертекстуальності в кінотекстах «Янголи і демони», «Код да Вінчі», «Інферно».

Дефінітивний метод передбачає аналіз словникових потрактувань з метою лексикографічної презентації значення слова, яке називає це поняття чи явище, або відмінностей у значеннях кількох та більше слів [64, с. 12]. З використанням дефінітивного методу в роботі уточнено поняття «категорія інтертекстуальності», «інтелектуальний детектив».

Ефективним виявляється застосування **компонентного аналізу** як методу розкриття семантики слів (наприклад, алюзії, алюзивні фразеологізми). При дослідженні мови текстів інтелектуальних детективів компонентний аналіз має особливе значення, оскільки він надає об'єктивні результати не тільки про образний потенціал слів та їх виразні властивості у певному тексті. Застосування компонентного аналізу дозволяє дослідити авторське слововживання [389, с. 454–455].

Прагматичний аналіз полягає у вивченні людських вимірів комунікації, пов'язаності їх з мовними структурами. У центрі уваги прагматичного аналізу перебувають такі важливі поняття комунікації, як оцінні аспекти людської взаємодії, закони й правила спілкування тощо [410]. У нашій роботі прагматичний аналіз використано для виявлення рівнів комунікації в інтелектуальних детективах Д. Брауна.

Проведенню компонентного методу аналізу сприяє залучення загальнонаукового методу **синтезу**. Цей метод наукового пошуку полягає в об'єднанні різноманітних елементів, сторін предмету в єдине ціле (систему) у процесі пізнання [423]. Відповідно, за допомогою синтезу або поєднання семантичних компонентів виокремлюється значення слова або

словосполучення. За допомогою методу синтезу у роботі було створено класифікацію алюзій, цитат в інтелектуальних детективах Д. Брауна.

Оскільки в залежності від контексту одна й та сама лексична одиниця може набувати різного змісту або стилістичного забарвлення, у процесі аналізу тексту необхідним є залучення **лінгвостилістичного аналізу**, який передбачає визначення ролі та функцій мовних засобів різних рівнів в організації та вираженні ідейно-тематичного змісту тексту [411]. Лінгвостилістичний аналіз зорієнтований на вивчення варіативності мовних проявів та, відповідно, працює з варіантами мовних одиниць різних рівнів [305, с. 109].

Матеріалом лінгвостилістичного аналізу слугують вербальні засоби реалізації категорії інтертекстуальності в інтелектуальному детективі. Це такі мовностилістичні одиниці, як епітети, художні порівняння, метафори.

У нашій роботі було використано такі методи мультимодального дослідження невербальних засобів реалізації категорії інтертекстуальності включає такі методи: метод семіотичного декодування контексту візуальної інформації (за Г. Крессом, Т. ван Лювенем) та структурно-семіотичний метод (за Ю. Лотманом). Так *метод семіотичного декодування контексту візуальної інформації* дозволив виявити візуальні засоби реалізації категорії інтертекстуальності. Застосування *структурно-семіотичного методу* уможливило виявлення мультимодальної взаємодії семіотичних модусів – вербальних і невербальних семіотичних ресурсів категорії інтертекстуальності в кінотекстах.

Дійти висновків стосовно вербальних, невербальних засобів реалізації категорії інтертекстуальності та їх функцій в художніх текстах, кінотекстах дозволяє застосування загальнонаукового методу **узагальнення** як «мисленнєвого переходу, по-перше, від різноманітних фактів до ототожнення їх у думках (індуктивне узагальнення) та, по-друге, від однієї думки до іншої – більш загальної (логічне узагальнення)» [402]. Отже, узагальнення забезпечує можливість дійти висновків дослідження логічним шляхом, ідучи

від однієї думки, твердження до іншої, більш значного у рамках певного наукового пошуку.

Інтерпретативний метод став засобом трактування смислових феноменів засобів реалізації категорії інтертекстуальності у текстах інтелектуальних детективів. Цей метод використано для встановлення функцій алюзій, цитат, ремінісценцій в інтелектуальному детективі [56, с. 20].

Структурний метод як головний спосіб аналізу мови у структурній парадигмі представлений різноманітними методиками синхронного аналізу мовних явищ як варіантів відносно складників цілісної системи мови – інваріантів, які перебувають у жорстко детермінованій внутрішній ієрархії відношень. Він служить пізнанню внутрішньої організації мови.

Складові структурного методу (**компонентний і трансформаційний аналіз**) застосовувалися для визначення модифікацій прецедентних феноменів у процесі творення алюзій. Компонентний аналіз також використано для встановлення загального значення алюзій, фразеологічних алюзій, а також для виявлення смислових трансформацій у семантичному наповненні засобів реалізації категорії інтертекстуальності в іншому контексті [там само, с. 20].

У дослідженні знаходять застосування також і загальнонаукові методи індукції та дедукції.

Індукція – це метод дослідження, за якого на підставі вивчення окремих фактів робиться загальний висновок. Це узагальнення результатів окремих конкретних спостережень, перехід від одиничного до загального [402]. Індуктивний метод залучаємо для того, щоб дійти загального висновку на основі кількох доведених положень. Наприклад, уточнення понять «алюзія», «цитата», «ремінісценція». Індуктивний метод дозволяє запропонувати жанрові особливості сучасного англomовного детективу та можливі варіанти класифікацій алюзій, цитат та їх функціонування в інтелектуальному детективі.

Дедукція – це «форма достовірного умовиводу окремого положення із загальних. На основі загального правила логічним шляхом з одних положень як істинних виводиться нове істинне положення» [158, с. 358]. Дедуктивний метод дозволив дійти висновків щодо жанрових особливостей художніх текстів Д. Брауна як інтелектуальних детективів, класифікації і функціонування інтертекстуальних одиниць, які виступають засобами реалізації категорії інтертекстуальності в інтелектуальних детективах.

Таким чином, комплексне застосування окреслених загальнонаукових і лінгвістичних методів аналізу забезпечує проведення дослідження, яке у рамках даного наукового пошуку зорієнтовано на вивчення категорії інтертекстуальності в інтелектуальних детективах Д. Брауна та кінотекстах.

2.2. Комплексний підхід до вивчення категорії інтертекстуальності в інтелектуальних детективах та кінотекстах Д. Брауна

Обрана методика дослідження обумовлена метою та завданнями дисертаційного дослідження, які полягають у виявленні та описанні засобів реалізації категорії інтертекстуальності в художніх текстах інтелектуальних детективів та кінотекстах Д. Брауна.

Дослідження категорії інтертекстуальності у нашому дослідженні проводиться в прагматистичному аспекті. Прагматичні функції засобів реалізації категорії інтертекстуальності в інтелектуальному детективі, кінотексті відображають ставлення автора до змісту висловлювання, до ситуації, події, адресата; а також передбачають вплив на читача / глядача через вербальні / невербальні засоби реалізації категорії інтертекстуальності. За такого сприйняття прагматичної функції категорію інтертекстуальності ми розглядаємо як засіб впливу на свідомість читача / глядача у процесі читання / перегляду інтелектуального детективу, кінотексту.

Ми виокремлюємо такі прагматичні функції засобів реалізації категорії інтертекстуальності в інтелектуальних детективах та кінотекстах Д. Брауна: аргументативна, прогностична, емотивна, ретроспективна, сугестивна.

На першому етапі систематизовано теоретичні витоки вивчення інтертекстуальності, проаналізовано поняття «категорія інтертекстуальності», «інтелектуальний детектив»:

- інтелектуальний детектив – різновид класичного детектива, сюжет якого присвячений розкриттю таємниці злочину, зазвичай за допомогою інтелектуальних (аналітичних) здібностей слідчого:

- інтертекстуальність – властивість тексту, яка полягає у комбінації чужого і власне авторського текстів. Категорія інтертекстуальності характеризується єдністю змісту і форми. Формами категорії інтертекстуальності виступають засоби її реалізації в інтелектуальних детективах Д. Брауна. Зміст категорії інтертекстуальності виражено прагматичними функціями засобів її реалізації в інтелектуальних детективах та кінотекстах Д. Брауна.

На цьому етапі також досліджено особливості художніх текстів Д. Брауна як інтелектуальних детективів, а також за допомогою методу прагматичного аналізу виявлено рівні комунікації. Комунікація «автор – читач» у художніх текстах Д. Брауна реалізується через мову героїв, тобто простежується комунікація «персонаж 1 – персонаж 2» (горизонтальна, внутрішня). Ще одним різновидом комунікації у текстах творів Д. Брауна є комунікація «протагоніст – читач». Звертаючись до читачів від імені протагоніста, тобто головного героя, автор або ототожнює себе з ним, або протиставляє себе йому.

На *другому етапі* за допомогою лінгвостилістичного аналізу виявлено алюзії, цитати, ремінісценції.

Надати подіям, викладеним в інтелектуальних детективах, достовірності та науковості допомагають також назви творів мистецтва і літератури (Josemaría Escrivá's *The Way* [427, с. 24], *the Mona Lisa*, *Venus de*

Milo, Winged Victory [427, с. 15], *the Last Supper* [427, с. 141] та наукових творів (*Discourses on the Tides, Diàlogo* [426, с. 94], *Diagram of Truth* [426, с. 95], *the Assayer, the Starry Messenger, Apologia pro Galileo* [426, с. 99]).

На третьому етапі виокремлено вербальні (алюзія, цитата, ремінісценція) та невербальні засоби (колір, звук, міміка, жести, крупний план, монтаж, швидка зміна кадрів) реалізації категорії інтертекстуальності, а також виокремлено групи алюзій та цитат в текстах інтелектуальних детективів Д. Брауна (табл. 1, 2).

Таблиця 1

Групи алюзій у текстах інтелектуальних детективів Д. Брауна

за сферою джерелом	за місцем і роллю у тексті
<ul style="list-style-type: none"> • історичні • біблійні • мистецтвозначі • наукові 	<ul style="list-style-type: none"> • наскрізні • релятивні

Способи вираження алюзій в інтелектуальних детективах

Д. Брауна

Прямі номінації	Непрямі номінації
<ul style="list-style-type: none"> • числівники • фразеологізми • власні назви 	<ul style="list-style-type: none"> • епітети • метафори • художні порівняння

Таблиця 2

Групи цитат у текстах інтелектуальних детективів Д. Брауна

Позиція цитати стосовно тексту	Відтворення первинного тексту повністю / неповністю
<ul style="list-style-type: none"> • передтекстові • міжтекстові 	<ul style="list-style-type: none"> • цілісні • фрагментарні

На третьому етапі із застосуванням інтерпретативного методу та контекстуального аналізу визначено домінантні прагматичні функції вербальних та невербальних засобів в інтелектуальних детективах Д. Брауна та кінотекстах. Наведемо нижче кілька прикладів.

У контексті роботи наскрізна алюзія розглядається як засіб реалізації категорії інтертекстуальності, який, розташовуючись у композиційно важливих частинах (назва твору, зачин, фінал), визначає головну тему твору і допомагає читачу осмислити її. Цей різновид алюзій виконують в інтелектуальних детективах аргументативну функцію, використовують для підкріплення авторської думки.

Назва художнього тексту Д. Брауна «Інферно» є наскрізною алюзією, вираженою назвою підземного світу з епічної поеми Данте Аліг'єрі «Божественна комедія», де пекло змальовується у вигляді ретельно структурованого царства. Герої «Інферно» Роберт Ленгдон і Сієнна Брукс шукають небезпечний вірус під назвою «Інферно», створений науковцем Бертраном Цобрістом для порятунку людства від перенаселення і смерті.

У художньому тексті Д. Брауна виокремлено кілька варіантів тлумачення Інферно, виражених за допомогою метафор вірус, ключ, технологія, чума: «You wanted to release Zobrist's *virus* before anyone could contain it!» [425, с. 1553]

«Bertrand has created the *keys* to modify the human race <...> and if those *keys* fall into the wrong hands, then God help us. This *technology* should never have been created» [425, с. 1589]. «Bertrand's *technology* – a pandemic virus used as a genetic vector – is the most powerful *weapon* ever created» [425, с. 1590].

«Then again, if Zobrist was looking for a receptive flash point for a *plague*, Geneva was a poor choice» [425, с. 952].

У контексті роботи релятивна алюзія розглядається як засіб реалізації категорії інтертекстуальності, який не визначає, а розвиває головну тему художнього твору. Релятивні алюзії виконують в інтелектуальних детективах

прогностичну функцію, допомагають читачу передбачити подальші події твору.

У тексті «Коду да Вінчі» знайдено релятивну алюзію на легенду про Грааль, виражену титулом лицаря. Герой «Коду да Вінчі» Лі Тібінг носив це почесне звання, яке натякає на благородство героя. Такий титул в епоху середньовіччя надавався лише шляхетним аристократам. Релятивна алюзія заінтриговує читача: реципієнт може припустити, що герой-лицар не зробить неблагородних вчинків. Натомість в інтелектуальному детективі саме Тібінг є винуватцем усіх нещасть героїв «Коду да Вінчі» Софі Невьо і Роберта Ленгдона. Таким чином, лицар у «Коді да Вінчі» аж ніяк не настільки порядний, як у легендах про Грааль.

Історична алюзія у роботі розглядаються як засіб реалізації категорії інтертекстуальності, який містить натяк на історичної події або історичних осіб. Цей різновид алюзій виконує сугестивну функцію, навіюють читачу певні думки, ідеї, спонукають його до пошуку інформації.

У «Коді да Вінчі» виокремлено історичну алюзію, виражену епітетом *spartan*: «The room was *spartan* – hardwood floors, a pine dresser» [427, с. 10]. Суворе виховання, орієнтоване на витривалість, називають спартанським. Аскетична, проста обстановка кімнати порівнюється зі строгим, жорстоким вихованням у стародавньому місті Спарті. У текстовому фрагменті епітет *spartan* виконує сугестивну функцію, оскільки надає читачу можливість долучитися до описуваних подій, уявити внутрішнє оздоблення будинку головного героя інтелектуального детективу.

Мистецтвознавча алюзія у контексті роботи розглядаються як засіб реалізації категорії інтертекстуальності, який містить натяк на художній твір або на твір мистецтва (живопис, скульптура). Ці алюзії виконують емотивну та сугестивну функції в текстах інтелектуальних детективі Д. Брауна, створюють емоційну напругу, викликають у читача почуття співпричетності до подій художнього твору, навіюють читачу певні думки, ідеї, спонукають його до пошуку інформації.

В «Інферно» знайдено алюзію, виражену назвою картини Леонардо да Вінчі: «The professor stopped and stared as if she had defaced the *Mona Lisa*» [425, с. 1064]. У цьому текстовому фрагменті висока якість товарів марки «Гарріс-твід» порівнюється з шедевром італійського митця. Героїня художнього тексту Д. Брауна Езізабет Сінські зробила в підкладці піджака Роберта Ленгдона потайну кишеню і сховала в ній указку Фарадея зі зміненим зображенням «Карти пекла» Сандро Ботічеллі. Професор переживав, оскільки це був його улюблений дорогий піджак марки «Гарріс-твід», зіпсувати цей гарний одяг для Ленгдона було те ж саме, що порізати картину Леонардо да Вінчі «Мона Ліза». Алюзія, виражена художнім порівнянням *Mona Lisa*, виконує емотивну функцію, передаючи читачу почуття здивування героя інтелектуального детективу Д. Брауна.

В «Інферно» знайдено мистецтвознавчу алюзію на твір Данте Аліг'єрі «Божественна комедія», а точніше на восьме коло пекла, в якому відбували покарання високопоставлене духовенство, яке торгувало церковними посадами: «She pointed now to a writhing pair of legs, which protruded upside down from the earth, apparently belonging to some poor soul who had been buried headfirst to his waist» [425, с. 39; 6, с. 104]. Алюзія на поему італійського митця міститься в одному текстовому фрагменті з «Втраченого символу»: «That place to which Dante devoted the canticle immediately following his legendary *Inferno*?» [428, с. 31]. Тут мова йде про другу частину «Божественної комедії» – «Чистилище». Алюзії виконують сугестивну функцію, натякаючи читачу на події віршованого роману Данте Аліг'єрі та спонукаючи його звернутися до першоджерела, щоб перевірити власну здогадку.

Біблійна алюзія у контексті роботи розглядаються як засіб реалізації категорії інтертекстуальності, який містить натяк на біблійний сюжет або героя. Ці алюзії виконують прогностичну функцію в текстах інтелектуальних детективі Д. Брауна, допомагають читачу передбачити подальші події твору.

Текстовий фрагмент з «Втраченого символу» містить алюзію на Біблію: «There was something apocalyptic about his tone, as if he were referring to the *Seven Seals of Revelation*» [428, с. 215]. Слово *Revelation*, тобто Апокаліпсис, зустрічаємо в «Одкровенні Іоанна Богослова». У творі мова йде про видіння Іоанна, в якому він бачить книгу, запечатану 7-ма печатками (*Seven Seals*), і тільки заколотий агнець може її відкрити. У книзі описуються події, що передують Другому пришествю Ісуса Христа на землю. Цей період, за біблійними історіями, буде часом численних катаклізмів і чудес (вогонь з неба, воскресіння мертвих, явище ангелів), тому слово «апокаліпсис» у сучасній мові часто вживають як синонім для кінця світу або для катастрофи планетного масштабу [42, с. 279–281].

У «Втраченому символі» декан Геллоуей попередив Кетрін Соломон про те, що її вчинок (жінка відкрила пакунок з масонською пірамідою) призведе до жахливих наслідків. У творі промова священника порівнюється з передбаченням апокаліпсиса та 7-ма печатками з Книги Одкровення. Алюзія *Seven Seals of Revelation* виконує прогностичну функцію, оскільки допомагає читачу передбачити подальші трагічні події інтелектуального детективу (відкриття таємниці містерій давнини, смерть сина Пітера Соломона).

Наукова алюзія у контексті роботи розглядаються як засіб реалізації категорії інтертекстуальності, який містить натяк на здобутки науки та виражаються науковими термінами. Ці алюзії виконують емотивну функцію в текстах інтелектуальних детективів Д. Брауна, створюють емоційну напругу, викликають у читача почуття співпричетності до подій художнього твору.

Текстовий фрагмент з «Янголів і демонів» містить алюзію, виражену науковим терміном: «He felt like a *paleontologist* coming face to face with a living dinosaur» [426, с. 5]. Енциклопедія надає таке визначення поняття *палеонтолог* – науковець, який вивчає вимерлі організми, намагається реконструювати за знайденими останками їхній зовнішній вигляд, біологічні особливості, способи живлення, розмноження і таке інше, а також відновити на основі цих відомостей хід біологічної еволюції [416].

Міфологічна алюзія у контексті роботи розглядаються як засіб реалізації категорії інтертекстуальності, який містять натяк на міфологічний сюжет або героя. Ці алюзії виконують емотивну функцію в текстах інтелектуальних детективі Д. Брауна, створюють емоційну напругу, викликають у читача почуття співпричетності до подій художнього твору.

У «Втраченому символі» виокремлено міфологічну алюзію, виражену назвою духу із надприродною силою: «Good God, you're a *demon*!» [428, с. 15]. Зовнішність героя описується за допомогою метафори *demon*. Малах виглядав так жахливо з татуванням по всьому тілу, що був схожим на надприродну істоту. Алюзія виконує емотивну функцію, оскільки викликає у читача почуття жаху від вигляду персонажа інтелектуального детективу.

Текстовий фрагменті з «Янголів і демонів» містить алюзію, виражену науковим терміном: «He felt like a *paleontologist* coming face to face with a living dinosaur» [426, с. 5]. Енциклопедія надає таке визначення поняття *палеонтолог* – науковець, який вивчає вимерлі організми, намагається реконструювати за знайденими останками їхній зовнішній вигляд, біологічні особливості, способи живлення, розмноження і таке інше, а також відновити на основі цих відомостей хід біологічної еволюції [416].

Герой «Янголів і демонів» Роберт Ленгдон зазвичай працював з історичними документами. Він дуже здивувався, коли побачив напис «ілюмінаті» на тілі Леонардо Ветра. Професор вважав, що цей знак зник кілька сторічч тому, через те побачити в наш час такий знак, так само неможливо, як і живого динозавра. Алюзія, виражена художнім порівнянням *paleontologist*, виконує емотивну функцію, передаючи читачу почуття здивування та невіри героя інтелектуального детективу.

У контексті роботи ремінісценції розглядаються як засоби реалізації категорії інтертекстуальності, виражений неточною цитатою або цитатою без лапок. Ремінісценції в інтелектуальних детективах Д. Брауна виконують ретроспективну функцію, оскільки нагадують читачу події з інших творів циклу про Роберта Ленгдона. До прикладу проаналізуємо текстовий

фрагмент з «Коду да Вінчі»: «... the illuminated profile of the Eiffel Tower appeared, shooting skyward in the distance to the right. Seeing it, Langdon thought of Vittoria, recalling their *playful promise a year ago that every six months they would meet again at a different romantic spot on the globe*» [427, с. 13]. У цьому уривку Роберт Ленгдон згадав про обіцянку Вітторії Ветра зустрічатися кожні півроку, яку вони дали один одному в «Янголах і демонах».

Прецендентні імена та назви (Annibale Gatti's Galileo and Milton [426, с. 105], da Vinci's Mona Lisa, Monet's Water Lilies, Michelangelo's David [426, с. 119], Habakkuk and the Angel, West Ponente, Daniel and the Lion, Apollo and Daphne, Bernini sculpture The Ecstasy of St. Teresa [426, с. 160], Josemaría Escrivá's The Way [426, с. 24]) в інтелектуальних детективах Д. Брауна виконують сугестивну функцію, оскільки заохочують читача до пошуку інформації про певні історичні події, суспільних діячів, організації, твори мистецтва, наукові та літературно-художні твори.

У контексті роботи цитата розглядається як засіб реалізації категорії інтертекстуальності, виражений дослівним відтворенням елемента чужого тексту з графічним маркуванням або без нього. Цитати в інтелектуальних детективах Д. Брауна виконують прогностичну, аргументативну, емотивну, сугестивну функції. Наведемо кілька прикладів.

Текстовий фрагмент з «Янголів і демонів» містить цитату точну, фрагментарну цитату з Біблії (Євангеліє від Матфея (16:18), яка виконує емотивну функцію, передаючи читачу переживання героя з приводу того, що в нього було видіння. «The camerlegno turned back to the crowd and bellowed again into the night. «*Upon this rock I will build my church!*» [426, с. 226]. Камерарій Вентреска знайшов місце, де сховали антиречовину. Він влаштував перед натовпом виставу, ніби після всіх страждань та жахів Бог вказав йому на сховок з небезпечною вибухівкою.

В «Янголах і демонах» виокремлено фрагментарну цитату, яка виконує сугестивну функцію, передаючи читачу іронічне авторське ставлення щодо термінів перебування на посаді голови Католицької церкви: «The inside joke

was that accepting the papacy was a cardinal's «*fastest route to heaven*» [426, с. 77]. Комічний ефект у текстовому фрагменті виникає в результаті порівняння (папство – найкоротший шлях до неба): папство, до якого так прагнули всі кардинали, а також влада, яку воно надавало, дуже скоро минали; проте завдяки цьому священнослужителі могли швидко потрапити до раю.

У «Янголах і демонах» виокремлено цілісну міжтекстову цитату, яка містить характеристику скульптури Джованні Л. Берніні. Цитата виконує аргументативну функцію, звертаючи увагу читача на еротичність твору мистецтва та переконуючи його в авторській думці про те, що ця непристойна скульптура не підходить для розміщення у каплиці. «An English critic had once condemned The Ecstasy of St. Teresa as «*the most unfit ornament ever to be placed in a Christian Church*» [426, с. 161].

Текстовий фрагмент з «Коду да Вінчі» містить міжтекстові, точні цитати Леонардо да Вінчі, які виконують прогностичну функцію, надаючи читачу можливість передбачити зміст подальшої розмови героїв твору. «*Many have made a trade of delusions and false miracles, deceiving the stupid multitude. – LEONARDO DA VINCI*» [427, с. 194]. «*Blinding ignorance does mislead us. O! Wretched mortals, open your eyes! – LEONARDO DA VINCI*» [427, с. 195]. Лью Тібінг за допомогою цитат натякає Софі Невьо на те, що Грааль – це не матеріальний предмет (чаша), а людина (Марія Магдалина).

У кінотексті «Янголи і демони» виокремлено історичну алюзію, виражену образом диму. Цей засіб реалізації категорії інтертекстуальності містить натяк на традиції вибору Папи Римського. Так, глядач бачить димар над Сикстинською капелою, з якого піднімається чорний дим. Слід звернути увагу на те, що димохід у цьому кадрі зображено з великої відстані. У наступному кадрі до візуального зображення додається звук розчарованих голосів натовпу. Глядач не бачить скільки людей знаходиться на площі, проте може здогадатися про їх кількість, а також результат голосування (папу не обрали) за допомогою звуку та кольору.

Кінокадри



(00:49:28)



(02:06:43)

Рис. 1. Обрання Папи Римського

У кінці кінотексту показано білий дим (Рис. 1). Наступний кадр містить зображення радісних людей, які махають руками. До візуального зображення додається музика, звук (захоплені, радісні вигуки натовпу). Таким чином міміка, рухи, музика та звук виконують сугестивну функцію, надаючи глядачу можливість здогадатися про те, що обрано наступного голову католицької церкви і держави Ватикан.

Висновки до розділу 2

Методика дослідження категорії інтертекстуальності на матеріалі художніх текстів та кінотекстів Д. Брауна має комплексний характер та передбачає 3 етапи.

На *першому етапі* систематизовано теоретичні витoki вивчення інтертекстуальності, досліджено жанрові особливості художніх текстів Д. Брауна як інтелектуальних детективів. За допомогою прагматичного аналізу виявлено рівні комунікації в художніх текстах Д. Брауна.

На *другому етапі* за допомогою лінгвостилістичного аналізу виявлено алюзії (фразеологічні алюзії, прецедентні імена та назви), цитати та ремінісценції в текстах інтелектуальних детективах Д. Брауна. За допомогою методів мультимодальних досліджень виявлено невербальні засоби реалізації

категорії інтертекстуальності (колір, звук, міміка, жести, крупний план, монтаж, швидка зміна кадрів) в кінотекстах «Янголи і демони», «Код да Вінчі», «Інферно».

На третьому етапі із застосуванням контекстуального аналізу визначено прагматичні функції вербальних / невербальних засобів реалізації категорії інтертекстуальності в інтелектуальних детективах Д. Брауна та кінотекстах «Янголи і демони», «Код да Вінчі», «Інферно».

РОЗДІЛ 3

ВЕРБАЛЬНІ ТА НЕВЕРБАЛЬНІ ЗАСОБИ РЕАЛІЗАЦІЇ КАТЕГОРІЇ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ В ІНТЕЛЕКТУАЛЬНИХ ДЕТЕКТИВАХ ТА КІНОТЕКСТАХ Д. БРАУНА

3.1. Алюзії в інтелектуальних детективах Д. Брауна

Дослідження явища алюзії посідає значне місце серед актуальних питань сучасної лінгвістики. Ґрунтовний аналіз праць із цієї проблеми засвідчує, що в сучасному мовознавстві термін «алюзія» не має однозначного витлумачення, у зв'язку з чим чітко не розмежованими з алюзією залишаються такі суміжні явища, як цитата і ремінісценція.

У науці існує кілька визначень алюзії. Оксфордський тлумачний словник відзначає наступні значення цього терміна: 1) мовна гра, гра слів, каламбур; 2) символічне вживання або уподібнення; метафора, алегорія; 3) приховане, імпліцитне або непряме значення; оказіональне або другорядне значення [422, с. 349].

Дослідник А. Квятковський трактує алюзію як натяк, використання в мові або в художньому творі часто вживаного загального виразу, що є натяком на відомий історичний, літературний чи побутовий факт [394, с. 14].

К. Шигапова визначає алюзію як натяк на те, що автор припускає, є відомим (взятим з літератури) висловом, особистістю, ситуацією або предметом [407, с. 4]. За О. Селівановою, алюзія розглядається як вияв текстової категорії інтертекстуальності, прийом художньої виразності, що змістовно збагачує текстову інформацію, створюючи численні асоціації за рахунок натяку на події, факти, персонажів інших текстів; є виявом безперервної діалогічності текстопородження, зокрема, художньої творчості [257, с. 24]. Як видно з наведених тлумачень, тематична атрибуція алюзії може обмежуватися посиланнями не лише на історичні події та літературні

твори, але включати і натяки на відомих особистостей, побутові ситуації і навіть предмети.

Найчастіше алюзію характеризують як стилістичний прийом. На думку Т. Сидоренко, алюзія також використовується і з точки зору прагматичної функції, вказуючи на інтенцію автора, завдяки чому надає тексту емоційності [259, с. 106].

У контексті роботи алюзія розглядається як засіб реалізації категорії інтертекстуальності, що являє собою натяк за допомогою слова або словосполучення на історичний, географічний, літературний, міфологічний чи біблійний факт, котрий вважається загальновідомим.

Систематизацією видів і функцій алюзивних одиниць займалося багато дослідників (І. Гальперін [88], Г. Денисова [106], Є. Дронова [113], А. Мамаєва [192], О. Морозова [206], Г. Слишкін [260], Р. Томас [380], М. Тухарелі [282]). Класифікація алюзій може ґрунтуватися на таких критеріях, як джерело алюзії або семантика (літературні, біблійні, міфологічні, історичні), місце і роль у тексті.

Поділяючи ідеї М. Тухарелі та О. Морозової, вважаємо за доцільне уточнити класифікацію алюзій із урахуванням особливостей текстів інтелектуальних детективів Д. Брауна. Нами виокремлено такі типи алюзій: за місцем і роллю у тексті (наскрізна, релятивна), за сферою-джерелом (історична, біблійна, мистецтвознавча, міфологічна, наукова).

Слідом за М. Тухарелі, ми розглядаємо **наскрізну алюзію** як засіб реалізації категорії інтертекстуальності, яка, розташовуючись у композиційно важливих частинах (назва твору, зачин, фінал), визначає головну тему твору і допомагає читачу осмислити її [282, с. 43].

Назва художнього твору Д. Брауна «Інферно» є прикладом **наскрізної алюзії**. Як відомо, «Інферно» (пекло) – це назва підземного світу в епічній поемі Данте Аліг'єрі «Божественна комедія», де пекло змальовується у вигляді ретельно структурованого царства. Герої інтелектуального детективу «Інферно» Роберт Ленгдон і Сієнна Брукс шукають небезпечний вірус під

назвою «Інферно», створений науковцем Бертраном Цобрістом для порятунку людства від перенаселення і смерті.

У художньому тексті Д. Брауна виокремлено кілька варіантів тлумачення Інферно, виражених за допомогою метафор вірус, ключ, технологія, чума.

«A *virus* ... The fastest-spreading pathogen Zobrist could choose» [425, с. 1449]. «You wanted to release Zobrist's *virus* before anyone could contain it!» [425, с. 1553].

«Bertrand has created the *keys* to modify the human race ... and if those *keys* fall into the wrong hands, then God help us. This *technology* should never have been created» [425, с. 1589]. «Bertrand's *technology* – a pandemic virus used as a genetic vector – is the most powerful *weapon* ever created» [425, с. 1590].

