

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**

**ФАКУЛЬТЕТ ІНОЗЕМНОЇ ФІЛОЛОГІЇ
КАФЕДРА АНГЛІЙСЬКОЇ ФІЛОЛОГІЇ**

Кваліфікаційна робота

магістра

на тему **ЗАСОБИ РЕАЛІЗАЦІЇ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ У РОМАНАХ**

Д. БРАУНА

Виконала: студентка 2 курсу,
групи 8.0358 –а-з
спеціальності 035 Філологія
спеціалізації 035.041 Германські мови
та літератури (переклад включно),
перша – англійська
освітньо-професійної програми
Мова і література (англійська)
Носач Владислава Олексіївна

Керівник: к.ф.н., доц. Голуб Ю. І.

Рецензент: к.ф.н., доц. Васирина К. М.

Запоріжжя – 2020

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

Факультет іноземної філології

Кафедра англійської філології

Освітній рівень магістр

Спеціальність 035 Філологія

Спеціалізація 035.041 Германські мови та літератури (переклад включно), перша – англійська

Освітньо-професійна програма Мова і література (англійська)

ЗАТВЕРДЖУЮ

Завідувач кафедри _____

« ____ » _____ 2020 року

З А В Д А Н Н Я
НА КВАЛІФІКАЦІЙНУ РОБОТУ МАГІСТРА
НОСАЧ ВЛАДИСЛАВИ ОЛЕКСІЇВНИ

(прізвище, ім'я, по батькові)

1. Тема кваліфікаційної роботи магістра (проекту) «Засоби реалізації інтертекстуальності у романах Д. Брауна»

Керівник кваліфікаційної роботи (проекту) Голуб Юлія Іванівна, к.ф.н., доцент

(прізвище, ім'я, по батькові, науковий ступінь, вчене звання)

затверджені наказом ЗНУ від « 22 » квітня 2019 року № 596-с

2. Строк подання студентом кваліфікаційної роботи (проекту) 9 січня 2020 р.

3. Вихідні дані до кваліфікаційної роботи (проекту)

Наукові роботи, присвячені проблемам інтертекстуальності Ю. Кристевої, М. М. Бахтіна, Р. Барта, Н. О. Фатєєвої, Л. В. Грека, Д. Пекорарі, Ф. Шоу; романи Д. Брауна «Янголи і демони», «Втрачений символ», «Інферно».

4. Зміст розрахунково-пояснювальної записки (перелік питань, які потрібно розробити):

1) узагальнити існуючі підходи до вивчення явища інтертекстуальності; 2) систематизувати класифікації типів та засобів інтертекстуальності; 3) розкрити функції та охарактеризувати основні засоби інтертекстуальності; 4) виявити жанрово-стильові особливості серії романів Д. Брауна; 5) проаналізувати виявлені у романах засоби реалізації інтертекстуальності.

5. Консультанти розділів кваліфікаційної роботи (проекту)

Розділ	Прізвище, ініціали та посада консультанта	Підпис, дата	
		завдання видав	завдання прийняв
Вступ	Голуб Ю. І., к.ф.н., доц.	22.04.2019	22.04.2019
Розділ 1	Голуб Ю. І., к.ф.н., доц.	10.05.2019	10.05.2019
Розділ 2	Голуб Ю. І., к.ф.н., доц.	20.08.2019	20.08.2019
Висновки	Голуб Ю. І., к.ф.н., доц.	28.11.2019	28.11.2019

6. Дата видачі завдання 22.04.2019**КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН**

№ з/п	Назва етапів кваліфікаційної роботи магістра	Строк виконання етапів роботи (проекту)	Примітка
1.	Пошук наукових джерел з теми дослідження, їх аналіз	травень 2019	виконано
2.	Добір фактичного матеріалу	травень 2019	виконано
3.	Написання вступу	травень 2019	виконано
4.	Написання теоретичного розділу	червень 2019	виконано
5.	Написання практичного розділу	вересень 2019	виконано
6.	Формулювання висновків	листопад 2019	виконано
7.	Проходження нормоконтролю	грудень 2019	виконано
8.	Одержання відгуку та рецензії	січень 2020	виконано
9.	Захист	січень 2020	виконано

Автор роботи несе персональну відповідальність за відсутність в роботі несанкціонованих текстових запозичень (академічного плагіату)

Магістрант

_____ (підпис)

В. О. Носач

(ініціали та прізвище)

Керівник роботи

_____ (підпис)

Ю. І. Голуб

(ініціали та прізвище)

Нормоконтроль пройдено

Нормоконтролер

_____ (підпис)

М. В. Залужна

(ініціали та прізвище)

РЕФЕРАТ

Дипломна робота – 64 стор., 82 джерела.

Об'єкт дослідження: категорія інтертекстуальності.

Мета роботи: розкриття механізмів формування інтертекстуальних зв'язків у детективних творах Дена Брауна.

Теоретико-методологічні засади: наукові роботи, присвячені вивченню категорії інтертекстуальності (Ю. С. Кристева, М. М. Бахтін, Р. Барт, М. Н. Кожина, С. В. Смольников, Н. О. Фатєєва, В. В. Рижкова, Н. А. Кузьміна, Л. В. Грек, Д. Пекорарі, Ф. Шоу, І. Гофман).

Отримані результати: Інтертекстуальність є властивістю художнього твору, яка полягає у поєднанні чужого і власне авторського текстів. Вона характеризується єдністю змісту і форми. Категорія інтертекстуальності реалізується через такі засоби – алюзії, цитати та ремінісценції. Вони виконують ряд важливих для процесу текстотворення функцій: апелятивну, естетичну, експресивну, емоційно-оцінну, інформативну, характерологічну, культурно-семіотичну, фатичну та прогностичну. Кожний засіб є багатофункціональним та має на меті розв'язання декількох завдань. Всі вони у комплексі виступають засобом характеристики і психологізації образів головних персонажів проаналізованих творів, використовуються з прагматичною метою, допомагаючи реалізувати задум автора – справити на читача особливий художній ефект, налаштувати його на сприйняття, запускаючи механізм передбачуваних асоціацій.

Ключові слова: *інтертекст, інтертекстуальність, засоби інтертекстуальності, цитата, алюзія, ремінісценція, постмодернізм, конспірологічний роман.*

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1 ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ЗАСОБІВ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ	6
1.1 Загальна характеристика категорії інтертекстуальності.....	6
1.1.1 Поняття про інтертекст та інтертекстуальність.....	6
1.1.2 Функції інтертексту.....	14
1.2 Типи та засоби інтертекстуальності.....	18
1.3 Характеристика основних засобів інтертекстуальності.....	21
РОЗДІЛ 2 ЗАСОБИ РЕАЛІЗАЦІЇ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ У СЕРІЇ РОМАНІВ Д. БРАУНА ПРО ПРОФЕСОРА Р. ЛЕНГДОНА	29
2.1 Жанрово-стильові особливості серії романів Дена Брауна про професора Роберта Ленгдона.....	29
2.2 Роль засобів інтертекстуальності у досліджених художніх текстах....	36
2.2.1 Створення інтертексту через використання алюзій та ремінісценцій.....	36
2.2.2 Створення інтертексту через прийом цитування.....	50
ВИСНОВКИ	54
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	57

ВСТУП

Культура – це сукупна пам'ять суспільства, а художній твір – її невід'ємна частина. Створюючи художній твір, автор свідомо чи ні відображає у ньому той культурний фон, у якому він був написаний. В результаті виникає безліч інтертекстуальних зв'язків, прецедентні висловлювання інтегруються в нові тексти, алюзивна інформація розширює їх концептуальний простір.

Питання інтертекстуальності почали вивчати відносно нещодавно, в середині ХХ століття. Виникла конкретна потреба розглядати мовлення через призму діалогічності, тому що письмова комунікація більше не розглядалася тільки як безпосередній процес. Бралися до уваги опосередковані чинники, які спиралися на попередній досвід мовців та їх загальний світогляд. Текст тепер не існував окремо від інших текстів, а витікав з міжтекстового комунікативного простору. Для розкриття взаємозв'язків між різними текстами з'явилась потреба у вивченні поняття інтертекстуальності.

Спочатку інтертекстуальність розглядалась як особливість текстів епохи постмодернізму, а згодом – як невід'ємна характеристика будь-якого тексту. Детальним дослідженням категорії інтертекстуальності займалися Ю. С. Кристева, М. М. Бахтін, Р. Барт, М. Н. Кожина, С. В. Смольников, Н. О. Фатєєва, В. В. Рижкова, Н. А. Кузьміна, Л. В. Грек, Д. Пекорарі, Ф. Шоу, І. Гофман та інші. Роботи вищезазначених авторів утворили теоретичну базу даного дослідження.

Незважаючи на наявність значної кількості праць, певне метакритичне узагальнення інтертекстуального досвіду залишається **актуальним** на сучасному етапі розвитку філології. Підвищена увага до явища інтертекстуальності не призвела до формування єдиного бачення його природи та механізмів реалізації, що відкриває широке поле для наукових пошуків.

Наукова новизна даного дослідження полягає у систематизації засобів створення інтертекстуальної матерії та визначенні особливостей їх застосування у серії романів Д. Брауна.

Об'єктом дослідження є категорія інтертекстуальності.

Предметом дослідження є засоби реалізації категорії інтертекстуальності у детективних творах.

Метою дослідження є розкриття механізмів формування інтертекстуальних зв'язків у детективних творах Дена Брауна.

Для досягнення поставленої мети було вирішено такі **завдання**:

- 1) узагальнити існуючі підходи до вивчення явища інтертекстуальності;
- 2) систематизувати класифікації типів та засобів інтертекстуальності;
- 3) розкрити функції та охарактеризувати основні засоби інтертекстуальності;
- 4) виявити жанрово-стильові особливості серії романів Д. Брауна про доктора Роберта Ленгдона;
- 5) проаналізувати виявлені у романах засоби реалізації інтертекстуальності з точки зору класифікаційних ознак і функціонального навантаження.

Матеріалом дослідження стали романи Д. Брауна із серії про доктора Роберта Ленгдона «Янголи і демони», «Втрачений символ» та «Інферно».

Методи дослідження. Дослідження здійснювалось на основі використання таких методів та прийомів: метод критичного читання, описовий метод, метод лінгвостилістичного аналізу, метод аналізу словникових дефініцій та контекстуально-інтерпретаційний метод.

Практична значущість дослідження полягає у можливості використання його результатів на семінарських заняттях з зарубіжної літератури, стилістики, в ході практичної інтерпретації художніх текстів, при перекладі художньої літератури.

Апробація результатів дослідження. Робота пройшла апробацію на XII Міжвишівській студентській науково-практичній конференції «Різдвяні

студентські наукові читання: *Vita in lingua*», Запоріжжя (6 грудня 2019 р.). Основні результати дослідження висвітлено у поданій до друку публікації.

Структура роботи: дослідження складається зі вступу, двох розділів, висновків та списку використаної літератури.

У вступі подано загальні відомості про дану наукову працю, починаючи від умотивування теми, мети, завдань, актуальності дослідження, визначення об'єкту, предмету та структурування роботи.

У першому розділі розглядаються різні підходи до визначення поняття «інтертекстуальність», особлива увага приділяється класифікації засобів реалізації категорії інтертекстуальності, розглянуто питання функцій засобів інтертекстуальності.

Другий розділ містить результати проведеного аналізу інтертекстуальної матерії детективних романів Дена Брауна.

У висновках подано узагальнені результати проведеної роботи.

Загальна кількість сторінок – 64, кількість використаних джерел – 82.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ЗАСОБІВ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ

1.1 Загальна характеристика категорії інтертекстуальності

1.1.1 Поняття про інтертекст та інтертекстуальність. Виникнення поняття інтертекстуальності пов'язане з працями вчених одразу двох філософських шкіл: семіотичної та постструктуралістської. Перша школа розглядала поняття з огляду на поєднання двох складових: автора і читача з одного боку та взаємозв'язок одного тексту з іншими – з іншого боку. Представники другої школи вважали, що кожен текст пов'язаний з попереднім. Текст порівнюється з новим полотном, зітканим із вже існуючих цитат [Швець 2010, с. 196].

Кожен художній текст являє собою спілкування письменника з читачем, тому при написанні такого тексту автор звертається до різних засобів, щоб його урізноманітнити. За допомогою тексту автор передає свої думки та розкриває свій власний досвід, часто посиляючись на інші джерела. Кожен текст має різні категорії: авторство, адресатність, інформативність та інтертекстуальність.

Кожна з цих категорій несе власне завдання при створенні будь-якого тексту. Кожен текст обов'язково має свого автора, тобто мислителя, чії думки та досвід розкриваються в тексті. Категорія адресатності вказує на аудиторію, до якої автор прагне донести свою думку. Інформативність включає в себе певний посил, інформацію, з якою автор звертається до читача [Меркотан 2013, с. 77].

Текст у тексті або інтертекстуальність – ще одна категорія тексту, яка розкриває взаємозв'язок між думками та переконаннями декількох авторів. Однією з передумов виникнення цього поняття стала праця російського філософа М. М. Бахтіна [Бахтин 1979]. У ній він порушив проблему діалогічності слова й тексту. Він стверджував, що «всьяке слово (текст) є певним перетином інших слів (текстів), де можна прочитати ще інше слово»; «будь-який текст є продуктом поглинання й трансформації будь-якого іншого тексту» [Бахтин 1979, с. 201].

Французька вчена болгарського походження Ю. С. Кристева [Kristeva, 1980] по-своєму творчо підійшла до розгляду даної текстової категорії. Саме вона вперше у шістдесятих роках ХХ століття ввела термін «інтертекстуальність». Ю. С. Кристева розглядає тексти як поєднання двох вісей, яке забезпечується особливими кодами: залежними між собою інформаційними контекстами та посиланнями на них. Вертикальна вісь – поєднує текст із іншими текстами, а горизонтальна – автора та читача повідомлення. Єдність цих вісей вказує на той факт, що кожен текст і кожне прочитання залежить від попередніх кодів.

У зв'язку із цим Ю. С. Кристева стверджує, що будь-який текст є інтертекстом і результатом звернення до інших дискурсів. Вона також наголошує, що слід зосереджувати увагу не на структурі тексту, а на процесах, що відбуваються при його побудові [Kristeva 1980, с. 68]. На основі цього, вчена визначає інтертекстуальність як «текстуальну взаємодію, що відбувається в межах окремого тексту» й підкреслює, що текст у цьому процесі постійно трансформується, створюється й переосмислюється [цит. за Алещанова 2000, с. 55].

