

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

**ФАКУЛЬТЕТ ІНОЗЕМНОЇ ФІЛОЛОГІЇ
КАФЕДРА АНГЛІЙСЬКОЇ ФІЛОЛОГІЇ**

**Кваліфікаційна робота
магістра**

на тему **СПЕЦИФІКА ВИКОРИСТАННЯ АЛЮЗІЇ У СЕРІЇ РОМАНІВ
ДЖ. К. РОУЛІНГ ПРО ГАРРІ ПОТТЕРА**

Виконала: студентка 2 курсу, групи
8.0359 – а-з
спеціальності 035 Філологія
спеціалізації 035.041 Германські мови та
літератури (переклад включно), перша –
англійська
освітньо-професійної програми
Мова і література (англійська)
Савіна Олена Володимирівна

Керівник к.філ.н., доц Голуб Ю.І.

Рецензент к.п.н., доц. Надточій Н. О.

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1 ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ АЛЮЗІЙ У ТВОРАХ ЖАНРУ ФЕНТЕЗІ	6
1.1 Інтертекстуальність: визначення та історія вивчення.....	6
1.2 Види інтертекстуальності.....	12
1.3 Алюзія: визначення, історія розвитку та лінгвокультурні функції	14
1.4 Прототипова модель жанру фентезі	23
РОЗДІЛ 2 ОСОБЛИВОСТІ АЛЮЗИВНОГО КОДУ РОМАНІВ ДЖ. РОУЛІНГ ПРО ГАРРІ ПОТТЕРА	28
2.1 Алюзії на античні легенди, середньовічні міфи та казки.....	28
2.2 Алюзії на твори англійської літератури ХІХ–ХХ століть.....	37
2.3 Алюзивність імен персонажів.....	44
2.3.1 Гаррі Поттер (Harry Potter).....	46
2.3.2 Драко Малфой (Draco Malfoy).....	49
2.3.3 Герміона Грейнджер (Hermione Granger).....	52
2.3.4 Волан-Де-Морт. Том Марволо Ріддл (Lord Voldemort. Tom Marvolo Riddle).....	54
2.3.5 Северус Снейп (Severus Snape).....	56
ВИСНОВКИ	61
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	63

РЕФЕРАТ

Дипломна робота – 63 стор., 96 джерел.

Об'єкт дослідження – художній світ романів Дж. К. Роулінг про Гаррі Поттера.

Предмет – мовні алюзивні одиниці, що функціонують у текстах Поттеріани британської письменниці Дж. К. Роулінг.

Мета даного дослідження – розгляд засобів обективації алюзії в творах жанра фентезі, а саме у циклі романів Дж. К. Роулінг про Гаррі Поттера.

Теоретико-методологічні засади: дослідження алюзії в межах міждисциплінарного підходу базувалися на напрацюваннях Н. А. Баєвої, І. Потилициної, М. Кіосе, М. Тухарелі, В. П. Гайдара, О. О. Лавриненко, Н.А.Фатееєвої.

Отримані результати. Інтертекстуальність в творах Дж. К. Роулінг про Гаррі Поттера реалізується у відносинах між текстом одного автора з текстами інших авторів через цитати, алюзії, іноземні слова і включення в розповідь різних мовних стилів. В циклі романів про Гаррі Поттера ми знаходимо усі типи алюзій, а саме: 1. Імена власні – антропоніми. 2. Біблійні, міфологічні, літературні, історичні та інші реалії.

Алюзії роману можна класифікувати, також, за джерелом походження. Дж. К. Роулінг широко використовує алюзії на античні легенди, середньовічні міфи та казки, на літературні твори англійських письменників ХІХ–ХХ століть (Ч. Діккенса, Дж. Остін, Ш. Бронте, Е. Бронте, Ф. Бернетт, Е. Несбіт, О. Уайльда) та інші.