«Then again, if Zobrist was looking for a receptive flash point for a *plague*, Geneva was a poor choice» [425, с. 952]. «This chthonic monster <...> could only be Zobrist's *plague*» [425, с. 1001].

Слідом за М. Тухарелі, ми розглядаємо **релятивну алюзію** як засіб реалізації категорії інтертекстуальності, який не визначає, а розвиває головну тему художнього твору [282, с. 43]. У «Коді да Вінчі» присутня релятивна алюзія, пов'язана з легендою про Грааль: «As he and Fache drew nearer the alcove, Langdon peered down a short hallway, into Saunière's luxurious study – warm wood, Old Master paintings, and an enormous antique desk on which stood a two-foot-tall *model of a knight in full armor*» [427, с. 22]. Опис фігурки лицаря підтримує відсилання до легенди про Грааль, головний герой якої в найбільш відомих трактуваннях – лицар Парцифаль.

Історичні алюзії у роботі розглядаються як різновид алюзій, які містять натяк на історичної події або історичних осіб. У текстовому фрагменті з «Янголів і демонів» міститься **історична алюзія**, виражена епітетом *Victorian*: «Robert Langdon wandered barefoot through his deserted Massachusetts *Victorian* home» [426, с. 4]. Назва стилю походить від періоду правління англійської королеви Вікторії (друга половина XIX ст.).

Особливістю вікторіанського стилю є те, що будинок Роберта Ленгдона обставлений дорогими предметами, має багату бібліотеку, в інтер'єрі присутні старовинні класичні предмети, а дизайн характеризується респектабельністю, надійністю та високою якістю предметів.

В «Інферно» виокремлено **історичну алюзію**, яка містить натяк на венеціанського дожа Енріко Дандоло: «Seek the treacherous *doge of Venice who severed the heads from horses <...> and plucked up the bones of the Blind*» [425, с. 988]. Герой «Інферно» Роберт Ленгдон знайшов вірш на зворотній стороні посмертної маски Данте Аліг'єрі. У поетичних рядках містився натяк на людину, яку мав знайти професор, що допомогло б йому виявити місцезнаходження небезпечного вірусу «Інферно».

У цьому текстовому фрагменті йдеться про Енріко Дандоло, який наказав перевести з Константинополя у 1204 р., після Четвертого хрестового походу, скульптуру коней Сан-Марко. Вони були такими важкими, що перевізникам довелося відрізати їх голови, а вже у Венеції пошкоджені місця приховали хомутами. У тому ж році з Константинополя перевезли мощі Святої Лючії, покровительки сліпих, як відомо, Енріко Дандоло був незрячим. Про цю святу також згадується і в «Божественній комедії» Данте Аліг'єрі («Пекло»), вона була однією з трьох жінок, які покликали Вергілія допомогти Данте втекти з підземного царства [6, с. 25].

Біблійні алюзії у контексті роботи розглядаються як різновид алюзії, яка містить натяк на біблійний сюжет або героя. У «Коді да Вінчі» виявлено **біблійну алюзію**, виражену метафорою *misguided sheep*.

«Two months ago, an Opus Dei group at a midwestern university had been caught drugging new recruits with mescaline in an effort to induce a euphoric state that neophytes would perceive as a religious experience. Another university student had used his barbed cilice belt more often than the recommended two hours a day and had given himself a near lethal infection. In Boston not long ago, a disillusioned young investment banker had signed over his entire life savings to Opus Dei before attempting suicide.

Misguided sheep, Aringarosa thought, his heart going out to them» [427, с. 25]. У текстовому фрагменті мова йде про членів «Опус Деї», які неправильно слідували правилам організації: вживали наркотики для створення відчуття релігійного екстазу, носили волосяниці з шипами тощо. Ці учасники секти порівнюються з вівцями, які заблукали.

Мистецтвознавчі алюзії у контексті роботи розглядаються як різновид алюзії, яка містить натяк на художній твір або на твір мистецтва (живопис, скульптура). У «Янголах і демонах» виокремлено **мистецтвознавчу алюзію**, виражену іменем персонажа Ненсі Дрю з книги «Таємниця старого годинника» (1930) Е. Стратемаєра.

«Which is the secondary left apse?» she asked.

Langdon studied her, surprised by her command of architectural terminology.

«Secondary left apse?»

Vittoria pointed at the wall behind him. A decorative tile was embedded in the stone. It was engraved with the same symbol they had seen outside—a pyramid beneath a shining star. <...>

Langdon nodded. Chigi's coat of arms was a pyramid and star? He suddenly found himself wondering if the wealthy patron Chigi had been an Illuminatus. He nodded to Vittoria.

«Nice work, *Nancy Drew*» [426, с. 126].

У текстовому фрагменті з «Янголів і демонів» Вітторія Ветра уподібнюється привабливій, добре освіченій, талановитій дівчині-детективу Ненсі Дрю.

В «Інферно» виокремлено **мистецтвознавчу алюзію** на літературно-художній твір «1984» Дж. Оруелла. «...but a highly contagious airborne pathogen that could do so by altering us genetically seemed to belong in another world <...> some kind of *Orwellian dystopia* of the future» [425, с. 1580]. В інтелектуальному детективі векторний вірус, який призводить до безпліддя,

порівнюється із суспільним устроєм майбутнього, описаного Дж. Оруеллом в романі-антиутопії.

У «Втраченому символі» виокремлено **мистецтвознавчу алюзію**, пов'язану з художнім твором «Подорож до центру Землі» Ж. Верна. «The group had descended into darkness, moving beyond the reach of the staircase's lone lightbulb. When Langdon stepped off the final wooden tread, he could feel that the floor beneath his feet was dirt. *Journey to the center of the Earth*» [428, с. 103]. У текстовому фрагменті проводиться паралель між спуском до підвалу Капітолію і подорожжю, здійсненою групою дослідників в земні надра, в науково-фантастичному романі Ж. Верна.

Міфологічні алюзії у контексті роботи розглядаються як різновид алюзії, яка містить натяк міфологічний сюжет або героя. В «Інферно» виокремлено **міфологічну алюзію** на давньогрецький переказ: «The path before them looked like the entrance to the *Minatour's labyrinth*» [425, с. 1468]. В інтелектуальному детективі печери в Єребатан-сараї порівнюються з лабіринтом Мінотавра на острові Крит. Згідно з грецькими переказами, Мінотавр – чудовисько з тілом людини і головою бика, яке народилося від неприродної любові Пасіфаї, дружини царя Міноса, до бика, надісланого Посейдоном [399, с. 399]. Мінос ховав його в побудованому Дедалом лабіринті на Криті, куди, в якості їжі для Мінотавра, з Афін кожні дев'ять років надсилали 7 дівчат і 7 юнаків, а також злочинців [95, с. 41].

Текстовий фрагмент з «Коду да Вінчі» містить **міфологічну алюзію**, виражену метафорою *Sphinx*. «*François Mitterrand had an affinity for Egyptian culture that was so all-consuming that the French still referred to him as the Sphinx*» [427, с. 15]. «*Now he was standing in front of a transparent pyramid built by the Sphinx*» [427, с. 16]. Сфінкс – це міфологічна істота, яка загадувала загадки царю Едіпу в античній трагедії. У Давньому Єгипті скульптурні зображення сфінксів розміщалися перед входом до храму, охороняючи божественні таємниці від сторонніх. У масонській традиції зображення сфінкса символізує таємницю [399, с. 321]. У художньому творі

Д. Брауна Франсуа Міттеран, президент Франції, порівнюється зі сфінксом через захоплення культурою Єгипту.

У «Втраченому символі» виокремлено алузії на релігії іслам та зороастризм:

«What is this lunatic talking about? Langdon's tone hardened. "If you have Peter, put him on the phone right now».

«That's impossible. Mr. Solomon is trapped in an unfortunate place». The man paused. «He is in the *Araf*».

«Where?» Langdon realized he was clutching his phone so tightly his fingers were going numb.

«The *Araf*? *Hamistagan*? That place to which Dante devoted the canticle immediately following his legendary *Inferno*?» [428, с. 31].

В ісламській есхатології *араф* – простір між пеклом і раєм, доля мешканців якого може змінитися як на краще, так і на гірше (згадується в сьомій сурі Корану). У зороастрійській концепції *хамістаган* є місцем, куди потрапляють душі тих, хто здійснював протягом життя порівну добрі і погані вчинки. Хамістаган знаходиться між центром землі і неба та має відмінні ознаки обох областей. Хоча це не місце для покарання, душі, що знаходяться там, страждають через надзвичайно холодну або гарячу погоду [414].

У «Коді да Вінчі» виокремлено **мистецтвознавчу алузію**, виражену художнім порівнянням *Renoir portrait*.

«In the fluorescent lights, Langdon was surprised to see that her strong air actually radiated from unexpectedly soft features. Only her gaze was sharp, and the juxtaposition conjured images of a multilayered *Renoir portrait* <...> veiled but distinct, with a boldness that somehow retained its shroud of mystery» [427, с. 55].

Алузія *Renoir portrait* натякає на творчість П. О. Ренуара. У текстовому фрагменті з «Коду да Вінчі» зовнішність Софі Невьо порівнюється із зображеннями на портретах французького художника.

Слід зазначити, що імпресіоніст намагався у своїх творах відтворити шляхетні, витончені особисті враження та спостереження мінливих миттєвих

відчуттів та переживань, природу, схопити мінливі ефекти світла – проте не зобов'язувався об'єктивно відображати реальність, а натомість поділитися власними почуттями з глядачем, вплинути на нього, тому у Ренуара був свій власний стиль, в якому він використовував більш певні форми, чіткі лінії і більш вишукану палітру [173, с. 176].

У текстовому фрагменті з «Коду да Вінчі» міститься **мистецтвознавча алюзія** на твори живопису. «Twenty minutes ago he had been asleep in his hotel room. Now he was standing in front of a transparent pyramid built by the Sphinx, waiting for a policeman they called the Bull.

I'm trapped in a *Salvador Dali painting*, he thought» [427, с. 16].

Алюзія відсилає читача до творчості іспанського художника-сюрреаліста С. Далі. Характерними особливостями картин митця є те, що тверді на них предмети розтікаються, щільні набувають прозорості, несумісні об'єкти скручуються, вивертаються, і все це створює образ неможливий в реальності [134, с. 148].

У «Коді да Вінчі» знайдено **біблійну алюзію**, виражену метафорою *cornerstones*.

«Sophie was startled. «There exists a family tree of Jesus Christ?»

«Indeed. And it is purportedly one of the *cornerstones* of the Sangreal (Holy Grail – прим. наша.– Т. П.) documents. A complete genealogy of the early descendants of Christ» [427, с. 215].

Наріжний камінь – це скеля на Храмовій горі, над якою розташовувалось Святеє Святих Єрусалимського храму. Відповідно до біблійних історій (Книга пророка Ісайі, 28, 16) Бог почав створення світу саме з цього каменю, тому його називають наріжним. У сучасній мові цей вислів означає основу, початок чого-небудь [410].

У текстовому фрагменті проводиться паралель між скелею та знанням, порівнюються функції каменю як будівельного матеріалу, що кладуть в основу фундаменту, та знання, яке стало основою інформації про Святий Грааль.

У «Втраченому символі» виокремлено **біблійну алюзію**, виражену метафорою *Boaz i Jachin*. «Above that, his muscular legs were tattooed as carved pillars – his left leg spiraled and his right vertically striated. *Boaz and Jachin*» [428, с. 15]. У текстовому фрагменті з інтелектуального детектива татуйовані ноги масона Малаха порівнюються з архітектурними елементами давнього храму.

Боаз (Північна колона) і Яхін (Південна колона) – мідні стовпи храму Соломона – Першого Храму в Єрусалимі. У масонстві так називають ворота для того, кого приймають до братства. Ці символічні колони нагадують списані ієрогліфами обеліски, які височіли перед єгипетськими храмами. Північна колона також символізує руйнування, первозданний Хаос; Південна – творення, впорядкованість, систему, внутрішню взаємозв'язок [365, с. 110 – 111].

У «Втраченому символі» виокремлено **біблійну алюзію**, виражену художнім порівнянням *Jacob's ladder*. «Like *Jacob's ladder*, the Winding Staircase was a symbol of the pathway to heaven... the journey of man toward God...» [428, с. 292]. У текстовому фрагменті проводиться паралель між масонськими сходами та східцями, які у своєму сні бачив біблійний персонаж Яків [42, с. 12-16].

У «Янголах і демонах» виокремлено **історичну алюзію**, виражену іменем лауреата Нобелівської премії, А. Ейнштейна.

«Hey, Vittoria!» voices called from the distance. «Welcome home!» She turned. A group of scientists passing near the helipad waved happily.

«Disprove any more of *Einstein's* theories?» one shouted. Another added, «Your dad must be proud!» [426, с. 26].

«What's the matter? Everything is the matter! Rocks! Trees! Atoms! Even anteaters! Everything is the matter!»

He laughed. «Did you make that up?»

«Pretty smart, huh?»

«My little *Einstein*» [426, с. 50].

Героїня інтелектуального детективу Вікторія Ветра порівнюється з фізиком А. Ейнштейном, оскільки в дитинстві вона була такою ж кмітливою, як і видатний науковець, а ставши дорослою, змогла спростувати одну з теорій вченого.

У зазначеному інтелектуальному детективі міститься ще одна **біблійна алюзія**, виражена художнім порівнянням *leviathan*.

«Seldom seen but universally feared, the OS director cruised the deep waters of the CIA like a *leviathan* who surfaced only to devour its prey» [428, с. 47]. Героїня Д. Брауна Сато порівнюється з левіафаном, оскільки підлеглі боялися її так само, як іудеї – морського чудовиська.

«У той день навідає Господь Своїм твердим, і дужим та сильним мечем *левіятана*, змія прудкого, і *левіятана*, змія звивкого, і дракона, що в морі, заб'є» [42, с. 699].

Левіафан – біблійна морська потвора. Левіафан згадується як у численних легендах народного фольклору (Йормунганд в скандинавській міфології), так і в сучасній літературі (як синонім слова «монстр»). У Старому Заповіті іноді ототожнюється із Сатаною [174].

В «Янголах і демонах» виявлено **історичну алюзію**, виражену іменем американського шоумена. У текстовому фрагменті жінка-науковець порівнюється з американським ілюзіоністом Гудіні.

«Langdon turned and stared at Vittoria in bewilderment. Slackened ropes hung off her midsection and shoulders. Her eyes blazed like an inferno.

«*Houdini* knew yoga» [426, с. 212].

В «Інферно» виокремлено **мистецтвознавчу алюзію**, яка містить натяк на «Божественну комедію» Д. Альг'єрі. «*Pride*. By recording this very message I have succumbed to *Pride's* goading pull ... eager to ensure that the world would know my work» [425, с. 1015]. Герой Д. Брауна Зобріст у своєму зверненні, поширеному посмертно, підкреслює, що гординя оволоділа ним. Той же гріх був причиною повстання Люцифера проти Бога, що призвело до його вигнання з небес. У віршованому романі Данте янгол, пробивши землю,

опинився в центрі Пекла. Згідно з християнською доктриною, до свого вигнання Люцифер був одним з найдосконаліших і прекрасніших херувимів.

Бертран Zobрист володіє винятковим інтелектом на рівні геніальності, що виділяє його серед людей подібно до того, як Люцифер виділявся серед ангелів. Саме ця риса винятковості, що об'єднує Люцифера і Zobриста, є основою для натяку від образу Zobриста в «Інферно» Д. Брауна до образу Люцифера в «Божественній комедії» Д. Аліг'єрі. Люцифер є символом бунту і гордині. Бунтарство і гординя – невід'ємні характеристики Бертрана Zobриста. Крім цього, Zobрист, подібно Люциферу, здійснює політ вниз – з вежі Бадіа, здійснюючи тим самим страшний гріх самогубства [101].

У «Коді да Вінчі» виявлено **мистецтвознавчу аліюзію**, виражену метафорою *ivory towers*.

«Leigh», Langdon said, «the argument is paradoxical. Why would members of the Catholic clergy murder Priory members in an effort to find and destroy documents they believe are false testimony anyway?»

Teabing chuckled. «The *ivory towers* of Harvard have made you soft, Robert. Yes, the clergy in Rome are blessed with potent faith, and because of this, their beliefs can weather any storm, including documents that contradict everything they hold dear» [427, с. 225].

Вислів *вежа зі слонової кістки* вперше використано в біблійній Пісні Пісень: «*Шия твоя – як стовп зі слонової кістки*» (Пісні. 7: 5). В епоху Середньовіччя в католицькому богослужінні цей вислів став використовуватися алегорично відносно Діви Марії. В епоху романтизму метафора стала позначенням уходу від проблем сучасності до світу творчості, самоізоляцію.

Сучасне значення вислову було запроваджене французьким критиком і поетом Ш. О. Сент-Бев. В одному з віршів збірки «Серпневі думки» (1837), порівнюючи французьких літераторів А. де Ламартіна, В. Гюго і А. де Віньї, Сент-Бев так описував творчість Альфреда де Віньї: «А таємничий Віньї, ще до полудня немов повертався до *вежі зі слонової кістки*» [391]. Завдяки

авторитету і популярності Сент-Бева вислів «*вежа зі слонової кістки*» стрімко змінив значення, а його первісний зміст забувся.

Уже Г. Флобер вживав цю фразу, щоб підкреслити свій «аристократизму духу». У приватних листах він постійно використовував образ вежі зі слонової кістки: «Треба віддатися своєму покликанню – зійти на свою вежу зі слонової кістки і там занурюватися в свої самотні мрії»; «Нехай Імперія крокує вперед, а ми закriamo двері, піднінемося на самий верх нашої вежі зі слонової кістки, на останню сходинку, ближче до неба. Там часом холодно, чи не так? Але не біда! Зате зірки світять яскравіше, і не чуєш дурнів» [291].

У сучасній мові цей вислів вживається у значенні світу високих почуттів і творчих устремлінь, далеких від приземленого, суєтного світу, світу практичних розрахунків і життєвих турбот [там само].

В «Інферно» виокремлено **історичні алюзії**, виражені прецедентним іменем *Copernicus* та художнім порівнянням *blind clerics*.

«And yet still there are those who hunt me like a dog, fueled by the self-righteous belief that I am a madman. There is the silver-haired beauty who dares call me monster! Like the *blind clerics* who lobbied for the death of *Copernicus*, she scorns me as a demon, terrified that I have glimpsed the Truth» [425, с. 155].

У текстовому фрагменті з інтелектуального детективу Бертран Цобріст порівнюється з М. Коперником, а Елізабет Сінські – зі священиками, які переслідували польського астронома за його наукові відкриття. Директор ВООЗ переслідувала науковця через те, що він створив небезпечний векторний вірус, який міг призвести до безпліддя.

В «Янголах і демонах» виявлено **історичні алюзії**, виражені прецедентними іменами *Galileo* і *Copernicus*.

«Perhaps Ms. Vetra has not informed you, but CERN scientists have been criticizing Vatican policies for decades. They regularly petition us for retraction of Creationist theory, formal apologies for *Galileo* and *Copernicus*, repeal of our criticism against dangerous or immoral research» [426, с. 64].

Алюзії у текстовому фрагменті натякають на те, що два відомих науковця Г. Галілей та М. Коперник зазнали утисків від католицької церкви через свої погляди та відкриття. Італійський науковець Г. Галілей своїми експериментами переконливо спростував метафізику Аристотеля і заклав фундамент класичної механіки [110, с. 848], а М. Коперник зробив переворот у природознавстві, відмовившись від прийнятого протягом багатьох століть вчення про центральне положення Землі [153, с. 124].

У «Втраченому символі» виокремлено **історичну алюзію**, виражену назвою літального апарату «Гінденбург»: «Mal'akh watched the puddle expand, oozing across the floor, steaming and bubbling as it grew. ... The resulting gas, conveniently, was even more flammable than the liquid. Remember *the Hindenburg*» [428, с. 146]. Алюзія *Hindenburg* натякає на трагедію, яка сталася із дирижаблем у 1936 р. Завершуючи черговий трансатлантичний рейс, при виконанні посадки наповнений легкозаймистим воднем «Гінденбург» загорівся і розбився, в результаті чого загинуло 35 пасажирів, а також один член наземної команди [324, с. 226]. Герой твору Д. Брауна Малах підірвав лабораторію Кетрін Соломон за допомогою газу, який виділяється з водню при високій температурі, тобто так, як сталася аварія на дирижаблі «Гінденбург».

У «Коді да Вінчі» виявлено **мистецтвознавчу алюзію** на казку Л. Керролла «Аліса в Задзеркаллі», виражену художнім порівнянням:

«Rosslyn's rugged spires were casting long evening shadows as Robert Langdon and Sophie Neveu pulled their rental car into the grassy parking area at the foot of the bluff on which the chapel stood. <...> Gazing up at the stark edifice framed against a cloud-swept sky, Langdon felt like *Alice falling headlong into the rabbit hole*. This must be a dream. And yet he knew the text of Saunière's final message could not have been more specific.

The Holy Grail 'neath ancient Roslin waits» [427, с. 363].

У текстовому фрагменті з інтелектуального детективу почуттям невіри і здивування професора Ленгдона після розкриття загадки Грааля порівнюються з відчуттями Аліси під час її падіння до кролячої нори.

У «Янголах і демонах» виокремлено **мистецтвознавчу алюзію** на літературно-художній твір Ф. Баума «Чарівник країни Оз».

«Professor Robert Langdon had seen some strange things in his life, but this was the strangest. He blinked a few times, wondering if he was hallucinating. He was staring into an enormous circular chamber. Inside the chamber, floating as though weightless, were people. Three of them. One waved and did a somersault in midair.

My God, he thought. I'm in the land of *Oz*» [426, с. 12].

Роберту Ленгдону здалося, що він потрапив у казку, коли побачив трьох науковців, які вільно рухалися в невагомому просторі ствола вільного падіння в ЦЕРНі.

«He was gazing across the threshold of an alien world. The flat before him was immersed in a thick, white fog. The mist swirled in smoky vortexes around the furniture and shrouded the room in opaque haze.

"What the . . . ?" Langdon stammered.

"Freon cooling system," Kohler replied. "I chilled the flat to preserve the body."

Langdon buttoned his tweed jacket against the cold. I'm in *Oz*, he thought. And I forgot my *magic slippers*» [426, с. 15].

Роберт Ленгдон хотів зникнути з охолодженого приміщення, в якому вбили Леонардо Ветра, героїня казки «Чарівник країни Оз» Дороті з легкістю переміщалася у будь-яке місце за допомогою *чарівних черевичків*.

В «Інферно» виокремлено міфологічну алюзію на давньогрецьку оповідь про Дафну і Аполлона.

«I have forged a masterpiece of salvation, and yet my efforts have been rewarded not with trumpets and *laurels* <...> but with threats of death» [425, с. 1013]. *Лавр* у давньогрецькій культурі символізував перемогу та мир, був

присвячений Аполлону. Згідно з міфом, Аполлон переслідував німфу Дафну (її ім'я в перекладі з давньогрецької означає «лавр»), яка пообіцяла зберегти цнотливість. Дафна почала благати про допомогу, і боги перетворили її на лаврове дерево, яке пізніше обіймав Аполлон. Відтоді лавр став його священною рослиною, ось чому у Греції музикантів, поетів, танцюристів, покровителем яких був Аполлон, нагороджували саме лавровими вінками, в той час як спортсменів, атлетів увінчували оливковими або селеровими вінками [415].

Персонаж Д. Брауна Бертран Цобріст у своєму відео-зверненні, зазначив, що знайшов ідеальний спосіб врятувати Землю від перенаселення, проте суспільство не нагородило його, зусилля науковця не відзначили лавровим вінком.

В «Інферно» виокремлено **міфологічну алюзію**, виражену художнім порівнянням. «Bertrand used to tell me he felt like St. George trying to slay the *chthonic monster*» [425, с. 1574]. У грецькій міфології хтонічними називалися всі божества, пов'язані з землею. Вони також уособлювали сили родючості.

У текстовому фрагменті з інтелектуального детективу Бертран Цобріст порівнюється зі Святим Юрієм (Георгієм), який вбив дракона. Персонаж «Інферно» Бертран Цобріст боровся проти здатності людей розмножуватися, тому і створив свій небезпечний вірус «Інферно», який би допоміг вирішити проблему перенаселення Землі.

У «Коді да Вінчі» виокремлено **мистецтвознавчі алюзії**, виражені прецедентним іменем *Leonardo da Vinci* та метафорою *Da Vinci*.

«Gazing up at the large painting behind which she was partially ensconced, Sophie realized that *Leonardo da Vinci*, for the second time tonight, was here to help» [427, с. 111]. Героїня художнього твору Д. Брауна Софі Невьо ховалася за картиною італійського митця, тікаючи від охоронців у Луврі.

«Non!» Grouard screamed, frozen in horror as he watched the priceless *Da Vinci* stretching. The woman was pushing her knee into the center of the canvas from behind! "NON!"

Grouard wheeled and aimed his gun at her but instantly realized it was an empty threat. The canvas was only fabric, but it was utterly impenetrable – a six-million-dollar piece of body armor.

I can't put a bullet through *a Da Vinci!*» [427, с. 112].

У текстовому фрагменті зазначається, що поліцейський в інтелектуальному детективі Д. Брауна не міг вистрілити у світовий шедевр «Мадонна в гроті», яку Софі поставила перед собою, як щит.

У «Втраченому символі» виокремлено алюзію на масонську легенду та Біблію: «Is there no help for the *widow's son?*» [428, с. 178]. Відповідно до легенд масонів це були передсмертні слова Хірама Аббіфі, головного архітектора храму царя Соломона. Чоловіка вбили через те, що він не сказав секретні слова, які були ключем до пізнання всесвіту. Згідно з легендою ця таємниця мала розкритися лише після завершення будівництва храму в нагороду за майстерність робітників. У наш час цей вислів використовують масони як зашифрований заклик про допомогу [317].

У Біблії (Третя Книга Царств) Хірам описується як син вдови з роду Неффалім і тирського ремісника по бронзі, пов'язаного договором з Соломоном на виготовлення бронзових виробів і декоративних прикрас для нового храму, тому масони часто посилаються на Хірама Аббіфу як на «сина вдови» [42, с. 367].

В «Інферно» виокремлено кілька **мистецтвознавчих алюзій** на «Божественну комедію» Д. Аліг'єрі.

«For the love of Mankind, I must protect my masterpiece.

It grows even now <...> waiting <...> simmering beneath the *bloodred waters* of the lagoon that reflects no stars» [425, с. 34].

Словосполучення *blooded waters* в контексті маніфесту Б. Зобріста є алюзією на річку Флегетон з крові і вогню, що протікає в 7-му колі Пекла, де відбувають покарання тиранів. До останніх Бертран Зобріст зараховує наукове співтовариство, яке засуджувало його ідеї.

«But sometimes you need to go up <...> to go down. <...> Remember *Satan's navel?*» [425, с. 693 – 694]. У фіналі «Пекла» головному герою довелося спуститися до черева велетенського Сатани, а коли він добрався до пупа Диявола, то земне тяжіння змінило свій вектор, і герой твору Данте, щоб потрапити до чистилища, був змушений видиратися догори [6, с. 181].

«You are my inspiration and my guide, my *Virgil* and my *Beatrice* all in one» [425, с. 1156]. У текстовому фрагменті з інтелектуального детективу Д. Брауна Сієнна Брукс порівнюються з Вергілієм та Беатріче, оскільки вона була для Бертрана Цобріста коханою та провідником на шляху до створення унікального вірусу.

«She will discover it is a map <...> her own personal *Virgil* <...> an escort to the center of her own private hell» [425, с. 268]. У текстовому фрагменті з «Інферно» йдеться про карту, яку Бертран Цобріст залишив Елізабет Сінскі. На цьому папері був указаний шлях до місця знаходження небезпечного вірусу, який мав змінити життя суспільства.

«Robert, listen carefully. What you seek is safely hidden. The gates are open to you, but you must hurry. *Paradise Twenty-five*» [425, с. 663]. Алюзія натякає на 25 пісню «Раю» «Божественної комедії» Данте Аліг'єрі. У ній мова йде про купелю у Флоренції, в якій хрестили відомого італійського письменника, а точніше – на собор Санта-Марія дель-Фіоре [6, с. 475]. У цьому храмі герой «Інферно» Ігнаціо сховав посмертну маску Данте і за допомогою поеми митця підказував Роберту Ленгдону місце її знаходження.

В «Інферно» виокремлено **мистецтвознавчу алюзію** на «Божественну комедію» Д. Альг'єрі, виражену числівником *три*. Число *три* було важливим для середньовічної нумерологічної традиції, в якій написана «Божественна комедія». У той час це число, в першу чергу, мало релігійну символіку, тому що у християнському вченні виділяють три іпостасі Бога і три основних чесноти. Три голови у Сатани в «Божественній комедії» Данте символізують баланс між божественними силами і силами ворога роду людського.

Це марковано в тексті «Інферно» описом мозаїки на стіні Флорентійського баптистерія: «On his head he had *three* faces <...> his *three* chins gushing a bloody froth <...> his *three* mouths used as grinders <...> gnashing sinners *three* at once. That Satan's evil was *threefold*, Langdon knew, was fraught with symbolic meaning: it placed him in perfect balance with the *threefold* glory of the Holy *Trinity*» [425, с. 862].

Люцифер у Дантовому «Пеклі» одночасно мучить в своїх трьох пащах зрадників: Юду, Марка Юнія Брута і Касія. У Д. Брауна професор Ленгдон тлумачить зображення як символ Чорної Смерті, що знищила третину населення Європи в Середньовіччі: «See this *three-headed*, man-eating Satan? It's a common image from the Middle Ages – an icon associated with the Black Death. The *three* gnashing mouths are symbolic of how efficiently the plague ate through the population» [425, с. 208].

Наукові алюзії у контексті роботи розглядаються як різновид алюзії, яка містить натяк на здобутки науки та виражається науковими термінами. В «Інферно» виокремлено **наукову алюзію**: «As the future hurls herself toward us, fueled by the unyielding *mathematics of Malthus*, we teeter above the first ring of hell ...» [425, с. 518].

Алюзія *mathematics of Malthus* натякає на передбачення англійського математика і демографа XIX ст. Т. Р. Мальтуса. У своїй роботі «Нарис про теорію народонаселення» науковець висловив думку про те, що світ врешті-решт зазнає краху через перенаселення [121, с. 104].

У «Втраченому символі» виявлено **історичні алюзії**, виражені метафорою *Yale blue blood*. «What in the world is a *Yale blue blood* doing on the Crimson campus before dawn?» [428, с. 73]. Алюзія містить натяк на кольори-символи відомих елітних навчальних закладів. Герой Д. Брауна Роберт Ленгдон працював у Гарвардському університеті, символом якого є багрянний колір. Його друг Пітер Соломон закінчив Йельський університет, символом якого є темно-блакитний колір. Професор Ленгдон пошуткував про блакитну

кров у стані багряних, оскільки студенти цих навчальних закладів здавна були конкурентами та не відвідували один одного.

У «Коді да Вінчі» виокремлено **історичну алюзію** *troubadours*. «Sing her song. The world needs modern *troubadours*» [427, с. 374]. Трубадури – середньовічні поети-музиканти, які оспівували ідеальну, духовну любов лицарів до своїх дам. Словесне та музичне мистецтво трубадурів було джерелом естетичної насолоди слухачів, пробуджувало у людей позитивні емоції [93, с. 272].