Кожне слово за своєю суттю має різноманітні значення. Але незважаючи на те, що у різних контекстах одне і те саме слово може мати різні значення, слово ніколи не вживатиметься у всіх його значеннях одразу. Але при цьому кожне слово вміщує в себе стільки значень, скільки разів його вимовляли до цього у різних контекстах [Потапенко 2009, с. 46].

По суті кожен написаний текст є передумовою до існування наступних текстів, які так чи інакше спираються на попередній. Саме тому інтертекстуальність вважається системотвірною категорією, яка показує різносторонній зв'язок однієї думки, оформленої в текст, з іншою. Цей зв'язок розкривається у змісті, особливостях жанру або стилю, у побудові або структурі тексту [Меркотан 2013, с. 78].

Проте деякі тогочасні лінгвісти сумнівалися у правдивості відкриття, хоча й були першими, хто наочно продемонстрували процес включення одного тексту в інший. До того ж були досліджені ролі та межі переказу у процесі особистої творчості. Висувалась думка, що чисто гіпотетично хтось вимовив слово першим, хтось першим написав текст і хтось першим дослідив це питання до нас [Потапенко 2009, с. 48].

Теоретично говорити про інтертекстуальність як про лінгвістичне явище в науці почали лише з другої половини ХХ століття. Це пов'язано з декількома чинниками, серед яких введення поняття про інтертекст та повне переосмислення процесу створення тексту. Лінгвісти нарешті помітили, що роль у створенні тексту відіграє не лише автор, але й читач [Scollon 2004, с. 150].

Р. Барт писав, що читач бере безпосередню участь у творенні тексту, тому що може відтворювати та осмислювати прочитане по-різному. Він проголосив: «смерть автора» (*death of the author*) і «народження читача» (*birth of the reader*) [Барт 1989, с. 422]. Вивчаючи інтертекстуальність із семіотичної точки зору, він запропонував канонічне тлумачення інтертексту. Це тлумачення виходить із думки, що кожний текст є інтертекстом, інші ж тексти присутні в ньому на різних рівнях у краще чи гірше розпізнаних формах: інтертекст – це текст у тексті. Уривки культурних кодів, формул, ритмічних структур – усі вони присутні в тексті, перемішані в ньому [цит. за Башкатова 2006, с. 78].

«Усякий текст – це між-текст стосовно якогось іншого тексту», який «утворюється з анонімних, невловимих і водночас уже використаних раніше

цитат – із цитат без лапок» [Барт 1989, с. 418]. Р. Барт твердить: «Будь-який текст – це **інтертекст** на різних рівнях, у більш чи менш упізнаваній формі в ньому присутні інші тексти – тексти попередньої культури і тексти культури навколишньої; будь-який текст – це нова тканина, зіткана з раніше використаних цитат» [Барт 1989, с. 420].

Думку вченого поділяє Рябініна О. К., яка зазначає, що кожен новий текст несе в собі відгуки не тільки від попередніх текстів, але й включає у себе культурологічні властивості [Рябініна 2006а, с. 30].

Р. Барт розкриває два, на його думку, не тотожних поняття – твір та текст. Під твором вчений має на увазі книжку, яка нерухомо стоїть на полиці в той час як текст є рухомим, здатним переходити з одного твору в інший [Барт 1979, с. 419]. Одними з ознак інтертекстуальності є її рухомість та гнучкість. Це зумовлено тим, що кожний автор опрацьовує попередньо прочитані думки по своєму і може інтерпретувати у власному творі різнобічні аспекти вже написаного тексту [Потапенко 2009, с. 47].

Надалі вже поняття інтертекстуальності розглядають через призму деконструктивізму та пантекстуалізму. Людську свідомість стали ототожнювати з текстом і почали вважати все, що нас оточує єдиним текстом. В цей час інтертекстуальність вийшла за межі літературознавчого контексту та здобула глобальний філософський сенс. Тепер кожне нове суспільне явище розглядали через призму минулих подій [Потапенко 2009, с. 49].

Поняття інтертекстуальності невіддільне від поняття текстуальності. Людська комунікація опосередкована текстами, які формують певний простір, де функціонує, розвивається та зберігається окремий етнос і вся цивілізація. З лінгвістичної точки зору при вивченні тексту керуються різними аспектами, визначаючи співвідношення власне мовних і позамовних чинників у створенні того чи іншого мовного твору [White 2001, с. 52].

М. М. Бахтін, розробляючи поняття мовленнєвого жанру, розмежовує прості та складні висловлювання. Художній текст, на його думку, належить до складних висловлювань. Текст при цьому вважається цілісною знаковою

формою організації мовлення [Бахтин 1979, с. 421]. Тексти художньої літератури як продукти індивідуально-авторської мовотворчості є наслідком взаємодії з попередніми художніми текстами і самі стають запозиченням для наступних текстів [Wray 2006, с. 592].

Деякі дослідники вважають інтертекстуальність однією з важливих категорій художнього дискурсу, тому що дискурс художнього тексту не обмежується рамками одного оповідання, він включає інші попередні тексти, обмін думками. Отже, інтертекстуальність є неодмінною структурною ознакою художніх текстів і як текстова категорія в процесі функціонування забезпечує прирощення смислу художнього твору [Переломова 2010, с. 15].

Ю. М. Лотман вважає, що основний текст виконує завдання опису або написання іншого тексту, що й складає зміст усього твору. Визначивши ситуацію «текст у тексті» як феномен використання «чужого» тексту, лінгвіст уводить поняття семіосфери як «синхронного семіотичного простору, що заповнює межі культури й зумовлює роботу окремих семіотичних структур, а також фактор їх появи» [Лотман 1970, с. 177].

Була й інша думка щодо побудови певних відношень тексту із семіотичним універсумом – «слідами минулих текстів». Семіотичний універсум розглядався як певний код культури, науки, літератури, тощо [Козицкая 1999, с. 87].

Текст як макрознак виступає редукованим, формуючи при посиланні на нього в іншому тексті вбудовану знакову ситуацію, що змінює ситуацію всередині того текстового світу, у який його вводять [Кондратенко 2012, с. 55]. Лінгвісти, характеризуючи художній текст як макрознак, відзначали єдність текстового значення, неподільного смислотвірного принципу [Кузьмина 2007, с. 29].

Деякі лінгвісти вважають, що інтертекстуальні процеси включають мінімально більш ранній і пізніший тексти. До того ж елемент з першого тексту обов'язково є в останньому тексті. Таким чином можна простежити взаємозв'язки між двома непов'язаними текстами [Hohl 2010, с. 270].

Представники семіотичної школи розглядають категорію інтертекстуальності на основі семіотичного трикутника Г. Фреге. Вершини цього трикутника відповідають тексту, інтертексту, інтерпретанті. Інтертекстуальність не функціонує, а значить не отримує текстуальності, якщо читання від тексту до інтертексту не проходить через інтерпретанту [Flottum 2004, с. 66].

Саме завдяки цій інтерпретанті текст та інтертекст перетинаються. Це дозволяє говорити, що текст та інтертекст не пов'язані між собою як «донор» і «реципієнт», а їх відношення не зводяться до примітивних уявлень «запозичень» і «впливів» [Goffman 1959]. Завдяки інтерпретанті відбувається перетин і взаємна трансформація смислів обох текстів і з'являється те, що називають «смісловими гібридами» [Лушникова 1995, с. 135].

Н. Г. Владімірова визначає інтертекстуальність не лише як міжтекстовий зв'язок «текст у тексті», але і «текст між текстами». На її думку, текст не можна розглядати як завершений продукт, а лише як безперервну взаємодію між текстами, висловлюваннями, символами, іменами, цитатами тощо. Узятий окремо текст є міжтекстом по відношенню до якогось іншого тексту. Пошуки «джерел» і «впливів» відповідають міфу про «філіацію творів», текст же утворюється із анонімних, невловимих і разом з тим вже відомих цитат [Владимирова 2001, с. 144].

Якщо підсумувати, то визначення інтертекстуальності є дуже широким, тому що це питання досліджувалося, відповідно до різних аспектів. Інтертекстуальність можна визначити як взаємодію великої кількості текстів один з одним у певному творі, який виступає щодо цих текстів як ціле стосовно частини [ЛСД 1997, с. 317]. Інтертекстуальність є складовою частиною широкого родового поняття, де смисл твору повністю або частково формується через посилання на інший текст, який можна знайти у творчості того ж автора, у суміжному дискурсі або в літературі попередніх років [Кораблева 1999, с. 12].

Інтертекстуальність називають сіткою відношень, що встановлюються між створюваним текстом чи текстом, що сприймається, та іншими текстами; робота тексту, що поглинає й перетворює інші тексти [Кораблева 1999, с. 28]. Під цим поняттям також розуміють рекурсивний зв'язок із певними текстами (з тими, що вже створені), занурення тексту до континууму інших текстів, а також прокурсивний зв'язок як зв'язок з тим, що ще буде створено, прогностичний вплив певного тексту на подальший розвиток текстами, жанру, семіосфери, до якої належить текст [Селіванова 2010, с. 210].

Інтертекстуальністю називають безперервний процес взаємодії текстів і світоглядів у загальному ланцюзі світової культури. Ця взаємодія реалізується в тексті у вигляді включень цитат, алюзій, ремінісценцій або навіть лексичних чи інших мовних вкраплень, що контрастують за стилем з текстом, що вміщує їх [Арнольд 1995, с. 14]. Залежність тексту від попередніх слів, концептів, конотацій, кодів і текстів робить його інтертекстом, який свідомо чи несвідомо щось запозичує з архіву попередньої культури [Haberer 2014].

Н. А. Фатеева вважає, що інтертекстуальність для читача — це установка на глибше розуміння тексту або дозвіл нерозуміння тексту за рахунок встановлення зв'язків з іншими текстами, де дискурсивні аномалії в місцях порушення лінійності логіки наративу зазвичай дозволяються тільки за рахунок виходу в інший текст [Фатеева 1997, с.12-13].

Представники комунікативно-дискурсивного підходу трактують інтертекстуальність як «взаємодію різних типів міжтекстових дискурсів – дискурс автора про дискурс персонажів, дискурс одного персонажа про дискурс іншого», тобто їх цікавить та ж проблема, що і М. М. Бахтіна – взаємодія «свого» і «чужого» слова [Бахтин 1979, с. 234].

Отже, відповідно до Н. Кузьміної [Кузьмина 2007, с. 62] інтертекстом є:

- будь-які тексти, що вміщують в себе старі цитати у новому контексті;
- декілька творів чи фрагментів, які утворюють єдиний текстовий простір та засвідчують не випадкову спільність елементів;

- текст, що містить цитати;
- текст «джерело» стосовно молодшого тексту;
- підтекст як компонент семантичної структури твору.

В галузі літературознавства часто термін інтертекстуальність використовують у більш вузькому значенні, ніж у філософії. Це відбувається тому, що застосовуючи поняття «кожен текст є інтертекстом» ми не можемо конкретно проаналізувати художній текст. Тому для розмежування цих двох моделей (вузької та широкої) говорять про «екстенсивну» а «інтенсивну» інтертекстуальність, де під першою розуміють більш глобальне поняття, а під другою – вузький, евристично продуктивніший аспект інтертекстуальних зв'язків [Рихло 2005, с. 27].

При комунікативному підході інтертекстуальність можна розуміти як дискурсивну категорію, що вказує на рекурсивний та прокурсивний зв'язки тексту з культурою, що реалізується у вигляді включення в текст різних мовних засобів, які будь-яким чином є культурно значущими [Ноеу 2005]. При цьому лінгвосеміотика розглядає інтертекст як «нероздільний сигнал у знаковому просторі культури», який при посиленні на нього в іншому тексті розвиває закладену в нього попередньо семіотичну ситуацію в тому тексті, у який він уводиться [Лотман 1970, с. 122].

Отже, передумови виникнення поняття тексту в тексті зумовлені декількома чинниками, основним з яких є необхідність пояснити процес створення будь-якого тексту як діалог між читачем та автором. Текст – це різновид писемного мовлення, головною функцією якого є комунікація, тобто передача інформації через спілкування. Художній текст – це опосередковане спілкування, для реалізації якого потрібно спиратися як на минулі зразки, так і на фонові знання.

Через розмаїття тлумачень здається, що загальноприйнятого визначення інтертекстуальності ще не сформовано. Це відбувається, тому що кожен науковець трактує її по-своєму, спираючись на предмет та цілі дослідження, а також відштовхуючись від свого світогляду та методології. Коли вчений

стикається з проблемою розмитого тлумачення, він починає конкретизувати поняття, виходячи з умов свого дослідження. Настільки розгалужені тлумачення вказують на актуальність вивчення засобів інтертекстуальності у текстах різних стилів.

1.1.2 Функції інтертексту. Функції, які виконують інтертекстуальні зв'язки в художньому і нехудожньому текстах, тотожні функціям мови взагалі, що засвідчує лінгвістичну природу інтертекстуальності.

Спираючись на класичну модель структури мови Р. Якобсона, можна виокремити наступні функції інтертекстуальності:

- породження нових імпліцитних смислів (тобто того прихованого змісту, який автор не тримає на поверхності, а занурив у глиб тексту);
- структуроутворююча функція (покликана створювати форму тексту завдяки різним одиницям інтертекстуальності, таким як цитата тощо);
- смислороджувальна функції (полягає у створенні автором змісту тексту, користуючись інтертекстуальними елементами);
- генералізуюча функція (дотична до смислороджувальної функції, тому що має за мету посилити смисл, закладений в інтертексті);
- сигнально-мнемонічна функція (корелюється з розважальною, тому що допомагає розпізнати та розшифрувати елементи, приховані у певній мовній грі);
- культурно-семіотична функція (розкриває культурно-значущі уподобання автора);
- метатекстова функція (читаючи один текст, автор звертається до іншого, який вводиться в перший з метою кращого його розуміння);
- фатична функція (автор може стирати межі між «своїм» та «чужим» текстом, наслідком чого є залучення читача до комунікації) [Сидоренко 2005, с. 143].

Однією з найважливіших функцій інтертексту є інформативність. Це зумовлене тим, що засоби інтертекстуальності сприяють введенню в текст

нових знань, корисних для читача. Не менш важливою постійною, але супровідною функцією інтертексту є оцінна функція, оскільки інтертекстуальні вкраплення допомагають оцінити як явно виражений, так і прихований зміст тексту, події, що в ньому відбуваються, або ідеї автора [Shaw 2006, с. 153].