Ключові слова: *алюзія, Гаррі Поттер, Дж. К. Роулінг, інтертекстуальність, роман, фентезі*

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
 Освітня програма Мова і література (англійська)

ЗАТВЕРДЖУЮ
Завідувач кафедри

«___» _____ 2020 року

З А В Д А Н Н Я
НА КВАЛІФІКАЦІЙНУ РОБОТУ МАГІСТРА

САВІНОЇ ОЛЕНИ ВОЛОДИМИРІВНИ

1. Тема кваліфікаційної роботи магістра (проекту) «Специфіка використання
алюзії у серії романів Дж. К. Роулінг про Гаррі
Поттера»

керівник кваліфікаційної роботи (проекту): Голуб Юлія Іванівна, к.філ.н.,
доцент

затверджені наказом ЗНУ від «04» травня 2020 року № 511-с

2. Строк подання студентом кваліфікаційної роботи (проекту): 1 грудня 2020
року

3. Вихідні дані до кваліфікаційної роботи (проекту): теоретико-методологічні
засади стилістики, вивчення алюзій, жанру фентезі

4. Зміст розрахунково-пояснювальної записки (перелік питань, які потрібно
 розробити): 1) інтертекстуальність: визначення та історія вивчення; 2)
прототипова модель жанру фентезі 3) алюзія: визначення, історія розвитку та
лінгвокультурні функції; 4) особливості алюзивного коду романів Дж. К.
Роулінг про Гаррі Поттера.

5. Консультанти розділів кваліфікаційної роботи (проекту)

Розділ	Прізвище, ініціали та посада консультанта	Підпис, дата	
		завдання видав	завдання прийняв
Вступ	Голуб Ю.І., к.філ.н., доц.	05.05.2020	10.05.2020
Розділ 1	Голуб Ю.І., к.філ.н., доц.	24.06.2020	24.06.2020
Розділ 2	Голуб Ю.І., к.філ.н., доц.	7.09.2020	07.09.2020
Висновки	Голуб Ю.І., к.філ.н., доц.	19.10.2020	19.10.2020

6. Дата видачі завдання: 05.05.2020 р.**КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН**

з/п	Назва етапів виконання кваліфікаційної роботи магістра	Строк виконання етапу роботи (проекту)	Примітка
1.	Пошук наукових джерел з теми дослідження та аналіз;	травень 2020	виконано
2.	Добір фактичного матеріалу	червень 2020	виконано
3.	Написання вступу	червень 2020	виконано
4.	Написання теоретичного розділу	липень 2020	виконано
5.	Написання практичного розділу	серпень 2020	виконано
6.	Формулювання висновків	жовтень 2020	виконано
7.	Проходження нормоконтролю	листопад 2020	виконано
8.	Одержання відгуку та рецензії	листопад 2020	виконано
9.	Захист	грудень 2020	виконано

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

Магістрант

_____ (підпис)

Савіна О.В.

Керівник роботи (проекту)

_____ (підпис)

Голуб Ю.І.

Нормоконтроль пройдено

Нормоконтролер

_____ (підпис)

Бережний В.А.

ВСТУП

Явище алюзії досліджувалося в різних аспектах у лінгвістиці, стилістиці, риторичі, поетиці, лінгвокраїнознавстві, ономастиці, прагматиці, теорії комунікації, інформації, семіотиці, літературознавстві, культурології та інших наукових напрямках, кожний із яких виробив власні підходи до його опису, власну термінологію. Різні теорії алюзії виявили багатоплановість і складність цього явища.

Грунтовний аналіз праць із цієї проблеми засвідчує, що в сучасному мовознавстві термін *алюзія* не має однозначного тлумачення, у зв'язку з чим чітко не розмежованими з алюзією залишаються такі суміжні явища, як цитата і ремінісценція. Одні дослідники визначають алюзію як ключове поняття інтертекстуальних відносин (О. Лавриненко, Н. Баєва, О. Євсєєв), інші відводять цю роль цитаті (О. Добровольський, І. Гюббенет, С. Походня) або ремінісценції (Л. Статкевич, Г. Слишкін).