У «Втраченому символі» виявлено **біблійну алюзію**, виражену метафорою. Пітер Соломон відкрив Роберту Ленгдону таємницю містерій давнини:

«We only call it the ‘*Word*’ because that’s what the ancients called it... in the beginning» [428, с. 329].

«In the beginning was *the Word*. <...>

Every culture on earth had its own sacred book – its own *Word* – each one different and yet each one the same. For Christians, *the Word* was the Bible, for Muslims the Koran, for Jews the Torah, for Hindus the Vedas, and on and on it went. <...>

For America’s Masonic forefathers, *the Word* had been the Bible» [428, с. 330].

Таємним словом, втраченою народною мудрістю, яку шукав герой Д. Брауна Малах, було – Слово, тобто книга. Для християн – це Біблія, «Спочатку було слово, і слово було у Бога, і слово було Бог» (Євангеліє від Іоанна 1: 1) [42, с. 100].

В «Янголах і демонах» виявлено алюзію, виражену науковим терміном *ionic*. «This column is *Ionic*» [426, с. 14]. У текстовому фрагменті з інтелектуального детективу йдеться про іони – електрично заряджені частинки. Напис на колоні в інституті ЦЕРН здивував Роберта Ленгдона, він навіть подумав, що автор помилився назвавши стиль колони іонічним, проте оскільки мешканці інституту більше цікавилися не архітектурою, а наукою.

3.1.1. Фразеологічні алюзії

Одним із засобів вираження алюзії в художніх творах Д. Брауна є фразеологічні алюзії, представлені стійкими словосполученнями, які виступають у мові як неподільні за значенням висловлення [407].

Слідом за Є. Рижкіною, ми розглядаємо фразеологічні алюзії як засоби реалізації категорії інтертекстуальності, оскільки, по-перше, їх семантика формується мережею асоціативних зв'язків з тими чи іншими прецедентними текстами, тому така одиниця, по суті, являє собою інтертекст, а по-друге, вбудовуючись у новостворюваний текст як його елемент, фразеологізм надає йому додаткового сенсу [246, с. 839].

У «Втраченому символі» виявлено фразеологічну алюзію, яка натякає на Біблію. «You should be happy, Father. Your *prodigal son* has returned» [428, с. 304]. У Євангелії від Луки переказано притчу про сина, який покинув батька, довго поневірявся світом, проте визнав свою провину і повернувся додому. Він хотів стати батьковим найманцем, бо вважав себе негідним називатися сином [42, с. 61]. У наш час вислів *блудний син* вживають на позначення людини, яка розкаялася у своїх гріхах.

Герой Д. Брауна Закарі Соломон (Малах) не був хорошим сином для Пітера Соломона: в юності він пив, вживав наркотики, витрачав батькові гроші, а під час ув'язнення в Туреччині скористався нагодою та інсценував власне вбивство. У текстовому фрагменті з інтелектуального детективу Малах порівнюється з біблійним героєм, проте Закарі Соломон повернувся до батька не з метою каяття, а для того, щоб помститися Пітеру та знайти містерії давнини.

В «Інферно» виокремлено фразеологічну алюзію, пов'язану з давньогрецьким міфом про скриню Пандори.

«An airborne viral vector is a quantum leap – years ahead of its time. Bertrand has suddenly lifted us out of the dark ages of genetic engineering and launched us headlong into the future.

He has unlocked the evolutionary process and given humankind the ability to redefine our species in broad, sweeping strokes. *Pandora* is out of the *box*, and there's no putting her back in. Bertrand has created the keys to modify the human race ... and if those keys fall into the wrong hands, then God help us» [425, с. 1589].

Відповідно до давньогрецького міфу Пандора – перша жінка, створена за велінням Зевса в якості покарання людям через те, що Прометей викрав для них вогонь. Через свою допитливість Пандора відкрила отриманий від Зевса ящик, з якого по світу розлетілися всі нещастя і лиха [241].

У текстовому фрагменті з інтелектуального детективу винахід Бертрана Цобріста порівнюється зі скринєю Пандори. Поширившись світом, векторний вірус змінив ДНК людини та призвів до безпліддя.

Фразеологічна алюзія на міф про скриню Пандори простежується у текстовому фрагменті з «Втраченого символу».

«Ms. Solomon, when you broke the seal on that box, you set in motion a series of events from which there will be no return. There are forces at work tonight that you do not yet comprehend. There is no turning back.

<...> There was something apocalyptic about his tone, as if he were referring to the Seven Seals of Revelation or *Pandora's box*» [428, с. 215].

Героїня Д. Брауна Кетрін Соломон відкрила пакунок з масонською пірамідою і, на думку священика Геллоуея, зробила неприпустиме, тому мало статися щось погане, зазвичай з незворотними, негативними наслідками.

У «Коді да Вінчі» виокремлено фразеологічну алюзію *game of cat and mouse*. «Until this moment, she had believed her *game of cat and mouse* with Fache would be somehow justifiable to the Ministry of Defense» [427, с. 247].

Фразеологічна алюзія *game of cat and mouse* натякає на героїв знаменитого мультфільму про Тома і Джері. У сучасній мові вислів *гра у кішки-мишки* означає «намагатися перехитрити або ховатися від когось» [409].

Персонаж інтелектуального детективу Софі Невьо порушила закон, обманула свого начальника Безу Фаша заради того, щоб виконати передсмертну волю дідуся Жака Соньєра – допомогти Роберту Ленгдону розкрити таємницю Грааля.

У «Втраченому символі» виокремлено фразеологічну алюзію *all Greek*. «*All Greek to me, Langdon thought, amused to recall Katherine's unsuccessful attempt to explain Noetic Science to him at a party at her brother's home last year*» [428, с. 17]. Алюзія відсилає читача до історичної події, а саме – візиту російської делегації до Китаю у 1618 р. Через відсутність подарунків імператор не прийняв посла, проте надав йому офіційну грамоту на ім'я царя. Грамота десятки років залишалася непереведеною, тому його ніхто не міг прочитати і зрозуміти, що послужило причиною появи фрази «китайська грамота» [293]. Цей вислів у сучасній мові означає що-небудь недоступне для розуміння, те, в чому важко розібратися [418].

У текстовому фрагменті з інтелектуального детективу зазначається, що вчення з ноетики було для Роберта Ленгдона *китайською грамотою*, оскільки він його не розумів.

В «Інферно» виокремлено фразеологічну алюзію, яка натякає на казку про рибалку зі збірки казок «Тисяча і одна ніч». «*Zobrist once said publicly that he wished he could put the genie back in the bottle*» [425, с. 772]. Джини – духи в арабській міфології, пізніше стали частиною вчень ісламу, в яких виступають, як правило, в ролі нечисті, як чорти і біси в християнстві. У сучасній мові *put the genie back in the bottle* означає «допустити що-небудь погане, небажане, чого вже не зупинити» [406]. Герой Д. Брауна Бертран Цобріст шкодував, що створив ліки, які подовжують життя людини.

3.1.2. Прецедентні імена та назви

Алюзії в інтелектуальних детективах Д. Брауна виражаються за допомогою прецедентних імен та назв, серед яких:

- назви творів мистецтва та літератури: Annibale Gatti's Galileo and Milton [427, с. 105], da Vinci's Mona Lisa, Monet's Water Lilies, Michelangelo's David [427, с. 119], Habakkuk and the Angel, West Ponente, Daniel and the Lion, Apollo and Daphne, Bernini sculpture The Ecstasy of St. Teresa [427, с. 160], Josemaría Escrivá's The Way [427, с. 24], the Coptic Scrolls, The Dead Sea Scrolls [427, с. 198], the Gnostic Gospels [427, с. 207], the Gospel of Mary Magdalene [427, с. 208], the Apotheosis of Washington by Constantino Brumidi [428, с. 62] the Giant Bible of Mainz, John White Alexander's The Evolution of the Book [428, с. 128] Albrecht Dürer Melencolia I [428, с. 281], Botticelli's Birth of Venus, Leonardo's Annunciation [428, с. 121], Primavera or Birth of Venus, Map of Hell Botticelli [428, с. 219], Michelangelo's Last Judgment [428, с. 301];
- назви наукових творів: Discourses on the Tides, Diálogo [426, с. 94], Diagram of Truth [426, с. 95], the Assayer, the Starry Messenger, Apologia pro Galileo [426, с. 99], McTaggart's book the Intention Experiment [428, с. 42], Quantum Consciousness, the New Physics, and Principles of Neural Science, the Kybalion, the Zohar, The Dancing Wu Li Masters [428, с. 43], the Bhagavad Gita, the Kybalion [428, с. 44];
- назви пам'ятників: Jefferson Memorial, Lincoln Memorial, America's Egyptian obelisk [428, с. 16], Washington Monument [428, с. 26], Statue of Freedom [428, с. 24];
- назви організацій, телекомпаній, газет, товариств: Illuminati [426, с. 5], British Tattler, London Herald [426, с. 121], Wall Street Journal [426, с. 122], Opus Dei [427, с. 23], Priory of Sion [427, с. 95], Order of the Poor Knights of Christ and the Temple of Solomon [427, с. 133], Rosicrucians, Knights of the Rosy Cross [427, с. 166], Supreme Council Thirty-third Degree [428, с. 91], Order of the Eastern Star [428, с. 209], Order Rosae Crucis [428, с. 223], World Health

Organization [425, с. 761], Consortium [425, с. 793], Association for Research into Crimes Against Art [425, с. 1146];

- власні назви (антропоніми), виражені прізвищами відомих
- науковців: Einstein, Galileo, Newton [426, с. 11], Copernicus [426, с. 16], Einstein, Bohr, Hawking, Pythagoras, Newton [426, с. 43], Robert Fulton, Samuel Morse, Arthur C. Clarke [428, с. 62], Socrates [428, с. 74], Francis Bacon, Robert Boyle, Celsius [428, с. 90];
- діячів культури: Sir Arthur Conan Doyle, the Peter Sellers, Irving Berlin, Louis Armstrong [426, с. 21], Caravaggio [427, с. 2], Marquis de Sade, Baudelaire, Victor Hugo [427, с. 73], Giotto, Donatello, Brunelleschi, Michelangelo, Botticelli [425, с. 32];
- церковних діячів: Pope Pius IX [426, с. 61], Pope John Paul II [426, с. 35];
- політичних діячів: George Washington, Ben Franklin [426, с. 20], Henry Wallace, Franklin D. Roosevelt [426, с. 54], Henry Wilson, George Washington, Ben Franklin, Pierre L'Enfant [428, с. 24], Lorenzo de' Medici [428, с. 342].
- власні назви, виражені іменами давніх богів (теоніми): Helios, Poseidon [426, с. 13], Gaea [426, с. 53], Quetzalcoatl [426, с. 116], Wicca, Horus, Isis [427, с. 20], Venus, Ishtar, Astarte [427, с. 31], Hermes, Aphrodite, Amon [427, с. 101], Mithras, Osiris, Adonis, Dionysus, Krishna [427, с. 196], Apollo, Minerva, Venus, Helios, Vulcan, Jupiter, Vesta [428, с. 60], Neptune, Ceres [428, с. 62], Zeus [428, с. 63], Ouranos, Osiris, Tammuz, Shiva [428, с. 188], Ra [428, с. 219], Amon [428, с. 248].
- власні географічні назви (топоніми): Sistine Chapel, St. Peter's Basilica [426, с. 52], Coliseum [426, с. 57], Tiber River [426, с. 57], Pantheon [426, с. 107], Chigi Chapel [426, с. 120], Louvre Museum, Paris [427, с. 2], Tuileries Gardens [427, с. 14], Arc du Carrousel [427, с. 14], Eiffel Tower, the Arc de Triomphe, the Seine, Sacré-Coeur [427, с. 65], Alban Hills, Castel Gandolfo [427, с. 125], Château Villette [427, с. 185], Capitol [428,

с. 13], Potomac [428, с. 16], White House [428, с. 26], Kalorama Heights [428, с. 66].

- власні назви, виражені скороченнями. Слідом за О. Морозовою [206], ми класифікуємо аббревіатури за темами на дві групи:

1) назви організацій, відомств, структурних підрозділів: CERN [426, с. 10], BBC, CNN, MSNBC [426, с. 91];

2) назви приладів, пристроїв та механізмів: GPS [427, с. 56], MRI [428, с. 254], SAT, PDAs [428, с. 300], EMP [428, с. 300], PCR [425, с. 1549].

За ступенем поширеності, скорочення нами поділено на:

а) аббревіатури, які мають міжнародне вживання: BBC, CNN [426, с. 58];

б) аббревіатури, імовірно відомі багатьом читачам: LHC [426, с. 27], MP3, GPS [426, с. 64].

в) аббревіатури, які знайомі тільки фахівцям: HSCT [426, с. 7], CPR [426, с. 152], CERN [426, с. 2], IMSS [426, с. 105].

3.2. Ремінісценції

Одним із засобів реалізації категорії інтертекстуальності в інтелектуальних детективах Д. Брауна виступають ремінісценції. У сучасній науці існує кілька поглядів на визначення цього поняття. У «Літературному енциклопедичному словнику» В. Кожевнікова визначає ремінісценцію як усвідомлене художнє звернення до існуючого тексту, яке впізнається і виражається як на позатекстовому, так і на лексичному рівнях [397, с. 750].

Дослідниця наділяє ремінісценцію такими змістовими характеристиками: 1) спогад про художній образ твору або запозичення автором (частіше несвідоме) художнього образу чи певних елементів «чужого» твору; 2) стилістичний прийом, що включає в себе нагадування окремих елементів творів художньої літератури, історичних і культурних подій, імен видатних людей, здійснюваний за допомогою настільки трансформованої конструкції, що відсилання до тексту-першоджерела

виявляється ускладненим; 3) буквальне або близьке до буквального відтворення певного фрагмента одного тексту в іншому; 4) поняття, що входить у поняття «алюзія» і перебуває на його периферії; «спонтанна / мимовільна» алюзія, повністю залежна тільки від пам'яті та асоціацій реципієнта [397, с. 750].

Н. Фатєєва розуміє під ремінісценцією відсилання не до тексту, а до події з життя іншого автора, яке, безумовно, легко впізнається [286, с. 121–134]. Дослідниця вважає, що серед ремінісценцій розрізняються явні і неявні, свідомо чи ненавмисно включені в художній твір. Ремінісценції відносяться до прийомів цитування, за допомогою яких реалізується інтертекстальність. На думку Н. Фатєєвої, ремінісценцію можна визначити як буквальне або близьке до буквального відтворення фрагмента одного тексту в іншому [там само].

Виходячи з проаналізованих джерел, у контексті дослідження ремінісценція розглядається як засіб реалізації категорії інтертекстуальності, виражений неточною цитатою або цитатою без лапок, без посилання на автора чи джерело.

До прикладу проаналізуємо текстовий фрагмент з «Коду да Вінчі»: «... *the illuminated profile of the Eiffel Tower appeared, shooting skyward in the distance to the right. Seeing it, Langdon thought of Vittoria, recalling their playful promise a year ago that every six months they would meet again at a different romantic spot on the globe*» [427, с. 13]. У цьому уривку Роберт Ленгдон згадав про обіцянку Вітторії Ветра зустрічатися кожні півроку, яку вони дали один одному в «Янголах і демонах».

Ремінісценції з наведених нижче текстових фрагментах з «Коду да Вінчі» відсилають читача до подій інтелектуального детективу «Янголи і демони».

Професор Ленгдон разом з Вітторією Ветра шукали антиречовину-вибухівку, сховану у Ватикані. «... last year Langdon's visibility had increased a

hundredfold after his involvement in a widely publicized *incident at the Vatican*» [426, с. 6].

У текстовому фрагменті з «Втраченого символу» містяться ремінісценції, які нагадують читачу про те, як Роберт Ленгдон врятувався після вибуху антиречовини над Ватиканом у «Янголах і демонах» та переховувався від поліції і членів братства «Опус Деї» в «Коді да Вінчі». «Anderson saw none of the cold, hardened edge he expected from a man famous for *surviving an explosion at the Vatican and a manhunt in Paris*» [426, с. 47].

Роберт Ленгдон допомагав Вікторії Ветра та швейцарським гвардійцям знайти вбивцю Леонардо Ветра і викрадених кардиналів. «A little over a year ago, Langdon had received a *photograph of a corpse and a similar request for help. Twenty-four hours later, he had almost lost his life inside Vatican City*» [427, с. 9].

Текстовий фрагмент з інтелектуального детективу «Втрачений символ» містить ремінісценцію, яка відсилає до подій «Коду да Вінчі».

«I mention the horned Moses, «Bellamy now said, «to illustrate how a single word, misunderstood, can rewrite history».

You're preaching to the choir, Langdon thought, having learned *the lesson firsthand in Paris a number of years back. Holy Grail*» [428, с. 137].

Ремінісценція нагадує читачу про те, як Роберт Ленгдон шукав Святий Грааль. Відповідно до тексту «Коду да Вінчі» професор дізнався про те, що Holy Grail – це не матеріальний предмет (чаша), а людина (Марія Магдалина).

У «Втраченому символі» виокремлено ремінісценцію, яка відсилає читача до подій «Янголів і демонів». У Римі Роберт Ленгдон був змушений ховатися від вбивці кардиналів під саркофагом у церкві.

«With each passing second, Langdon had begun to feel an eerie numbness overtaking his body. It was as if his very flesh were preparing to shield his mind from the pain of death. The water was now threatening to pour into his ears, and he lifted his head as far as he could, pushing it against the top of the crate. Frightening

images began flashing before his eyes. *A man in Rome trapped beneath a skeleton in an overturned coffin*» [428, с. 259].

У «Янголах і демонах» також виявлено точну, приховану цитату з Біблії: «*And when the flame went up toward heaven, the angel of the Lord ascended in the flame*» [426, с. 263; 42, с. 275]. Карло Вентреска вважав себе сином Божим і сподівався, що після того, як принесе себе в жертву заради людства, то вознесеться в небо як янгол.

У «Втраченому символі» виокремлено неповну Й. Геббельса, німецького громадського та політичного діяча.

«*Taking a deep breath, he gazed up at the moon through the oculus above. Then he began to speak.*

All great truths are simple.

Mal'akh had learned that long ago» [428, с. 300].

Вперше ця фраза була надрукована у статті Й. Геббельса «Двадцять порад диктатору і тим, хто хоче ним стати» (1932 р.). В оригіналі, фраза звучить так: «*Все геніальне просто і все просте – геніально. Маленькій людині подобається приховувати свою нікчемність за складними речами*» [74, с. 432].

На цю ж тему висловлювалися Евріпід: «Слова істини прості» [116], Леонардо да Вінчі: «*Простота – це те, що найважче на світі; це крайня межа досвідченості і останнє зусилля генія*» [288, с. 88]. Не залишився осторонь і Лев Толстой у своєму романі «Війна і мир»: «*Я хотів сказати тільки, що всі думки, які мають величезні наслідки, – завжди прості ...*» [280]. Часто авторство приписують Ейнштейну, який нібито давав таку пораду: «*Потрібно вивчити правила гри. А потім, потрібно почати грати краще за всіх. Вивчіть правила і грайте краще за всіх. Просто як і все геніальне*» [115]. Наполеон Буонапарте теж говорив «*Найпростіші рішення – найкращі*» [177, с. 160]. У Е. М. Ромарка в романі «Земля обітована», опублікованому посмертно в 1998 році, ця фраза в перекладі М. Рудницького звучить так: «*Усі геніальні ідеї – прості*» [242].

В «Янголах і демонах» виокремлено міжтекстову, фрагментарну цитату К. Маркса, німецькому політичному діячу та філософу.

«Langdon moved toward the phone. «You actually intend to brand and kill these four men?»»

«*History repeats itself, does it not? Of course, we will be more elegant and bold than the church was*» [426, с. 75].

Цей вислів вперше К. Маркс використав у своїй роботі «18-е брюмера Луї Бонапарта», проте належить він Г. Гегелю: «*Усі великі всесвітньо-історичні події та особистості повторюються двічі: перший раз як трагедія, а другий – як фарс*» [391].

В «Янголах і демонах» виявлено ще одну міжтекстову, фрагментарну цитату К. Маркса.

«For centurie», the camerlegno said, «the church has stood by while science picked away at religion bit by bit. Debunking miracles. Training the mind to overcome the heart. Condemning *religion as the opiate of the masses*» [426, с. 254].

Відомий німецький філософ у введенні «До критики гегелівської філософії права» писав: «*Релігія – це зітхання пригнобленої тварі, серце безсердечного світу, подібно до того як вона – дух бездушних порядків. Релігія є опіум народу*» [196, с. 219].

Порівняння релігії з опіумом, відомо ще до К. Маркса. Вважається, що першим його використовували маркіз де Сад у своєму романі «Жюльєтта» (1797) і німецький поет Новаліс у збірнику афоризмів «Квітковий пилок» (1798). Подібне порівняння зустрічається також у творах інших поетів, письменників і філософів (Чарльз Кінгслі, Г. Гейне, В. Ленін). За часів К. Маркса опіум в основному використовувався в медицині як знеболювальний засіб, тобто релігія зменшує біль суспільного буття у знелюдненому суспільстві [358, с. 11–29].

3.3. Цитати в художніх текстах Д. Брауна

Одним із еталонних засобів реалізації категорії інтертекстуальності є цитування. Загальновідомо, що цитати являють собою звичайне явище в літературі. Для інтелектуальних детективів Д. Брауна також характерні елементи цитацій. Він продуктивно вводить ці засоби реалізації категорії інтертекстуальності, які при накладенні на вихідний матеріал викликають додаткові асоціації, утворюючи нові смислові комплекси. Автор включає цитати в сильні позиції (епіграф і назва) і, власне, в корпус тексту.

У сучасній лінгвістиці актуальним питання визначення «цитати», оскільки існує багато дефініцій цього поняття. У Літературознавчому словнику-довіднику цитата визначається як дослівний уривок з іншого твору, вислів, що наводиться письмово чи усно для підтвердження або заперечення певної думки з дотриманням усіх особливостей чужого висловлення та з посиланням на джерело [398, с. 722].

Дослідник С. Моравські визначає цитату – як «дослівне відтворення літературного тексту певної довжини чи набору образів, звуків, рухів або комбінацій усіх чи деяких із цих елементів» [360, с. 691]. За Н. Фатєєвою, цитата – відтворення двох чи більше компонентів тексту-донора з власною предикацією [285, с. 122].

У контексті нашої роботи цитата розглядається як засіб реалізації категорії інтертекстуальності, виражений дослівним відтворенням елемента чужого тексту з графічним маркуванням або без нього.

Серед новітніх напрямків вивчення проблеми цитати слід відзначити праці таких лінгвістів і літературознавців: І. Арнольд [13], Н. Білозерової [39], М. Гаспарова [92], Г. Денисової [106], Г. Лушнікової [189], Н. Павлович [224], Т. Сидоренко [259], Т. Смирнової [263], І. Смирнова [262] Р. Тіменчіка [278], І. Фоменко [292]. У трактуванні цитати в якості родового поняття для суміжних з нею термінів (алюзія, ремінісценція) слід вказати концепції, вироблені І. Фоменко і його школою.

Екстрапалюючи ідеї Т. Смирнової та З. Мінц, вважаємо за доцільне створити класифікацію цитати з урахуванням особливостей текстів інтелектуальних детективів Д. Брауна:

- передтекстові цитати (заголовок, епіграф);
- міжтекстові – чужі висловлювання, які вводяться з посиланнями на автора чи джерело;
- цілісні/ фрагментарні, тобто які повністю/ неповністю відтворюють уривок прецедентного тексту джерела.

Цитати в текстах інтелектуальних детективів Д. Брауна допомагають увиразнити образ суб'єкта висловлення – автора чи героя, виразити глузливо-критичне ставлення автора до предмета зображення, відобразити ставлення автора до повідомлюваного в тексті, передати почуття та переживання героїв, підкріпити та довести авторську думку, допомагають читачу передбачити подальші події твору, уявити середовище, в якому відбуваються події твору, привертають увагу та зацікавлюють читача.

У «Втраченому символі» виокремлено передтекстову цитату Менлі П. Холла, англійського філософа-містика, з «Таємного вчення всіх часів і народів». «*To live in the world without becoming aware of the meaning of the world is like wandering about in a great library without touching the books*» [428, с. 7]. Книга носить документальний характер і містить численні ілюстрації та оригінали текстів містичних творів: документи розенкрейцерів, рецепти алхіміків, кабалістичні правила. Герой Д. Брауна Малах хотів знайти втрачену народну мудрість, Містерії давнини, заради цього він почав займатися темною магією, викрав та знущався над власним батьком і був готовий принести себе в жертву.

У «Коді да Вінчі» виявлено кілька цитат з Біблії:

- «*Purge me with hyssop and I shall be clean, he prayed, quoting Psalms. Wash me, and I shall be whiter than snow*» [427, с. 26; 42, с. 592]. Персонаж інтелектуального детективу Сайлас почував себе брудним після виконання завдань наставника і молився для духовного очищення.

– «As you know, the Book of Matthew tells us that *Jesus was of the House of David*» [427, с. 210; 42, с. 1].

У «Втраченому символі» виокремлено кілька міжтекстових, фрагментарних цитат з Біблії:

«... *go build our temple <...> build with no tools and making no noise*» [428, с. 337]

«Corinthians 3:16. *You are the temple of God*» [428, с. 337].

«The gnostic Gospel of Mary: *Where the mind is, there is the treasure*» [428, с. 337].

«According to Matthew 6:22, <...> «*when your eye is single, your body fills with light*» [428, с. 338].

«In Luke 17:20 we are told, «*The kingdom of God is within you*» [428, с. 136]. «Even the Holy Bible cried out in Psalms 82:6: *Ye are gods!*» [428, с. 214].

У «Втраченому символі» виокремлено міжтекстову, фрагментарну цитату філософа Менлі П. Хола, американського філософа-містика.

«Langdon recalled a passage that had always stuck with him from the work of the philosopher Manly P. Hall: *If the infinite had not desired man to be wise, he would not have bestowed upon him the faculty of knowing*» [428, с. 338].

В «Інферно» виявлено кілька міжтекстових, фрагментарних цитат з «Божественної комедії» Данте Аліг'єрі, містять відомості щодо біографії італійського письменника.

CANTO XXV

If it should happen ... if this sacred

poem –

this work so shared by heaven and

by earth

that it has made me lean through

these long years –

can ever overcome the cruelty

that bars me from the fair fold where

*I slept,
a lamb opposed to wolves that war
on it ... [425, с. 819; 6, с. 475].*

У цьому уривку Данте Аліг'єрі згадує, яких фізичних зусиль вартувало йому написати «Божественну комедію», а потім висловлює надію, що, можливо, ця поема зможе пом'якшити нелюдську жорстокість вигнання, яке не дозволило йому повернутися до улюбленої Флоренції [424, с. 300].

*By then with other voice, with other
fleece,
I shall return as poet and put on,
at my baptismal font, the laurel
crown;
for there I first found entry to that
faith
which makes souls welcome unto
God, and then,
for that faith, Peter garlanded my
brow [425, с. 821].*

Ця цитата містить натяк на політичну угоду, яку запропонували Данте його вороги. Згідно з історичними джерелами, «вовки», котрі не пускали Данте до Флоренції, повідомили, що він зможе повернутися, якщо погодиться на публічний осуд: стане перед усіма парафіянами сам-один біля купелі в ряднині на голе тіло й таким чином визнає свою провину. Проте письменник, відкинувши таку принизливу пропозицію, заявляє, що якщо й повернеться коли-небудь до купелі, де його хрестили, то не в ряднині винуватого чоловіка, а з лавровим вінцем поета [424, с. 301].

*O Buondelmonte,
Through another's counsel,
you fled your wedding pledge,
and brought such evil! [425, с. 514].*

У текстовому фрагменті з «Божественної комедії» згадується про найгучніший злочин в історії Флоренції. У 1216 р. молодий дворянин на ім'я Буондельмонте відмовився заради свого кохання від шлюбу з розрахунку, який організувала його родина. І за цей вчинок його жорстоко вбили. Смерть дворянина довго вважалася «найкривавішим флорентійським убивством» [424, с. 191], бо вона дала поштовх до розколу між двома потужними і впливовими політичними угрупованнями – гвельфами і гібеллінами, які розпочали безпощадну війну кланів, що тривала сторіччями. Ця політична ворожнеча призвела й до вигнання Данте з Флоренції [там само, с. 191].

3.4. Невербальні засоби реалізації категорії інтертекстуальності в кінотекстах

У цьому підрозділі за допомогою методів дослідження стилістики фільму та мультимодальних досліджень виявлено невербальні засоби реалізації категорії інтертекстуальності в кінотекстах «Янголи і демони», «Код да Вінчі», «Інферно». Мультимодальна методика дослідження невербальних засобів реалізації категорії інтертекстуальності включає такі методи: метод семіотичного декодування контексту візуальної інформації (за Г. Крессом, Т. ван Лювенном) та структурно-семіотичний метод (за Ю. Лотманом). Так *метод семіотичного декодування контексту візуальної інформації* дозволив виявити візуальні засоби реалізації категорії інтертекстуальності. Застосування *структурно-семіотичного методу* уможливило виявлення мультимодальної взаємодії семіотичних модусів – вербальних і невербальних семіотичних ресурсів категорії інтертекстуальності в кінотекстах Д. Брауна.

У кінотексті відбувається складна взаємодія різноманітних модальностей (слів, образів, звуків, кольорів тощо), з комбінації яких складається його значення. Слід звернути увагу на те, що утворення значення

в мультимодальному тексті (наприклад, фільмі) неможливо досліджувати без ретельного аналізу різних модальностей [118]. Ми підтримуємо думку лінгвіста В. Єфименко про те, що у кінотекстах усні монологи та діалоги є мультимодальними за своєю природою, оскільки вони складаються з двох модусів: вербального змісту та голосу. Вербальні й візуальні модуси часто супроводжуються музичними мотивами, що належать до звукового модуса [118, с. 472].

Відомий дослідник кіножанру К. Метц виділяє у кінотексті п'ять різних субстанцій: фотографічне зображення, яке рухається, записаний музичний звук, записані фонетичні звуки, записаний шум і графічний матеріал, тобто прізвища членів знімальної групи, титри, різноманітні надписи тощо [359, с. 90].

Першим було екранізовано інтелектуальний детектив Д. Брауна «Код да Вінчі» у 2006 р., потім – «Янголи і демони» (2009). Останнім кінофільмом, знятим за мотивами художнього тексту Д. Брауна, був «Інферно» (2016). На початку кінотексту «Янголи і демони» за допомогою крупного плану зображується папське кільце (Рис. 1), яке розбиває священнослужитель (глядачам показано чоловіка в одязі священника). Через кілька секунд закадровий голос називає цей предмет *fisherman's ring*.

Кінокадри



(00:01:40)



(00:01:54)



(00:02:00)

Рис. 1. Знищення кільця рибалки

Словосполучення *кільце рибалки* виступає у ролі **історичної алюзії**, яка натякає глядачам на те, що папа є спадкоємцем апостола Петра, який за родом занять був рибалкою. На перстні зображений Петро, який закидає невід з човна. Символіка перегукується зі словами Христа про те, що його учні стануть ловцями людських душ. До 1842 р. кільце використовувалося як печатка, для посвідчення папських листів приватного характеру. Для новообраного папи виготовлялося нове золоте кільце, на яке наносилося його ім'я. Після смерті папи камерарій знищує його перстень у присутності інших кардиналів, щоб виключити можливість фальсифікації документів у період виборів нового папи. Новий перстень новому понтифіку підносить під час коронації або інтронізації декан Колегії кардиналів [226].