Наступна функція – апеляційна, вона реалізується у зверненні до фонових знань читача. Без ерудиції читач не зможе витлумачити посил автора та встановити міжтекстові зв'язки. Також інтертекст може виконувати референтивну функцію, тобто передавати інформацію про зовнішній світ завдяки перенаправленню читача до іншого, «зовнішнього» тексту, який містить у собі певне інформативне навантаження.

Розважальна або поетична функція інтертексту також є важливою, тому що він підвищує комунікативну привабливість прочитаного. Втілюється вона за допомогою мовної гри, коли читачу потрібно упізнати приховані одиниці інтертексту. Ця функція є однією з провідних, тому що підсилює інтерес до тексту.

Не менш важливою є декоративна функція, адже вона пов'язана з розважальною і відповідає за прикрашання тексту яскравими та доречними одиницями інтертекстуальності [Рябініна 2006а, с. 77]. Будь-яке мистецтво має на меті ще й принесення естетичного задоволення, тому цю функцію не можна вважати другорядною. Література є різновидом мистецтва та однією з його форм, саме тому читання тексту не має бути одноманітним, а має захоплювати читача і оживляти вже відомі йому образи, використані у новому тексті.

Однією з функцій інтертекстуальності є надання характеристики образу героїв тексту. Іноді яскраво описати персонаж допомагають раніше створені образи світової літератури. Таким чином, можна розглядати інтертекстуальність як складову наративної стратегії автора.

Враховуючи вищевказане, виділимо наступні функції інтертекстуальності: апелятивну, естетичну, експресивну, інформативну та

фатичну. Всі вони у комплексі виступають засобом характеристики і психологізації образів головних персонажів тексту, використовуються з прагматичною метою, допомагаючи реалізувати задум автора – справити на читача особливий художній ефект, налаштувати його на сприйняття, запускаючи механізм передбачуваних асоціацій [Фатеева 2007, с. 54].

Функції маркерів інтертекстуальності у науковому дискурсі поділяються на чотири великих групи: референційна (включає в себе інформативну, експланативну та апеляційну функції), оцінна (вміщує в собі критичну й емпатичну функції), етикетна (використовується для визнання та подяки за раніше написані праці); декоративна (представляє репрезентативну і ілюстративну функції) [Михайлова 1999, с. 14].

Референційна функція реалізується при посиланні на інший твір задля отримання подальших деталей. Це потрібно в разі, якщо інформація з першоджерела подана занадто стисло, в межах одного висловлювання. Експланативна функція є тотожною з пояснювальною функцією, тобто має на меті розширення знань про поняття або явище, поглиблення їх змісту. Якщо є необхідність підкріпити свою ідею авторитетною думкою іншого фахівця, то одразу реалізується апелятивна функція інтертексту. Особливо часто ця функція розкривається у творах детективного змісту, коли потрібно посилатися на праці з криміналістики задля створення реалістичного ефекту [Nohl 2010, с. 280].

Оціночна функція полягає в тому, що цитовані джерела ілюструють думку автора – він або надає їм негативну оцінку (критична), або погоджується з ними (емпатична) [Lave 1991, с. 222]. Етикетна функція розкривається у висловленні поваги науковому співтовариству в цілому або певній науковій школі, провідним фахівцям, їх працям тощо [Nolke 1994, с. 38].

Декоративна функція означає надання науковому тексту більш індивідуальноавторського звучання завдяки цитаті чи посиланню, які представляють вдалий приклад, влучне формулювання (репрезентативна) або

взяті з тексту зовсім іншого жанру і стилю з метою привернути особливу увагу до думки автора (ілюстративна) [Лотман 1970, с. 22].

Т. О. Смирнова виділила такі загальні функції всіх інтертекстуальних одиниць: ігрова, знакова, метатекстова, змістотвірна, текстотвірна, культуротвірна [Смирнова 2005, с. 20]. До цієї традиційної класифікації функцій інтертексту можна додати ще узагальнюючу та функцію створення сатиричного ефекту [Земская 1996, с. 157].

Т. С. Піндосова виділила найважливіші функції інтертекстуальних одиниць, притаманні творам детективного жанру:

- відсилання до першоджерела – цитата розрахована на те, що читач впізнає джерело цитати, автора;
- характерологічна функція полягає в увиразненні образу суб'єкта висловлення – автора чи героя;
- узагальнююча функція – це узагальнення думки, підведення підсумків, будівництво нового смислового ракурсу;
- функція створення іронічного ефекту – за допомогою цитати виражається глузливо-критичне ставлення автора до предмета зображення;
- образна функція – введення інтертекстуальних елементів в текст для надання більшої виразності, колоритності зображуваним героям та ситуаціям;
- емоційно-оцінювальна функція – відображення ставлення автора до повідомлюваного в тексті;
- прогностична функція – допомога читачу передбачити подальший розвиток сюжету в художньому творі [Піндосова 2019, с. 28].

Отже, засоби інтертекстуальності виконують ряд важливих для процесу текстотворення функцій, які обумовлюються жанровими особливостями літературного твору. Будь-який елемент інтертексту є багатофункціональним та має на меті розв'язання декількох завдань.

1.2 Типи та засоби інтертекстуальності

У питанні типів та засобів інтертекстуальності вчені не дійшли однаковості. Це обумовлюється рядом причин, зокрема існуванням різних підходів до розуміння інтертекстуальності, розбіжностями у тлумаченні пов'язаних з нею явищ. Розглянемо деякі класифікації, засновані на різних критеріях.

П. Х. Тороп проголошує, що у процесі метакомунікації створюються метатексти. При цьому первинний текст виступає у якості прототексту, на основі якого створено новий текст. Підкреслюється, що метатекстом вважають будь-який текст, частина якого представлена в іншому тексті [Тороп 1981, с. 37]. Під час класифікації інтертекстів учений спирається на наступні фактори: спосіб примикання метатексту до прототексту (стверджувальний чи полемічний), рівень примикання (явний чи прихований) та фрагментарність чи цілісність тексту, що примикає.

Ж. Женет запропонував п'ятичленну класифікацію різних типів взаємодій текстів:

- 1) інтертекстуальність як «співприсутність» в одному тексті двох і більше текстів (цитата, алюзія, плагіат тощо);
- 2) паратекстуальність як відношення тексту до свого заголовку, післямови, епіграфу;
- 3) метатекстуальність як критичне посилення чи коментар на свій передтекст;
- 4) гіпертекстуальність як осміювання чи пародіювання одним текстом іншого;
- 5) архітекстуальність як жанровий зв'язок текстів [Genette 1997, с. 5].

Н. Фатєєва виділяє свою типологію інтертекстів, беручи до уваги попередні класифікації та доповнюючи їх новими принципами систематизації

отриманих знань [Фатеева 1997, с. 121]. Відповідно до цього інтертекстуальність поділяється на такі типи:

- 1) власне інтертекстуальність або цитатність, яка утворює конструкції «текст у тексті», до неї належать цитати з атрибуцією та без атрибуції, атрибутивні та неатрибутивні алюзії, центонні тексти;
- 2) паратекстуальність чи відношення тексту до свого заголовку, епіграфа, післямови (цитати-заголовки, епіграфи);
- 3) метатекстуальність як переказ та посилання на передтекст, яка включає інтертекст-переказ, варіації на тему передтексту, дописування «чужого» тексту, мовна гра з передтекстами;
- 4) гіпертекстуальність як осміювання чи пародіювання одним текстом іншого;
- 5) архітекстуальність як жанровий зв'язок текстів;
- 6) інтертекст як троп чи стилістична фігура;
- 7) інтермедіальні тропи чи стилістичні фігури;
- 8) звуко-складовий і морфемний типи інтертексту;
- 9) запозичення прийому [Фатеева 2000, с. 120].

Ю. О. Башкатова [Башкатова 2006, с. 22] виділяє такі засоби реалізації інтертекстуальності:

- 1) симетричні – це види «чужого слова», які близькі за змістом до прототексту, інтерпретуються в позитивному аспекті: варіації цитат; точні цитати; гра заголовку; алюзії; повтор ритміко-синтаксичних моделей; нові трактування традиційних образів і сюжетів; ремінісценції; інсценування тощо.
- 2) несиметричні – це такі ж засоби, але з протилежним змістом: полемічне цитування; варіювання сюжетів або образів; інтерпретація ідей у сатиричному аспекті.

Н. В. Кондратенко пропонує таку класифікацію інтертекстуальності:

- 1) інтертекстуальна міфологізація (використання образів міфологічних істот та персонажів);

2) інтертекстуальна цитатія (використання відомих крилатих виразів з вже відомих текстів, особливо з текстів класичної літератури);

3) інтертекстуальна номінація (запозичення та перенесення назв з одного тексту в інший);

4) інтертекстуальна алюзія (повне чи часткове використання раніше відомих образів у новому тексті);

5) інтертекстуальна стилізація (запозичення різних стильових одиниць інших авторів у своєму тексті) [Кондратенко 2012, с. 176].

В. В. Рижкова виокремлює такі елементи типу міжтекстової взаємодії «текст – текст» як: заголовок, епіграф, цитата та алюзія [Рижкова 2004, с. 11]. Значення цитатного заголовку не лежить на поверхні, його треба інтерпретувати; автор, в свою чергу, може це зробити у епіграфі. Останній у свою чергу пояснює цитатний заголовок, посилається на контекст, звідки він узятий. Заголовок та епіграф вважаються метатекстовими включеннями, тому що вони не входять у сам текст, хоча значною мірою впливають на їх осмислення.

За джерелом виникнення виділяють такі інтертексти: фольклорні, суспільно-політичні, художньо-літературні, кінематографічні та пісенні. Фольклорні та суспільно-політичні інтертексти переважають і становлять більше половини загальної кількості інтертекстів. 20% складають інтертексти з художньої літератури. Трохи менше за чверть засобів інтертекстуальності пов'язані з кінематографом і піснями [Алещанова 2000, с. 12].

Відповідно до структурно-семіотичного підходу основним засобом реалізації поняття інтертексту Л. В. Грек вважає саме цитату. Її він бере за основу класифікації, надаючи цитаті статус родового поняття. Лінгвіст розробив розгорнуту класифікацію та виділяє наступні типи цитат:

- власне цитата (точне відтворення будь-якої частини тексту);
- алюзія (сприймається як натяк на відомому читачу подію історичного характеру, побутовий чи літературний факт);

- ремінісценція (свідоме або несвідоме небуквальне відтворення структур або слів чужого тексту, що наводять на спогади про твір) [Грек 2006, с. 12].

Дослідники Д. Пекорарі і Ф. Шоу описали типологію інтертекстуальності для прикладних мовних досліджень, засновану на ідеї ідентифікаційної схожості текстів, а не поліфонії в тексті. Це ґрунтується на трьох основних критеріях: відновлення конкретного цільового тексту, відповідність нормам спільноти щодо модифікації і маркування, та намір письменника [Resorati 2012, с. 161]. Їх перша категорія, яку вони назвали непрямою інтертекстуальністю, охоплює спектр функцій, знайдених у численних попередніх текстах, а не єдиний спектр конкретного джерела. Попередні тексти не є специфічними; зазвичай використовуються з усвідомленням того факту, що це звичайна справа і без усвідомлення конкретного походження.

Отже, розглянувши різні засоби інтертекстуальності, для подальшого аналізу художніх творів на предмет інтертекстуальних зв'язків ми зупиняємося на таких засобах, як алюзія, цитування та ремінісценція і розглянемо їх особливості у наступному підрозділі роботи.

1.3 Характеристика основних засобів інтертекстуальності

Засоби інтертекстуальності стали об'єктом вивчення багатьох науковців, в тому числі й вітчизняних. Інтертекстуальність проявляється у використанні цитат, алюзій, ремінісценцій, мандрівних сюжетів, системи асоціацій, у синкретизмі функціональних стилів і жанрів. Також формами вияву інтертекстуальності називають переклад, плагіат, пародію, використання епіграфів [Булах 2012, с. 141].

Серед найуживаніших засобів вирізняють цитату, алюзію та ремінісценцію. Різні вчені виділяють різні провідні засоби серед зазначених. Так, Ю. А. Башкатова вважає найважливішим засобом реалізації інтертексту саме ремінісценцію [Башкатова 2006, с. 22], у той час як Н. Г. Владімірова виділяє алюзію як провідний засіб [Владімірова 2001, с. 144]. В. Є. Халізов вважає найпоширенішою формою – цитату [Халізов 2002, с. 286].

М. І. Прокопець вважає доцільним градуювання засобів інтертекстуальності за кількістю «джерел» для відсилання та можливістю трансформації, а саме: джерело → цитата → ремінісценція → алюзія → центонні тексти. Тобто пропонується розглядати засоби інтертекстуальності комплексно [Прокопець 2012, с. 185].

Однією з формальних ознак маркерів інтертекстуальності є їх місце розташування. Приклади позатекстових маркерів інтертекстуальності – це:

- цитата, наведена перед текстом у формі епіграфа, що виконує декоративну функцію;
- примітка, інтегрована у бібліографічний список або в окремий розділ;
- примітка внизу сторінки, зроблена для підкріплення думки автора, яка викладена у самому тексті [Михайлова 1999, с. 19].

Як вже зазначалося, одним із провідних засобів інтертекстуальності є алюзія. Розглянемо деякі визначення цього поняття. Алюзія – уживаний у художньому творі як риторичний прийом натяк на загальновідомий історичний, літературний чи побутовий факт [ВТС 2009, с. 24]. В свою чергу Н. Г. Владімірова тлумачить алюзію як стилістичну фігуру, натяк на відомий літературний чи історичний факт, риторичну фігуру [Меркотан 2009, с. 77].

Алюзія – це засіб інтертекстуальності, що базується на подібності (але не ідентичності) до прототексту, тобто за своєю суттю є натяком. За структурно-синтаксичними та семантико-стилістичними ознаками алюзії поділяються на власне алюзії та трансформації [Рябініна 2007, с. 158].

Інтертекстуальність власне алюзій ґрунтується на ключових словах (висловах), які дозволяють відновити цілий текст. Дослідження фактичного

матеріалу доводить, що власне алюзії містять натяки через вказівку на особу (предмет, явище), дію, а також особу та дію водночас. Отже, виділяють такі типи алюзії: субстантивні (особові), вербальні (дієві), субстантивно-вербальні (подієві) [Рябініна 2006в, с. 252-253].

А. Г. Мамаєва класифікує алюзії за джерелами, виділяючи дві групи: алюзії на факти, що складають основний фонд знань соціальної культури певного суспільства та алюзії на явища масової культури. До першої групи включають алюзії на історичні події, біблійні сюжети та літературні твори, алюзії на невербальне мистецтво [Мамаєва 1976, с.114].