У кінотексті «Код да Вінчі» виявлено **мистецтвознавчу алюзію**, яка містить натяк на творчість Леонардо да Вінчі. Поліція знайшла тіло куратора музею Лувр Жака Соньєра оголеним і розташованим так само, як на знаменитому малюнку Леонардо да Вінчі «Вітрувіанська людина» (Рис. 2).

Кінокадр



(00:14:25)

Рис 2. Тіло Жака Соньєра у Луврі

Для того, щоб відсилання до прецедентного невербального тексту «Вітрувіанська людина» виконало свою функцію навіть в тому випадку, якщо глядач не володіє фоновими знаннями, достатніми для декодування імпліцитної інформації, Д. Браун вносить у книгу довідковий матеріал про «Вітрувіанську людину», який подається у вигляді лекції професора

Ленгдона. У кадрі за допомогою крупного плану показується тіло Жака Соньєра у темному приміщенні музею, освітлене яскравими лампами, поза кадром звучить голос Роберта Ленгдона, який розповідає про історію створення цього малюнка «Vitruvian Man».

У наступному кадрі глядачу надається додаткова інформація для розкриття злочину: напис на підлозі, який вказує на те, що ключ до таємниці вбивства потрібно шукати всередині знаменитих робіт Леонардо да Вінчі (картина «Мадонна у гроті»).

Для поєднання кадрів у «Коді да Вінчі» використано послідовний монтаж, при якому перехід між кадрами в межах сцени є практично непомітним для глядача. Однією зі спеціальних технік, спрямованих на досягнення цього ефекту, є монтаж за лінією погляду. Наприклад, глядач бачить Роберта Ленгдона, який дивиться на Безу Фаша, а в наступному кадрі камера показує шпильку на піджаку капітана (Рис. 3), показану крупним планом, тобто глядач бачить прикрасу очима професора.

Кінокадр



(00:11:25)

Рис. 3. **Cruz gemmata**

Слід зазначити, що вона зроблена у формі хреста у колі, і відома, як ідіограма Христа або *cruz gemmata* [427, с. 21]. Ця прикраса виступає у ролі мистецтвознавчої алюзії, яка надає глядачу можливість здогадатися про те, що Безу Фаш був релігійною людиною, а відповідно до сюжету фільму ще й

представником «Опус Деї», Персональної прелатури католицької церкви, саме тому і заважав героям фільму у розкритті таємниці Граалю.

Ще одним прикладом **мистецтвознавчої алюзії** слугує банківський ключ у формі геральдичної лілії, який Софі Невьо та Роберт Ленгдон знайшли за картиною Леонардо да Вінчі «Мадонна у гроті» (Рис. 4).

Кінокадр



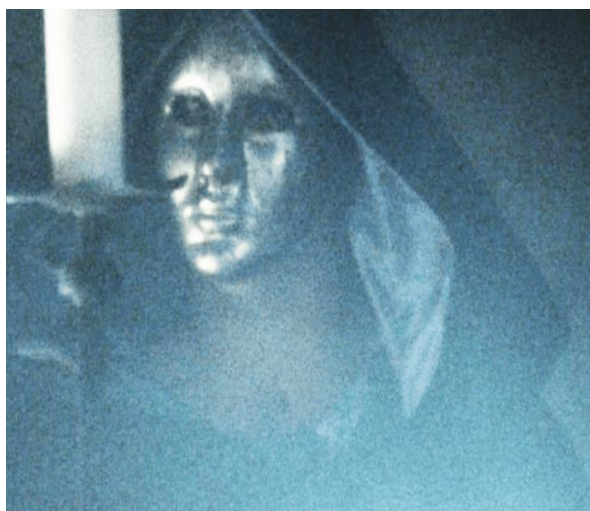
(00:29:46)

Рис. 4. Банківський ключ з геральдичною лілією

Глядач бачить у кадрі зображення предмета крупним планом, а закадровий здивований голос Роберта Ленгдона називає його геральдичною лілією. Ця історична алюзія надає глядачу можливість здогадатися про те, що подальші події фільму будуть пов'язані з «Пріоратом Сіона», оскільки геральдична лілія – логотип товариства.

У наступних кадрах Роберт Ленгдон називає керівників цієї таємної організації: Леонардо да Вінчі та Ісаака Ньютона. Згадані прецедентні імена допомагають переконати глядача у реальності подій фільму. Професор також акцентує увагу на таємних ритуалах, тоді Софі Невьо згадує ритуал у будинку Жака Соньєра, свідком якого вона стала. За допомогою монтажу та швидкої зміни кадра глядач разом із Софі Невьо спостерігає за обрядом: у темному приміщенні зі свічками стоять люди в ритуальному одязі та масках (Рис.5).

Кінокадри



(00:31:55)



(02:32:37)

Рис. 5. Таємний ритуал у будинку Жака Соньєра

У «Коді да Вінчі» виокремлено **біблійну алюзію**, виражену прецедентним іменем Сайлас. Герой фільму Сайлас врятувався з тюрми так само, як і персонаж з Біблії: землетрус зруйнував стіни в'язниці.

У кінотексті глядач бачить, як Сайлас молиться у машині і згадує своє життя. У цьому епізоді містять спогади героя, тому колір зображення – блідий синій та сірий; за кадром звучать вигуки в'язнів, шум землетрусу та падіння стін тюрми; за допомогою швидкої зміни кадрів показано, що герой провів у в'язниці багато часу, оскільки його зовнішність змінюється (Сайлас дорослішає) (Рис. 6).

Кінокадри



(00:34:31)



(00:34:57)

Рис. 6. Сайлас у в'язниці

У кінотексті «Код да Вінчі» виявлено ще одну біблійну алюзію, виражену посиланням на Книгу Іова (38:11) (Рис. 7).

Кінокадр



(00:40:12)

Рис. 7. Камінь, знайдений Сайласом, у церкві Сен-Сюльпіс

В епізоді за допомогою швидкої зміни кадрів глядач бачить скрижаль із посиланням на Біблію – обличчя Сайла у розпачі – потім чує здивований та зневірений вигук героя. Глядач може не знати точний зміст біблійного вірша, проте візуальне зображення та звук надають йому можливість здогадатися про те, що надія Сайласа знайти Грааль виявилася марною. Охоронці Граалю були відданими своїй клятві та не відкрили таємницю місцезнаходження Граалю ворогу, залишивши йому посилання на біблійний вірш: «Ось покіль дійдеш, далі не перейдеш! Ось тут розіб'ються твої надимані хвилі» [42, с. 564].

У кінотексті «Інферно» виявлено історичну алюзію, яка містить натяк на епідемію чуми, яка лютувала в Європі у XIV ст. У кадрі показано чоловіка в чорній масці із дзьобатим носом. У добу Середньовіччя лікарі носили такі маски, щоб не захворіти чумою. Як відомо, люди, які носили ці маски, не були лікарями в сучасному розумінні, і в більшій мірі, займалися тим, що вели статистику жертвам епідемії. Однак їх зловісний вигляд, ключовою деталлю якого була маска, схожа на пташиний дзьоб, став символом Чорної Смерті [8, с. 848].

Образ маски присутній у сні-маренні Роберта Ленгдона, тому наводиться на фоні диму, полум'я, а саме зображення – блідого кольору (Рис. 8). Поза кадром звучить тривожна музика, крики людей та голос, який спонукає грішників платити за гріхи.

Кінокадри



(00:04:36)



(00:15:39)

Рис. 8. Маска, яку носили лікарі під час епідемії чуми

Мистецтвознавчі алюзії на «Божественну комедію» виявлено ще в кількох кадрах з кінофільму. Роберт Ленгдон знайшов у своїй кишені указкою Фарадея, на якій зображений триголовий сатана, який пожирає людей (Рис. 9). Такий образ присутній у поемі Д. Аліг'єрі, він був символом чуми, яка знищила у часи Данте велику кількість населення Італії.

Кінокадри



(00:21:50)



(00:27:42)

Рис. 9. Указка Фарадея із зображенням триголового сатани.

Картина С. Боттічеллі «Мапа пекла»

Указка Фарадея містила у собі картину С. Боттічеллі «Мапа пекла» (Рис. 9). За допомогою крупного плану та темного фону приміщення увагу глядача звернено на зміни, внесені до картини (Рис. 10).

Кінокадри



(00:25:54)



(00:25:47)

Рис. 10. Зміни, внесені до картини С. Боттічеллі «Мапа пекла»

Кінокадри



(00:41:05)



(00:41:52)

Рис. 11. Фреска Вазарі «Битва при Марчіано» у Залі П'ятисот

У кадрі з кінотексту Роберт Ленгдон олівцем вказує на букви, зображені на картині. Ці букви, показані у кадрі за допомогою крупного кадру, складають фразу «Cerca trova», яка містить натяк на наступний етап у

пошуках місця знаходження вірусу Бертрана Цобріста (фреска Вазарі «Битва при Марчіано» у Залі П'ятисот, Палаццо Веккіо, Флоренція) (Рис. 11).

Висновки до розділу 3

Вербальними засобами реалізації категорії інтертекстуальності в інтелектуальних детективах Д. Брауна «Янголи і демони», «Код да Вінчі», «Втрачений символ», «Інферно» виступають алюзії, цитати, ремінісценції, реалії.

У текстах інтелектуальних детективів Д. Брауна виокремлено дві групи алюзій: за місцем і роллю у тексті (наскрізні, релятивні), за сферою-джерелом (історичні, біблійні, мистецтвознавчі, міфологічні, наукові).

Алюзії в інтелектуальних детективах Д. Брауна виражаються прямою номінацією (числівниками, фразеологізмами, власними назвами) та непрямую номінацією (епітетами, метафорами, художніми порівняннями).

Основні поняття дослідження у контексті роботи розглядаються так: *наскрізна алюзія* – засіб реалізації категорії інтертекстуальності, який, розташовуючись у композиційно важливих частинах (назва твору, зачин, фінал), визначає головну тему твору і допомагає читачу осмислити її; *релятивна алюзія* – засіб реалізації категорії інтертекстуальності, який не визначає, а розвиває головну тему художнього твору; *наукова алюзія* – засіб реалізації категорії інтертекстуальності, який містить натяк здобутки науки та виражаються науковими термінами; *біблійна алюзія* – засіб реалізації категорії інтертекстуальності, який містить натяк на біблійний сюжет або героя; *мистецтвознавча алюзія* – засіб реалізації категорії інтертекстуальності, який містить натяк на художній твір або на твір мистецтва (живопис, скульптура); *історична алюзія* – засіб реалізації категорії інтертекстуальності, який містить натяк на історичної події або історичних осіб з розрахунку на ерудицію читача; *міфологічна алюзія* – засіб реалізації категорії інтертекстуальності, який містить натяк міфологічний

сюжет або героя; *ремінісценція* – засіб реалізації категорії інтертекстуальності, виражений неточною цитатою або цитатою без лапок, без посилання на автора чи джерело.

У художніх текстах Д. Брауна виокремлено прецедентні назви творів мистецтва та літератури, наукових творів, пам'ятників, організацій, телекомпаній, газет, товариств, власні назви, виражені прізвищами відомих науковців, діячів культури, політики, церкви (антропоніми), власні назви, виражені іменами давніх богів (теоніми), власні географічні назви (топоніми), власні назви, виражені скороченнями.

В художніх текстах Д. Брауна виокремлено передтекстові цитати (епіграф), міжтекстові, цілісні/фрагментарні цитати. Вивчений мовний матеріал дозволяє дійти висновку, що матеріалом для цитат слугують не тільки вислови відомих науковців, історичних діячів, художників, скульпторів, письменників і поетів, але й Біблії та художніх творів.

Невербальними засобами реалізації категорії інтертекстуальності в кінотекстах «Янголи і демони», «Код да Вінчі», «Інферно» виступають колір, звук, міміка, жести, крупний план, монтаж, швидка зміна кадрів.

РОЗДІЛ 4

ПРАГМАТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ЗАСОБІВ РЕАЛІЗАЦІЇ КАТЕГОРІЇ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ В ІНТЕЛЕКТУАЛЬНИХ ДЕТЕКТИВАХ ТА КІНОТЕКСТАХ Д. БРАУНА

4.1. Прагматичні функції алюзій в інтелектуальних детективах Д. Брауна

Наскрізна алюзія, пов'язана з легендою про Грааль в «Коді да Вінчі» виконує аргументативну функцію, оскільки у тексті інтелектуального детективу вона використовується для підтвердження правдивості та реальності авторської ідеї про те, що Грааль – це не чаша, тим самим розширюючи кругозір читача.

Герої «Коду да Вінчі» професор Ленгдон і Софі Невьо здійснюють похід за Святим Граалем. Вони шукають матеріальний об'єкт, натомість герої доходять висновку, що Грааль – це людина, Софі Невьо, в якій, відповідно до сюжету твору, тече кров Христа. У художньому тексті Д. Брауна виокремлено кілька варіантів тлумачення Граалю, виражених за допомогою метафор *людина, жінка (Марія Магдалина), символ, документи, ідея*:

«Does this fresco tell us what the Grail really is? ... Not what it is, ... But rather who it is. The Holy Grail is not a thing. It is, in fact... *a person*» [427, с. 200].

«The Holy Grail is a person?... *A woman*, in fact». «The Holy Grail is *Mary Magdalene*... the mother of the royal bloodline of Jesus Christ» [427, с. 200].

«The Grail is literally the ancient *symbol* for womanhood, and the Holy Grail represents the sacred feminine and the goddess» [427, с. 201].

«The entire collection of *documents*, its power, and the secret it reveals have become known by a single name – San Greal» [427, с. 135]. «You just told me the San Greal is a collection of *documents* that reveals some dark secret ... The

documents gave the Knights Templar so much power because the pages revealed the true nature of the Grail» [427, с. 136].

«And for most, I suspect the Holy Grail is simply a grand *idea* <...> that somehow, even in today's world of chaos, inspires us» [427, с. 374]. Можна зробити висновок, що наскрізна алюзія на легенди про Грааль в романі відсилає, швидше за все, до роману «Парцифаль» Вольфрама фон Ешенбаха, в якому пошук Граалю – це духовний шлях до вищих цінностей.

Отже, відповідно до тексту інтелектуального детективу «Коду да Вінчі», Грааль – це а) людина, жінка, Марія Магдалина, б) символ, в) документи, що свідчать про існування нащадків Ісуса г) внутрішній пошук людини, продиктований його прагненнями стати краще і чистіше.

У тексті «Коду да Вінчі» виокремлено релятивну алюзію на легенду про Грааль, виражену титулом лицаря, яка виконує прогностичну функцію. Герой «Коду да Вінчі» Лі Тібінг носив це почесне звання, яке натякає на благородство героя. Такий титул в епоху середньовіччя надавався лише шляхетним аристократам. Релятивна алюзія заінтриговує читача, обманувши його очікування: реципієнт може припустити, що герой-лицар не зробить неблагородних вчинків. Натомість в інтелектуальному детективі саме Тібінг є винуватцем усіх нещасть героїв «Коду да Вінчі» Софі Невьо і Роберта Ленгдона. Таким чином, лицар в «Коді да Вінчі» аж ніяк не настільки порядний, як у легендах про Грааль.

У «Коді да Вінчі» виявлено історичну алюзію, виражену епітетом *spartan*: «The room was *spartan* – hardwood floors, a pine dresser» [427, с. 10]. Суворе виховання, орієнтоване на витривалість, називають спартанським. Аскетична, проста обстановка кімнати порівнюється зі строгим, жорстоким вихованням у стародавньому місті Спарті. У текстовому фрагменті епітет *spartan* виконує сугестивну функцію, оскільки надає читачу можливість долучитися до описуваних подій, уявити внутрішнє оздоблення будинку головного героя інтелектуального детективу.

У «Янголах і демонах» Максиміліан Колер порівнюється із героєм притчі про Ісуса Христа, про яку згадується в Євангелії від Луки: «*Maybe he really is acting as the Samaritan!*» [426, с. 219]. Вона розповідає про милосердя і безкорисливу допомогу людині, яка потрапила у біду, перехожим-самарянином – представником етнічної групи, яку євреї не визнають одновітцями. Герой Д. Брауна був дуже хворою людиною, проте у скрутну хвилину він приїхав до Ватикану, щоб допомогти в пошуках небезпечної вибухівки-антиречовини та вбивці священника Ветра. Біблійна алюзія, виражена художнім порівнянням, виконує сугестивну функцію, оскільки опис персонажа як особистості здатної до самопожертви, як і біблійний герой самаритянин, допомагає запевнити читача в тому, що директор ЦЕРНу – сильна духом людина.

У текстовому фрагменті з художнього твору Д. Брауна «Янголи і демони» міститься алюзія, виражена власною назвою Спайдермен: «*He's a little well dressed to be playing Spiderman if you ask me*» [426, с. 138]. Spiderman – ім'я супергероя коміксів видавництва Marvel Comics, створених Стеном Лі та Стівом Дітко. Художнє порівняння Spiderman виконує сугестивну функцію, звертаючи вагу читача на поведінку Роберта Ленгдона: професор підіймався вгору по риштованню зі швидкістю людини-павука, що було нехарактерним для поважного вченого з Гарвардського університету.

У «Коді да Вінчі» виокремлено літературно-художні асоціативні образи, які натякають на персонажів британського епосу: «... a dramatic octagonal chamber dominated by an enormous *round table* around which *King Arthur and his knights* might have been comfortable» [427, с. 317]. Тут слід звернутися до історії для того, щоб краще зрозуміти наведену вище алюзію. У XII ст. в Європі процвітало місництво – правила і норми, розроблені в ході формування станів, які визначали ранг сім'ї (перш за все, знатної) і її окремих членів, їх взаємовідносини з іншими сім'ями під час призначення на військову службу, адміністративні посади, участі в офіційних урочистостях. Формальним вираженням знатності в цій системі було право перебувати

(сидіти) якомога ближче до суверена. Згідно з легендою, король Артур запровадив саме круглий стіл для того, щоб учасники бенкетів не сперечалися один з одним про краще місце і почувалися рівноправними [290, с. 294 – 300].

Мистецтвознавчі алюзії *round table, King Arthur, knights* натякають на героя британського епосу про короля Артура та виконують сугестивну функцію, оскільки надають читачу можливість долучитися до описуваних подій, уявити серйозну атмосферу та інтер'єр бібліотеки Королівського коледжу.

У «Янголах і демонах» виявлено алюзію, виражену назвою богів з давньогрецької міфології: «Now he was in Europe, caught up in a surreal battle of *ancient titans*» [426, с. 113]. Міфологічна алюзія *titans* виконує сугестивну функцію, оскільки за її допомогою увага читача акцентується на запеклій боротьбі між церквою і братством «Іллюмінаті». Роберт Ленгдон допомагав Вікторії Ветра знайти вбивцю її батька-священика, а разом з тим звільнити чотирьох кардиналів, викрадених представниками таємного товариства «Іллюмінаті».

Текстовий фрагмент з «Втраченого символу» містить історичну алюзію *eureka*: «Hardly what I'd call a *eureka* moment» [428, с. 139]. Цей вислів приписують грецькому математику Архімеду (287 – 212 до н.е.), автору закону гідростатики. У сучасній мові вислів «Еврика!» вживають як вияв радості від несподіваного відкриття [293]. Алюзія *eurica* виконує емотивну функцію, оскільки допомагає передати читачу почуття розчарування та незадоволення Роберта Ленгдона. Професор дуже швидко і легко розгадав один із шифрів піраміди масонів, що, на його думку, не було великим досягненням.

Як відомо, люди, які носили ці предмети, не були лікарями в сучасному розумінні, і в більшій мірі, займалися тим, що вели статистику жертвам епідемії. Однак їх зловісний вигляд, ключовою деталлю якого була маска, схожа на пташиний дзьоб, став символом Чорної Смерті [77, с. 848].

Історична алюзія *mask with a long, beaklike nose* виконує сугестивну функцію, оскільки вона надає читачу підказку до подальших пошуків Цобрістової чуми, тим самим залучаючи його до власного розслідування.

Текстовий фрагмент з «Янголів і демонів» містить алюзію, виражену іменем біблійного героя Авраама: «She explained that God was testing him like the Bible story of *Abraham* . . . a test of his faith» [426, с. 216].

Герой інтелектуального детективу Максиміліан Колер у дитинстві сильно захворів, проте його батьки, дуже набожні люди, не хотіли, щоб лікарі зробили сину ін'єкцію. Чоловік та жінка вірили в те, що Бог захистить їх дитину, а ця хвороба – це просто перевірка віри.

Біблійна алюзія, виражена художнім порівнянням *Abraham*, виконує сугестивну функцію, натякаючи читачу на історію біблійного персонажа Авраама (Буття 22: 1-19) та спонукаючи його звернутися до першоджерела, щоб перевірити власну думку.

У текстовому фрагменті з інтелектуального детективу «Інферно» міститься мистецтвознавча алюзія на «Божественну комедію» Данте Аліг'єрі: «All of *Dante's deadly sins – greed, gluttony, treachery, murder, and the rest – will begin percolating <...> rising up to the surface of humanity, amplified by our evaporating comforts*» [425, с. 372]. На думку героя «Інферно» Бертрана Зобріста, зникнення людського роду відбудеться в недалекому майбутньому через те, що планета перенаселена і її ресурси виснажені, а також через гріховність людської природи – в умовах голоду і злиднів багато людей наважаться на вчинки, які називають смертними гріхами. Цю точку зору Зобріст висловлює у своєму діалозі з доктором Сінскі (директором Всесвітньої організації охорони здоров'я), згадуючи сім смертних гріхів, які приведуть до самознищення людства. Алюзія виконує аргументативну функцію, переконуючи читача в авторській ідеї про те, що заради фізичного виживання люди здатні на злочини.

В «Інферно» виявлено алюзію, виражену назвою картини Леонардо да Вінчі: «The professor stopped and stared as if she had defaced the *Mona Lisa*»

[425, с. 1064]. У цьому текстовому фрагменті висока якість товарів марки «Гарріс-твід» порівнюється з шедевром італійського митця. Героїня художнього твору Д. Брауна Езізабет Сінскі зробила в підкладці піджака Роберта Ленгдона потайну кишеню і сховала в ній указку Фарадея зі зміненим зображенням «Карти пекла» Сандро Ботічеллі. Професор переживав, оскільки це був його улюблений дорогий піджак марки «Гарріс-твід», зіпсувати цей гарний одяг для Ленгдона було те ж саме, що порізати картину Леонардо да Вінчі «Мона Ліза».

Алюзія, виражена художнім порівнянням *Mona Lisa*, виконує емотивну функцію, передаючи читачу почуття здивування героя інтелектуального детективу Д. Брауна.

В інтелектуальному детективі «Втрачений символ» виокремлено алюзію, виражену числівником 33 (*тридцять три*). У нумерології число *тридцять три* має давню історію. У часи Піфагора, за шість століть до Різдва Хрестова, воно було священним, означало божественну істину. Не випадково у християнській традиції прийнято вважати, що Ісуса розіп'яли у віці 33-х років; Іосіфу було 33 роки, коли він одружився з Марією; Ісус здійснив 33 чуда; ім'я Господа згадується у Книзі Буття рівно 33 рази; Храм Царя Соломона, простояв 33 роки. Давид царював на троні 33 роки. Людський хребет складається з 33 сегментів [400, с. 229].

У «Втраченому символі» масонська піраміда, яку дав Роберту Ленгдону його друг Пітер Соломон (масон вищого 33 ступеня), містила такий напис: «All is revealed at the *thirty-third* degree» [428, с. 91]. Ця інформація допомогла Кетрін Соломон розгадати одну з таємниць піраміди, а саме: нагріти артефакт у воді, оскільки температура кипіння за шкалою Ньютона – 33 градуси.

Ще однією підказкою для розкриття таємниці піраміди слугував перстень Пітера Соломона із зображенням двоголового феніксу з числом 33 на грудях. Роберт Ленгдон повернув це кільце на 33 градуси, що допомогло йому трансформувати піраміду і наблизило професора до відкриття місця

знаходження Містерій давнини. Розгадавши таємницю масонської піраміди, Роберт Ленгдон згадав, що «the capstone of the Washington Monument weighed precisely *thirty-three* hundred pounds» [428, с. 327].

Алюзія, виражена числівником 33, виконує сугестивну функцію, спонукаючи читача звернутися до наукової літератури та дізнатися про значення числа 33 у вченні масонської організації, тим самим зацентувати увагу читача на символічності злочинів та реальності подій інтелектуального детективу.

Текстовий фрагмент з «Втраченого символу» містить алюзію, пов'язану з Біблією: «There was something apocalyptic about his tone, as if he were referring to the *Seven Seals of Revelation*» [428, с. 215]. Слово *Revelation*, тобто Апокаліпсис, зустрічаємо в «Одкровенні Іоанна Богослова». У творі йдеться про видіння Іоанна, в якому він бачить книгу, запечатану 7-ма печатками (*Seven Seals*), і тільки заколотий агнець може її відкрити. У книзі описуються події, що передують Другому пришестю Ісуса Христа на землю. Цей період, за біблійними історіями, буде часом численних катаклізмів і чудес (вогонь з неба, воскресіння мертвих, явище ангелів), тому слово «апокаліпсис» у сучасній мові часто вживають як синонім для кінця світу або для катастрофи планетного масштабу [42, с. 279–281].

У «Втраченому символі» декан Геллоуей попередив Кетрін Соломон про те, що її вчинок (жінка відкрила пакунок з масонською пірамідою) призведе до жахливих наслідків. У творі промова священника порівнюється з передбаченням апокаліпсиса та 7-ма печатками з Книги Одкровення. Алюзія *Seven Seals of Revelation* виконує прогностичну функцію, оскільки допомагає читачу передбачити подальші трагічні події інтелектуального детективу (відкриття таємниці містерій давнини, смерть сина Пітера Соломона).

В «Інферно» виокремлено мистецтвознавчу алюзію на твір Данте Аліг'єрі «Божественна комедія», а точніше на восьме коло пекла, в якому відбували покарання високопоставлене духовенство, яке торгувало церковними посадами: «She pointed now to a writhing pair of legs, which

protruded upside down from the earth, apparently belonging to some poor soul who had been buried headfirst to his waist» [425, с. 39; 6, с. 104]. Алюзія на поему італійського митця міститься в одному текстовому фрагменті з «Втраченого символу»: «*That place to which Dante devoted the canticle immediately following his legendary Inferno?» [428, с. 31].* Тут мова йде про другу частину «Божественної комедії» – «Чистилище». Алюзії виконують сугестивну функцію, натякаючи читачу на події віршованого роману Данте Аліг'єрі та спонукаючи його звернутися до першоджерела, щоб перевірити власну здогадку.

У «Коді да Вінчі» і «Янголах і демонах» виявлено біблійні алюзії, виражені іменем пророка Моїсея.

«*The floor of the compartment was bare, smooth stone. Then, feeling deeper, reaching his arm in under the Rose Line, he touched something! A thick stone tablet. Getting his fingers around the edge, he gripped it and gently lifted the tablet out. As he stood and examined his find, he realized he was holding a rough-hewn stone slab with engraved words. He felt for an instant like a modern-day Moses» [427, с. 107].*

«*The camerlengo walked up the center aisle directly toward the crowd of standing cardinals. He felt like Moses as the sea of red sashes and caps parted before him, allowing him to pass» [426, с. 253].*

У першому текстовому фрагменті з «Коду да Вінчі» за допомогою алюзії передаються переживання монаха Сайласа, який почував себе Моїсеєм, якому Бог дав десять заповідей на горі Синай. Сайлас зрадив, оскільки думав, що знайшов підказку до місцезнаходження Граалю, проте його сподівання у творі не справдилися.

У другому текстовому фрагменті з «Янголів і демонів» алюзія *Moses* передає почуття задоволення камерарія Вентрески, який також відчув себе Моїсеєм, коли учасники конклаву розступилися перед ним, як Червоне море перед біблійним героєм у Книзі Вихід [42, с. 73].

Художнє порівняння *Moses* в обох прикладах виконує емотивну функцію, оскільки за його допомогою реципієнту передаються почуття героїв художніх творів, з метою викликати у читача почуття співпричетності до подій інтелектуальних детективів.

У «Втраченому символі» виокремлено міфологічну алюзію, виражену назвою духу із надприродною силою: «Good God, you're a *demon!*» [428, с. 15]. Зовнішність героя описується за допомогою метафори *demon*. Малах виглядав так жахливо з татуванням по всьому тілу, що був схожим на надприродну істоту. Алюзія виконує емотивну функцію, оскільки викликає у читача почуття жаху від вигляду персонажа інтелектуального детективу.

Текстовий фрагмент з «Янголів і демонів» містить алюзію, виражену науковим терміном: «He felt like a *paleontologist* coming face to face with a living dinosaur» [426, с. 5]. Енциклопедія надає таке визначення поняття *палеонтолог* – науковець, який вивчає вимерлі організми, намагається реконструювати за знайденими останками їхній зовнішній вигляд, біологічні особливості, способи живлення, розмноження і таке інше, а також відновити на основі цих відомостей хід біологічної еволюції [357].

Герой «Янголів і демонів» Роберт Ленгдон зазвичай працював з історичними документами. Він дуже здивувався, коли побачив напис «ілюмінаті» на тілі Леонардо Ветра. Професор вважав, що цей знак зник кілька сторічч тому, через те побачити в наш час такий знак, так само неможливо, як і живого динозавра. Алюзія, виражена художнім порівнянням *paleontologist*, виконує емотивну функцію, передаючи читачу почуття здивування та невіри героя інтелектуального детективу.

У текстовому фрагменті з «Інферно» міститься мистецтвознавча алюзія на «Божественну комедію» Данте Аліг'єрі: «But sometimes you need to go up ... to go down.... Remember *Satan's navel?*» [425, с. 693–694]. У фіналі «Пекла» головному герою довелося спуститися до черева велетенського Сатани, а коли він добрався до пупа Диявола, то земне тяжіння раптом змінило свій вектор, і Данте, щоб потрапити до чистилища, був змушений

видиратися догори [6, с. 181]. Алюзія *Satan's navel* виконує сугестивну функцію, натякаючи читачу на події віршованого роману італійського письменника та спонукаючи його звернутися до першоджерела, щоб перевірити власну здогадку.

В «Інферно» виокремлено алюзію, виражену іменами олімпійських богів: «Langdon nodded. “I’ve read that in the U.S. some sixty percent of health care costs go to support patients during the last six months of their lives.”

“True, and while our brains say, ‘This is insane,’ our hearts say, ‘Keep Grandma alive as long as we can.’

Langdon nodded. “It’s the conflict between *Apollo and Dionysus* – a famous dilemma in mythology. It’s the age-old battle between mind and heart, which seldom want the same thing» [425, с. 773].

Герой інтелектуального детективу Бертран Цобріст хотів знищити деякі зі своїх винаходів, які сприяли збільшенню тривалості життя. На думку науковця, чим довше люди живуть, то більше ресурсів витрачається на підтримання життєдіяльності старих і хворих. Алюзії *Apollo* і *Dionysus* виконують сугестивну функцію, спонукають читача звернутися до давньогрецьких міфів та згадати історію боротьби між давньогрецькими богами Аполлоном та Діонісом.

В «Янголах і демонах» виявлено алюзії, виражені науковими термінами: «Use the Lord's name in vain all you like, he laughed, «just don't slander any *quarks or mesons*» [426, с. 10]. Енциклопедія «Британіка» надає такі визначення наукових понять: «кварки» – елементарні частинки і фундаментальні складові матерії [357], «мезони» – родина елементарних частинок, адрони з цілим спіном, які складаються з кварка та антикварка; нестабільні частинки [там само].

Директор ЦЕРНу пояснив Роберту Ленгдону, що наука для фізиків значить набагато більше, ніж Біблійні заповіді. Наукові алюзії *quarks, mesons* виконують сугестивну функцію, надаючи читачу можливість долучитися до

подій інтелектуального детективу, уявити атмосферу, в якій жили фізики-ядерники.

4.1.1. Емотивна та сугестивна функції фразеологічних алюзій

В «Інферно» виявлено фразеологічну алюзію *manna from heaven*, яка виконує емотивну функцію, оскільки передає читачу почуття полегшення Роберта Ленгдона від того, що він побачив відкритий простір. Головний герой твору з дитинства боявся замкнених приміщень, тому в літаку без ілюмінаторів недобре почувався. Чоловік пройшов до кабіни пілотів і побачив чисте блакитне небо, що стало для нього довгоочікуваним порятунком.

«Standing in the doorway, undetected by the pilots, Langdon let the sunlight warm his face. The wideopen space before him felt like *manna from heaven*. The clear blue sky looked so peaceful ... so permanent» [425, с. 1338].

Фразеологічна алюзія виражена художнім порівнянням, оскільки в текстовому фрагменті відкритий простір порівнюється з манною небесною. Цей асоціативний образ містить відсилання до Біблії, оскільки манною небесною називалася їжа, якою Бог годував Мойсея і його одноплемінників під час 40-річних поневірянь після Виходу з Єгипту. У сучасній мові вислів «манна небесна» означає щось, отримане в неждано, довгоочікуваний подарунок [293].

У текстовому фрагменті з «Коду да Вінчі» міститься фразеологічна алюзія, пов'язана з поемою Гомера «Іліада»: «The information coming from Collet out of Château Villette suggested that Teabing's cunning ran so deep that Fache himself might even learn from it. To successfully hide bugs in some of Paris's most powerful offices, the British historian had turned to the Greeks. *Trojan horses*» [427, с. 360]. Алюзія *Trojan horses* виконує сугестивну функцію, натякаючи читачу на те, яким шляхом Лью Тіббінг дізнався про всі таємниці

Жака Соньєра, і тим самим заохочуючи його до проведення власного розслідування злочину, описаного в інтелектуальному детективі.

Герой «Коду да Вінчі» Лью Тіббінг сховав «жучок» в офісі Жака Соньєра: його вставили в робота-лицаря, який стояв у кабінеті куратора музею. Науковець вдався до такого нечесного вчинку, щоб отримати інформацію про місцезнаходження Граалю. Згідно з давньогрецьким міфом, саме завдяки хитрості – подарунку у вигляді коня, в якому сховалися воїни, – ахейці проникли до Трої. У наш час словосполучення «троянський кінь» означає хитрий, таємний задум, підступний подарунок, який несе згубу тому, хто його отримає [293].

У «Втраченому символі» виявлено фразеологічну алюзію *skeletons in your closet*, яка виконує емотивну функцію, оскільки передає читачу почуття здивування героя від побаченого – масонської кімнати для роздумів у будівлі Капітолію:

«Sato stepped into the room. «Well, now... it appears Peter Solomon keeps more secrets than I imagined».

Anderson nodded, inching after her. «Talk about *skeletons in your closet*».

«This room is Masonic?» Sato demanded, turning from the skull and staring at Langdon in the darkness.

Langdon nodded calmly. «It's called a Chamber of Reflection» [428, с. 105].

У сучасній мові фразеологізм *skeleton in closet* означає таємницю, певний приховуваний факт біографії (особистий, сімейний, корпоративний), який в разі його оприлюднення здатний завдати значної шкоди репутації [293]. Вперше цей вислів зустрічається в п'єсі Вільяма Хендрі Стоуелл, опублікованій в британському щомісячному журналі «The Eclectic Review» (1816 р.). Таємницею, тобто «скелетом» у цьому випадку було захворювання, інфекційне або спадкове: «Two great sources of distress are the danger of contagion and the apprehension of hereditary diseases. The dread of being the cause of misery to posterity has prevailed over men to conceal the *skeleton in the closet*» [293]. Пізніше В. Теккерей використав цей сталий вислів у своєму

романі «Ньюкоми. Життєпис однієї дуже поважної сім'ї, складений Артуром Пенденнісом, есквайром» (1853-1855).

В інтелектуальному детективі «Код да Вінчі» виокремлено фразеологічну алюзію, виражену іменем головного героя роману М. Сервантеса де Сааведра «Славетний лицар Дон Кіхот Ламанчський»:

«Langdon shook his head. «I'm afraid we've come unannounced. A friend of mine speaks very highly of you. Sir Leigh Teabing? The British Royal Historian».

Gettum brightened now, laughing. «Heavens, yes. What a character. Fanatical! Every time he comes in, it's always the same search strings. Grail. Grail. Grail. I swear that man will die before he gives up on that quest». She winked. «Time and money afford one such lovely luxuries, wouldn't you say? A regular *Don Quixote*, that one» [427, с. 318].

У сучасній мові донкіхотами називають благородних фантазерів, відірваних від життя; людей, які вступають у боротьбу зі злом, але не враховують тверезо своїх сил, не розуміють, що їхня боротьба не дає користі, а лише викликає глузування [293].

Лью Тібінг в «Коді да Вінчі», як і Дон Кіхот, повністю віддався своєму ідеалу, для якого був готовий піддаватися всім можливим випробуванням, піти на будь-які жертви. Метою життя Дон Кіхота була допомога людям, а Лью Тібінга – пошук Святого Грааля. Герой М. де Сервантеса несвідомо здійснював безглузді вчинки у результаті чого приносив реальну шкоду оточуючим. Персонаж Д. Брауна, навпаки, продумував усі деталі на шляху до своєї мети і навіть не боявся поставити під загрозу людське життя. Фразеологічна алюзія *Don Quixote* виконує сугестивну функцію, спонукаючи читача звернутися до художнього твору іспанського письменника та провести паралель між двома героями.

4.1.2. Аргументативна та сугестивна функція прецедентних імен та назв

Прецедентні назви в художніх текстах Д. Брауна виконують аргументативну функцію, переконуючи читача в реальності подій, описаних в інтелектуальних детективах. В інтелектуальних детективах Д. Брауна виокремлено такі прецедентні назви організацій, телекомпаній, газет, товариств: Illuminati [426, с. 5], British Tattler, London Herald [426, с. 121], Wall Street Journal [426, с. 122], Opus Dei [427, с. 23], Priory of Sion [427, с. 95], Order of the Poor Knights of Christ and the Temple of Solomon [427, с. 133], Rosicrucians, Knights of the Rosy Cross [427, с. 166], Supreme Council Thirty-third Degree [427, с. 91], Order of the Eastern Star [427, с. 209], Order Rosae Crucis [427, с. 223].

Прецедентні імена в художніх творах Д. Брауна виконують сугестивну функцію, передаючи читачу дух певної епохи, історичних подій Італії, Франції, США, розширюючи простір подій. У текстах інтелектуальних детективів присутні власні назви, виражені прізвищами відомих науковців, діячів культури, політики, церкви: Einstein, Galileo, Newton [426, с. 11], Copernicus [426, с. 16], Pope Pius IX [426, с. 61], Caravaggio [427, с. 2], Pope John Paul II [427, с. 35], Marquis de Sade, Baudelaire, Victor Hugo [427, с. 73], Einstein, Bohr, Hawking, Ptolemy, Pythagoras, Hermes Trismegistus, Newton [428, с. 43], Robert Fulton, Samuel Morse, Arthur C. Clarke [428, с. 62],

Назви географічних об'єктів виконують аргументативну функцію, переконуючи реципієнта в точній, документальній презентації реалії, даючи змогу читачеві подорожувати у просторі разом з героями та мандрувати по світу. Локалізація в національно-географічному просторі в інтелектуальних детективах Д. Брауна створюється за допомогою таких географічних назв: Sistine Chapel, St. Peter's Basilica [426, с. 52], Coliseum [426, с. 57], Tiber River [426, с. 57], Pantheon [426, с. 107], Louvre Museum, Paris [427, с. 2], Tuileries Gardens [427, с. 14], Arc du Carrousel [427, с. 14], Eiffel Tower, the Arc de

Triomphe, the Seine, Sacré-Coeur [427, с. 65], Alban Hills, Castel Gandolfo [427, с. 125], Château Villette [427, с. 185], Temple Church [427, с. 285], Capitol [428, с. 13], Potomac [428, с. 16], White House [428, с. 26], Kalorama Heights [428, с. 66], Library of Congress [428, с. 127], prison Soganlik, Kartal district of Istanbul [428, с. 143], National Gallery [428, с. 179].

У «Коді да Вінчі», «Інферно» та «Янголах і демонах» виявлено топоніми *Fifth Avenue*, *Las Vegas*, *Stonehenge*, які виконують сугестивну функцію, передаючи читачу авторське ставлення до Парижа, корабля на протоці Босфор та розташування наукового обладнання.

«Her eyes remained fixed ahead down the long thoroughfare of Champs-Élysées, the two-mile stretch of posh storefronts that was often called the *Fifth Avenue* of Paris» [427, с. 115].

«... drawing startled looks from tourists who were queued up waiting to board a flotilla of gaudily decorated dinner barges, complete with mosquelike domes, faux-gold flourishes, and blinking neon trim.

Las Vegas on the Bosphorus, Langdon moaned, powering past» [425, с. 1534].

«Langdon's gaze landed immediately in the center of the room, where a series of short pillars rose from the floor. Like a miniature *Stonehenge*» [426, с. 33].

За допомогою топоніму *Fifth Avenue* проводиться паралель між вулицею Парижа та проспектом у Нью-Йорку, відомим у всьому світі великою кількістю дорогих та ексклюзивних магазинів. У другому текстовому фрагменті судно порівнюється з містом на заході США, одним з найбільших світових центрів розваг і грального бізнесу. У третьому текстовому фрагменті постаменти у лабораторії Вікторії Ветра та її батька зіставляються зі Стоунхенджем, спорудою в графстві Уїлтшир (Англія).

В інтелектуальному детективі «Код да Вінчі» виокремлено топонім *Mount Vesuvius*, який виконує сугестивну функцію, посилюючи емоційну напругу від подій твору: «He now looked like *Mount Vesuvius* about to erupt»

[66, с. 44]. Власну географічну назву *Mount Vesuvius* використано для опису почуття гніву та незадоволення капітана поліції Фаша під час розслідування вбивства дідуся Софі Невьо. У наведеному текстовому фрагменті почуття героя порівнюються з природним явищем виверження вулкана Везувія.

4.2. Прагматичні функції ремінісценцій

Ремінісценції в інтелектуальних детективах Д. Брауна виконують ретроспективну функцію, оскільки нагадують читачу події з інших творів циклу про Роберта Ленгдона. До прикладу проаналізуємо текстовий фрагмент з «Коду да Вінчі»: «... the illuminated profile of the Eiffel Tower appeared, shooting skyward in the distance to the right. Seeing it, Langdon thought of Vittoria, recalling their *playful promise a year ago that every six months they would meet again at a different romantic spot on the globe*» [427, с. 13]. У цьому уривку Роберт Ленгдон згадав про обіцянку Вітторії Ветра зустрітися кожні півроку, яку вони дали один одному в «Янголах і демонах».

Ремінісценції з наведених нижче текстових фрагментах з «Коду да Вінчі» відсилають читача до подій інтелектуального детективу «Янголи і демони».

Професор Ленгдон разом з Вітторією Ветра шукали антиречовину-вибухівку, сховану у Ватикані. «... last year Langdon's visibility had increased a hundredfold after his involvement in a widely publicized *incident at the Vatican*» [427, с. 6].

У текстовому фрагменті з «Втраченого символу» містяться ремінісценції, які нагадують читачу про те, як Роберт Ленгдон врятувався після вибуху антиречовини над Ватиканом у «Янголах і демонах» та переховувався від поліції і членів братства «Опус Деї» в «Коді да Вінчі». «Anderson saw none of the cold, hardened edge he expected from a man famous for *surviving an explosion at the Vatican and a manhunt in Paris*» [428, с. 47].

Роберт Ленгдон допомагав Вікторії Ветра та швейцарським гвардійцям знайти вбивцю Леонардо Ветра і викрадених кардиналів. «A little over a year ago, Langdon had received a *photograph of a corpse and a similar request for help. Twenty-four hours later, he had almost lost his life inside Vatican City*» [428, с. 9].

Текстовий фрагмент з інтелектуального детективу «Втрачений символ» містить ремінісценцію, яка відсилає до подій «Коду да Вінчі».

«I mention the horned Moses, «Bellamy now said, «to illustrate how a single word, misunderstood, can rewrite history».

You're preaching to the choir, Langdon thought, having learned *the lesson firsthand in Paris a number of years back. Holy Grail*» [428, с. 137].

Ремінісценція нагадує читачу про те, як Роберт Ленгдон шукав Святий Грааль. Відповідно до тексту «Коду да Вінчі» професор дізнався про те, що Holy Grail – це не матеріальний предмет (чаша), а людина (Марія Магдалина).

У «Втраченому символі» виокремлено ремінісценцію, яка відсилає читача до подій «Янголів і демонів». У Римі Роберт Ленгдон був змушений ховатися від вбивці кардиналів під саркофагом у церкві.

«With each passing second, Langdon had begun to feel an eerie numbness overtaking his body. It was as if his very flesh were preparing to shield his mind from the pain of death. The water was now threatening to pour into his ears, and he lifted his head as far as he could, pushing it against the top of the crate. Frightening images began flashing before his eyes. *A man in Rome trapped beneath a skeleton in an overturned coffin*» [428, с. 259].

У «Коді да Вінчі» виокремлено ремінісценцію, виражену перефразованою цитатою Юлія Цезаря: «The card simply read: *Et tu, Robert?*» [427, с. 184]. Історія походження цього вислову пов'язана із зрадницьким убивством найвідомішого давньоримського воєначальника Гая Юлія Цезаря. 15 березня 44 р. до н. е. видатний політичний діяч був убитий в приміщенні сенату двадцятьма трьома ударами кинджала. Приречений правитель

здивувався, коли побачив серед своїх убивць Юнія Брута, свою довірену особу, після чого і вигукнув знамениту фразу: «*I tu, Brut?*» [293]. Саме так описав смерть Цезаря грецький письменник Плутарх в «Порівняльних життєписах» видатних римських і грецьких діячів, а згодом – і великий англійський драматург Вільям Шекспір в п'єсі, названій іменем великого диктатора. Саме завдяки В. Шекспіру передсмертні слова Цезаря перетворилися в крилату фразу, що в сучасній мові виражає досаду з приводу зради близької людини [там само].

Герой «Коду да Вінчі» Робер Ленгдон доводив ідею про те, що Марія Магдалина була Граалем. Він вперше висловив цю думку під час виступу на телебаченні. Це викликало незадоволення багатьох християн, серед яких був єпископ католицької церкви з Філадельфії. Священик надіслав Роберту картку зі словами «*Et tu, Robert?*» [427, с. 184]. Історична алюзія виконує емотивну функцію, оскільки за її допомогою реципієнту передаються почуття невіри та обурення єпископа з приводу еретичних ідей науковця, викликаючи у читача почуття співпричетності до подій інтелектуального детективу.

В «Янголах і демонах» виокремлено ремінісценції, виражені фрагментарними цитатами з Біблії (Євангеліє від Матфея 5: 38-39, Вихід 21:24, Левит 24:20), які виконують емотивну функцію, передаючи читача зростаючу емоційну напругу героїні твору. Вітторія Ветра хотіла помститися вбивці батька, тому ніщо не могло зупинити католичку в її бажанні кровної помсти.

«Vittoria breathed deeply as she continued her search, moving around the perimeter. She was overwhelmed by the unexpected images of personal revenge that had dominated her thoughts all day. Even as a sworn lover of all life . . . she wanted this executioner dead. No amount of good karma could *make her turn the other cheek today*. Alarmed and electrified, she sensed something coursing through her Italian blood that she had never felt before» [426, с. 117].

«The Hassassin froze a moment, his back arched in anguish. He let go of the torch, and Vittoria thrust it hard into his face. There was a hiss of flesh as his left eye sizzled. He screamed again, raising his hands to his face.

«*Eye for an eye*», Vittoria hissed. This time she swung the torch like a bat, and when it connected, the Hassassin stumbled back against the railing» [426, с. 212; 42, с. 80, 134, 211].

Текстовий фрагмент з «Янголів і демонів» містить ремінісценцію представлену точною, фрагментарною цитатою з Біблії (Євангеліє від Матфея (16:18), яка виконує емотивну функцію, передаючи читачу переживання героя з приводу того, що в нього було видіння. «The camerlegno turned back to the crowd and bellowed again into the night. «*Upon this rock I will build my church!*» [426, с. 226]. Камерарій Вентреска знайшов місце, де сховали антиречовину. Він влаштував перед натовпом виставу, ніби після всіх страждань та жахів Бог вказав йому на сховок з небезпечною вибухівкою.

У текстовому фрагменті з «Інферно» міститься ремінісценція, виражена фрагментарною цитатою з «Одісеї» Гомера, яка виконує емотивну функцію, передаючи читачу переживання та творчі муки Роберта Ленгдона під час написання наукового твору з історії мистецтв. «*Sing me, muse, and through me tell the story*» [425, с. 809].

В «Інферно» виявлено ремінісценцію, представлену фрагментарною цитатою з «Божественної комедії», яка виконує емотивну функцію, передаючи читачу почуття страху героїв під час перебування у підземеллі будівлі Єребатан-сараї в Туреччині. «*I found myself within a forest dark, Langdon thought, for the straightforward pathway had been lost*» [425, с. 1468]. Письменник порівнює вхід до підземелля в Стамбулі з воротами до пекла з твору Данте Аліг'єрі:

На півшляху свого земного світу

Я трапив у похмурий ліс густий,

Бо стежку втратив, млою оповиту [6, с. 17].

В «Інферно» виокремлено ремінісценцію, виражену фрагментарною цитатою з Біблії (Євангеліє від Луки), яка виконує сугестивну функцію, передаючи читачу ставлення Бертрана Цобріста до тих, хто засуджував його винахід.

«And yet, even here, I sense the footfalls of the ignorant souls who pursue me ... willing to stop at nothing to thwart my actions. *Forgive them*, you might say, *for they know not what they do*» [425, с. 154; 42, с. 97].

Бертран Цобріст переймався перенаселенням Землі і знайшов своє вирішення проблеми – створив небезпечний векторний вірус, який змінював ДНК. Люди негативно сприйняли його ідею, тому науковець, як справжній християнин, пробачав їх, керуючись біблійними настановами.

У «Коді да Вінчі» виокремлено ремінісценцію, виражену неточною, фрагментарною цитатою з Біблії (Рим.11: 33), яка виконує сугестивну функцію, спонукаючи читача ставитися до життя по-філософськи, оскільки доля кожної людини відома лише Богу.

«When he turned, there was an uncertainty about him. «My Lord, where do you go from here?»»

Aringarosa had been asked the exact same question as he left Castel Gandolfo the night before. «*I suspect my path is as uncertain as yours*» [427, с. 362].

Автором вислову є апостол Павло: «*О глибино багатства, і премудрості, і знання Божого! Як незбагненні присуди Його, і недосліджені дороги Його!*» [42, с. 275]. Смісл цих слів полягає у тому, що людський розум не має можливості повноцінно усвідомити хід історичних подій і зрозуміти причинно-наслідкові зв'язки навіть у власному житті [233].

4.3. Прагматичні функції цитат в інтелектуальних детективах Д. Брауна

На початку «Втраченого символу» виявлено передтекстову цитату, яка виступає епіграфом до інтелектуального детективу: «*To live in the world without becoming aware of the meaning of the world is like wandering about in a great library without touching the books*» [428, с. 7]. Цей текстовий фрагмент виконує прогностичну функцію, надаючи читачу можливість передбачити те, що в інтелектуального детективу мова піде про пошук істини, розглядатимуться філософські питання сенсу життя, існування душі та Бога.

Епіграфом до «Втраченого символу» виступають слова англійського письменника та філософа-містика Менлі П. Холла, автора «Таємного вчення всіх часів і народів». Його книга носить документальний характер і містить численні ілюстрації та оригінали текстів містичних творів: документи розенкрейцерів, рецепти алхіміків, кабалістичні правила. Герой Д. Брауна Малах хотів знайти втрачену народну мудрість, Містерії давнини, заради цього він почав займатися темною магією, викрав та знущався над власним батьком і був готовий принести себе в жертву.

В «Янголах і демонах» виокремлено фрагментарну цитату, яка виконує сугестивну функцію, передаючи читачу іронічне авторське ставлення щодо термінів перебування на посаді голови Католицької церкви: «The inside joke was that accepting the papacy was a cardinal's *«fastest route to heaven»* [426, с. 77]. Комічний ефект у текстовому фрагменті виникає в результаті порівняння (папство – найкоротший шлях до неба): папство, до якого так прагнули всі кардинали, а також влада, яку воно надавало, дуже скоро минали; проте завдяки цьому священнослужителі могли швидко потрапити до раю.

У «Коді да Вінчі» виокремлено фрагментарну цитату з Біблії, яка виконує аргументативну функцію, переконуючи читача в помилковості дій героя твору, а саме «Finding verse number eleven, Silas read the text. It was only

seven words. Confused, he read it again, sensing something had gone terribly wrong. The verse simply read:

HITHERTO SHALT THOU COME, BUT NO FURTHER» [427, с. 108; 42, с. 564].

Персонаж твору Сайлас думав, що знайшов Грааль, проте надія монаха виявилася марною, оскільки охоронці були відданими своїй клятві та не відкрили таємницю місцезнаходження чаші ворогу.

У «Янголах і демонах» виявлено цілісні, міжтекстові цитати Альберта Ейнштейна та папи Пія XII, які виконують сугестивну функцію, передаючи авторське ставлення до героя твору Леонардо Ветра як всебічно розвиненої особистості. «... a poster of Albert Einstein, his famous quote reading, *GOD DOES NOT PLAY DICE WITH THE UNIVERSE*» [426, с. 22]. «One of the bookends was etched with a quote: *TRUE SCIENCE DISCOVERS GOD WAITING BEHIND EVERY DOOR. – POPE PIUS XII*» [там само, с. 22].

Леонардо Ветра був не лише священиком, але й науковцем, який вважав фізику «*Божим законом всього суцього*» [там само, с. 22]. Священнослужитель був переконаний в тому, що Бог створив всесвіт, а наука допомагає довести цю ідею.

У «Янголах і демонах» виокремлено неточну цілісну цитату, яка містить характеристику скульптури Джованні Л. Берніні. Цитата виконує аргументативну функцію, звертаючи увагу читача на еротичність твору мистецтва та переконуючи його в авторській думці про те, що ця непристойна скульптура не підходить для розміщення у каплиці. «An English critic had once condemned The Ecstasy of St. Teresa as «*the most unfit ornament ever to be placed in a Christian Church*» [426, с. 161].

Текстовий фрагмент з «Коду да Вінчі» містить міжтекстові, цілісні цитати Леонардо да Вінчі, які виконують прогностичну функцію, надаючи читачу можливість передбачити зміст подальшої розмови героїв твору. «*Many have made a trade of delusions and false miracles, deceiving the stupid multitude. – LEONARDO DA VINCI*» [427, с. 194]. «*Blinding ignorance does*

mislead us. O! Wretched mortals, open your eyes! – LEONARDO DA VINCI» [427, с. 195]. Лью Тібінг за допомогою цитат натякає Софі Невьо на те, що Грааль – це не матеріальний предмет (чаша), а людина (Марія Магдалина).

У «Втраченому символі» виокремлено цитати А. Ейнштейна, В. Блейка та уривки Біблії (Євангелія від Матвія та Іоанна), які виконують аргументативну функцію, доводячи читачу авторську думку про те, що втрачена народна мудрість дійсно існує:

«... one of the greatest minds ever to live proclaimed: *«That which is impenetrable to us really exists. Behind the secrets of nature remains something subtle, intangible, and inexplicable. Veneration for this force beyond anything that we can comprehend is my religion»*. <...> Albert Einstein» [428, с. 214].

«*BOTH READ THE BIBLE DAY AND NIGHT, BUT THOU READ BLACK WHERE I READ WHITE*». <...> William Blake» [428, с. 331].

«Proverbs cautions that the sayings of the wise are «riddles», while Corinthians talks of «hidden wisdom». The Gospel of John forewarns: *«I will speak to you in parable and use dark sayings»* [428, с. 331].

«The Gospel of Mark tells us, *«Unto you is given to know the mystery but it will be told in parable»* [428, с. 331].

У текстовому фрагменті з «Коду да Вінчі» містяться фрагментарні, міжтекстові цитати з Біблії (Дії Апостолів (16:26), які виконують сугестивну функцію, спонукаючи реципієнта згадати історію біблійного героя Сайласа, порівняти його з героєм інтелектуального детективу, тим самим підвищуючи ерудицію читача.

«The young priest was smiling as he entered. His nose was awkwardly bandaged, and he was holding out an old Bible. «I found one in French for you. The chapter is marked».

Uncertain, the ghost took the Bible and looked at the chapter the priest had marked.

Acts 16.

The verses told of *a prisoner named Silas who lay naked and beaten in his cell, singing hymns to God*. When the ghost reached Verse 26, he gasped in shock.

«...*And suddenly, there was a great earthquake, so that the foundations of the prison were shaken, and all the doors fell open*»

His eyes shot up at the priest.

The priest smiled warmly. «From now on, my friend, if you have no other name, I shall call you Silas» [427, с. 49; 42, с. 152].

У «Янголах і демонах» виокремлено неточну, цілісну цитату письменника Гі де Мопассана щодо фрески «Страшний суд» італійського художника Мікеланджело. Цитата виконує аргументативну функцію, переконуючи читача в авторській думці про те, що цьому твору мистецтва не місце в Сикстинській капелі (Ватикан), оскільки на ньому персонажі зображені без одягу та в непристойних позах.

«He gazed past the altar up to Michelangelo's renowned fresco, «The Last Judgment». The painting did nothing to soothe his anxiety. It was a horrifying, fifty-foot-tall depiction of Jesus Christ separating mankind into the righteous and sinners, casting the sinners into hell. There was flayed flesh, burning bodies, and even one of Michelangelo's rivals sitting in hell wearing ass's ears. Guy de Maupassant had once written that *the painting looked like something something painted for a carnival wrestling booth by an ignorant coal heaver*» [426, с. 78].

У «Втраченому символі» виявлено міжтекстову, цілісну цитату Альберта Пайка (видатний масон), яка виконує сугестивну функцію, надаючи читачу можливість уявити інтер'єр зали, в якій проводилися масонські ритуали.

«On the first landing, Langdon came face-to-face with a bronze bust of Masonic luminary Albert Pike, along with the engraving of his most famous quote: *WHAT WE HAVE DONE FOR OURSELVES ALONE DIES WITH US; WHAT WE HAVE DONE FOR OTHERS AND THE WORLD REMAINS AND IS IMMORTAL*» [428, с. 308].

Текстовий фрагмент з «Янголів і демонів» містить міжтекстову, точну цитату Г. Галілея, яка виконує аргументативну функцію, переконуючи читача в авторській ідеї про те, що наука не протистоїть релігії, а навпаки, доводить існування Бога.

«Galileo was an Illuminatus. And he was also a devout Catholic. ... He wrote once that *when he looked through his telescope at the spinning planets, he could hear God's voice in the music of the spheres*» [428, с. 17].

У «Янголах і демонах», «Втраченому символі» виокремлено фрагментарні цитати з Інтернету, енциклопедій та газет, які виконують сугестивну функцію, спонукають читача повірити в реальність та достовірність подій інтелектуальних детективів.

«THE BRITISH BROADCASTING CORPORATION. June 14, 1998. Pope John Paul I, who died in 1978, fell victim to a plot by the P2 Masonic Lodge <...> The secret society P2 decided to murder John Paul I when it saw he was determined to dismiss the American Archbishop Paul Marcinkus as President of the Vatican Bank. The Bank had been implicated in shady financial deals with the Masonic Lodge ...» [426, с. 168].

«He ran a quick Web search, received dozens of hits, chose one, and began reading. «THE ORDER EIGHT FRANKLIN SQUARE One of history's best-known magic squares is the order-eight square published in 1769 by American scientist Benjamin Franklin, and which became famous for its inclusion of never-before-seen *bent diagonal summations*» [428, с. 266].

«The first hit that appeared was an encyclopedia entry. «HEREDOM n. a significant word in "high degree" Freemasonry, from French Rose Croix rituals, where it refers to a mythical mountain in Scotland, the legendary site of the first such Chapter. From the Greek *Ἡερεδομ* originating from Hieros-domos, Greek for Holy House» [428, с. 287].

«The girl looked uneasy now, but she began to read from the Web site. «To ensure this powerful wisdom could not be used by the unworthy, the early adepts wrote down their knowledge in code... cloaking its potent truth in a metaphorical

language of symbols, myth, and allegory. To this day, this encrypted wisdom is all around us... encoded in our mythology, our art, and the occult texts of the ages. Unfortunately, modern man has lost the ability to decipher this complex network of symbolism <...> and the great truth has been lost» [428, с. 278].

В «Янголах і демонах» виокремлено міжтекстову, цілісну цитату В. Черчилля (прем'єр-міністра Великої Британії часів Другої світової війни), яка виконує сугестивну функцію, передаючи читачу іронічне авторське ставлення щодо впливу братства Ілюмінаті на суспільство.

«In fact, Churchill had once told reporters that *if English spies had infiltrated the Nazis to the degree the Illuminati had infiltrated English Parliament, the war would have been over in one month» [426, с. 73].* У текстовому фрагменті здатність членів ордену Ілюмінаті проникати у всі сфери суспільного життя порівнюється з обов'язками шпигунів у часи війни. До того ж вислів В. Черчилля, наведений поряд з думками письменника, створює враження, що політичний діяч поділяє думку автора щодо ордену «Іллюмінаті».

4.4. Прагматичні функції невербальних засобів реалізації категорії інтертекстуальності в кінотекстах

У «Янголах і демонах» виокремлено **історичну алюзію**, виражену образом диму. Цей засіб реалізації категорії інтертекстуальності містить натяк на традиції вибору Папи Римського. З метою запобігання впливу на хід обрання кардиналів ззовні, процедура виборів відбувається в ізольованому від зовнішнього світу приміщенні, яке відкривають лише після обрання папи. Вибори проводять двічі на день закритим голосуванням. Про обрання нового понтифіка зовнішньому світові сповіщають білим димом, додаючи до вогню солому. Такий спосіб вибору папи був розроблений під час Другого Ліонського собору і встановлений папою Григорієм X у 1274 р. [226].