Н. О. Фатєєва вважає, що алюзія – це запозичення певних елементів передтексту, за якими відбувається їх упізнавання в тексті-реципієнті, де й здійснюється їхня предикація [Фатєєва 2007, с. 128]. Від цитати алюзію відрізняє те, що запозичення елементів відбувається вибірково, а ціле висловлювання або частина тексту-донора, які співвідносні з новим текстом, присутні в останньому ніби «за текстом» – тільки імпліцитно. Дослідниця вважає, що алюзія може ставати ремінісценцією та навпаки [Фатєєва 2007, с. 129].

Думки вчених Н. В. Кондратенко та Н. О. Фатєєвої зійшлися і обидва лінгвіста вважають, що алюзія відрізняється від цитати своїм імпліцитним характером. Він виявляється у непрямому запозиченні, тобто ґрунтується на виникненні асоціацій з передтекстом. Семантичний зв'язок із первинним текстом реципієнт встановлює самостійно, а асоціації, що виникають у процесі ідентифікації, ускладнюють загальну семантику тексту, накладаючись на авторські асоціації [Кондратенко 2012, с. 190].

Дослідники О. С. Євсєєв та В. П. Москвін відокремлюють номінативну алюзію та алюзивну цитату. Номінативна алюзія, на їх думку, посилається на якийсь факт, подію, об'єкт, особу через фрагментарне і неточне відтворення тексту [Москвін 2002, с. 65], в той час як алюзивна цитата – це повне і точне відтворення частини якогось тексту [Москвін 2002, с. 66].

В. В. Рижкова виділяє в художніх текстах такі види алюзій:

1) алюзії, що є цілком очевидними, через популярність їхнього джерела чи завдяки наявності його в тексті;

2) алюзії, розуміння яких є ускладненим [Рижкова 2004, с. 13].

М. Д. Тухарелі виокремлює такі типи алюзій:

- за місцем і роллю у тексті (наскрізна, релятивна);
- за сферою-джерелом (історична, біблійна, мистецтвознавча, міфологічна, наукова).

Наскрізна алюзія – це засіб реалізації категорії інтертексту. Вона особлива тим, що знаходиться в основній композиції твору, тобто у назві, зачині та кінцівці. Наскрізна алюзія визначає головну тему твору і допомагає читачу краще її осмислити [Тухарелі 1984, с. 43]. Релятивна алюзія покликана розвивати головну тему сюжету твору.

Історичні алюзії у лінгвістиці розглядаються як різновид алюзій, які містять натяк на історичні події або історичних осіб. Мистецтвознавчі алюзії у контексті роботи розглядаються як різновид алюзії, яка містить натяк на художній твір або на твір мистецтва (живопис, скульптура). Біблійні алюзії – це різновид алюзії, яка містить натяк на біблійний сюжет або героя. Міфологічні алюзії містять натяк міфологічний сюжет або героя. Наукові алюзії пов'язані з фактами та поняттями, взятими з реальних наукових досліджень та теорій. Також науково забарвлені алюзії розглядаються як такий різновид, що містить натяк на здобутки науки та виражається науковими термінами [Тухарелі 1984, с. 45].

Поняття ремінісценція також є досить розгалуженим, тому виділяють декілька його значень. По-перше, ремінісценція – це невиразний спогад, відгомін якоїсь події або враження. По-друге, під цим поняттям розуміють відгомін у художньому творі якихось мотивів, образів, деталей з широковідомого твору іншого автора. Наприклад, повернення у музичний твір мотиву або теми, що прозвучали раніше. По-третє, ремінісценція – це поліпшення відтворення запам'ятовуваного матеріалу, яке спостерігається

через деякий час після його заучування [ВТС 2009, с. 1212] в той час як цитата – це точний, дослівний уривок з якого-небудь тексту [ВТС 2009, с. 1586].

Ремінісценцію розглядають як несвідоме застосування прийому інтертекстуальності, використання у новому тексті елементів іншого тексту. Ремінісценції мають не лише лексичний вияв, а й стилістичний. Вони виявляються у використанні ритміки, стилістичних прийомів, синтаксичної моделі речень – всього, що складає стиль текста-джерела [Булах 2012, с. 146].

На думку Ю. А. Башкатової, ремінісценція є найважливішим різновидом «об'єктного чужого слова». Інші вчені визначають ремінісценцію як прийом, який полягає у відтворенні відомих читачу чужих висловлювань шляхом перенесення їх частково з одного контексту в інший та наповнення їх новими відтінками змісту [Башкатова 2006, с. 22]. Також ремінісценцію називають образами літератури в літературі [Хализев 2002, с. 287].

Відповідно до визначень поняття ремінісценція, можна наділити це лінгвістичне явище наступними змістовими характеристиками:

- спогад про художній образ твору або запозичення автором (частіше несвідоме) художнього образу чи певних елементів «чужого» твору;
- 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;
- буквально або близьке до буквального відтворення певного фрагмента одного тексту в іншому;
- поняття, що входить у поняття «алюзія» і перебуває на його периферії; «спонтанна або мимовільна» алюзія, повністю залежна тільки від пам'яті та асоціацій читача [Квятковский 2019].

Цитати – це інтертексти, які передбачають дослівне введення частини прототексту до структури тексту. Цитата завжди впізнавана в тексті, що пов'язане з усталеною матеріальною формою її вираження

[Рябініна 2007, с. 159]. Під цитатою розуміють інтертекстуальний знак з високим енергетичним потенціалом, що дає змогу йому просуватися в часі та просторі інтертексту, накопичуючи культурні змісти і, з огляду на це, збільшуючи імпліцитну енергію [Кузьміна 2007, с. 99].

За Н. О. Фатєєвою, цитата – відтворення двох чи більше компонентів тексту-донора з власною предикацією [Фатєєва 2007, с. 122]. Цитати можна класифікувати за ступенем їхньої атрибутивності щодо вихідного тексту, а саме за тим, чи виявляється інтертекстуальний зв'язок з'ясованим фактором авторської побудови та читацького сприйняття тексту чи ні [Фатєєва 2007, с. 122].

Особливість цитати полягає в тому, що вона зовнішньо вказує на присутність чужорідного фрагмента тексту-джерела для певного текстового простору. І. В. Алещанова стверджує, що цитація відрізняється від інших способів репрезентації чужого мовлення експліцитним маркуванням, структурно-семантичною тотожністю з відповідним фрагментом тексту-джерела, зазначенням авторства [Алещанова 2000, с. 132].

Деякі лінгвісти класифікують цитати згідно з особливостями їхнього вживання та розрізняють випадки їх використання. Класифікація за таким принципом поділяє цитати на: канонічні (цитати наведені без змін) та трансформовані (змінені цитати, проте їх легко впізнати) [Гудков 1997, с. 111].

Автори зазначають, що можлива ширша класифікація цитат згідно з критерієм їхнього зв'язку з текстом-джерелом: ті, що втратили зв'язок із передтекстом, і ті, що міцно пов'язані з ним. Цитату можна інтерпретувати як підведення під художню модель нової ситуації за умови збереження загального змісту вихідної моделі дійсності [Переломова 2010, с. 32].

Найпоширенішим способом реалізації інтертекстуальної цитації вважається застосування чужого тексту в трансформованому вигляді – з частковими формально-семантичними змінами передтексту. Таких варіантів трансформації декілька, причому їх здебільшого поєднано в одному тексті. Наприклад, фрагментація та заміна окремих лексичних компонентів цитати.

Можлива зміна граматичних форм мовних одиниць, що входять до цитати. Іноді застосовується міксування різних цитат, тобто під час розповіді відбувається змішування кількох подій. Також можливе використання окремих компонентів, частин цитати [Кондратенко 2012, с. 188]. Ще за одним критерієм цитата поділяється на: точну, неточну, у лапках, приховану, підтекстову [Хализев 2002, с. 288].

Характеризуючи цитати за семантико-стилістичним забарвленням, слід зважати на їхню семантичну специфіку. Адже цей засіб інтертекстуальності, крім власного значення, містить у собі ще й змістову складову прототексту, дослівною частиною якого є цитата [Рябініна 2005, с. 105].

За семантико-стилістичними характеристиками цитати поділяються на денотативні та конотативні. У новому тексті зміст і стилістика денотативних цитат лишаються без змін, на противагу конотативним, які максимально зазнають перетворень відповідно до авторського задуму [Рябініна 2006б, с. 57].

У сучасних творах використовують різні текстові згадування (імена й прізвиська відомих письменників, характерні ознаки літературних героїв, акторів, політиків тощо). Відповідне згадування має вигляд прямої, часткової, а також непрямої вказівки на цитатний текст.

Згадування у вигляді прецедентного імені або ситуації, як правило, не супроводжується посиланнями на першоджерело, тому що, по-перше, подібні посилання бувають або не потрібні, або не важливі, по-друге, джерело часто забувається, губиться, саме в силу своєї незначущості, і в такому випадку прецедентне ім'я або ситуація переходять у число автономних.

Якщо ж посилання таки має місце, то воно виконує не стільки інформативну, скільки естетичну функцію, оскільки передбачається, що адресат знає те, що автор спеціально проговорює, отже, створюється потрібний ефект [Бассай 2014, с. 247].

У драматичному творі часто застосовується такий засіб створення інтертекстуальності як пародіювання. У такому випадку пародіювання

виступає конструктивним прийомом створення комедії: навмисна невідповідність стилістичного і тематичного планів сприймається як висміювання, що коливається в діапазоні від м'якого гумору до гротеску і сатири. Невідповідність, що лежить в основі пародіювання, виникає завдяки заснованому на гіперболізації художньому мовленню [Шаповал 2009, с. 129].

Непряме мовлення – це передача чужих слів у трансформованому вигляді із обов'язковим аналітичним аналізом їх змісту. Розрізняють імпліцитне непряме мовлення, яке містить вказівку на першоджерело, але зазнає змін на рівні змісту і по суті є переосмисленням запозиченої інформації, та експліцитне непряме мовлення, яка зберігає первісний зміст і вводиться типовими зворотами на позначення чужого мовлення [Hyland 2003, с. 343].

Як зазначають мовознавці, у сучасній науковій комунікації є тенденція до зменшення кількості цитат та непрямого мовлення, які в більшій чи меншій мірі дослівно передають зміст першоджерел. Натомість, зростає важливість творчого підходу до опрацювання чужих слів та думок. Авторське переосмислення та інтерпретації втілюються у фонових посиланнях, які можуть надавати лише назву, автора або рік видання першоджерела, проте водночас свідчать про вагомість викладеної там інформації для даного дослідження [Королева 2004, с. 93].

Отже, існують різні засоби або маркери реалізації інтертекстуальності у текстах різних стилів. Автор може обрати будь-який при написанні твору, а завдання читача полягає у їх розпізнаванні та правильному тлумаченні. Головна мета, яка постає як перед читачем, так і перед автором полягає у правильному використанні правил цієї «гри». За допомогою інтертекстуальних маркерів читач може не просто слідкувати за ходом думок головного героя, а ще й має змогу самостійно розгадувати головоломки, слідуючи за так званими «натяками», вираженими за допомогою інтертексту. Автор в свою чергу робить таке читання більш інтерактивним та інтелектуальним. Однак, автор має збалансовано вживати інтертекстуальні маркери, уникаючи перенасичення власного тексту елементами інших джерел.

РОЗДІЛ 2

ЗАСОБИ РЕАЛІЗАЦІЇ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ У СЕРІЇ РОМАНІВ Д. БРАУНА ПРО ПРОФЕСОРА Р. ЛЕНГДОНА

2.1 Жанрово-стильові особливості серії романів Дена Брауна про доктора Роберта Ленгдона

Ден Браун – це сучасний американський письменник, твори якого розраховані на масового читача. Це означає, що його твори читаються легко, невимушено і не потребують від читача глибоких знань для розуміння їх змісту. Варто зазначити, що твори Дена Брауна належать до масової літератури ще й тому, що мають значну популярність у світі та друкуються великими тиражами.

У серію романів про доктора Роберта Ленгдона включено такі відомі твори, як «Янголи і демони», «Втрачений символ», «Код да Вінчі», «Інферно», «Походження». У романах піднімаються питання філософії, релігії, криптографії та історії. Загалом вся творчість письменника належить до постмодерністської течії. Зміст романів при цьому розкривається полікультурно та всебічно, адже вони мають екранні версії.

Поява таких романів спричинена формуванням єдиного культурного простору в межах сучасного постіндустріального суспільства, де один продукт культури може легко трансформуватися в іншу форму. Постмодерністський роман є багатофункціональним, тому що проявляється в різних формах. Саме через це О. Балода умовно називає серію романів про доктора Ленгдона «романом-андрогіном» [Балод 2019, с. 4].

Екранізація книг або створення на їх основі комп'ютерних ігор стала досить звичним явищем, але твори Дена Брауна можна віднести до наступного шаблону розвитку інтеграційних процесів, оскільки його романи не тільки

використовуються в сучасній кіно- та розважальній індустрії, а й в туристичному бізнесі. Так, за мотивами роману «Код да Вінчі» був написаний кіносценарій, знятий за його мотивами фільм та навіть укладений туристичний маршрут.

У США та в країнах Європи вже давно проводять екскурсії шляхами творів Дена Брауна. Більш того, успіх роману «Код да Вінчі» викликав хвилю вторинної літератури – довідників, тлумачників, путівників та коментарів, не кажучи вже про безліч низькопробних наслідувань. Через велику популярність першого роману, автор почав писати наступні романи серії. У 2017 році вийшов останній з них – «Походження».

Твори Д. Брауна створювалися на «межі жанрів» інтелектуального детективу та роману-пошуку. Тому довгий час критики та літературознавці визначали жанрову форму циклу як: трилери (*thrillers*), шпигунські оповідання (*spy stories*), криптографічні оповідання (*crypto stories*), таємничо-детективна фантастика (*mystery-detective fiction stories*), конспірологічні фантастичні крипто оповідання (*conspiracy fiction crypto stories*) і навіть трилери для інтелектуальних читачів (*thrillers for intellectual readers*) [Горбунова 2010, с. 7]. Подібне розмаїття можна пояснити тим, що письменник об'єднує одразу кілька жанрових форм та використовує взаємопов'язані інтерлітературні та екстралітературні чинники.

Твори автора розглядаються через призму постмодерністської епохи в літературі й культурі. Тут слід зазначити, що такі явища як еkleктика, змішування жанрів, їх гібридизація, звернення до архетипів, міфів, іронія, гра та власне інтертекстуальність залишили великий слід у творчості Дена Брауна зокрема та митців постмодерністського світу в цілому [Амирян 2012, с. 10].