Так, глядач бачить димар над Сикстинською капелою, з якого піднімається чорний дим. Слід звернути увагу на те, що димохід у цьому кадрі зображено з великої відстані. У наступному кадрі до візуального зображення додається звук розчарованих голосів натовпу. Глядач не бачить скільки людей знаходиться на площі, проте може здогадатися про їх кількість, а також результат голосування (папу не обрали) за допомогою звуку та кольору.

У кінці кінотексту показано білий дим (Рис. 1). Наступний кадр містить зображення радісних людей, які махають руками. До візуального зображення додається музика, звук (захоплені, радісні вигуки натовпу). Таким чином міміка, рухи, музика та звук виконують сугестивну функцію, надаючи глядачу можливість здогадатися про те, що обрано наступного голову католицької церкви і держави Ватикан.

Кінокадри



(00:49:28)



(02:06:43)

Рис. 1. Обрання Папи Римського

У «Янголах і демонах» виявлено **історичну алюзію**, виражену числівником *4 (чотири)*. У нумерології число *чотири* має давню історію. У XVI ст. алхіміки вважали, що весь всесвіт складається з *чотирьох* елементів, «стихій». У християнстві число 4 служить вказівкою на *чотирьох* євангелістів: Матвія в образі янгола, Марка в образі лева, Луку в образі тільця, Іоанна в образі орла; а в буддизмі – 4 небесних царя. У Біблії

присутні образи *чотирьох* вершників Апокаліпсису: Кінь білий, Кінь рудий, Кінь вороний і Кінь блідий. Чотири кінця хреста, на якому розіп'яли Ісуса Хреста, означали чотири стихії. Мусульмани також сприймали це число як кількість чотирьох давніх елементів, хоча їх називали «квадрати, хмари, блискавки, хвилі» [426, с. 86].

Відповідно до кінотексту «Янголи і демони» твори мистецтва Л. Берніні «Авакум і Янгол», «Екстаз Святої Терези», бронзова голубка на фонтані «Чотири ріки» «West Ponente» (Рис. 3, 4) прославляли один з *чотирьох* основних елементів природи:

Земля – церква Санта-Марія дель Пополо, в якій знаходиться капела Кіджі;

Повітря – барельєф ‘West Ponente’ (Західний вітер), який ще називають «Дихання Бога» на площі Святого Петра;

Вогонь – церква Санта-Марія делла Вітторія;

Вода – фонтан «Чотири Ріки» на п'яцца Навона.

У кінотексті скульптури зображуються крупним планом, режисер також звернувся до прийому контрасту: у кадрі глядач бачить скульптурні композиції з білого мармуру в неосвітленому приміщенні церкви або на нічній площі (барельєф «Західний вітер») (Рис. 2, 3).

Кінокадри



(00:50:40)



(00:55:06)

Рис. 2. Скульптура «Авакум і Янгол», барельєф «West Ponente»

Кінокадри



(01:24:30)



(01:27:21)



(01:28:08)

Рис. 3. Скульптура «Екстаз Святої Терези», бронзова голубка на фонтані «Чотири ріки»

Викрадач кардиналів в «Янголах і демонах» сказав професору Ленгдону, що чотири кардинали стануть жертвами на вівтарях науки, які є віхами до Храму Світла (замок Святого Ангела), таємного місця, в якому збиралися Ілюмінати: «*Four cardinals. Four churches. The four altars of science. ... You're saying the four churches where the cardinals will be sacrificed are the same four churches that mark the ancient Path of Illumination?*» [65, с. 87]. Слід зазначити, що на кожній з чотирьох жертв убивця залишав відповідне клеймо, зображене у кінофільмі крупним планом, одного з давніх елементів науки – земля (кардинал Ебнер), повітря (кардинал Ламассе), вогонь (кардинал Гуідера), вода (кардинал Боджіа).

Скульптура голубки на фонтані «Чотири ріки», «Аввакум і Янгол», «Екстаз Святої Терези», барельєф «West Ponente» – це *чотири* вівтарі науки. Так їх називали ілюмінати: «*The Illuminati called these four churches by a very special name. The Altars of Science*» [65, с. 87]. У кінотексті за допомогою стоп-кадру та крупного плану увага глядача звертається на елементи цих статуй, які вказували шлях до Храму Світла, тобто таємного місця, в якому збиралися члени братства «Ілюмінаті» (Рис. 4).

Кінокадри



Аввакум і Янгол (00:51:09)



Екстаз Святої Терези (01:24:41)

**Рис. 4. Елементи скульптур «Аввакум і Янгол»,
«Екстаз Святої Терези»**

Скульптури янголів на замку Святого Янгола також вказують на шлях до Храму Світла (Рис. 5). Кадри з крупним планом звертають увагу глядача на ці елементи статуй.

Кінокадри



(01:34:13)



(01:34:17)

Рис. 5. Елементи скульптур янголів на замку Святого Янгола

Крупний план, стоп-кадр, прийом контрасту виконують у кінофільмі сугестивну функцію, спонукаючи глядача провести власне розслідування та взяти участь у пошуках Храму Світла.

У кінотексті «Код да Вінчі» виявлено наскрізні алюзії на ідею про те, що Грааль – це жінка, Марія Магдалина. Коли Роберт Ленгдон розповідає Софі Невьо історію ордену Пріорат Сіона та Граалю, за допомогою швидкої зміни кадрів глядач на задньому плані бачить спочатку чашу, потім – крупним планом надгробок із зображенням жінки (Рис. 6).

Кінокадри



(00:42:50)



(00:42:51)

Рис. 6. Пошуки Грааля в Єрусалимі

Лью Тіббінг і Роберт Ленгдон, пояснюючи походження слова Грааль, звернулися до давнього знаку, який символізує жіноче начало і називається сосудом (у кадрі науковці за допомогою жестів зобразили символ жіночності) (Рис. 7). У кінотексті Лью Тіббінг зауважив, що цей знак нагадує собою чашу, вазу, а головне – лоно жінки. На думку Лью Тіббінга, опис Граалю як чаші – це алегорія, метою якої є захист істинної природи Грааля.

Кінокадр



(01:21:04)



(01:20:46)

Рис. 7. Символ жіночого начала

Лью Тіббінг детально проаналізував картину Леонардо да Вінчі «Тайна вечеря» для того, щоб переконати Роберта Ленгдона і Софі Невьо у тому, що Грааль – це Марія Магдалина. Науковець звернув увагу на те, що поряд з Ісусом Христом на картині зображено жінку, оскільки вона має струнку фігуру, довге, руде волосся, маленькі руки (Рис. 8). У кадрі глядач бачить виділену за допомогою комп'ютерної програми жіночу фігуру.

Кінокадри



(01:21:36)



(01:23:09)

Рис. 8. Марія Магдалина на картині «Тайна вечеря»

Увагу глядача за допомогою крупного плану та виділення комп'ютерної програми звернено на колір одягу Ісуса Христа і Марії Магдалини. Вони одягнені так ніби є дзеркальним відображенням один одного. На Христі – червона мантия і синій плащ, на Марії Магдалині – синя мантия і червоний плащ. До того ж фігури на картині сидять так, що між ними символ жіночого начала (Рис. 9).

У кінотексті «Код да Вінчі» швидка зміна кадрів, задній / крупний план, жести, колір виконують сугестивну функцію, оскільки спонукають читача повірити в ідею про те, що Грааль – це Марія Магдалина.

Кінокадри

(01:22:40)



(01:22:39)

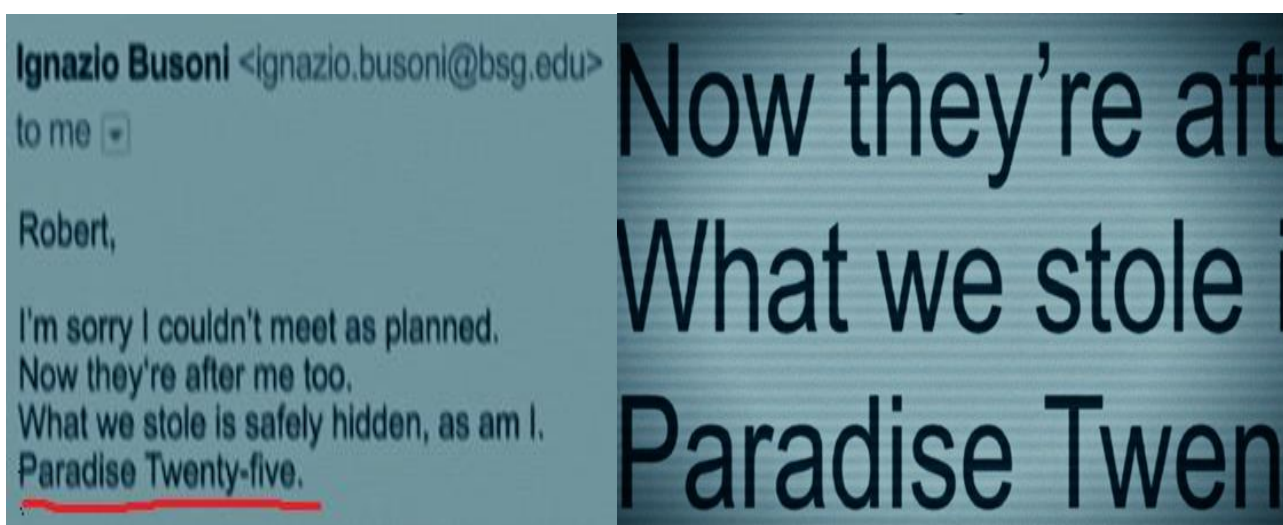


(01:22:58)

Рис. 9. Ісус Христос і Марія Магдалина на картині «Тайна вечеря»

У кінотексті «Інферно» виокремлено мистецтвознавчу алюзію на поему Д. Аліг'єрі «Божественна комедія», а саме – частина «Рай» пісня 25. Роберт Ленгдон отримав електронний лист від свого товариша Ігнаціо Бусоні, в якому міститься натяк на місце знаходження посмертної маски італійського письменника (Рис. 10). Увагу глядача на алюзію звернено за допомогою крупного кадру.

Кінокадри



(00:17:56)

(00:18:10)

Рис. 10. Електронний лист Ігнаціо Бусоні

Розшифрувавши загадку Ігнаціо Буссоні, Роберт Ленгдон та Сієнна Брукс прямують до церкви, в якій хрестили Данте Аліг'єрі, собору Санта-Марія-дель-Фьоре. У соборі глядач разом з героями фільму отримує подальші натяки на розгадку таємниці знаходження вірусу Інферно: на посмертній масці Данте Роберт Ленгдон і Сієнна Брукс знаходять напис з подальшими інструкціями до пошуку вірусу Інферно (Рис. 11): «O you possessed of sturdy intellect, observe the teaching that is hidden here ... beneath the veil of verses so obscure. Seek the treacherous doge of Venice, who severed the heads from horses ... and plucked up the bones of the blind. Kneel within the gilded mouseion of holy wisdom, and place thine ear to the ground, listening for the sounds of trickling water. Follow deep into the sunken palace ... for here, in the darkness, the chthonic monster waits, submerged in the blooded waters ... of the lagoon that reflects no stars».

Кінокадри



(01:04:35)



(01:04:48)

Рис. 11. Напис на посмертній масці Данте Аліг'єрі

У наведеному вище написі виокремлено мистецтвознавчу алюзію на скульптуру коней святого Сан-Марко (Рис. 12).

Кінокадри



(01:14:27)



(01:14:29)

Рис. 12. Коні святого Сан-Марко

У кадрі скульптура зображена спочатку загальним планом, потім – крупним планом для того, щоб звернути увагу глядача на хомути на шиях коней. Поза кадром звучить голос гіда, який розповідає про те, що дож Енріко Дандоло переправив коней у Венецію, а під час перевезення статую було пошкоджено (*doge of Venice, who severed the heads from horses ... and plucked up the bones of the blind*).

Інтер'єром для останнього етапу пошуку вірусу Інферно слугує міський резервуар у Єребатан-сараї (Туреччина), вода у ньому має червоний колір завдяки вечірньому освітленню (Рис. 13). Музичний супровід завершальних сцен фільму виступає у ролі мистецтвознавчої алюзії. Поза кадром лунає симфонія Ференца Ліста «Данте», на яку композитора надихнули сходження Данте до пекла та повернення з нього.

Кінокадри



(01:42:16)



(01:42:44)

Рис. 13. Симфонія-концерт «Данте» Ф. Ліста у Єребатан-сараї

У завершальній частині кінотексту виокремлено міфологічну алюзію, виражену образом хтонічного монстра – медузи Горгони: «... for here, in the darkness, the chthonic monster waits, submerged in the blooded waters» (Рис. 14). У грецькій міфології так називалися всі божества, пов'язані з землею. Слід звернути увагу на те, що хтонічні божества у Стародавній Греції

уособлювали сили родючості. Герой «Інферно» Бертран Цобріст боровся проти здатності людей розмножуватися, тому і створив свій небезпечний вірус «Інферно».

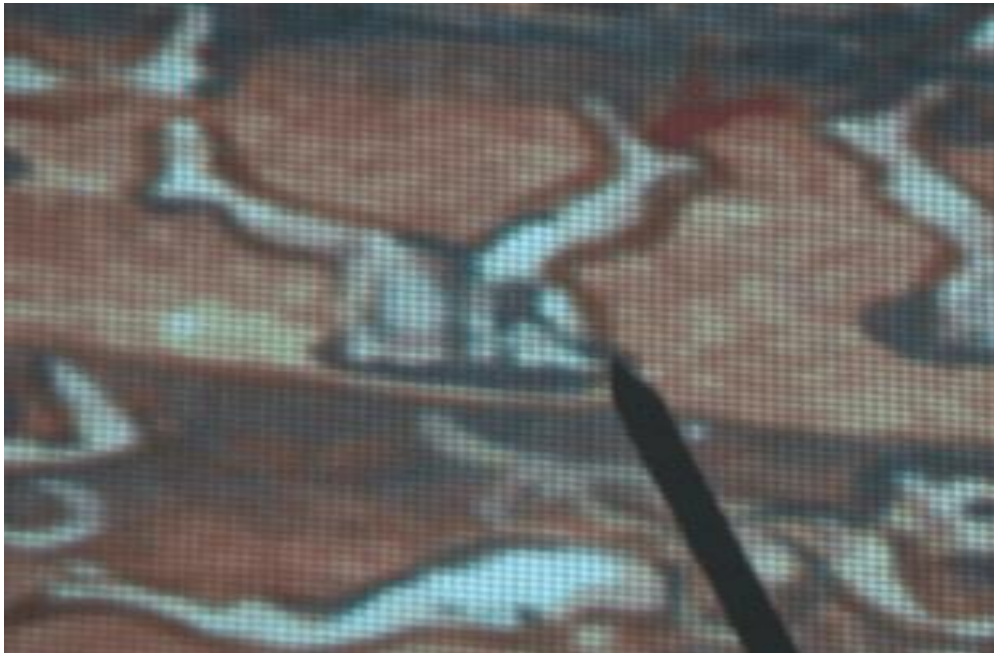
Кінокадри



(01:43:05)



(01:43:07)



(00:25:32)

Рис. 14. Статуя медузи Горгони в Єребатан-сарай.

Фігури грішників на картині С. Боттічеллі «Мапа пекла»

У кадрі глядач бачить у червоній від освітлення воді перевернуте скульптурне зображення медузи. Таке розміщення медузи, означає, що вона була проклята. Слід звернути увагу на те, що фігури грішників на картині С. Боттічеллі мають подібне розташування (Рис. 14).

Крупний план, колір, звук у кінотексті «Інферно» виконують сугестивну функцію, спонукаючи глядача взяти участь у пошуках вірусу Інферно та провести власне розслідування.

Висновки до розділу 4

Дослідження художніх текстів та кінотекстів Д. Брауна дозволило виокремити такі прагматичні функції вербальних засобів реалізації категорії інтертекстуальності: 1) *аргументативну* – для підкріплення авторської думки; 2) *прогностичну* – допомагає читачу передбачити подальші події художнього твору; 3) *емотивну* – для створення емоційної напруги, викликати у читача почуття співпричетності до подій художнього твору; 4)

ретроспективну – нагадати читачу події з інших творів Д. Брауна серії про Роберта Ленгдона; 5) *сугестивну* – навіяти читачу певні думки, ідеї, спонукати його до пошуку інформації.

Алюзії та цитати в текстах інтелектуальних детективів Д. Брауна виконують прогностичну, аргументативну, емотивну, сугестивну функції; *фразеологічні алюзії* – емотивну, сугестивну функції; *прецедентні імена та назви* – аргументативну, сугестивну функції; *ремінісценції* – ретроспективну, емотивну, сугестивну функції.

Невербальні засоби реалізації категорії інтертекстуальності в кінотекстах «Янголи і демони», «Код да Вінчі», «Інферно» виконують сугестивну функцію, спонукаючи глядача провести власне розслідування та взяти участь у розкритті таємниць злочинів.

Засоби реалізації категорії інтертекстуальності в інтелектуальних детективах та кінотекстах Д. Брауна 1) сприяють створенню інтриги в сюжеті; 2) стимулюють інтелектуальну діяльність читача під час декодування імпліцитної інформації; 3) розширюють ерудицію та кругозір читача; 4) переконують читача у достовірності подій, авторських ідей; 5) надають можливість долучитися до подій творів, передбачити їх; 6) спонукають читача до пошуку інформації про історичні події, сучасні технології; 7) передають читачу смакові враження, національний колорит, ставлення автора до певної проблеми чи ситуації.

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

Інтегрований підхід і розроблена методика аналізу категорії інтертекстуальності в художніх текстах та кінотекстах Д. Брауна уможливили виявлення засобів реалізації категорії інтертекстуальності та її прагматичних функцій у прагмастилістичному аспекті. Це, у свою чергу, сприяло визначенню інтенцій автора аналізованих текстів та емоціонального та / або інтелектуального відгуку читача / глядача під час прочитання інтелектуальних детективів Д. Брауна чи перегляду їх екранних адаптацій.

Інтертекстуальність є властивістю тексту, яка полягає у комбінації чужого і власне авторського текстів. Вона характеризується єдністю змісту і форми. Формами категорії інтертекстуальності виступають вербальні та невербальні засоби її реалізації в інтелектуальних детективах та кінотекстах Д. Брауна. Зміст категорії інтертекстуальності виражено прагматичними функціями засобів її реалізації в інтелектуальних детективах та кінотекстах Д. Брауна.

Під інтелектуальним детективом розуміється різновид класичного детективу, сюжет якого присвячений розкриттю таємниці злочину, зазвичай за допомогою інтелектуальних (аналітичних) здібностей слідчого. Визначена жанрова форма творів Д. Брауна зумовлює використання вербальних та невербальних засобів реалізації категорії інтертекстуальності.

Рівні комунікації «автор – читач» у художніх текстах Д. Брауна: «персонаж 1 – персонаж 2», «протагоніст – читач».

Комплексна методика дослідження категорії інтертекстуальності в художніх текстах та кінотекстах Д. Брауна передбачає 3 етапи:

- 1) виявлення вербальних та невербальних засобів реалізації категорії інтертекстуальності в художніх текстах Д. Брауна та кінотекстах;
- 2) здійснення класифікації вербальних засобів реалізації категорії інтертекстуальності в інтелектуальних детективах Д. Брауна;

3) визначення прагматичних функцій вербальних, невербальних засобів реалізації категорії інтертекстуальності в інтелектуальних детективах та кінотекстах Д. Брауна.

Вербальними засобами реалізації категорії інтертекстуальності в художніх текстах Д. Брауна виступають алюзії, ремінісценції та цитати. Алюзії виражаються прямим способом (числівниками, фразеологізмами, власними назвами) та непрямим (епітетами, метафорами, художніми порівняннями). Алюзії поділяються на дві групи: за місцем і роллю у тексті (наскрізні, релятивні), за сферою-джерелом (історичні, біблійні, міфологічні, наукові, мистецтвознавчі. В «Янголах і демонах», «Коді да Вінчі», «Втраченому символі», «Інферно» виокремлено передтекстові цитати (епіграф), міжтекстові, цілісні/фрагментарні цитати.

Невербальними засобами реалізації категорії інтертекстуальності в кінотекстах «Янголи і демони», «Код да Вінчі», «Інферно» виступають колір, звук, міміка, жести, крупний план, монтаж, швидка зміна кадрів.

Прагматичні функції засобів реалізації категорії інтертекстуальності в інтелектуальних детективах та кінотекстах Д. Брауна:

- 1) аргументативна – для підкріплення авторської думки;
- 2) прогностична – допомагає читачу передбачити подальші події художнього твору;
- 3) емотивна – для створення емоційної напруги, викликати у читача почуття співпричетності до подій художнього твору;
- 4) ретроспективна – нагадати читачу події з інших творів Д. Брауна серії про Роберта Ленгдона;
- 5) сугестивна – навіяти читачу, глядачу певні думки, ідеї, спонукати його до пошуку інформації, проведення власного розслідування.

Засоби реалізації категорії інтертекстуальності в інтелектуальних детективах та кінотекстах Д. Брауна: 1) сприяють створенню інтриги в сюжеті; 2) стимулюють інтелектуальну діяльність читача / глядача під час декодування інформації; 3) розширюють ерудицію та світогляд читача /

глядача; 4) переконують читача / глядача у достовірності подій, авторських ідеях; 5) надають можливість долучитися до подій творів, передбачити їх; 6) спонукають читача / глядача до пошуку інформації про історичні події, сучасні технології; 7) передають читачу / глядачу ставлення автора до певної проблеми чи ситуації.

Перспективним видається застосування запропонованої у дисертації методики комплексного аналізу категорії інтертекстуальності в художніх текстах Д. Брауна у дослідженні особливостей засобів реалізації категорії інтертекстуальності на матеріалі творів британських і канадських детективів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Адамов А. Мой любимый жанр – детектив. URL: <http://littera.websib.ru/volsky/text.htm?429> (дата звернення: 17.03.2016).
2. Адамович М. Юдифь с головой Олоферна. URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2001/7/adam.html (дата звернення: 10.06.2015).
3. Адмони В. Г. Теоретическая грамматика немецкого языка: Строй современного немецкого языка. Москва: Просвещение, 1986. 336 с.
4. Азнаурова Э. С. Прагматика художественного слова. Ташкент: Изд-во Фан, 1988. 120 с.
5. Алексеенко М. А. Текстовая реминисценция как единица интертекстуальности. *Массовая культура на рубеже XX – XXI веков. Человек и его дискурс*. Москва: Азбуковник, 2003. С. 221–233.
6. Алигьери Д. Божественная комедия: вступ. ст. К. Державина; пер. с итал. М. Лозинского. Москва: Правда, 1982. 640 с.
7. Амирян Т. Н. Конспирологический детектив как жанр постмодернистской литературы. Москва, 2013. 167 с.
8. Анджапаридзе Г. А. Мир Агаты Кристи. *Кристи А. Загадка Ситтафорда: Романы, пьеса, рассказы*. Ленинград: Лениздат, 1986. С. 659–671.
9. Анисимова Е. Е. О целостности и связности креолизованного текста. *Филологические науки*. 1996. №5. С. 74–84.
10. Античная литература / под ред. А. А. Тахо-Годи. Москва: Просвещение, 1973. 440 с.
11. Анцыферова О. Ю. Детективный жанр и романтическая художественная система. *Национальная специфика произведений зарубежной литературы XIX – XX веков*. Иваново, 1994. С. 21–36.
12. Аристотель. Метафизика. *Аристотель. Сочинения*. Москва, 1976. Т. 1. 550 с.
13. Арнольд И. В. Проблема диалогизма, интертекстуальности и герменевтики (в интерпретации художественного текста). *Лекции к спецкурсу*. Санкт-

- Петербург: Прогресс, 1997. 243 с.
14. Арнольд И. В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность. Сборник статей. Санкт-Петербург: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 1999. 444 с.
 15. Арнольд И. В. Стилистика. Современный английский язык: учеб. для вузов. Москва: Флинта: Наука, 2002. 384 с.
 16. Арнольд И. В. Читательское восприятие интертекстуальности и герменевтика. *Интертекстуальные связи в художественном тексте*. Санкт-Петербург: РГПИ им. А.И. Герцена, 1993. С. 4–12.
 17. Артемова Е. А. Карикатура как жанр политического дискурса: дисс. ... канд. филол. наук: 10.02.19 / Волгоградский гос. пед. ун-т. Волгоград, 2002. 237 с.
 18. Арутюнова Н. Д., Падучева Е. В. Истоки, проблемы и категории прагматики. *Новое в зарубежной лингвистике*. Вып. 16. Лингвистическая прагматика. 1985. С. 3–47.
 19. Астаф'єв О. Інтертекстуальність як літературна стратегія. *Дивослово*. 2000. № 2. С. 5–7.
 20. Афоризми. URL: <http://aphorism.org.ua/search.php> (дата звернення: 10.05.2017).
 21. Ахманов О. Ю. Жанровая стратегия детектива в творчестве Питера Акройда: дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / Татарский гос. гуманитарно-педагогический ун-т. Казань, 2011. 161 с.
 22. Ахманова О. С. Вертикальный контекст как филологическая проблема. *Вопросы языкознания*. Москва: МГУ, 1977. № 3. С. 47–54.
 23. Бавин С. Зарубежный детектив XX века. Москва: Книжная палата, 1991. 206 с.
 24. Баженова Е. А. Интертекстуальность. *Стилистический словарь русского языка*. Москва, 2003. С. 104–108.
 25. Барт Р. S / Z. Москва: AdMarginem, 1994. 232 с.
 26. Барт Р. Від твору до тексту. *Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки XX ст.* / ред. М. Зубрицька. Львів: Літопис,

1996. С. 378–384.
27. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. Москва, 1989. 616 с.
 28. Бахтин М. М. К методологии гуманитарных наук. Москва: Художественная литература, 1975. 502 с.
 29. Бахтин М. М. Проблема текста в лингвистике, филологии и гуманитарных науках: опыт философского анализа. *Русская словесность: Онтология* / ред. проф. В. П. Нерознака. М., 1997. С. 227–249.
 30. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. Москва, 1979. 424 с.
 31. Бацевич Ф. С. Основы комунікативної лінгвістики. Київ: Видавничий центр «Академія», 2004. 344 с.
 32. Бегак Б. А. Тропинками тайны: приключенческая литература и дети. Москва: Детская литература, 1985. 95 с.
 33. Безугла Л. Р. Рівні комунікації у лірико-поетичному дискурсі. *Вісник ХНУ ім. В.Н. Каразіна. Іноземна філологія*. 2018. Вип. 87. С. 27–34.
 34. Безугла Л. Р. До питання розмежування прагматики, стилістики та прагмастилістики. *Вісник ХНУ ім. В.Н. Каразіна. Іноземна філологія*. 2014. Вип. 1102. С. 6–10.
 35. Безугла Л. Р. Когнітивно-прагматичні характеристики імпліцитних смислів у німецькомовному дискурсі: автореф. дис. ... д-ра філол. наук: 10.02.04 / Київський національний ун-т ім. Тараса Шевченка. Київ, 2009. 28 с.
 36. Безугла Л. Р., Романченко І. О. Лінгвопрагматика дискримінації у публіцистичному дискурсі: монографія. Харків: ФОП Лисенко І. Б., 2013. 182 с.
 37. Безуглая Л. Р. Дискурсивные и текстовые категории : к разграничению понятий. *Методи аналізу текста: Збірник наукових праць*. Чернівці: Рута, 2009. С. 40–52.
 38. Безуглая Л. Р. Функционализм в лингвистике. *Актуальные проблемы стилистики*. 2015. № 1. С. 79–87.
 39. Белозерова И. В. Национальная концептосфера в детективном романе

- А. Кристи, Ч. П. Сноу, Д. Френсиса: дисс. ... канд. філол. наук: 10.01.03 / Воронежский гос. пед. ун-т. Воронеж, 2006. 267 с.
40. Бесараб О. В. Детективний роман як головний прояв масової літератури кінця ХХ початку ХХІ століття.
URL: <http://dspace.univer.kharkov.ua/bitstream/123456789/6608/2/bessarab.pdf>
(дата звернення: 17.05.2017).
41. Бесараб О. В. Роль і значення релігійної тематики в романах Дена Брауна «Янголи і демони» та «Код да Вінчі». *Вестник СевГТУ. Серія «Филология»*. 2008. Вып. 54. С. 3–5.
42. Библия. Книга Священного Писания Ветхого и Нового Завета в русском переводе. Чикаго, США. 1990. 925 с.
43. Біловус Л. Теорія інтертекстуальності: Становлення понять, тлумачення термінів, систематика. Тернопіль, 2003. 36 с.
44. Блумфилд Л. Язык. Москва: Прогресс, 1968. 608 с.
45. Бобырева Е. В., Карасик В. И. Прецедентность религиозного дискурса. *Интертекстуальность и фигуры интертекста в дискурсах разных типов: коллективная монография* / ред. Т. Н. Колокольцева, В. П. Москвин. Москва: Флинта; Наука, 2014. С. 255–279.
46. Богатирьова Є.В. Специфічні екстралінгвальні фактори реалізації англомовних передвиборчих політичних дебатів у синергетичному аспекті. *Синергетика в філологічних дослідженнях: монографія* / ред. проф. Л.С. Пихтовниковой. Харків: ХНУ ім. В.Н. Каразіна, 2015. С. 276–283.
47. Богдан С. К. Методи й методика лінгвостилістичних досліджень: методичні рекомендації для студентів-філологів. Луцьк, 2011. 28 с.
48. Богданов В. В. Текст и текстовое общение. Санкт-Петербург: РИО СПбГУ, 1993. 68 с.
49. Богин Г. И. Современная лингводидактика. Калинин: КГУ, 1980. 61 с.
50. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть / пер. С. Н. Зенкип. Москва: Добросвет, 2000. 387 с.