Постмодерністи першими поставили питання про існування межі між високим та масовим мистецтвом. Дуже популярними стають жанри детективу, фентезі, мелодрами й трилеру. Гнучкість та пластичність літературного процесу надає сучасному роману поштовх до пошуку та переосмислення багатьох давно сформованих жанрів. Так, детектив з його ігровою стихією та

тяжінням до розгадування загадок і таємниць стає надзвичайно близьким за духом нашому часу й трансформується. Він стає багаторівневим, що провокує нові зміни. З'являються такі різновиди детективів як конспірологічний, іронічний, фантастичний тощо [Амирян 2012, с. 12].

Конспірологічний детектив якнайкраще відповідає запитам сучасної епохи, він виходить за межі проблеми пошуку вбивці та розкриття злочинної таємниці, оскільки зачіпає ідеї глобальної, всесвітньої змови, яка є надзвичайно актуальною в культурі постмодерну [Горбунова 2010, с. 9].

В основі «конспірологічного» сюжету лежить світова змова таємних сил проти реальних носіїв влади, таких як уряд, церква, яка може призвести до кінця світу. Апокаліптичні ідеї є головною рушійною силою розповіді, оскільки конспірологічний роман покликаний руйнувати сталі уявлення про відомі події й подати нове бачення їх розвитку. Завдяки масштабності мислення, актуальності проблем та задіяних у протистоянні сторін, конспірологічний детектив розширює свій соціально-політичний та історичний контекст і переходить на якісно новий рівень сприйняття читачем [Черник 2016, с.148].

Фундаментальним для цього жанру стає інтеграція в детективний сюжет особливої структури розгортання часу. Постмодернізм ставить під сумнів поняття реальності, в зв'язку з чим конспірологічний детектив отримує сприятливий ландшафт для створення безлічі варіантів, копій і продовжень конспірологічної «розповіді», де завжди є ідея другої невидимої реальності [Амирян 2012, с. 23] .

Сучасні автори намагаються не тільки захопити увагу читача, а й залучити його до розгадки таємниці у штучно сконструйованому світі, який виглядає цілком реально, й головне повірити в події, що описуються. Це твердження повною мірою може бути віднесене до Дена Брауна, який протягом останніх років створив цикл романів про гарвардського професора з символіки Роберта Легдона.

В основі сюжету творів американського письменника – таємниця світового масштабу, високий статус якої підтримують таємні товариства та серйозні наукові установи. Навколо головного конфлікту згадується решта другорядних подій, яка сприяє посиленню напруження та драматизму твору [Черник 2016, с. 149].

Пошуки розгадки відбуваються у формі пригод, вираженою за допомогою прийому квесту. Останній передбачає велику кількість додаткових завдань на широкому історико-культурному, релігійно-політичному та науково-дослідницькому тлі. Місцем розвитку подій стають знакові міста для світової історії [Кокшенева 2019, с. 5].

Такі характеристики детективного жанру як усталеність та формульність не змінюються, проте головні персонажі суттєво піддалися постмодерністським змінам. Головні герої – це працівники розумової сфери, з високим рівнем розумового розвитку та з гарною фізичною підготовкою. Роберт Ленгдон та його помічниця вирішують проблеми не фізично, а розумово. Їм потрібно розв'язати складні головоломки та лабіринти загадок [Романенко 2014, с. 317].

Перший роман з серії – це «Янголи і демони», написаний автором у 2000 році. Цей рік є дуже важливим для світової історії, адже знаменував початок нового тисячоліття. У центрі сюжету постає питання розкриття змови проти Римської католицької церкви, якій загрожує таємне товариство ілюмінатів.

На думку головного героя, саме вони викрали контейнер з антиматерією з ЦЕРНу й він був вимушений відправитися до Риму на пошуки зниклих кардиналів та контейнера. Супутницею професора стала прийомна дочка фізика – Вікторія Ветра, яка має замінити акумулятор в контейнері, щоб уникнути вибуху неймовірної потужності.

У романі «Код да Вінчі», що був надрукований у 2003 році, автор ще раз зачіпає релігійну тематику. Його герой разом з Софі Неве, криптографом, вирушає на пошуки Святого Граалю. Таємницю нащадків Ісуса Христа та важливі документи віками охороняли члени таємного братства «Пріорат

Сіону», якому протистоїть католицька організація «Опус Деї». Дія роману має більш широку географію від Франції (Лувр, Булонський Ліс, церква Сен-Сюльпіс) до Англії (Темпл, Вестмінстерське абатство, Лондонська національна галерея, Рослінська капела).

Сюжет роману «Втрачений символ», вихід якого датований 2009 роком, тісно пов'язаний з історією США, а дія відбувається в Вашингтоні, де головному герою доведеться мати справу із загадками закритої організації масонів, система моралі яких викладена в алегоріях та проілюстрована символами. Масонські артефакти стали предметами інтересу зловмисника, оскільки їхня інформація може вплинути на подальшу долю всієї планети. Допомогатиме професору Катрін Соломон, яка займається дослідженням ноетики – дисципліни, заснованої на інтегральному підході до еволюції людської свідомості.

У сюжеті роману «Інферно», вихід якого датований 2013 роком, боротьба з таємничим вірусом, запущеним божевільним ученим у спробі врятувати людство від перенаселення. Щоб надати розповіді переконливості автор залучає до дії реально існуючу Всесвітню організацію охорони здоров'я (ВООЗ) та врівноважує її таємничим Консорціумом. Лікар Сієна Брукс стала вимушеною супутницею головного героя в розгадуванні таємниці, яка може запобігти глобальній катастрофі. Головна загадка твору тісно пов'язана з першою частиною «Божественної комедії» Данте, а географія подій роману охоплює Флоренцію, Венецію та Стамбул. Крайній роман циклу дещо відрізняється від попередніх, перш за все відсутністю історичних таємних товариств [Черник 2016, с. 150].

Тематика романів, які увійшли до серії, різноманітна, проте має багато спільного та притаманного постмодерністській епосі. По-перше, на зломі тисячоліть гостро постають питання функціонування католицької церкви, Ватикан оприлюднює важливі документи, які довгий час залишалися під грифом «таємно». Світ кардинально змінюється і це яскраво відображається в

тематиці літературних творів. Також світ дізнається більше про існування таємних товариств і до цього виникає великий інтерес.

Тематика романів торкається також процесів глобалізації світу та депопуляції. Вчені доходять висновку, що наша планета кожен рік все більше перенаселяється, що впливає на значне використання ресурсів планети. Ці реально існуючі проблеми відображаються у романах і надають їм апокаліптичних настроїв.

Твори насичені релігійною тематикою і це також дуже яскраво підкреслює характеристику постмодерністської епохи, адже релігія здавна пронизана таємницями. На початку ХХ століття дуже популярними стають атеїстичні теорії походження світу, тому кожен натяк на Ісуса Христа не тільки як на релігійний образ, а ще й на реально існуючу людину дуже захоплює людство [Амирян 2012, с. 6].

Отже, незважаючи на різноманітність тематики романів, їх об'єднує спільна риса – таємничість. Масова література, представником якої є Ден Браун, звертається до читача та торкається тих тем і проблем, які йому цікаві зараз. Звісно, автор додає багато вигаданого, водночас посилаючись на літературу Середньовіччя, на Біблію та різні легенди. Однак це ще глибше занурює читача у вигаданий світ, тісно переплетений з існуючим в реальності.

Проблеми циклу романів про професора Р. Ленгдона надзвичайно актуальні й цікавлять сучасне суспільство: в основі «Ангелів і Демонів» – питання технологій і Великого вибуху, у «Коді да Вінчі» – походження Ісуса Христа та продовження його роду, у «Втраченому символі» – основи християнської релігії та ноетика, а в «Інферно» – мальтузіанська проблема та трансгуманізм.

Вказана проблематика ґрунтується на тріаді: релігія – наука – мистецтво. Письменник, як правило, розводить релігію та науку по різні сторони. Історично склалося, що релігія і наука це дві протилежні доктрини. А мистецтво завжди виступає своєрідним посередником. У романі «Інферно»

релігія поступилася місцем науці, звідси спостерігаємо посилення науково-популярної складової твору.

У творах американського письменника «минуле активно працює на сучасність. Минула історія – культура, влада, і навіть жахи історії – проступають крізь час, живуть у дні сьогоденню, і він актуалізує цей дух інших часів через інтригу й зчитування символів» [Кокшенева 2019, с. 2].

Д. Браун пропонує читачеві інше бачення історії через призму створення паралельного світу, дуже подібного до реального. Він використовує прийом постмодерністської гри. У передмові, окрім звичного присвячення, він звертається з подякою до фахівців різноманітних галузей, відомих наукових організацій, створює видимість достовірності своєї розповіді, а в кінці підкреслює, що «у книзі подані точні описи творів мистецтв, архітектури, документів та таємних ритуалів» [Brown 2001, с. 2].

Самі твори насичені додатковою інформацією та термінологією різних галузей знань, що надає романам наукового характеру та посилює атмосферу таємничості. Але за цим всім приховане бажання автора переконати читача в правдивості історії, а весь фактографічний матеріал підпорядкований головній ідеї сюжету й не завжди відповідає дійсності.

Цим прийомом письменник переслідує декілька цілей: перехід з фікційного світу в реальний [Амирян 2012, с. 14] та активне залучення читача до дії твору. І в цьому випадку йдеться про таку характерну рису браунівських романів, як інтерактивність. Читач стає гравцем і разом з головними героями мандрує містами, країнами, музеями, церквами, шукає та розгадує знаки й символи.

Описуючи місця дії, Д. Браун звертається до туристичного досвіду читачів, ведучи професора Ленгдона екскурсійними маршрутами, де були його читачі, або навпаки, де їм варто ще побувати. Твори американського письменника завжди провокація, яка носить всеосяжний характер, оскільки автор зводить різні світогляди й теорії, полемізує з традицією, створює нові комбінації вже відомих в історії культури складових та залучає інші жанри.

Міжтекстова природа цих прийомів та цитатність творів Дена Брауна вказує на інтертекстуальність як визначну рису його творів та невід'ємну складову поезики постмодернізму. Головними рисами романів Д. Брауна є: інтертекстуальність, інтерактивність, ігрова модальність та гнучкість співіснування з іншими жанрами та формами культури [Горбунова 2010, с. 11].

Отже, письменник звернувся до жанру роману, який в постмодернізмі зазнав суттєвих змін і йому вдалося створити зразок роману нового типу, головною рисою якого є інтертекстуальність, звернення до багатьох зразків світової літератури та культури. Спектр ідей та глобальність порушених у романах проблем також сприяли трансформації традиційного детективного жанру в конспірологічний. Ще одна назва детективу нового типу – інтелектуальний. Це пояснюється тим, що новий детектив має на меті не тільки пошук «злочинця» та розкриття таємниці, але й пізнання основ світобудови, культури та історії [Амирян 2012, с. 22].

Таким чином, письменник намагається «втягнути» читача до світу роману, не просто зробити його глядачем, а ще й безпосереднім учасником подій. Це виявляється у наданні читачам можливості мислити, розкривати потаємне разом з героями та мандрувати. Важливу роль у цьому відіграють використані засоби інтертекстуальності.

2.2. Роль засобів інтертекстуальності у досліджених художніх текстах

2.2.1 Створення інтертексту через використання алюзій та ремінісценцій.

Як вже зазначалося раніше, засоби інтертекстуальності є характерними для романів Дена Брауна. Вони виконують важливу роль у створенні текстів, адже допомагають розкрити як образи героїв романів, так і підсилити таємничість та драматичність творів американського автора.

У зазначеній серії романів про доктора Р. Ленгдона інтертекстуальність проявляється на вербальному рівні через наступні засоби: цитата, алюзія та ремінісценція.

Проаналізуємо використання автором алюзії за двома критеріями: за місцем і роллю у тексті та за джерелом. Серед вербальних алюзій у творах Д. Брауна розглянемо релігійну, історичну, мистецтвознавчу, наукову та міфологічну алюзії. Також розглянемо ряд прецедентних назв.

У романі «Інферно» автор яскраво описує внутрішній стан персонажа Бертрана Цобріста за допомогою релігійного та міфічного образу хтонічного чудовиська *“laboring beneath the earth like a chthonic monster”*, що вказує на його приреченість. Хтонічні чудовиська – це істоти, які спочатку уособлювали дику природну міць землі, підземне царство. Також до них відносились померлі предки, які живуть в потойбічному світі (пеклі).

У «Янголах і демонах» головний жіночий персонаж Вікторія Ветра порівнюється з персонажем Ненсі Дрю з роману «Таємниця старого годинника» Е. Стратемаєра. Вікторія як і Ненсі безстрашна, кмітлива, з гострим розумом та запальною вдачею:

“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” [Brown 2001, с. 126].

Автор таким порівнянням не тільки використав літературну алюзію, а ще й надав характеристику Вікторії, порівнявши її з талановитою дівчиною-детективом Ненсі Дрю.

У наступному фрагменті з зазначеного роману 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”* [Brown 2001, с. 212]. Вітторія так само як і відомий ілюзіоніст виходить з нестандартних ситуацій з особливою кмітливістю та не боїться оволодівати новими вміннями. Саме цілеспрямованість та готовність діяти об’єднує героїню з відомим ілюзіоністом.

У романі «Інферно» автор порівнює образ Б. Цобріста з Люцифером з «Божественної комедії» Д. Аліг’єрі. Одним з найстрашніших гріхів людства, як зазначається в постулатах християнства, є гординя. Головний антагоніст роману божевільний вчений Цобріст у посмертному зверненні зазначає, що ним керувала гординя. 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 (янголів божих). Бертран Цобріст володіє розумом генія, що виділяє його серед людей подібно до того, як Люцифер виділявся серед ангелів. Саме ця риса винятковості є основою для кореляції образу Люцифера у «Божественній комедії» та образу Цобріста в «Інферно».

Люцифер є символом бунту і гордині. Бунтарство і гординя – невід’ємні характеристики Бертрана Цобріста. Крім цього, персонаж, подібно Люциферу, здійснює політ вниз – з вежі Бадіа, зважуючись тим самим на страшний гріх самогубства.