51. Болдырев Н. Н. Когнитивная семантика: курс лекций по английской филологии. Тамбов: Изд-во Тамбовского ун-та, 2001. 123 с.
52. Болотнова Н. С. Филологический анализ текста. Москва: Флинта: Наука, 2007. 520 с.
53. Бондаренко К. И. Авторская интерпретация символов в произведениях Дэна Брауна. Калининград, 2013. 70 с.
54. Бондарко А. В. Функциональная грамматика. Ленинград: Наука, 1984. 133 с.
55. Бондарко А. В. Теория морфологических категорий. Ленинград: Наука, 1976. 255 с.
56. Борисов В. А. Лінгвокомунікативний аспект українського мовознавчого дискурсу: автореф. ... канд. філол. наук: 10.02.01 / ХНПУ ім. Г. С. Сковороди. Харків, 2011. 20 с.
57. Борхес Х. Л. Детектив. *Как сделать детектив* / пер. с англ., франц., нем., исп.; сост. А. Строев; ред. Н. Португимова. Москва: Радуга, 1990. С. 236–272.
58. Бразговская Е. Е. Языки и коды. Введение в семиотику культуры: учеб. пособие. Пермь, 2008. 201 с.
59. Будний В., Ільницький М. Порівняльне літературознавство: Підручник. Київ: вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 430 с.
60. Быдина И. В. Коммуникативно-прагматический подход к структурированию поэтического текста. *Вестник ТГПУ*. 2005. Вып. 3 (47). Серия Гуманитарные науки (Филология). С. 43–48.
61. Бюлер К. Теория языка. Репрезентативная функция языка. Москва: Прогресс, 2000. 528 с.
62. Вайсштайн У. Взаємовисвітлення літератури та музики: сфера компаративістики? *Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи. Антологія* / ред. Д. Наливайко. Київ: вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2009. С. 391–410.
63. Вайсштайн У. Порівняння літератури з іншими видами мистецтва: сучасні

- тенденції та напрями дослідження в літературознавчій теорії та методології. Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи. Антологія / ред. Д. Наливайко. Київ: вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2009. С. 372–392.
64. Вардзелашвили Ж. Компонентный анализ слова в теории вторичной номинации. *Русский язык и литература в Азербайджане*. 2000. № 4. С. 8–13.
65. Васильєва Л. Л. Історія, теорія та практика західноєвропейського та американського детективу.
URL: http://www.bdpu.org/scientific_published/akt_probl_sl.../31.doc (дата звернення: 08.07.2017).
66. Введенська Т. Стилістичний аналіз (сучасні зарубіжні методики). *Слово і час*. 2001. № 9. С. 6–66.
67. Вдовина А. В. Этика языковой деконструкции Ж. Деррида : автореф. дис. ... канд. филол. наук: 09.00.05 / Калужский гос. ун-т им. К. Э. Циолковского. Калуга, 2012. 17 с.
68. Виноградов В. В. О языке художественной литературы. Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1959. 656 с.
69. Виноградов В. В. О языке художественной прозы: Избр. тр. Москва: Наука, 1980. 360 с.
70. Виноградов В. В. Основные типы лексических значений слова. *Избранные труды. Лексикология и лексикография*. Москва, 1977. С. 162–189.
71. Виноградова М. В. Стилевое своеобразие романов Дэна Брауна URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=24927678> (дата звернення: 19.02.2019).
72. Вислоух С. Література й візуальний образ. Простір структурної спільності мистецтв. *Теорія літератури в Польщі: друга половина XX – початок XXI ст.: антологія текстів* / ред. В. Моренець. Київ: вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. С. 309–321.
73. Витгенштейн Л. Философские работы / пер. с нем. М. С. Козловой и

- Ю. А. Асеева. Часть I. Москва: Издательство «Гнозис», 1994. 612 с.
74. Вишневикий В. В. Дневники военных лет (1943, 1945 гг.). Москва: Советская Россия, 1974. 432 с.
75. Вишницька Я. С. Структурно-семантичні, стилістичні та прагматичні особливості кольоронімів у романі Дена Брауна «Код да Вінчі». *Нова філологія*. 2014. № 62. С. 136–140.
76. Власов В. Г. Мечеть. *Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства*. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2006. Т. V. 768 с.
77. Возіанова Ж. І. Інфекційні і паразитарні хвороби. Київ: «Здоров'я», 2003. Т.3. 848 с.
78. Волков В.В. Прагмастилистика текста. Кошіце: P.J. Safarika, 1991. 208 с.
79. Вольский Н. Н. Загадочная логика. Детектив как модель диалектического мышления. *Легкое чтение. Работы по теории и истории детективного жанра*. Новосибирск: НГПУ, 2006. С. 5–126.
80. Воробйова О.П. Смак «шоколаду»: інтермедіальність й емоційний резонанс. *Вісник Київського національного лінгвістичного університету. Серія Філологія*. 2012. Т.15, №1. С. 5–11.
81. Воробйова О.П. Спокушання музикою: емоційна аура музичних мотивів у художній прозі (когнітивний етюд). *Світ емоцій у дзеркалі когніції: мова, текст. дискурс: Тези доповідей Круглого столу, присвяченого ювілею проф. О.П. Воробйової (27 вересня 2012 р., КНЛУ)*. Київ: Вид. центр КНЛУ, 2012. С. 34.
82. Воробьёва О.П. Лингвистика сегодня: реинтерпретация эпистемы. *Вісник КНЛУ. Серія Філологія*. 2013. Т.16. С. 4–47.
83. Воробьёва О.П. Словесная голография в пейзажном дискурсе Вирджинии Вулф: модусы, фракталы, фузии. *Когніція, комунікація, дискурс: Електронний збірник наукових праць. Серія «Філологія»*. Харків, 2010. №1. С. 47–74.
84. Вулис А. З. В мире приключений. Поэтика жанра. Москва: Сов. писатель,

1986. 384 с.
85. Выготский Л. С., Лурия А. Р. Этюды по истории поведения: Обезьяна. Примитив. Ребёнок. Москва: Педагогика-Пресс, 1993. 224 с.
86. Гаврикова И. Женский роман и женский детектив в современном литературном пространстве.
URL: http://natapa.msk.ru/biblio/sborniki/andreevskie_chteniya/gavrikova.htm
(дата звернення: 05.06.2018).
87. Гаибова М. П. Прагмалингвистический анализ художественного текста. Баку: АГУ, 1986. 88 с.
88. Гальперин И. Р. Стилистика английского языка. Москва: Высшая школа, 1997. 334 с.
89. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. Москва: Наука, 1981. 139 с.
90. Гапотченко Н. Є. Прагматика невербальних засобів французьких текстів масової комунікації. *Проблеми семантики, прагматики та когнітивної лінгвістики: зб. наук. пр.* Вип. 11. Київ, 2007. С.106–111.
91. Гармаш-Роффе Т. В. Детектив в иерархии литературных жанров. Вертикаль и горизонталь. *Культ-товары: Феномен массовой литературы в современной России: [сб. статей]*. Санкт-Петербург: СПГУТД, 2009. С. 317–323.
92. Гаспаров Б. М. Мова. Пам'ять. Образ. Лингвистика мовного існування. Москва, 1996. 157 с.
93. Гаспаров М. Л. Очерк истории европейского стиха. Москва: Фортуна Лимитед, 2003. 272 с.
94. Герасименко Э. Н. Детективный текст как объект филологических исследований. *Наукові записки.* Харьков, 2013. Вип. 1. № 3 (75). С. 39–51.
95. Гигин. Мифы. Москва: Алетейя, 2000. 480 с.
96. Гируцкий А. А. Общее языкознание. Минск: Тетра-Системс, 2003. 304 с.
97. Гончарук О. М. Англомовна прозова байка: прагмастилістичний і

- когнітивний аспекти: дис. ... канд. філол. наук: 10.02.04 / ХДУ. Херсон, 2012. 231 с.
98. Гореликова М. И., Магаметова Д. М. Лингвистический анализ художественного текста. Москва: Русский язык, 1989. 127 с.
99. Гринда Ю. І. Особливості організації тексту та дискурсу Дена Брауна у романі «Ангели та демони». *Гуманітарний вісник*. Вип. 13. Серія: Іноземна філологія. Черкаси: Видавництво ЧДТУ, 2009. С. 23–26.
100. Грицина В. І. Інфраструктура речень публіцистичного стилю: дис. ... канд. філол. наук: 10.02.01 / Криворізький держ. педагогічний ун-т. Кривий Ріг, 2002. 171 с.
101. Громова И. А. Роль аллюзии в создании образа Бертрана Зобриста в романе «Инферно» Дэна Брауна. *Филология и литературоведение*. 2015. № 2. URL: <http://philology.snauka.ru/2015/02/1183> (дата звернення: 19.02.2019).
102. Гура Н. П., Бойко О. К. Жанрова своєрідність циклу романів про професора Ленгдона Дена Брауна. *Вісник Маріупольського державного університету*. Сергія: Філологія. 2014. Вип. 10. С. 21–27.
103. Давиденко Г. Й. Історія зарубіжної літератури XIX – XX ст. URL: http://pidruchniki.com/18531207/literatura/detektivna_literatura_edgar_po_artur_konan-doyl (дата звернення: 14.08.2017).
104. Демьянков В. З. Функционализм в зарубежной лингвистике конца 20 века. *Дискурс. Речь. Речевая деятельность: функциональные и структурные аспекты*. Москва: ИНИОН РАН, 2000. С. 26–136.
105. Демьянков В. З. «Теория речевых актов» в контексте современной зарубежной лингвистической литературы (Обзор направлений). *Новое в зарубежной лингвистике*. Вып. XVII. Теория речевых актов. Москва: Прогресс, 1986. С. 223–234.
106. Денисова Г. В. В мире интертекста: язык, память, перевод. Москва, 2003. 270 с.
107. Деррида Ж. «Back from Moscow, in the USSR». *Жак Деррида в Москве* / сост.

- Рыклин М. К. Москва: РИК «Культура», 1993. С. 13–81.
108. Деррида Ж. О грамматиологии / пер. с фр. и вст. ст. Н. Автономовой. Москва: Ad Marginem, 2000. 512 с.
109. Дехнич О. В., Костромина Т. А. Жанровая специфика романа Дэна Брауна «Инферно».
URL: <https://www.inter-nauka.com/uploads/public/14617697974363.PDF> (дата звернення: 18.02.2019).
110. Дмитриев И. С. Упрямый Галилей. Москва: Новое Литературное Обозрение, 2015. 848 с.
111. Драгунова Р. Г. Подходы к определению интертекстуальности и интертекста, скрытая цитата как форма межтекстовых связей. *Сборник научных трудов Моск. ин-та иностр. яз. им. М. Тореза*. Москва, 1990. Вып. 361. С. 55–63
112. Дресслер В. Введение в лингвистику текста. *Проблемы теории текста: Реферативный сборник*. Москва, 1978. С. 55–73.
113. Дронова Е. М. Стилистический прием аллюзии в интертекстуальности: на материале языка англо-ирландской драмы первой половины XX в.: автореф. дис. ... канд. филол. наук: спец. 10.02.04 / Воронежский гос. ун-т. Воронеж, 2006. 21 с.
114. Дудик П. С. Методологія, методи й методика стилістики. *Стилістика української мови: навч. посібник*. Київ: Видавничий центр «Академія», 2005. С. 43–46.
115. Дюкас Э., Хофман Б. Альберт Эйнштейн как человек. *Вопросы философии*. 1991. № 1. URL: <http://lib.ru/MEMUARY/ZHZL/einshtein.txt> (дата звернення: 02.07.2018)
116. Еврипид. Энциклопедия «Вокруг света».
URL: <http://www.vokrugsveta.ru/encyclopedia/index.php?title/>.
117. Есперсен О. Философия грамматики. Москва: Эдиториал УРСС, 2002. 408 с.
118. Єфименко В. А. Жанрові трансформації та мультимодальність сучасних

- казкових нарративів (на матеріалі англійської мови): дис. ... доктора. філол. наук / 10.02.04. Київський нац. ун-т ім. Тараса Шевченка. Київ, 2018. 472 с.
119. Єрмоленко С. Я. Методи стилістичних досліджень. *Українська лінгвостилістика ХХ – початку ХХІ ст.: система понять і бібліографічні джерела* / ред. д-р філол. наук, проф. С. Я. Єрмоленко. Київ: Грамота, 2007. С. 13–17.
120. Женетт Ж. Структурализм и литературная критика. *Женетт Ж. Фигуры*. Москва: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. Т. 1. С. 160–179.
121. Жид Ш., Рист Ш. Мальтус. *История экономических учений*. Москва: Экономика, 1995. С. 104–117.
122. Заботкина В. И. Типы прагматических знаний. *Когнитивные исследования языка*. Вып. III. Типы знаний и проблема их классификации: сб. науч. тр. Москва: Тамбов, 2008. С. 130–136.
123. Загнітко А. П. Комунікативно-прагматичні аспекти сучасного політичного газетного дискурсу.
URL:<http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/54897/79Zagnitko.pdf?sequence=1>.
124. Залевская А. А. Синергетическая психолінгвістика или психолінгвістическая синергетика? *Методология современной лингвистики: проблемы, поиски, перспективы: сб. ст.* / ред. Л. М. Босова. Барнаул, 2000. С. 10–16.
125. Зарицький М. С. Переклад: створення та редагування. Київ: Парлам. вид-во, 2004. 120 с.
126. Звегинцев В.А. Предложение и его отношение к языку и речи. Москва: Эдиториал УРСС, 2001. 307 с.
127. Земская Ю. Н. Теория текста: учеб. пособие / ред. А. А. Чувакина. Москва: Флинт: Наука, 2010. 224 с.
128. Иванова Е. Б. Интертекстуальные связи в художественных фильмах: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19 / Волгоградский гос. пед. ун-т.

Волгоград, 2001. 16 с.

129. Ильин И. Интертекстуальность. *Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины: Энциклопед. справ.* Москва, 1996. С. 215–221.
130. Ильин И. П. Стилистика интертекстуальности: теоретические аспекты. *Проблемы современной стилистики: Сб. науч.-аналитич. трудов.* М., 1989. С. 186–207.
131. Ильин И. П. Некоторые концепции искусства постмодернизма в современных зарубежных исследованиях. Москва, 1988. 28 с.
132. Казачкова А. В. Жанровая стратегия детективных романов Бориса Акунина 1990 – начала 2000-х гг.: дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Росс. гос. пед. ун-т им. А.И. Герцена. Саранск, 2015. 203 с.
133. Кайда Л. Г. Интермедиаальное пространство композиции: монография. Москва: ФЛИНТА; Наука, 2013. 174 с.
134. Каменев С. М. Сальвадор Дали. Москва: Искусство, 1993. 148 с.
135. Карасик В. И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. Москва: Гнозис, 2004. 390 с.
136. Караулов Ю. Н. Русский язык и языковая личность. Москва: Наука, 1987. 264 с.
137. Карпачев С. Тайны масонских орденов. Москва: «Яуза-Пресс», 2007. 192 с.
138. Касавин И. Т. Текст. Дискурс. Контекст. Введение в социальную эпистемологию языка. Москва: «Канон» РООН «Реабилитация», 2008. 544 с.
139. Кацнельсон С. Д. Типология языка и речевое мышление. Москва: Эдиториал УРСС, 2004. 217 с.
140. Киселева Л. А. Вопросы теории речевого воздействия. Ленинград: ЛГУ, 1978. 160 с.
141. Климент, римские папы и антипапы. *Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона.* Санкт-Петербург, 1977. Т. 14. С. 391–394.
142. Кліпінгер Д. Інтертекстуальність. *Енциклопедія постмодернізму.* Київ:

- Основи, 2003. С. 171–172.
143. Ковалик І. І. Методика лінгвістичного аналізу тексту. Київ, 1984. 120 с.
 144. Коваль А. П. Практична стилістика української мови. Київ: Вид-во при Київ. держ. ун-ті видавничого об'єднання «Вища школа», 1987. С. 6–7.
 145. Ковпик С. І. Перлокутивний ефект тексту як журналістська стратегія. *Соціальні комунікації*. 2016 р. № 2 (26). С. 59–62.
 146. Кокшенева К. Постчеловеческая эра Дэна Брауна. URL: http://ruskline.ru/monitoring_smi/2013/10/17/postchelovecheskaya_era_dena_brauna (дата звернення: 22.06.2016).
 147. Колчанов В. В. Мистериальные аллюзии и нумерология в романе Е. И. Замятина «Мы». *Литературоведение на современном этапе: Теория. История литературы. Творческие индивидуальности: материалы Международного конгресса литературоведов. К 125-летию Е. И. Замятина*. Тамбов: Издат. дом ТГУ им. Г. Р. Державина, 2009. С. 525–546.
 148. Кольцова О. Н. Функции символа и аллюзии в романе Дэна Брауна «Код да Винчи». *Филология и литературоведение*. 2016. № 1. URL: <http://philology.snauka.ru/2016/01/1839>.
 149. Комарова З. И. Основы системной методологии современной полипарадигмальной лингвистики и терминоведения. *Термінологічний вісн.: зб. наук. пр.* Київ: Інститут української мови НАНУ, 2013. С. 5–15.
 150. Кондрашов Н. Предисловие. *Пражский лингвистический кружок: сб. ст.* Москва: Прогресс, 1967. С. 7.
 151. Конецкая В. П. Лексико-семантическая характеристика языковых реалий. *Великобритания: страноведческий словарь*. Москва: Рус. яз., 1978. С. 463–466.
 152. Константинова А. А. Когнитивно-дискурсивные функции пословиц и поговорок в разных типах дискурса на английском языке: автореф. дисс. ... канд. филол. наук: 10.02.04 / Московский гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. Москва, 2012. 450 с.

153. Коперник Николай. *Большая советская энциклопедия* / ред. А. М. Прохоров Москва: Советская энциклопедия, 1973. Т. 13. С. 124–125.
154. Корабльова Н. В. Інтертекстуальність літературного твору (на матеріалі роману А. Бітова «Пушкінський дім»): автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.06 / Донецький держ. ун-т. Донецьк, 1999. 20 с.
155. Косиков Г. К. Текст / Интертекст / Интертекстология. Предисловие. *Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности*: пер. с фр.; ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. Москва: Изд-во ЛК И, 2008. С. 8–42.
156. Костич Л. М. Основні засади функційної граматики: [навчальний посібник]. Київ: ВПЦ «Київський університет», 2004. 79 с.
157. Костюм народов Средней Азии: историко-этнографические очерки. Москва: Наука, 1979. 247 с.
158. Кочерган М. П. Загальне мовознавство. Київ: Видавничий центр «Академія», 2006. 464 с.
159. Красных В. В. Структура коммуникации в свете лингвокогнитивного подхода (коммуникативный акт, дискурс, текст): автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.19 / Московский гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. Москва, 1999. С. 38–46.
160. Крейдлин Г. Е. Семиотическая концептуализация тела и проблема мультимодальности. *Экология языка и коммуникативная практика*. 2014. № 2. С. 100–120.
161. Кремнева А. В. Основные направления интертекстуальных исследований и возможные перспективы дальнейшего изучения проблемы межтекстового взаимодействия. *Языкознание*. 2017. С. 105–116.
162. Крижановська О. О. Масонство, франкмасонство. Енциклопедія історії України. Київ: Наук. думка, 2009. Т. 6. С. 547.
163. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог, роман. *Вестник Моск. ун-та*. Сер. 9: Филология. 1995. № 1. С. 97–124.
164. Крутько Т. В. Образні порівняння в романі Дена Брауна «Inferno». Наукові

- записки Нац. ун-ту «Острозька академія». Серія: Філологічна. 2013. Вип. 38. С. 197–199.
165. Крылова Н.В., Бадалова Т. С. Аспекты интермедиальности в кинематографе. *Филологический аспект: международный научно-практический журнал*. Нижний Новгород: Научно-издательский центр «Открытое знание», 2018. №3(35). С. 120–130.
166. Крюкова Л. С. Сюжетная перспектива в рассказах детективного жанра: автореф. дисс. ... канд. филол. наук: 10.02.04 / Московский гос. гуманитар. ун-т им. М.А. Шолохова. Москва, 2012. 26 с.
167. Кубрякова Е. С. О современном понимании термина «концепт» в лингвистике и культурологии. *Reality, Language and Mind: An International Book of Research Reports* / ed. by Т.А. Fesenko, В. Stefanik, М. Press. Tambov University Press, 2002. Iss. 2. С. 2–13.
168. Кузьмина Н. А. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка. Москва: КомКнига, 2007. 272 с.
169. Кунин А. В. Курс фразеологии современного английского языка. Москва: Феникс+, 1996. 488 с.
170. Лагутин В. И. Проблемы анализа художественного диалога (К прагмалингвистической теории драмы). Кишинев: Штиинца, 1991. 97 с.
171. Лакофф Дж. Лингвистические гештальты. *Новое в зарубежной лингвистике*. Москва: Прогресс, 1981. № 10. С. 89–112.
172. Лахманн Р. Память и литература. Интертекстуальность в русской литературе XIX–XX веков / пер. с нем. А. Жеребин. Санкт-Петербург: Петрополис, 2011. 400 с.
173. Лебединский М. С. Портреты Ренуара. Москва: Изобразительное искусство, 1998. 176 с.
174. Левиафан. *Толковый словарь Ожегова*. URL: <http://slovariki.org/tolkovyj-clovar-ozegova/14510> (дата звернення: 18.03.2017).
175. Левицький А. Е. Функціональні зміни в системі номінативних одиниць

- сучасної англійської мови: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.02.04 / Київський держ. лінгвістичний ун-т. Київ, 1999. 36 с.
176. Лента Мебиуса. *Weekend*. № 10. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/1138604>.
177. Ленц Т. Наполеон: «Моя цель была великой». Москва: Астрель, 2003. – 160 с.
178. Лесков С. В. Лексические и структурно-композиционные особенности психологического детектив: автореф. дисс. ... канд. філол. наук: 10.02.04 / Росс. гос. пед. ун-т имени А. И. Герцена. Санкт-Петербург, 2005. 23 с.
179. Липатова М. А. Коммуникативно-прагматическая модализация высказываний в речевом общении (на материале немецкого языка): дисс. ... канд. філол. наук: 10.02.04 / Череповецкий филиал ун-та Росс. академии образования. Череповец, 2004. 136 с.
180. Лінгвістичний портал. URL: <http://mova.dn.ua/aspirantskij-seminar/417-seminar-7-11-11-2015.html>.
181. Ломтева Т. А. Нестандартная лексика в коммуникативно-прагматическом аспекте: на материале языка романов С. Кинга: дисс. ... канд. філол. наук: 10.02.19 / Ставропольский гос. ун-т. Ставрополь, 2005. 210 с.
182. Лотман Ю. М. Избранные статьи: в 3 т. Таллин: Александра, 1992. Т. I. Статьи по семиотике и типологии культуры. 480 с.
183. Лотман Ю. М. О семиосфере. *Труды по знаковым системам*. XV II. Тарту, 1984. С. 5–23.
184. Лотман Ю. М. Семиосфера. Санкт-Петербург: Искусство-СПБ, 2000. 704 с.
185. Лотман Ю. Структура художественного текста. Москва: Искусство, 1970. 384 с.
186. Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Лотман Ю. М. *Об искусстве*. Санкт-Петербург: Изд-во «Ээсти раамат», 1998. С. 19–20.
187. Лузина Л. Г. Проблемы стилистики в прагмастилистической интерпретации. Прагматика и семантика. Москва, 1991. С. 67–81.

188. Лук'янець Т. Г. Ефект крупного плану як наративний засіб розгортання сюжету в англomовній психологічній прозі ХХ – ХХІ століть та її екранізаціях. *Науковий вісник кафедри Юнеско Київського національного лінгвістичного університету*. Серія Філологія. Випуск 29. 2014. С. 196–203.
189. Лушникова Г. И. Интертекстуальность художественного произведения. Кемерово: Изд-во Кемеровского гос. унив., 1995. 82 с.
190. Лютий Т., Ярош О. Культура масова і популярна: теорії та практики. Київ, 2007. 123 с.
191. Максименко Е. В. Прагмастилистические аспекты рекламного дискурса (на материале текстов русской и английской коммерческой и научно-технической рекламы: автореф. дисс. ... канд. филол. наук: 10.02.20 / Кубанский гос. техн. ун-т. Волгоград, 2005. 18 с.
192. Мамаева А. Г. Лингвистическая природа и стилистические функции аллюзии (на материале английского языка): дисс. ... канд. филол. наук: 10.02.04 / Росс. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. Москва, 1977. 24 с.
193. Манякина Т. И. Языково-стилистическая характеристика жанра афоризмов (на материале немецкого языка): дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04 / Днепропетровский нац. ун-т им. О. Гончара. Днепропетровск, 1980. 230 с.
194. Маняпова Т. К. Системообразующие основания интертекстуальности. *Вестник Пермского гос. ун-та*. № 2. 2010. С. 78–84.
195. Маріна О. С. Парадоксальність у сучасному англomовному поетичному дискурсі: когнітивно-семіотичний вимір: автореф. ... д-ра філол. наук: 10.02.04 / Київський нац. лінгвіст. ун-т. Київ, 2016. 34 с.
196. Маркс К. К критике гегелевской философии права, 1844. *Сочинения*. 1955. Т. I. С. 219–368.
197. Матвеева Г. Г. Актуализация прагматического аспекта научного текста. Ростов-на-Дону, 1984. 132 с.
198. Матюха Г. В., Ланцева В. С. Поетикальні особливості в романі Дена Брауна «Янголи та демони». *Zbiór raportów naukowych*. «Literatura i

kulturoznawstwo. Współczesna nauka. Nowy wygląd» (30.01.2015 – 31.01.2015).
Warszawa: Wydawca: Sp. z o.o. «Diamond trading tour», 2015. S. 49–51.

199. Мацько Л. І. Методологія і методи стилістики. *Стилiстика української мови: підручник*. Київ: Вища шк., 2003. С. 11–20.
200. Мацько Л. І., Кравець Л.В. Культура української фахової мови. Київ: Академія, 2007. 360 с.
201. Меркулова Е. Н. Прагматические особенности актуализации семиосферы "Уверенность" в англоязычном детективном дискурсе: на материале произведений А. Кристи и А. Конан Дойля: автореф. дисс. ... канд. филол. наук: 10.02.04 / Алтайская академия экономики и права (институт). Барнаул, 2012. 22с.
202. Мещанинов И. И. Члены предложения и части речи. Ленинград: Наука, 1978. 388 с.
203. Минц З. Г. Функции реминисценций в поэтике А. Блока. *Труды по знаковым системам. Сб. ст.* / ред. К. Лотман. Выпуск 6. Тарту, 1973. С. 362–388.
204. Мітосек З. Теорія літературних досліджень / перекл. з польськ. Віктор Гуменюк, наук. ред. В. І. Іванюк. Сімферополь: Таврія, 2005. 408 с.
205. Міфологія світу. Фразеологізми.
URL: http://supermif.com/frazeologizm/ukr1/ukr_d_fraz.html (дата звернення: 11.06.2017).
206. Морозова Е. Л. Явление прецедентности в романах Д. Брауна: автореф. дисс. ... канд. филол. наук: 10.02.19 / Ставропольский гос. ун-т. Ставрополь, 2010. 21 с.
207. Москвин В. П. Интертекстуальность: Понятийный аппарат. Фигуры, жанры, стили. Москва: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2013. 168 с.
208. Москвин В. П. Цитирование, аппликация, парафраз: к разграничению понятий. *Филологические науки*. 2002. № 1. С. 63–70.
209. Мочернюк Н. Д. Художній простір у контексті інтермедіальності (поезія та образотворче мистецтво). *Питання літературознавства: науковий збірник /*

- ред. О. В. Червінська. Чернівці: Чернівецький нац. ун-т, 2013. Вип. 87. С. 219–229.
210. Мулік М. Ю. Способи перекладу реалій у романі Дена Брауна «Код да Вінчі». URL: http://web.znu.edu.ua/herald/issues/2009/fil_2009_2/144-148.pdf (дата звернення: 12.09.2017).
211. Мусієнко О. С. Відтворення авторського стилю Дена Брауна в англо-українському перекладі (на матеріалі твору «Втрачений символ»). URL: <http://docplayer.net/54808105-Vidtvorennya-avtorskogo-stilyu-dena-brauna-v-anglo-ukrayinskomu-perekladi.html> (дата звернення: 25.09.2016).
212. Наливайко Д. Література в системі мистецтв як галузь компаративістики. *Літературна теорія і компаративістика*. Харків: Акта, 2006. 366 с.
213. Наркевич А. Детективная литература. *Краткая литературная энциклопедия* Москва: Советская Энциклопедия, 1964. Т. 2. С. 606–608.
214. Недобух С. А. Когнитивно-коммуникативная категория личности : автореф. дисс. ... канд. филол. наук: 10.02.19 / Тверской гос. ун-т. Тверь, 2002. 18 с.
215. Нестерук С. М. Стратегія оповіді в романі Дена Брауна «Джерело». URL: http://humanities.stateandregions.zp.ua/archive/2_2018/5.pdf (дата звернення: 01.02.2019).
216. Николаев Д. Д. Детектив. *Литературная энциклопедия терминов и понятий*. Москва: Интелвак, 2001. С. 221–223.
217. Николина Н. А. Филологический анализ текста. Москва: Академия, 2003. 256 с.
218. Новицька О. А. Скорочення в романах Дена Брауна «The Lost Symbol» і «The Da Vinci Code» та їх передавання під час перекладу. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*. Серія: Філологія. 2015. № 16. С. 210–212.
219. Нургалеєва Т. Г. Аббревіація як средство експресивного словообрання: дисс. ... канд. филол. наук: 10.02.04 / Московский пед.