У «Втраченому символі» цілий ряд інтертекстуальних включень відсилає читача до біблійних текстів. Серед них метафора *“Boaz i Jachin”* та порівняння *“staircase like Jacob’s ladder”*. Розглянемо контекст їх вжитку: *“Above that, his muscular legs were tattooed as carved pillars – his left leg spiraled and his right vertically striated. Boaz and Jachin”* [Brown 2009, с. 15]. Бачимо, що тату на

ногах масона Малаха порівнюють з елементами архітектури храму. З Біблії відомо, що Боаз і Яхін – це мідні стовпи храму Соломона, який в свою чергу був Першим Храмом в Єрусалимі. У товаристві масонів Боаз і Яхін – це ключові слова при прийомі нового члена. Боаз символізує первозданний Хаос, а Яхін – процес творіння, систему, внутрішній взаємозв'язок [Nefontaine 1994, с. 110-111].

Розглянемо порівняння більш детально: *“Like Jacob’s ladder, the Winding Staircase was a symbol of the pathway to heaven... the journey of man toward God...”* [Brown 2009, с. 292]. Персонаж з Біблії Яків бачив сон, в якому йому наснилися сходи [Библия 1990, с. 12-16]. Тут масонські сходи порівнюють зі сходами зі сну Якова.

У романі «Янголи і демони» також знаходимо порівняння із використанням алюзії *“director like a leviathan”*. Розглянемо контекст: *“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”* [Brown 2001, с. 47]. Героїня Д. Брауна Сато порівнюється з левіафаном, оскільки підлеглі боялися її так само, як іудеї – морського чудовиська. Левіафан – біблійна морська потвора, що 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 [ТСО 2019].

Для того щоб читач повірив у реальність подій, автор часто згадує в текстах не тільки історичні факти, а й посилається на музичні твори: *“... the eerie strains of a rare recording of a castrato singing the – Lux Aeterna from the Verdi Requiem – a reminder of a previous life”* [Brown 2009, с. 11].

У творах Д. Брауна знаходимо алюзії на невербальне мистецтво, що можна проілюструвати наступним прикладом: *“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”*. У самому реченні пояснюється, чому автор, описуючи погляд героїні, згадує про портрети. Як відомо, портрети Ренуара мають складну композицію, оскільки

складаються з великої кількості мазків, саме тому вони є дуже реалістичними, передають характер та внутрішній світ зображених людей.

Окреме місце у романі «Інферно» належить видатному письменнику Данте Аліг'єрі, з якого почалася нова епоха у літературному житті як Італії, так в усієї Європи. Живши в епоху Середньовіччя, Данте став першим представником епохи Відродження, випередивши Європу на декілька століть.

Автор неодноразово відсилає читача до постаті Данте: *“You shall leave everything you love most, **Dante** wrote of banishment. This is the arrow that the bow of exile shoots first”* [Brown 2013, с. 286]. Як відомо, жодне місце у світі не так пов'язане з Данте Аліг'єрі, як Флоренція, де він народився, закохався, згідно з легендою, у Беатріче. Письменника вигнали з дому, і йому судилося роками мандрувати італійськими селами, з тугою згадуючи свою домівку.

Ще одну відсилку до постаті Данте знаходимо у романі «Інферно». Роберт Ленгдон занервував, опинившись у підземеллі будівлі Єребатан-сараї в Туреччині, що нагадувало лабіринт. Це місце ніби перенесло героя у події «Божественної комедії» величного Данте. *“I found myself within a forest dark, Langdon thought, recalling **the ominous first canto of Dante’s masterwork**, for the straightforward pathway had been lost”* [Brown 2013, с. 1468].

Головний герой – професор Роберт Ленгдон був вихований у досить консервативній родині. Виховання вплинуло на все його життя і автор використовує епітет *“a child of the Puritan work ethic”*, щоб краще розкрити особистість героя і наблизити його до читача. Розглянемо контекст: *“He was a **child of the Puritan work ethic**. He could still hear his father speaking the old New England aphorism: If it wasn’t painfully difficult, you did it wrong”* [Brown 2001, с. 105].

Однією з важливих ролей засобів творення інтертексту є можливі прогнози читачів стосовно тематики та проблем роману. Автор може заховати у назві твору ключове поняття, яке буде «переслідувати» читача протягом всього роману. Наприклад, назва роману «Інферно» наштовхує читача на

проведення паралелі з «Божественною комедією» Данте Аліг'єрі. Таку саму назву мала перша частина згаданого твору.

Назва художнього твору Д. Брауна «Інферно» є прикладом наскрізної алюзії. Інферно – це частина пекла, зображена в епічній поемі Данте Аліг'єрі «Божественна комедія» у вигляді складно організованого підземного царства, яке населяли тіні, тобто безтілесні душі, що назавжди застрягли між життям та смертю. Ця назва є дуже символічною для роману. З речення “*I am the Shade*” [Brown 2013, с. 1] починається роман.

Образ “*Shade*” (тінь) тісно переплетений з назвою роману та вказує на жителів Інферно – жахливого місця з епічного твору Данте. 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.

Інферно у романі з однойменною назвою – це вірус, створений божевільним вченим задля порятунку людства, спроможний стерти всіх людей з лиця Землі. Розглянемо контекст: “*A virus ... The fastest-spreading pathogen Zobrist could choose*” [Brown 2013, с. 1449].

Автор зображує пекельне майбутнє, яке на думку Б. Цобріста, чекає на людство, порівнюючи його з ключем та технологією : “*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. Bertrand's technology – a pandemic virus used as a genetic vector – is the most powerful weapon ever created*” [Brown 2013, с. 1589-1590].

У творах Д. Брауна представлено розмаїття історичних алюзій. Зокрема в романі «Янголи і демони» зустрічаємо епітет *Victorian*:

“*Robert Langdon wandered barefoot through his deserted Massachusetts Victorian home*” [Brown 2001, с. 4]. З історії Великобританії ми пам'ятаємо про вікторіанську епоху, яка вважається золотою для країни. Інтер'єр будинку головного героя серії романів мав вікторіанський стиль. У професора була вражаюча бібліотека, надійні та високоякісні старовинні предмети.

У цьому ж романі автор згадує лауреата Нобелівської премії, Альберта Ейнштейна. Розглянемо контекст:

“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!” [Brown 2001, 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**” [Brown 2001, с. 50].*

Автор порівнює головну героїню з відомим фізиком, тому що жінці вдалося спростувати одну з його теорій. Серед спільних рис вони мали кмітливість, гострий розум та вдачу.

Також у зазначеному романі простежуємо алюзивний зв'язок з відомими науковцями Галілео і Коперником: *“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”* [Brown 2001, с. 64]. Відповідно до історичних довідок, ці вчені працювали у складний для науки час, коли безмежною владою була наділена католицька церква. Вчених могли вважати еретиками та просто стратити на площі. Г. Галілей та М. Коперник не раз страждали через свої відкриття. При цьому італійський вчений Г. Галілей став зачинателем класичної механіки, спростувавши метафізику Аристотеля [Дмитриев 2015, с. 848]. М. Коперник у той час спростував вчення про центральне положення Землі [БСЭ 1973, с. 124].

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”*

[Brown 2013, 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 році, 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 [Алиг'єри 1982, с. 25].

У зазначеному романі також автор використовує порівняння *she like blind clerics*. Розглянемо контекст: “*And yet still there are those who hunt me like a dog, fueled by the selfrighteous 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*” [Brown 2013, с. 155]. Таким чином, головний антагоніст роману Б. Цобріст зіставляється з М. Коперником, а директор організації здоров'я збереження (ВООЗ) Елізабет Сінскі зіставляється зі священиками, які переслідували польського астронома за наукові відкриття. Героїня, в свою чергу, переслідувала Б. Цобріста за створення небезпечного вірусу, який призвів би до подальшого безпліддя і вимирання населення.

У вищезгаданому романі є ще один приклад алюзії: “*some kind of Orwellian dystopia of the future*”. Розглянемо контекст: “*...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*” [Brown 2013, с. 1580]. В поданому фрагменті виражена літературна алюзія, яка посилається на роман-утопію «1984» Дж. Оруелла. В детективі небезпечний

вірус, який призводить до безпліддя, порівнюється із суспільним устроєм майбутнього, описаного Дж. Оруеллом в романі-антиутопії.

У «Втраченому символі» також знаходимо історичний тип алюзії, яка виражена назвою *Hindenburg*: “*Malakh 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***” [Brown 2009, с. 146]. *Hindenburg* – це назва літального апарату, з участю якого у 1936 році сталася трагедія. 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 [Dick 1985, с. 226]. Герой твору Д. Брауна масон Малах підірвав лабораторію Кетрін Соломон за допомогою газу, який виділяється з водню при високій температурі, тобто у такий самий спосіб, як і при аварії на дирижаблі.

У «Втраченому символі» літературна алюзія витікає із згадування твору Ж. Верна «Подорож до центру Землі»: “*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***” [Brown 2009, с. 103]. Тут порівнюється спуск до підвалу Капітолію з подорожжю, яку здійснили дослідники в недри землі з вище зазначеного роману. Ця алюзія була використана з метою яскравішого зображення підвалу і задля підкреслення важливості спуску туди.

Приклад літературної алюзії знаходимо і в романі «Інферно». Загалом в цьому романі багато натяків та посилань на «Божественну комедію» Д. Аліг’єрі, починаючи безпосередньо з самої назви твору: “***Pride**. By recording this very message I have succumbed to **Pride’s goading pull** ... eager to ensure that the world would know my work*” [Brown 2013, с. 1015].

У «Янголах і демонах» також яскраво розкривається літературна алюзія. Розглянемо контекст: “*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***” [Brown 2001, с. 12]. Відчувши себе у країні Оз, Роберт Ленгдон порівняв те місце, де він опинився з країною Оз, чарівним місцем з твору Ф. Баума «Чарівник країни Оз». Далі автор описує побачених героєм трьох вчених, які рухалися в невагомому просторі ствола вільного падіння в ЦЕРНі:

“He was gazing across the threshold of an alien world... 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***” [Brown 2001, с. 15].

Його фразу *“I forgot my magic slippers”* наголошує на тому, що герой хотів піти з охолодженого приміщення так само легко, як це могла робити головна героїня твору Ф. Баума Дороті за допомогою чарівних черевичків.

Міфологічну алюзію яскраво зображено в романі «Інферно». Тут згадується давньогрецький переказ про Мінотавра: *“The path before them looked like the entrance to the **Minatour's labyrinth**”* [Brown 2013, с. 1468]. Порівнюючи печери з лабіринтом Мінотавра, автор підкреслив небезпеку, в якій опинилися герої. Відповідно до міфу, Мінотавр – це чудовисько з тілом людини і бичачою головою. Народився він від любові земної цариці до бика, надісланого богом Посейдоном. Цар ховав Мінотавра в побудованому Дедалом лабіринті на Криті, куди, в якості їжі для Мінотавра, з Афін кожні дев'ять років надсилали сім дівчат і сім юнаків, а також злочинців [Гигин 2000, с. 41].

В «Інферно» також згадується міф про Дафну і Аполлона. Розглянемо контекст: *“I have forged a masterpiece of salvation, and yet my efforts have been rewarded not with trumpets and laurels...but with threats of death”*

[Brown, 2013 с. 1013]. Ці слова належать Б. Цобрісту, геніальному вченому, який втратив глузд. У своєму відео він зазначає, що знайшов ідеальний спосіб врятувати планету і людство, але його за ці старання навіть не нагородили лавровим вінком. Згідно з міфом німфа на ім'я Дафна пообіцяла зберегти цнотливість, що не сподобалося Аполлону. Він намагався її спокусити, вона натомість благала богів про допомогу. Ті перетворили красуню-німфу на дерево лавр. До речі ім'я останньої в перекладі з давньогрецької означає «лавр». Як відомо, рослина лавр – символ перемоги та миру, яка увінчувала голову римських імператорів та богів. У Греції дерево лавру стало священним, і культурних діячів (поетів, музикантів, артистів) нагороджували саме лавровими вінками [ЛЭС 1987].

В романі знаходимо ще одну алюзію: *“Bertrand used to tell me he felt like St. George trying to slay the chthonic monster”* [Brown 2013, с. 1574]. Художнє порівняння було використано з метою підкреслити наміри вченого. З одного боку Святий Георгій вбив дракона, так само як і герой Д. Брауна намагався розв'язати проблему перенаселення, створивши вбивчий вірус. При цьому варто згадати ще й хтонічного монстра, який є символом родючості. Вірус Б. Цобріста був направлений саме на подолання перенаселення і розповсюдження безпліддя.

У «Втраченому символі» яскраво простежуються релігійні алюзії. При цьому автор посилається на традиції ісламу та зороастризму:

“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?” [Brown 2009, с. 31].

Іслам – це менш розповсюджена в Європі релігія. Відомо, що представники ісламу у світі є дуже релігійними людьми і досі ретельно виконують всі релігійні канони. Наприклад, у них прийнято молитися п'ять разів на день, де до молитви взиває звук азану. Зороастризм – маловідома релігія, яка має навіть свій гороскоп. Письменник обирає маловідомі релігії, щоб додати твору більшої таємничості. Араф – це простір між пеклом і раєм, доля мешканців якого може змінитися як на краще, так і на гірше (згадується в сьомій сурі Корану). У зороастризмі хамістаган – це місце між раєм та пеклом, місце, якому Данте надав важливу роль у легендарному творі «Божественна комедія». У хамістаган потрапляють душі тих, хто здійснював протягом життя порівну добрі і погані вчинки [ЭС 2019].

В романі «Інферно» знаходимо наукову алюзію: “*As the future hurls herself toward us, fueled by the unyielding mathematics of Malthus, we teeter above the first ring of hell...*” [Brown 2013, с. 518]. Т. Р. Мальтус – це англійський вчений-математик, який жив у ХІХ ст. Окрім математики він займався ще й демографією, наукою про популяцію населення. В одній зі своїх праць він вказував, що рано чи пізно світ буде страждати саме від перенаселення [ЭС 2019].

В романі «Янголи і демони» також має місце наукова алюзія: “*This column is Ionic*” [Brown 2001, с. 14]. Мова йдеться про напис на колоні в інституті. Нагадаємо, що іони – електрично заряджені частинки. Цей напис здивував професора Р. Ленгдона, тому що стиль колони не буває іонічним. Але цей напис натякає читачу, що герой потрапив у місце науки і він зіштовхнеться з багатьма незвичними речами.

Виходячи з проаналізованих теоретичних джерел, у контексті дослідження ремінісценція розглядається як засіб категорії інтертекстуальності, виражений неточною цитатою без лапок, без посилання на автора та джерело, або як засіб, який входить у поняття «алюзія» і перебуває на його периферії [Квятковский 2019].

У першому досліджуваному романі «Янголи і демони» знаходимо цілий ряд ремінісценцій, зокрема відсилку до Біблії, до відомих політичних діячів та філософів.

Таємничий світ, в який занурює автор, торкається релігійних, окультних та міфологічних аспектів. Має місце прихована ремінісценція, яка відсилає читача до головної книги з-поміж книг – до Біблії: *“And when the flame went up toward heaven, the angel of the Lord ascended in the flame”* [Brown 2001, с. 263]. Персонаж Карло Вентреска був християнином і щиро вірив, що стане янголом небесним, якщо принесе себе в жертву заради всього людства. Цей прийом відсилання читача до Біблії, допомагає ширше розкрити мотиви його вчинків та змалювати особистість персонажа більш образно і досконало.

В цьому романі знаходимо декілька ремінісценцій, пов'язаних з Г. Гегелем та Карлом Марксом, видатними політиками та філософами Німеччини. Розглянемо контекст: *“History repeats itself, does it not? Of course, we will be more elegant and bold than the church was”* [Brown 2001, 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» [Піндосова 2019, с. 128].

У романі «Втрачений символ» можна знайти неповну цитату Й. Геббельса, громадського діяча та політика Німеччини. Розглянемо на прикладі:

“Taking a deep breath, he gazed up at the moon through the oculus above. Then he began to speak. All great truths are simple. Malakh had learned that long ago” [Brown 2009, с. 300].

Автор запозичив цю фразу з твору «Двадцять порад диктатору і тим, хто хоче ним стати», написаний Й. Геббельсом у 1932 році. В оригіналі, фраза звучить так: «Все геніальне просто і все просте – геніально. Маленькій людині подобається приховувати свою нікчемність за складними речами». Раніше на цю тему висловлювалися Евріпід: «Слова істини прості», Леонардо да Вінчі:

«Простота – це те, що найважче на світі; це крайня межа досвідченості і останнє зусилля генія» та інші відомі люди [Піндосова 2019, с. 127].

Зважаючи на те, що ми аналізуємо цілу серію романів про професора Роберта Ленгдона, не можна уникнути ненавмисних відсилань до попередніх романів. Наприклад, у романі «Втрачений символ» є ремінісценція, яка нагадує про події попереднього роману серії «Код да Вінчі».

Розглянемо контекст: *“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**”* [Brown 2009, с. 137].

Основна мета вказаної ремінісценції – нагадати читачу про пошуки Святого Граалю у попередньому романі. Відповідно до тексту «Коду да Вінчі» професор дізнався про те, що *Holy Grail* – це не матеріальний предмет (чаша), а людина (Марія Магдалина).

До того ж у «Втраченому символі» міститься ремінісценція, яка нагадує читачу про події першого роману серії «Янголи і демони». Використовуючи такий прийом, автор занурює читача у Рим, коли професору прийшлося ховатися від вбивці під саркофагом у церкві.

Розглянемо контекст:

*“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**”* [Brown 2009, с. 259].

Отже, роль алюзій та ремінісценцій у серії романів Дена Брауна є важливою як для гармонічного оформлення тексту, так і для створення образів персонажів. Використання вказаних засобів дозволяє читачу відкривати загадки авторського задуму, чіткіше розуміти внутрішній світ персонажів та увиразнити сприйняття тексту.

2.3.2 Створення інтертексту через прийом цитування. Цитування допомагає не тільки увиразнити висловлювання, а й якомога точніше відтворити міжтекстовий зв'язок. За допомогою цитат можна не тільки порівняти декілька персонажів із різних творів між собою, а ще й висміяти вчинок або підкреслити особливість вчинка. Ден Браун використовує багато цитат для увиразнення власного тексту та поєднання вигаданих реалій з дійсністю.

Найбільшими кількісно представлені цитати, які використовуються як для створення образів персонажів, так і для опису простору навколо. Наприклад, в першому романі з серії, автор описує кімнату священника Леонардо Ветра за допомогою висловів Альберта Енштейна та папи Пія XII:

*“On the side wall, two additional brass cruciforms flanked a poster of **Albert Einstein**, his famous quote reading, *God does not play dice with the Universe*”.*

*“One of the bookends was etched with a quote: *True science discovers God waiting behind every door.* – **Pope Pius XII**” [Brown 2001, с. 22].*

Таке поєднання двох образів має на меті підкреслити двобічність особистості – з одного боку священник є релігійною особою, а з іншого – науково освіченою. Священик Леонардо Ветра вважав фізику «Божим законом всього сущого», звідси і любов до праць А. Енштейна. Маючи широкий кругозір, священник намагався довести існування вищих сил всім невірющим, спираючись на закони фізики.

Дуже часто зустрічаємо у творах американського письменника відсилання до першоджерела. Наприклад, він використовує цитату з Біблії (Новий Завіт. Євангеліє від Луки): *“Forgive them, you might say, for they know not what they do”* [Brown 2013, с. 154]. Герой Бертран Цобріст переймався проблемою перенаселення Землі і знайшов своє вирішення проблеми. На жаль, більшість «невігласів» не сприймали її серйозно, тому він, як справжній християнин, який піклувався про людство, пробачав їх словами з Біблії.

Автор «Інферно» включив у свій твір цитату з «Божественної комедії», в якій мова йде про «рідну домівку» Данте Аліг'єрі:

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 ...* [Brown 2013, с. 819].

У цьому уривку згадується Флоренція, місто, за яким тужив великий італійський митець, пишучи свою поему. Також відомо, що твір Данте «Божественна комедія» просякнутий загадками та подорожами. Тож можемо провести паралель з подорожами у пошуках відповідей самого професора Ленгдона.

Деякі цитати виконують емоційно-оцінювальну функцію, яка реалізується, наприклад, у романі «Янголи і демони». Гі де Мопассан описав фреску Мікеланджело «Страшний Суд» такими словами: “...*the painting looked like something painted for a carnival wrestling booth by an ignorant coal heaver*” [Brown 2003, с. 78]. Один з головних героїв роману Мортаті, як і автор, поділяє думку письменника про те, що цій фресці не місце у Ватикані, адже на ній персонажі зображені без одягу та в непристойних позах.

Характерним для детективів нового типу є створення іронічного ефекту. В цьому також допомагають засоби інтертекстуальності. Так, головний герой вище зазначеного детектива думаючи про братство ілюмінатів згадує вислів В. Черчилля, прем'єр-міністра Великої Британії часів Другої світової війни: “*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*” [Brown 2003, с. 73]. Автор з елементами іронії порівнює ілюмінатів зі шпигунами у воєнний час.

Іншим прикладом створення іронічного ефекту є наступна цитата: *“The inside joke was that accepting the papacy was a cardinal’s fastest route to heaven”* [Brown 2003, с. 77]. Комічний ефект виникає в результаті порівняння: 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 романі «Інферно» автор також використовує цитату Мартіна Лютера (відомий історичний діяч, основоположник лютеранства), описуючи Музей Айя-Софія в Туреччині: *“Until a man is nothing, God can make nothing out of him”* [Brown 2013, с. 1422].

Розглянемо епіграф до роману «Інферно»: *“The darkest places in hell are reserved for those who maintain their neutrality in times of moral crisis”* [Brown 2013, с. 23]. Цей вислів належить Джону Кеннеді, який в свою чергу колись посилався на Данте Аліг’єрі. Знаючи зміст твору, можна провести паралель з проблемою демографічної кризи, яка є основною в романі. Тобто автор ніби натякає читачу на те, що є проблема, яку не вирішують.

Ще одна дуже важлива роль засобів інтертекстуальності – увиразнити характер персонажа, підсилити експресивність його сприймання читачем. Наприклад, Вікторія Ветра мала католицьку віру, але незважаючи на це, вона не збиралася пробачати вбивцю батька, а всією душею жадала помсти. Коли у романі з’явилася цитата з Біблії: *“No amount of good carma could make her turn the other cheek today”* [Brown 2001, с. 117], то читач отримав змогу поринути глибше у внутрішній світ головної героїні, відчуваючи зростаючу напругу.

Внутрішня напруга Роберта Ленгдона від творчих мук під час написання наукового твору з історії мистецтв влучно передає наступна цитата з твору Гомера: *“Sing me, muse, and through me tell the story”* [Brown 2013, с. 809].

Автор згадує одну зі світових релігій – буддизм, цитуючи Будду: *“Each of us is a God, **Buddha** had said. Each of us knows all. We need only open our minds to hear our own wisdom”*. До того ж цей інтертекст був використаний як

висновок внутрішнього монологу головної героїні роману «Янголи і демони» [Brown 2001, с. 231].

У романі «Втрачений символ» знаходимо передтекстовий тип цитати: *“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”*. Ці слова служать епіграфом та належать Менлі Холлу, англійському філософу, який цікавився окультизмом та містикою. Вказана цитата взята з його твору «Таємне вчення всіх часів і народів». В основі твору оригінали містичних текстів: рецепти алхіміків, закони кабали та інше. Герой з «Втраченого символу» масон Малах шукав Містерію Давнини, давно загублену мудрість. З цим його бажанням було пов'язано багато жахливих вчинків, описаних в романі.

Інтертекстуальний діалог, здійснюваний за допомогою цитацій, можна охарактеризувати як двонаправлений. З одного боку, обмін вербалізованим культурним досвідом має ретроспективну спрямованість до тексту-джерела. З іншого боку, подібний діалог орієнтований проспективно на адресата, що є причиною, метою і об'єктом породження будь-якого тексту. При цьому фактор адресатної орієнтованості прийому цитацій є провідним.

Отже, широке використання засобів інтертекстуальності вербального рівня призводять до насиченості романів цікавими інтерактивними завданнями. Читання перетворюється у розгадування головоломок та пошук інформації «між рядками». Читач поринає в історію повністю, спираючись на власні фонові знання та намагається дійти до істини разом з головними героями. Крім того, зв'язок з іншими літературними текстами, використання імен історичних діячів, філософів та науковців (що реалізується через включення цитат та алюзій) допомагає створити ефект справжньої реальності. Деякі засоби слугують для створення загадкового підґрунтя твору, з метою задіяти читача, надати йому ролі повноцінного героя, а не просто спостерігача. До того ж використані засоби інтертекстуальної взаємодії допомагають реалізувати конспірологічний жанр детективу.

ВИСНОВКИ

Завдання даного дослідження включали виявлення інтертекстуальних елементів в серії романів Дена Брауна про доктора Роберта Ленгдона та визначення особливостей їх функціонування.

В процесі критичного опрацювання теоретичних джерел були узагальнені існуючі підходи до вивчення категорії інтертекстуальності, виявлені основні засоби її вираження у художньому тексті, розглянута класифікація можливих форм реалізації інтертекстуальності, їх функції.

В результаті, було визначено, що у широкому сенсі, інтертекстуальність трактується як універсальна властивість тексту взагалі, тобто всякий текст розглядається як інтертекст, а інтертекстуальність постає як теорія безмежного, нескінченного тексту, інтертекстуального в кожному своєму фрагменті. Кожен текст являє собою нову тканину, зіткану зі старих цитат, уривків культурних кодів, формул, ритмічних структур, фрагментів соціальних ідіом і т.д, які були поглинуті текстом і перемішані в ньому.

Передумови виникнення поняття інтертекстуальності пов'язані з декількома чинниками, основним з яких є необхідність пояснити процес створення будь-якого тексту як діалог між читачем та автором. Текст – це різновид писемного мовлення, головним сенсом якого є комунікація.

Інтертекстуальність є властивістю тексту, яка полягає у поєднанні чужого і власне авторського текстів. Вона характеризується єдністю змісту і форми. Категорія інтертекстуальності реалізується через такі засоби – алюзії, цитати та ремінісценції. Вони виконують ряд важливих для процесу текстотворення функцій: апелятивну, естетичну, експресивну, емоційно-оцінну, інформативну, характерологічну, культурно-семіотичну, фатичну та прогностичну. Кожний засіб є багатофункціональним та має на меті розв'язання декількох завдань. Всі вони у комплексі виступають засобом

характеристики і психологізації образів головних персонажів тексту, використовуються з прагматичною метою, допомагаючи реалізувати задум автора – справити на читача особливий художній ефект, налаштувати його на сприйняття, запускаючи механізм передбачуваних асоціацій.

Найуживаніші засоби інтертекстуальності – цитата, алюзія та ремінісценція – мають свої особливості. Цитата – відтворення двох чи більше компонентів тексту-донора з власною предикацією. Алюзія – це засіб інтертекстуальності, що базується на подібності (але не ідентичності) до прототексту, тобто за своєю суттю є натяком. Ремінісценція – це несвідоме використання у новому тексті елементів іншого тексту, засіб інтертекстуальності, що входить у поняття «алюзія» і перебуває на його периферії.

Застосування авторами засобів інтертекстуальності у своїх творах є однією з головних ознак літератури постмодернізму. В епоху постмодернізму з'явився новий жанр роману – інтелектуальний, або конспірологічний детектив. Під конспірологічним детективом розуміється різновид класичного детективу, сюжет якого присвячений розкриттю таємниці злочину, зазвичай за допомогою аналітичних здібностей слідчого.

Конспірологічний детектив якнайкраще відповідає запитам сучасної епохи, він виходить за межі проблеми пошуку вбивці та розкриття злочинної таємниці, оскільки зачіпає ідеї глобальної, всесвітньої змови. Апокаліптичні ідеї є головною рушійною силою розповіді, оскільки конспірологічний роман покликаний руйнувати сталі уявлення про відомі події й подати нове бачення їх розвитку. До цього жанру належать романи Д. Брауна «Янголи і демони», «Втрачений символ» та «Інферно», головною рисою яких є інтертекстуальність, звернення до багатьох зразків світової літератури та культури.

У проаналізованих творах були виявлені такі засоби інтертекстуальності: власне цитата, алюзія та ремінісценція. Алюзії поділяються на дві групи: за місцем і роллю у тексті (наскрізні, релятивні), за сферою-джерелом (історичні,

біблійні, міфологічні, наукові, мистецтвознавчі (зокрема літературні). Прийом цитування представлено передтекстовими цитатами (епіграф), міжтекстовими, цілісними або фрагментарними цитатами.

Засоби інтертекстуальності у серії романів Д. Брауна відіграють важливу роль як у гармонійному оформленні тексту, так і у створенні образів персонажів. Використання вказаних засобів дозволяє читачу відкривати загадки авторського задуму, чіткіше розуміти внутрішній світ персонажів та увиразнити сприйняття тексту, пов'язавши світ вигаданого з реальністю.

Використовуючи інтертекстуальні елементи, автор створює інтригу в сюжеті; стимулює інтелектуальну діяльність читача під час декодування інформації; розширює світогляд читача; переконує у достовірності подій, авторських ідей; надає можливість долучитися до подій творів, передбачити їх; спонукає читача до пошуку інформації про історичні події, сучасні технології; передає своє ставлення до певної проблеми чи ситуації.