- гос. ун-т. Москва, 2010. 240 с.
220. О происхождении некоторых идиом. URL: <http://engblog.ru/origins-of-idioms> (дата звернення: 19.08.2017).
221. Олейнікова Г. О. Гендерна асиметрія лексики в детективній прозі. *Науковий вісник Ізмаїльського державного гуманітарного університету*. Серія «Філологічні 152 науки». Вип. 35. 2016. С. 152–157.
222. Омельяненко В. А., Ремчукова Е. Н. Поликодовые тексты в аспекте теории мультимодальности. *Коммуникативные исследования*. 2018. № 3 (17). С. 66–78.
223. Оспанова Ж. М. Структура художественного диалогического текста в русском языке: функциональные и грамматические аспекты. *Материалы аспирантских диссертаций*. Алматы, 2002. 118 с.
224. Павлович Н. В. Предисловие к «Словарю поэтических образов: на материале русской художественной литературы XVIII – XX веков». Москва: Эдиториал УРСС, 2007. Т.1. 795 с.
225. Пантелеева Е. А. Коммуникативно-прагматические свойства вводных и вставных элементов в современном русском языке (на материале художественных и публицистических текстов): автореф. дисс. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Волгоградский гос. пед. ун-т. Волгоград, 2005. 18 с.
226. Папські символи і ритуали. URL: <https://www.wikiwand.com/uk> (дата звернення: 11.12.2017).
227. Петрова Л. А. Художественное мышление – художественная картина мира. *Культура народов Причерноморья*. № 92. Симферополь. 2006. С. 18–21.
228. Пинегина Я. И. Парцеллированные конструкции и их коммуникативно-прагматические функции в современных медиа-текстах: дисс. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Ростовский гос. пед. ун-т. Ростов-на-Дону, 2005. 151 с.
229. Пільгуй Н. М. Англомовний науковий агротехнічний дискурс: лінгвостилістичний та прагматичний аспекти: дис. ... канд. філол. наук:

- 10.02.04 / Запорізький нац. ун-т. Запоріжжя, 2014. 238 с.
230. Піхтовнікова Л.С. Стилистика и прагматика художественного дискурса в аспекте синергетической концепции. Актуальні проблеми германської філології в Україні та Болонський процес: матеріали другої міжнар. наук. конф. (20–21 квітня 2007 р.). Чернівці: Чернів. нац. ун-т, 2007. С. 265–270.
231. Почепцов Г. Г. О месте прагматического элемента в лингвистическом описании. *Прагматические и семантические аспекты синтаксиса*. Калинин, 1985. С. 12–18.
232. Поэмы Гомера / ред. О. Лаврова. Ленинград, 1953. 516 с.
233. Православие и мир. URL: <https://www.pravmir.ru/v-chem-smysl-vyirazheniya-puti-gospodni-neispovedimyi> (дата звернення: 20.02.2019).
234. Прима А. М. Интертекстуальность как глобальная текстовая категория. URL:<https://docplayer.ru/54397017-Intertekstualnost-kak-globalnaya-tekstovaya-kategoriya.html> (дата звернення: 26.07.2018).
235. Прищеп В. Є. Явище компресії в німецькій мові (мовно-історичний аспект проблеми). URL: <http://eprints.zu.edu.ua> (дата звернення: 11.10.2016).
236. Просалова В. А. Інтермедіальні аспекти новітньої української літератури. Монографія. Донецьк: ДонНУ, 2014. 154 с.
237. Просалова В. Інтермедіальність у системі інтертекстуальних зв'язків. *Актуальні проблеми української літератури і фольклору*: наук. зб. №. 15. Донецьк, 2010. 184 с.
238. Просалова В. Інтермедіальність як явище мистецтва і метод аналізу. *Філологічні семінари*. 2013. Вип. 16. С. 46–53.
239. Профе О. О. Взаимодействие литературы и живописи в ранней драматургии Мориса Метерлинка: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / Российский гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. Санкт-Петербург, 2005. 234 с.
240. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности. Москва: Издательство ЛКИ, 2008. 240 с.
241. Редис Б. Пандора. *Кто есть кто в античном мире*. URL:

- <http://rubooks.org/book.php?book=8510&page=53> (дата звернення: 17.08.2017).
242. Ремарк Э. М. Земля обетованная. URL: <https://mybook.ru/author/erih-mariya-remark/zemlya-obetovannaya/read> (дата звернення: 12.07.2017).
243. Реформатский А.А. Введение в языковедение. Москва: Аспект Пресс, 2004. 536 с.
244. Риффатер М. Критерии стилистического анализа. *Новое в зарубежной лингвистике: Лингвостилистика*. Москва, 1988. Вып. 9. С. 126–141.
245. Русский язык бета. URL: <https://rus.stackexchange.com/questions> (дата звернення: 28.11.2017).
246. Рыжкина Е. В. Интертекстуальность фразеологизмов, образованных по аналогии, в современном английском языке. *Вестник Московский гос. лингвист. ун-та*. 2012. № 21 (654). С. 15–162.
247. Салимовский В. А. Жанры речи в функционально-стилистическом освещении (научный академический текст). Пермь: Изд-во Перм. гос. ун-та, 2002. 236 с.
248. Салмина Л. М. Прагматика детективного жанра. *Исследования по художественному тексту*. Саратов, 1994. С. 73–74.
249. Самохина В. А. Реализация коммуникационной категории «контакт» в юмористическом дискурсе. *Вісник Харківського нац. ун-ту. Сер. Романо-германська філологія*. № 1102. 2014. С. 125–132.
250. Самохина В. А. Шекспировская феноменология как интертекстовая реальность. *Записки з романо-германської філології*. Вип. 1(34). Ювілейний, присвячений 65-річчю д-ра ф. н., проф. Колегаєвої І.М. 2015. Одеса: КП ОМД. 2015. С. 151–157.
251. Самохина В. А., Дмитренко Ю. А. Прецедентные феномены: трудности восприятия. *Методичні та психолого-педагогічні проблеми викладання іноз. мови на сучасному етапі: шляхи інтеграції школи та ВНЗ. Мат-ли ІХ Міжнар. науково-методичної конф.* Харків, 28.04.2017. X. 2017. С.61–62.

252. Самохіна В. О. Феномен адресата в комунікативному просторі комічного. *Вісник Харківського нац. ун-ту ім. В. Н. Каразіна*. Серія: Іноземна філологія. Методика викладання іноземних мов. 2016. Вип. 84. С. 99–107.
253. Самохіна В. О. Діалектико-діалогічна сутність феномена і інтертекстуальності як поліфонії текстів. *Вісник Харківського нац. ун-ту*. Сер. Романо-германська філологія. Вип. 81. Харків, 2015. С. 21–28.
254. Самохіна В. О. Інтертекстуальність у вимірах діалогізму і діалектичної логіки. *Караз. читання: Людина. Мова. Комунікація. 2016 – рік англ. мови: Тези доп. XV наук. конф. з міжн. участю*. Харків: ХНУ ім. В.Н. Каразіна, 2016. С. 176–177.
255. Самохіна В. О. Феномен інтертекстуальності як поліфонії текстів. *Мови професійної комунікації: лінгвокультурний, когнітивно-дискурсивний, перекладознавчий та методичний аспекти: мат-ли II-ї Міжнар. наук-практ. конф.* 21 квітня 2016 р. НТУУ «КПІ». Київ: Кафедра. С. 70–72.
256. Самохіна В.О., Пасинок В. Г. Суб'єктивний антропоцентризм vs оціночність у комунікативній діяльності. *Наук. вісник Міжнар. гуман. ун-ту*. Сер. Філологія. Зб. наук. праць. Вип. 27. Т.2. Одеса, 2017. С. 116–120.
257. Селиванова Е. А. Основы лингвистической теории текста и коммуникации. Киев: Фитосоциоцентр, 2002. 336 с.
258. Селіванова О. О. Лінгвістична енциклопедія. Полтава: Довкілля-К, 2010. 844 с.
259. Сидоренко Т. С. Функции аллюзии в пространстве художественного текста. *Евразийский Союз Ученых (ЕСУ). Филологический науки*. № IV, 2014. С. 105–108.
260. Слышкин Г. Г. Апелляция к прецедентным текстам в дискурсе. *Языковая личность: социолингвистический и эмотивный аспекты*. Волгоград: Перемена, 1999. С. 197–205.
261. Слышкин Г. Г., Ефремова М.А. Кинотекст (опыт лингвокультурологического анализа). Москва: Водолей Publishers, 2004. 153

с.

262. Смирнов И. П. Порождение интертекста. Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Л. Пастернака. – Санкт-Петербург: Языковой центр СПбГУ, 1995. 190 с.
263. Смирнова Т. А. Типология и функции цитаты в художественном тексте (на материале романов А. Битова «Пушкинский дом», В. Маканина «Андеграунд, или Герой нашего времени»): автореф. дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.08 / Московский гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. Москва, 2005. 20 с.
264. Сокол Л. Гіпертекст і постмодерністський роман. *Слово і час*. 2002. № 11. С. 76–80.
265. Соколова І. В. Прагматико-комунікативні характеристики категорії повтору в текстах-анонсах: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.02.04 / Харк. нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна. Харків, 2002. 19 с.
266. Соссюр Ф. Труды по языкознанию / ред. А.А. Холодовича. Москва, 1977. 695 с.
267. Степанов Ю. С. Методы и принципы современной лингвистики. Москва: Едиториал УРСС, 2002. 313 с.
268. Степанов Ю. С. Семиотическая структура языка: (Три функции и три формальных аппарата языка). *Известия Академии наук СССР. Серия ЛиЯ*. Т. 32. Вып. 4. Москва, 1973. С. 340–355.
269. Степанов Ю. С. Имена. Предикаты. Предложения. (Семиологическая грамматика). Москва: Наука, 1981. 360 с.
270. Стернин И. А. О национальном коммуникативном сознании. *Лингвистический вестник: Сб. науч. тр.* Вып. 4. Ижевск: УМО «Sancta Lingua», 2002. С. 87–95.
271. Стодолінська Ю. В. Концепт ДІТИ в американському дискурсі маркетингу: лінгвокогнітивний і комунікативно-прагматичний аспекти: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.02.04 / Чорноморський нац. ун-т ім. П. Могили.

Херсон, 2013. 20 с.

272. Суддя А.М. Контекстуальна синонімія прикметників як синергетичний феномен (на матеріалі німецькомовного публіцистичного дискурсу). Синергетика в філологічних дослідженнях: монографія / ред. проф. Л.С. Пихтовникової. Харків: ХНУ ім. В.Н. Каразіна, 2015. С. 252–261.
273. Супрун А. Е. Текстовые реминисценции как языковое явление. *Вопросы языкознания*. 1995. № 6. С. 17–27.
274. Сусов И. П. Лингвистическая прагматика: монография. Винница: Нова Книга, 2009. 272 с.
275. Сусов И. П. Проблема семантических категорий в синтаксисе. *Семантические категории языка и методы их изучения: тез. докл. всесоюз. науч. конф.* Уфа: Башкирский гос. ун-т, 1985. Ч. 1. С. 6–7.
276. Теплых Р. Р. Концептосферы английских и русских текстов детективов и их языковое представление: автореф. дисс. ... канд. филол. наук: 10.02.20 / Башкирский гос. ун-т. Уфа, 2007. 180 с.
277. Тимашков А. К истории понятия интермедиальности в российской и зарубежной науке. *Man and the Word*. Issue: 02, vol. 9/2007. С. 21–26.
278. Тименчик Р. Д. Чужое слово у Ахматовой. *Русская речь*. 1984. №3. С. 11–25.
279. Тишунина Н. В. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований. *Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. Материалы международной научной конференции*. Серия «Symposium». Вып. 12. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. С. 149–154.
280. Толстой Л. Н. Война и мир. URL: <https://www.e-reading.club/book.php?book=85600> (дата звернення: 14.08.2018).
281. Тороп П. Тотальный перевод. Тарту: Тартуский университет, 1995. 220 с.
282. Тухарели М. Д. Аллюзия в системе художественного произведения: дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.08 / Тбилисский Ордена трудового красного знамени гос. ун-т. Тбилиси, 1984. 167 с.

283. Тынянов Ю. Н. О пародии. *Поэтика. История литературы. Кино*. Москва: Наука, 1977. С. 284–309.
284. Усова И. В. Прагматические особенности графических перифраз в романе Дэна Брауна «Код да Винчи». URL: <https://www.alba-translating.ru/ru/ru/articles/2012/usova.html> (дата звернення: 17.06.2017).
285. Фатеева Н. А. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов. Москва, 2000. 280 с.
286. Фатеева Н. А. Типология интертекстуальных элементов и связей в художественной речи. *Изв. АН. Сер. Лит. и яз.* 1998. Т. 57. № 5. С. 25–38.
287. Федосеева А. В. ИмPLICITная модальность высказывания в коммуникативно-прагматическом аспекте: автореф. дисс. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Астраханский гос. ун-т. Белгород, 2005. 22 с.
288. Филиппов М. М. Леонардо да Винчи как художник, учёный и философ: Биографический очерк. Санкт-Петербург, 1892. 88 с.
289. Фирсова Е. О. Оочно-экспрессивная функция интонации: Экспериментально-фонетическое исследование на материале современного французского языка: дисс. ... канд. филол. наук: 10.02.05 / Иркутский гос. лингв. ун-т. Иркутск, 2005. 193 с.
290. Філософія і релігієзнавство. URL: <https://tureligious.com.ua/liturhiya-virnyh> (дата звернення: 20.02.2019).
291. Флобер Г. Письма 1830 – 1880. URL: <http://flobert.narod.ru/flaubert/letters.htm> (дата звернення: 18.09.2017).
292. Фоменко И. В. Цитата. *Введение в литературоведение: Литературное произведение: основные понятия и термины*. Москва: Высш. шк., 1999. С. 496–506.
293. Фразеологизмы – толкования, иллюстрации. URL: <http://frazbook.ru/2014/08/04/projti-skvoz-ogon-i-vodu> (дата звернення: 16.05.2017).
294. Фрумкина Р. М. Семантика и категоризация. Москва: Наука, 1991. 168 с.

295. Хокинс Дж., Уайт Дж. Разгадка тайны Стоунхенджа. Москва: Вече, 2004. 256 с.
296. Циховська Е. Теоретичні дилеми поняття інтермедіальності. *Слово і час*. 2014. № 11. С. 49–59.
297. Чандлер Р. Простое искусство убивать. Как сделать детектив / пер. с англ., франц., нем., исп.; сост. А. Строев; ред. Н. Португимова. Москва: Радуга, 1990. С. 164–180.
298. Чередниченко О. І. Про мову і переклад. Київ: Либідь, 2007. 248 с.
299. Чередниченко О. І. Міжкультурні аспекти перекладу. *Мовні і концептуальні картини світу*. Київ: КНУ ім. Т. Шевченка, 2001. 485с.
300. Черник О. О. Романи Дена Брауна: жанр та концептосфера. *Вісник Київського нац. лінгв. ун-ту*. Серія Філологія. Том 19. № 1. 2016. С. 146–152.
301. Чернявская В. Е. Лингвистика текста: Поликодовость. Интертекстуальность. Интердискурсивность: учебн. пособие. Москва: ЛИБРОКОМ, 2009. 248 с.
302. Чернявская В.Е. Лингвистика в медиальной парадигме: к постановке вопроса. *Когниция, коммуникация, дискурс*. 2012. № 4. С. 63–71.
303. Честертон Г. К. В защиту детективной литературы. *Как сделать детектив* / пер. с англ., франц., нем., исп.; сост. А. Строев; ред. Н. Португимова. Москва: Радуга, 1990. С. 16–24.
304. Шапочка К. А. Власні назви у романі Дена Брауна «Код да Вінчі». URL: http://www.rusnauka.com/4_SWMN_2010/Philologia/58815.doc.htm (дата звернення: 18.06.2018).
305. Шарафутдинова Н. С. Теория и история лингвистической науки: уч. пособие. Ульяновск: УЛГТУ, 2006. 284 с.
306. Шигаєва К. В. Слова-реалії і способи їх перекладу в контексті міжкультурної комунікації (на матеріалі романів Дена Брауна «Код да Вінчі» та «Цифрова фортеця»). URL: http://philology.knu.ua/files/library/movni_i_konceptualni/46-4/44.pdf

(дата звернення: 23.07.2018).

307. Шигонов Д. А. Рекуррентный центр как кодирующая единица текста: на материале английских детективных рассказов: автореф. дисс. ... канд. филол. наук: 10.02.04 / Московский гос. открытый пед. ун-т им. М. А. Шолохова. Москва, 2005. 20 с.
308. Шикиринська О. Б. Напрями міждисциплінарних студій в історичному розвої. Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія: Філологічна. 2012. № 23. С. 210–214.
309. Щирова И. А., Гончарова Е. А. Многомерность текста: понимание и интерпретация: учебное пособие. Санкт-Петербург: ООО «Книжный Дом», 2007. 472 с.
310. Якобсон Р. О. Язык в отношении к другим системам коммуникации. *Избранные работы*. Москва, 1985. С. 319–330.
311. Ямпольский М. В. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. Москва: «Культура», 1993. 464 с.
312. Allen G. Intertextuality. London, N.Y.: Routledge, 2000. 238 p.
313. Baldry A., Thibault P. Multimodal Transcription and Text Analysis. London. Oakville: Equinox, 2006. 270 p.
314. Beaugrande R.-A. de. Introduction to text linguistics. London: Longman, 1981. 270 p.
315. Beck G. Sprechakte und Sprachfunktionen. Untersuchungen zur Handlungsstruktur der Sprache und ihren Grenzen. Tübingen: Niemeyer, 1980. 266 s.
316. Betten A. Einige grundsätzliche Überlegungen zur Beschreibung alltagssprachlicher und literarischer Dialoge. *Dialoganalyse*. Tübingen: Niemeyer, 1986. S. 3–12.
317. BibleGateway.URL:<https://www.biblegateway.com/passage/?search=2%20Chronicles%202&version> (Last accessed: 25.06.2018).
318. Black E. Pragmatic Stylistics. Edinburgh University Press, 2006. 166 p.

319. Blumberg N. Max Ernst. *Encyclopedia Britannica*. URL: <https://www.britannica.com/biography/Max-Ernst> (Last accessed: 02.07.2018).
320. Burke M. (Ed). *The Routledge Handbook of Stylistics*. Routledge, 2014. 558 c.
321. Burstein D. *Secrets of The Code*. New York: CDS Books, 2004. 373 p.
322. Busse B. Introduction. *32-nd PALA Conference «Mobile Stylistics»*. *Book of Abstracts*. University of Heidelberg, Germany, July 3–August 4, 2013. P. 1.
323. Danes F. On Prague school functionalism in linguistics. *Functionalism in linguistics*. A. Ph.: Benjamins, 1987. P. 8.
324. Dick H. G., Robinson D. H. *The golden age of the great passenger airships Graf Zeppelin and Hindenburg*. Washington, D.C.; London: Smithsonian Institution Press, 1985. 226 p.
325. Dijk T. van. The pragmatics of literary communication. *On text and context*. Rio Piedras, Puerto Rico: Editorial Universitaria, 1980. P. 3–16.
326. Eco U. *Semiotics and the Philosophy of Language*. Bloomington: Indiana University Press, 1986. 242 p.
327. Ehrman B.D. *Truth and Fiction in The Da Vinci Code*. Oxford: Oxford University Press, 2006. 207 p.
328. Ferguson Ch. A. Diglossia. *Word*. Vol. 15. 1959. P. 325–340.
329. Forceville Ch. Visual and multimodal metaphor in advertising: cultural perspectives. *Styles of Communication* 9(2). 2017. P. 26-41.
330. Forceville Charles J., Urios-Aparisi Ed. *Multimodal Metaphor*. Berlin and New York: Mouton de Gruyter (Applications of Cognitive Linguistics). 2009. 470 p.
331. Freeman H. Behind every great male writer. London: Guardian, 2006. P. 10–15.
332. Geest De D., Gorp Van H. Literary Genres from a systemic functional perspective. *European Journal of English Studies*. 1999. Vol. 3, no. I. P. 33–50.
333. Graham A. T. *The Dan Brown Enigma*. London: John Blake Publishing, 2011. 304 p.
334. Hamilton G. *Encyclopedia of American Popular Fiction* / G. Hamilton, B. Jones. N. Y., 2009. 405 p.

335. Hansen-Löve A. Intermedialität und Intertextualität: Probleme der Korrelation von Wort und Bildkunst – am Beispiel der russischen Moderne. *Wiener Slawistischer Almanach*. Wien, 1983. Sbd.11. S. 291–360.
336. Hauenherm E. Sprechakte und Sprachfunktionen. Tendenzen europäischer Linguistik. Tübingen: Niemeyer, 1998. S. 85–89.
337. Hauenherm E. Dialoganalyse und Drameninterpretation. Kognitive Aspekte der Sprache. Tübingen: Niemeyer, 1996. S. 97–102.
338. Heinemann W. Diskursanalyse in der Kontroverse. *Tekst i dyskurs*. 2011. Nr. 4. S. 31–67.
339. Heinemann W. Textlinguistik versus Diskurslinguistik. Moderne deutsche Texte. Beiträge der internationalen Germanistikkonferenz Rzeszow 2004 / hrsg. von M. Wierzbicka, M. Sieradzka u.a. Frankfurt a.M.: Lang, 2005. S. 17–30.
340. Henne H. Gegensprechanlagen – Literarische Dialoge (Botho Strauß) und linguistische Gesprächsanalyse. *Gespräche zwischen Alltag und Literatur*. Tübingen: Niemeyer, 1984. S. 1–19.
341. Hickey L. Stylistics, Pragmatics and Pragmastylistics. *Revue belge de philologie et d'histoire*. fasc. 3, Langues et littératures modernes. 1993. Tome 71. P. 573–586.
342. Holquist M. The Whodunit and Other Questions: Metaphysical Detective Stories in Post-War Fiction. *The Poetics of Murder: Detective Fiction and Literary Theory* / ed. by Most G.W. and Stowe W.W. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1983. P. 149–174.
343. Hutcheon L. A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction. New York and London: Routledge, 2002. 268 p.
344. Irwin W. Against Intertextuality. *Philosophy and Literature*. V. 28. 2004. No. 2, October. P. 227–242.
345. Iser W. Intertextuality: The Epitome of Culture: foreword to. *Lachmann, Renate. Memory and Literature. Intertextuality in Russian Modernism* / translated by R. Sellars and A. Wall. Minneapolis. London: University of Minnesota Press,

1997. p. VII.
346. Key terms in stylistics / ed. Nina Nørgaard, Rocío Montoro and Beatrix Busse. India: Replika Press Pvt Ltd. 2010. 276 p.
347. Kress G. *Multimodal Discourse: the modes and media of contemporary communication*. London: Edward Arnold, 2002. 152 p.
348. Kress G. *Multimodality: A Social Semiotic Approach to Contemporary Communication*. New York: Routledge, 2010. 212 p.
349. Kress G. R. The multimodal landscape of communication. *Medien Journal*, 2002. V. 4. P. 4–19.
350. Kress G. What Is Mode? *A Handbook of Multimodal Analysis* / ed. by C. Jewitt. New York: Routledge, 2009. P. 54–67.
351. Kress G., Leeuwen Th. Van. *Reading Images: The Grammar of Visual Design*. Routledge, 2006. 291 p.
352. Kristeva J. *Desire in Language: a semiotic approach to literature and art*. New York: Columbia University Press, 1980. 305 p.
353. Kristeva J. Narration et transformation. *Semiotica*. Vol. 1. 1969. N4. 443 p.
354. Lachmann R. *Gedachtnis und Literatur: Intertextualität in der russischen Moderne*. Frankfurt am Mein: Suhrkamp, 1990. 138 s.
355. Landa J.Á.G. Speech act theory and the concept of intention in literary criticism. *Review of English Studies Canaria*. 1992. Vol. 24. P. 89–104.
356. Leeuwen Th. Van. *The Language of Colour: an Introduction*. London: Routledge Publishing Co., 2011. 120 p.
357. Lester. T. The Other Vitruvian Man. *Smithsonian*. URL: <https://www.smithsonianmag.com/arts-culture/the-other-vitruvian-man-18833104/?c=y&story=fullstory> (Last accessed: 15.07.2016).
358. McKinnon A. Opium as Dialectical Metaphor. *Marxism Critical Theory and Religion*. 2006. P. 11–29.
359. Metz C. Methodological Propositions for the Analysis of Film. *Screen*. 1973. № 14. P. 89–101.

360. Morawski S. The Basic Functions of Quotation. *Sign. Language. Culture. Janua Linguarum*. Series major, 1. The Hague / Paris: Mouton & Co., 1970. P. 690–705.
361. Morozova O. Monomodal and multimodal instantiations of conceptual metaphors of BREXIT. *LEGE ARTIS. Language yesterday, today, tomorrow*. Vol. II. No 2 2017. P. 250–283.
362. Müller B.L. Der Sprechakt als Satzbedeutung: Zur pragmatischen Grundform der natürlichen Sprache. Bern et al.: Lang, 2003. 359 s.
363. Müller J. E. Intermedialität: Formen moderner kultureller Kommunikation. Münster: Nodus Publikationen, 1996. 335 s.
364. Murray J. Composing multimodality. *Multimodal Composition: A Critical Sourcebook* / ed. C. Lutkewitte. Boston: Bedford/St. Martin's, 2013. P. 41–48.
365. Nefontaine L. Symboles et symbolisme dans la franc-maçonnerie. Tome 1: Histoire et historiographie. Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1994. P. 110–111.
366. One stop English. URL: <http://www.onestopenglish.com/community/your-english/phrase-of-the-week> (Last accessed: 17.03.2018).
367. Perry C. On Alluding. *Poetics*. 1978. № 4. Vol. 7. P. 289–307.
368. Porter D. The Pursuit of Crime: Art and Ideology in Detective Fiction. New Haven and London: Yale University Press, 1981. 267 p.
369. Preyer G. Kognitive Semantik – Sprechaktsemantik. *Intention – Bedeutung – Kommunikation*. Opladen: Westdeutscher Verl., 1997. S. 74–138.
370. Püschel U. Stilpragmatik – Vom praktischen Umgang mit Stil. G. Stickel (Hrsg.). *Stilfragen*. Berlin, New York: de Gruyter, 1995. S. 303–328.
371. Rosch E. Natural categories. *Cognitive psychology*. 1973. V.4. P. 328–350.
372. Sandig B. Namen, Stil(e), Textsorten. *Namenforschung: Ein internationales Handbuch zur Onomastik*. Berlin, New York, 1995. S. 541–551.
373. Searle J. R. Der logische Status fiktionalen Diskurses / ders. *Ausdruck und Bedeutung*. Frankfurt M.: Suhrkamp, 1982. S. 80–97.
374. Sheller M., Urry J. The New Mobilities Paradigm. *Environment and Planning*.

2006. Volume 38. P. 207–226.
375. Silverstein M. Language structure and linguistic ideology. *The elements: A parasession on linguistic units and levels, April 20 – 21, 1979: Including papers from the conference on Non-Slavic languages of the USSR (April 18, 1979)*. Chicago: CLS, 1979. P. 194–206.
376. Silverstein M. The culture of language in Chinookian narrative texts; or, On saying that ... in Chinook. *Grammar inside and outside the clause: Some approaches to theory from the field*. Cambridge: Cambr. UP, 1985. P. 132–142.
377. Silverstein M. The three faces of “function”: Preliminaries to a psychology of language. *Social and functional approaches to language and thought*. Orlando: Acad. Press, 1987. P. 17–18.
378. Smith G. W., Naifeh S. *Jackson Pollock: An American Saga*. 1989. 934 p.
379. *The Da Vinci Code in the Academy* / ed. by Bradley Browers. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2007. 99 p.
380. Thomas R.F. Virgil's «Georgics» and the art of reference «Harvard Studies in Classical Philology». № 90 (1986). P. 71–98.
381. Todorov T. *Poetics of Prose: The Typology of Detective Fictio*. Ithaca: Cornell University Press, 1977. 272 p.
382. Traditional & modern: The Saudi man's bisht. URL: <http://www.arabnews.com/fashion/traditional-modern-saudi-mans-bisht> (Last accessed: 15.07.2018).
383. Twylight T. Textuality, Intertextuality, Hypertextuality. URL: <http://www.technorhetoric.net/2.2/features/paralogic/textuality.html> (Last accessed: 23.04.2018).
384. Weisgerber L. *Die Stellung der Sprache im Aufbau der Gesamtkultur*. Heidelberg, 1933. 236 s.
385. Wildfeuer J. *Film Discourse Interpretation: Towards a New Paradigm for Multimodal Film Analysis*. London; New York: Routledge Studies in Multimodality, 2014. 276 p.

386. Wildfeuer J. More than WORDS. Semantic Continuity in Moving Images. *Online Magazine of the Visual Narrative*. 2012. № 13(4). P. 181–203.
387. Wolf W. *Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdam: Rodopi, 1999. 272 p.

СПИСОК ДОВІДКОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ

388. Берков П. Н., Мокиенко В.М. Большой словарь крылатых слов русского языка. Москва: Русские словари, Астрель, АСТ, 2005. 760 с.
389. Болотнова Н. С. Коммуникативная стилистика текста: словарь-тезаурус. Москва: Флинта: Наука, 2009. 384 с.
390. Ганич Д. І., Олійник І. С. Словник лінгвістичних термінів. Київ: Вища шк., 1985. 360 с.
391. Энциклопедичний словник крилатих слів і виразів / уряд. В. Серов. URL: <http://bibliograph.com.ua/encSlov/9/126.htm>.
392. Энциклопедія Кольєра. URL: <http://enc-dic.com/colier/Detektiv-2659.html>.
393. Єрмоленко С. Я., Бибик С. П., Тодор О. Г. Українська мова: Короткий тлумачний словник лінгвістичних термінів / уряд.: С. Я. Єрмоленко, С. П. Бибик, О. Г. Тодор. Київ: Либідь, 2001. 222 с.
394. Квятковский А. П. Словарь поэтических терминов / ред. С. М. Бонди. Москва: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2010. 240 с.
395. Краткая литературная энциклопедия / гл. ред. А. А. Сурков. Москва: Сов. энцикл., 1964. Т. 2. 606 с.
396. Кунин А. В. Большой англо-русский фразеологический словарь. Москва: Русский язык, 2005. 1210 с.
397. Литературный энциклопедический словарь / ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. М., 1987. 750 с.
398. Літературознавчий словник-довідник / ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. Київ: ВЦ «Академія», 2006. 752 с.
399. Любкер Ф. Реальный словарь классических древностей. Москва, 2001. Т.2. 574 с.

400. Мифы народов мира. Энциклопедия / ред. Токарев С. А. М., 1991. Т. 2. 719 с.
401. Новая философская энциклопедия / ред. В. С. Степина. Москва: Мысль, 2001. URL: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/378783>.
402. Новая философская энциклопедия: в 4 т. / Ин-т философии РАН; Нац. обществ.-науч. фонд. Москва: Мысль, 2000. Т. 3. 692 с.
403. Педагогическое речеведение: Словарь-справочник. Москва: Флинта, Наука, 1998. 310 с.
404. Російсько-український словник сталих виразів. URL: <http://stalivrazy.org.ua/everyfile2.php?transfer=folders/el/ljgkij.html>.
405. Селіванова О. О. Сучасна лінгвістика: термінологічна енциклопедія. Полтава: Довкілля-К., 2006. 716 с.
406. Словарь крылатых слов и выражений. URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/dic_wingwords.
407. Словарь литературоведческих терминов / ред. К. А. Шигаповой. Казань, 1998. 102 с.
408. Словарь молодежного слэнга. URL: <http://teenslang.su/id/14509>.
409. Словник фразеологізмів для учнів та учителів. URL: <https://naurok.com.ua/slovník-frazeologizmiv-dlya-uchniv-ta-uchiteliv17527.html>
410. Словопедія. Електронний словник.
URL: <http://slovopedia.org.ua/33/53404/33013.html>
411. Стилистический энциклопедический словарь русского языка / ред. М. Н. Кожина. Москва: Флинта: Наука, 2003. 696 с.
412. Українська мова. Енциклопедія. Київ: Українська енциклопедія ім. М. Бажана, 2000. 752 с.
413. Фразеологічний словник української мови.
URL: <http://slovopedia.org.ua/49/53395/357008.html>.
414. Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона (В 86 томах с иллюстрациями и дополнительными материалами). URL:

<http://www.vehi.net/brokgauz>.

415. Энциклопедия мифологии. URL:
http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_myphology/2172.
416. Языкознание. Большой энциклопедический словарь / ред. В. Н. Ярцева. Москва: Большая Российская энциклопедия, 1998. 684 с.
417. Encyclopaedia Britannica. URL:
<https://www.britannica.com/science/paleontology>.
418. Multitran. Electronic dictionary.
URL:<https://www.multitran.ru/c/M.exe?a=3&s=on%20heels&sc=895&l1=1&l2>.
419. Online Etymology Dictionary. Douglas Harper. URL:
<http://www.dictionary.reference.com/browse>.
420. Oxford Advanced Learner's dictionary. URL:
<https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/catch-22>.
421. Oxford Dictionary of English Idioms by A. P. Cowie, R. Mackin, I. R. McCaig. Oxford: Oxford Univ. Press, 1993. 698 p.
422. Oxford English Dictionary. Oxford: Oxford Univ. Press, 1989. Vol. 1. 349 p.
423. Wells D. The Penguin Dictionary of Curious and Interesting Numbers. Penguin Books, 1987. 229 p.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

424. Браун Д. Інферно / пер. з англ. В. Горбатька. Харків: Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2013. 608 с.
425. Brown Dan. Inferno. 2013. 1674 p. URL:
http://www.vk.com/doc8069473_215629575?hash=2d99d0b5d2e7178.
426. Brown Dan. Angels and Demons. 2000. 270 p. URL: <http://www.miracle-girl.com/angels&demons.pdf>.
427. Brown Dan. The Da Vinci Code. 2003. 383 p. URL:
http://hrsbstaff.ednet.ns.ca/engramja/ENG_11/The.Da.Vinci.Code.pdf.
428. Brown Dan. The Lost Symbol. 2009. 345 p. URL:
<http://www.etextlib.ru/Book/Details/25414>.