Найважливішими функціями інтертекстуальних одиниць у романах Д. Брауна є: відсилання до першоджерела, характерологічна, узагальнююча функції, функція створення іронічного ефекту, образна, емоційно-оцінна та прогностична функції.

Широке використання засобів інтертекстуальності призводить до насиченості романів цікавими інтерактивними завданнями. Читання перетворюється у розгадування головоломок. Читач поринає в історію, спираючись на власні фонові знання він намагається дійти до істини разом з головними героями. Крім того, зв'язок з іншими літературними текстами, використання імен історичних діячів, філософів та науковців допомагає створити ефект справжньої реальності.

Проведене дослідження ще раз продемонструвало важливість розгляду засобів інтертекстуальності в процесі аналізу художніх творів. Отже, перспективним вбачається вивчення специфіки читацького сприйняття інтертекстуальних елементів, особливостей їх передачі при перекладі романів на інші мови.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

СПИСОК ТЕОРЕТИЧНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алещанова И. В. Цитация в газетном тексте (на материале современной английской и российской прессы) : дисс. ... канд. филол. наук : 10.02.2000. Волгоград, 2000. 172 с.
2. Амирян Т. Н. Конспирологический детектив как жанр постмодернистской литературы : Д. Браун, А. Ревазов, Ю. Кристева : автореф. канд... филол. наук : 10.01.03. Москва, 2012. 25 с.
3. Арнольд И. В. Проблемы диалогизма, интертекстуальности и герменевтики в интерпретации художественного текста. Санкт-Петербург, 1995. 59 с.
4. Балод А. Роман – андрогін. Самиздат. URL : <http://www.netslova.ru/balod/ra.html> (дата звернення : 10.08.2019).
5. Барт Р. От произведения к тексту. Избр. работы : Семиотика. Поэтика. Москва, 1989. С. 413–424.
6. Бассай С. М. Реалізація прийому інтертекстуальності в тексті сучасного німецькомовного анекдоту. *Вісник Житомирського державного університету*. Житомир, 2014. №1. С. 245–252.
7. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. Москва : Искусство, 1979. 444 с.
8. Башкатова Ю. А. Интертекстуальность словесно-художественного портрета : учеб. пособие. Кемерово : Кузбассвузиздат, 2006. 143 с.
9. Булах М. Б. Алюзії та ремінісценції в сучасному українському мас-медійному тексті. *Актуальні проблеми сучасної лінгвістики: теорія і практика*. Київ, 2012. №24. С. 140–148.

10. Владимирова Н. Г. Условность, созидающая мир. Великий Новгород, 2001. 272 с.
11. Горбунова А. М. Особенности языка и стиля Дэна Брауна в аспекте перевода : автореф. канд... филол. наук : 10.02.20. Москва, 2010. 18 с.
12. Грек Л. В. Інтертекстуальність як проблема перекладу (на матеріалі англomовних перекладів української постмодерністської прози) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.16. Київ, 2006. 16 с.
13. Гудков Д. Б. Некоторые особенности функционирования прецедентных высказываний. *Вестник Московского Университета. Серия 9. Филология*. Москва, 1997. №4. С. 106–117.
14. Дмитриев И. С. Упрямый Галилей. Москва : Новое Литературное Обозрение, 2015. 848 с.
15. Земская Е. А. Цитация и виды ее трансформации в заголовках современных газет. Москва : Наука, 1996. 168 с.
16. Квятковский А. П. Реминисценция. Словарь поэтических терминов. URL : <http://litterms.ru/r/245> (дата звернення : 18.07.2019).
17. Козицкая Е. А. Смыслообразующая функция цитаты в поэтическом тексте. Тверь, 1999. 140 с.
18. Кокшенева К. Постчеловеческая эра Дэна Брауна. URL : http://ruskline.ru/monitoring_smi/2013/10/17/postchelovecheskaya_era_dena_brauna/ (дата звернення : 18.08.2019).
19. Кондратенко Н. В. Синтаксис українського модерністського і постмодерністського дискурсу : монографія. Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2012. 328 с.
20. Кораблева Н. В. Інтертекстуальність літературного вироблення. Донецьк : Кассиопея, 1999. 28 с.
21. Королева Н. В. Средства и способы реализации интертекстуальности в научном дискурсе (на материале английского языка) : дисс. ... канд. филол. наук : 01.02.04. Саранск, 2004. 211с.

22. Кузьмина Н. А. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка : уч. пособ. 4-е изд., доп. Москва : Ком Книга, 2007. 272 с.
23. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. Москва, 1970. 384 с.
24. Лушникова Г. И. Интертекстуальность художественного произведения. Кемерово : КемГУ, 1995. 82 с.
25. Мамаева А. Г. Аллюзия и формы ее выражения в английской художественной литературе. *Сборник научных трудов МГПИИЯ им. М. Тореца*. Москва, 1976. №8. С. 114–120.
26. Меркотан Л. Й. Засоби реалізації категорії інтертекстуальності. *Studia linguistica*. Кам'янець-Подільський, 2013. №7. С. 76–79. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Stling_2013_7_58 (дата звернення : 16.03.2019).
27. Михайлова Е. В. Интертекстуальность в научном дискурсе : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 19.09.99. Волгоград, 1999. 21 с.
28. Москвин В. П. Цитирование, аппликация, парафраз : к разграничению понятий. *Филологические науки*. Москва, 2002. №1. С. 63–70.
29. Переломова О. С. Інтертекстуальність в українському художньому дискурсі: структурно-семантичний і стилістичний аспекти : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.01. Київ, 2010. 33 с.
30. Піндосова Т. С. Категорія інтертекстуальності в художніх текстах Д. Брауна : прагмастилістичний аспект : дис... канд. філол. наук : 10.02.04. Херсон, 2019. 222 с.
31. Потапенко С. Інтертекстуальність та її фольклористичні обрії. *Слово і час*. Запоріжжя, 2009. №11. С. 45–59.
32. Прокопець М. І. Інтертекстуальність та аллюзія: особливості прояву та виявлення (на матеріалі англomовного комерційного рекламного дискурсу). *Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки*. Рівне, 2012. №6. С. 183–186.

33. Рижкова В. В. Реалізація категорії інтертекстуальності в американському художньому тексті XIX-XX століть : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.02.04. Харків, 2004. 22 с.
34. Рихло П. Поетика діалогу. Творчість Пауля Целана як інтертекст. Чернівці, 2005. 584 с.
35. Романенко О. Жанрові моделі масової літератури : походження, напрями еволюції та типологія. *Вісник Львівського університету*. Львів, 2014. №60. С. 315–322.
36. Рябініна О. К. Особливості дискурсу преси: інтертекстуальність та інтердискурсивність. *Вісник Харків. нац. ун-ту ім. В. Н. Каразіна*. Харків, 2005. №44. С. 104–107.
37. Рябініна О. К. Історія вивчення природи явища інтертекстуальність в сучасній філології. *Вісник Харківськ. нац. ун-ту ім. В. Н. Каразіна*. Харків, 2006а. №47. С. 77–80.
38. Рябініна О. К. Метатекстуальність у дискурсі сучасної української преси. *Вісник Харків. національного університету ім. В. Н. Каразіна*. Харків, 2006б. №49. С. 56–58.
39. Рябініна О. К. Паратекстуальні зв'язки у дискурсі преси сучасної української преси. *Вісник Харків. нац. ун-ту ім. В.Н. Каразіна*. Харків, 2006в. №51. С. 252–256.
40. Рябініна О. К. Суспільно-політичні інтертексти в дискурсі преси. *Наукові праці Кам'янець-Подільського державного університету: Філол. науки*. Кам'янець-Подільський, 2007. №15. С. 157–159.
41. Сидоренко К. П. От крылатого слова к интертекстеме (межуровневая проекция). Москва : Изд-во ЭЛПИС, 2005. С. 143–150.
42. 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. Москва, 2005. 20 с.

43. Тороп П. Х. Проблема интекста. Труды по знаковым системам XIV. Текст в тексте. Ученые записки Тартуского госуниверситета. Тарту, 1981. №567. С. 33–44.
44. Тухарели М. Д. Аллюзия в системе художественного произведения : дисс. ... канд. филол. наук : 10.01.08. Тбилиси, 1984. 167 с.
45. Фатеева Н. А. Интертекст в мире текстов : Контрапункт интертекстуальности : изд. 3-е, стереотипное. Москва : Ком Книга, 2007. 280 с.
46. Фатеева Н. А. Интертекстуальность и ее функции в художественном дискурсе. Москва, 1997. 210 с.
47. Фатеева Н. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов. Москва, 2000. 280 с.
48. Хализев В. Е. Теория литературы : 3-е изд., исправ. и доп. Москва : Высшая школа, 2002. 437 с.
49. Черник О. О. Романи Дена Брауна : жанр та концептосфера. *Вісник КНЛУ*. Київ, 2016. № 1. С. 146–153.
50. Шаповал М. О. Интертекст у світлі рампи : міжтекстові та міжсуб'єктні реляції української драми : монографія. Київ : «Автограф», 2009. 352 с.
51. Швець Я. Застосування термінів інтертекстуальність та інтертекст у сучасній комунікативній лінгвістиці. Часопис національного університету «Львівська політехніка». Львів, 2010. №22. С. 195–197.
52. 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.
53. Flottum K. Polyphonic Constructions as Evaluative Qualifications in Research Articles. Amsterdam, 2004. 388 p.
54. Genette G. Palimpsests: literature in the second degree. Lincoln : University of Nebraska Press, 1997. 490 p.
55. Goffman E. The Presentation of Self in Everyday Life. New York : Doubleday, 1959. 324 p.

56. Haberer A. Intertextuality in Theory and Practice. URL : <http://www.leidykla.eu/fileadmin/Literatura/49-5/str6.pdf>. (дата звернення : 17.03.2019).
57. Hoey M. *Lexical Priming: A New Theory of Words and Language*. London : Routledge, 2005. 765 p.
58. Hohl T. Regula and Sixta Quassdorf. A Key to All Quotations? A Corpus-based Parameter Model of Intertextuality. *Literary and Linguistic Computing* New York, 2010. №25. P. 269–286.
59. Hyland K. Construction of Disciplinary Knowledge. *Applied Linguistics* London, 2003. №20. P. 341–367.
60. Hyland K. Self-citation and Self-reference: Credibility and Promotion in Academic Publication. *Journal of the American Society for Information Science and Technology*. New York, 2003. №54. P. 251–259.
61. Kristeva J. Word, Dialogue and Novel. *Desire in Language*. Oxford : Blackwell, 1980. P. 64–91.
62. Lave W. *Situated Learning: Legitimate Peripheral Participation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991. 1123 p.
63. 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.
64. Nolke H. *Linguistique Modulaire: De la Forme au Sens* Louvain. Peeters, 1994. 348 p.
65. Pecorari D., Shaw P. Types of Student Intertextuality and Faculty Attitudes. *Journal of Second Language Writing*. Oxford, 2012. №21. P. 149–164.
66. Scollon R. Intertextuality Across Communities of Practice: Academics, Journalism and Advertising. *Discourse Across Languages and Cultures*. Amsterdam : John Benjamins, 2004. №32. P. 149–175.
67. Shaw P. Evaluative Language in Evaluative and Promotional Genres. *Discourse: Diachronic and Genre Perspectives*. Rome : Officina Edizioni, 2006. № 43. P. 152-165.

68. White H. D. Authors as Citers Over Time. *Journal of the American Society for Information Science and Technology*. New York, 2001. №2. 52 p.
69. Wray A. Formulaic Language. In K. Brown (ed.) *Encyclopedia of Language and Linguistics*, 2nd edition. Oxford : Elsevier, 2006. P. 590–597.

СПИСОК ЛЕКСИКОГРАФІЧНИХ ДЖЕРЕЛ

70. БСЭ – Большая советская энциклопедия. Москва : Советская энциклопедия, 1973. Т. 13. С. 124–125.
71. ВТС – Великий тлумачний словник сучасної української мови. Київ : ВТФ “Перун”, 2009. 1736 с.
72. ТСО – Толковый словарь Ожегова.
URL : <http://slovariki.org/tolkovyclovar-ozegova/14510>. (дата звернення : 15.08.2019).
73. ЛСД – Літературознавчий словник-довідник. Київ : ВЦ «Академія», 1997. 752 с.
74. ЛЭС – Литературный энциклопедический словарь. Москва, 1987. 750 с.
75. Селіванова О. О. Лінгвістична енциклопедія.
Полтава : Довкілля, 2010. 844 с.
76. ЭС – Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона (В 86 томах с иллюстрациями и дополнительными материалами).
URL : <http://www.vehi.net/brokgauz> (дата звернення 28.08.2019).

СПИСОК ДЖЕРЕЛ ФАКТИЧНОГО МАТЕРІАЛУ

77. Alighieri D. The Divine Comedy. URL : <https://liteka.ru/english/library/120-the-divine-comedy-by-dante--illustrated--paradise> (дата звернення : 08.08.2019)
78. Bible. Chicago : New Times, 2001. 925 p.
79. Гигин В. Ф. Мифы. Москва : Алтейя, 2000. 480 с.
80. Brown D. Angels and Demons. URL : <http://www.miracle-girl.com/angels&demons.pdf>. (дата звернення: 13.07.2019).
81. Brown D. Inferno. URL : <https://novels77.com/inferno/page-1-146146.html> (дата звернення : 10.06.2019).
82. Brown D. The Lost Symbol. London: Doubleday, 2009. 340 p.

**Декларація
академічної доброчесності
здобувача ступеня вищої освіти ЗНУ**

Я, Носач Владислава Олексіївна, студентка 2 курсу, форми навчання заочна, факультету іноземної філології, спеціальність 035 Філологія, освітньо-професійна програма магістр, адреса електронної пошти miss.atlanta17@gmail.com,

- підтверджую, що написана мною кваліфікаційна робота на тему «Засоби реалізації інтертекстуальності у романах Д. Брауна» відповідає вимогам академічної доброчесності та не містить порушень, що визначені у ст. 42 Закону України «Про освіту», зі змістом яких ознайомлений/ознайомлена;

- заявляю, що надана мною для перевірки електронна версія роботи є ідентичною її друкованій версії;

- згодна на перевірку моєї роботи на відповідність критеріям академічної доброчесності у будь-який спосіб, у тому числі за допомогою Інтернет-системи, а також на архівування моєї роботи в базі даних цієї системи.

Дата _____ Підпис _____ ПІБ (студент) _____