Існують численні дослідження алюзії в різних аспектах: структурно-функціональному (О. Євсєєв, К. Комарова, А. Тютенко, Z. Ben-Porat), інтертекстуальному (О. Наумова, Н. Фатєєва, А. Тютенко), функціонально-генетичному (Н. Новохачова, А. Тютенко) та герменевтичному (І. Арнольд, О. Ахманова).

Але з огляду на загальну зацікавленість жанром фентезі та приймаючи до уваги велику популярність циклу романів Дж. К. Роулінг про Гаррі Поттера, необхідність дослідження алюзії з метою повного сприйняття та розуміння вищезгаданого тексту стає очевидною.

Актуальність роботи обумовлюється необхідністю поглибленого розгляду лінгвістичного феномену алюзії як стилістичного засобу вираження авторської інтенції й актуалізації історичних, фольклорних чи літературних традицій у британській художній літературі.

Мета роботи – розгляд засобів об'єктивації алюзії в творах жанра

фентезі, а саме у циклі романів Дж. К. Роулінг про Гаррі Поттера.

Об'єкт дослідження – художній світ романів Дж. К. Роулінг про Гаррі Поттера.

Предмет – мовні алюзивні одиниці, що функціонують у текстах Поттеріани британської письменниці Дж. К. Роулінг.

Мета дослідження обумовила виконання наступних **завдань**:

- з'ясувати сутність феномену інтертекстуальності й форм її вираження;
- конкретизувати поняття алюзії та дефінітивно відмежувати від інших синонімічних термінів;
- систематизувати основні риси жанру фентезі;
- розглянути класифікацію алюзій в художніх текстах;
- дослідити засоби об'єктивації та джерела алюзії у циклі романів Дж. К. Роулінг про Гаррі Поттера.

Матеріалом дослідження стали романи Дж. К. Роулінг: “Harry Potter and the Philosopher's Stone”, (1997), “Harry Potter and the Chamber of Secrets” (1998), “Harry Potter and the Prisoner of Azkaban” (1999), “Harry Potter and the Goblet of Fire” (2000), “Harry Potter and the Order of the Phoenix” (2003), “Harry Potter and the Half-Blood Prince” (2005), “Harry Potter and the Deathly Hallows” (2007).

Мета і завдання роботи визначили застосування комплексу загальнонаукових та спеціальних **методів дослідження**: *дефінітивний метод* – для виокремлення основних ознак алюзивної мовної одиниці й відмежування її від суміжних понять інтертекстуальності; *евристичний* – для збору, фіксації й документування матеріалу дослідження; *синхронно-описовий* – для виявлення спільних і відмінних рис у вираженні алюзій на основі прийомів спостереження, порівняння й узагальнення; *прийом зовнішньої реконструкції* – для встановлення вихідного значення алюзивних денотатів.

Наукова новизна обумовлена малим ступенем вивченості

літературних і культурних традицій, що складають карту інтерпретації циклу романів про Гаррі Поттера. Значимість цього дослідження полягає в інтегрованому розгляді тексту з точки зору лінгвістики і культури, при якому стає можливим оцінити майстерність автора. Крім того, робота докладно висвітлює мережу алюзій, що містяться в циклі романів Дж. К. Роулінг і прямо відображають авторські інтенції.

Практична значимість дослідження полягає в можливості використання отриманих результатів на заняттях з історії зарубіжної літератури, стилістики та практичного курсу англійської мови.

Структура роботи. Робота складається з вступу, двох розділів, висновків і списку використаних джерел.

У вступі обґрунтовується вибір теми та її актуальність, вказуються мета і завдання дослідження, визначаються об'єкт і предмет дослідження. У першому розділі описуються поняття тексту, інтертексту, інтертекстуальності, а також алюзії.

Другий розділ роботи присвячений жанру фентезі, фольклорної та літературної казки, а також опису і виявленню зовнішніх і внутрішніх інтертекстуальних зв'язків в циклі романів Дж. К. Роулінг про Гаррі Поттер; досліджується власна назва як один із засобів об'єктивації алюзії в уже згадуваному циклі.

У висновках подано узагальнені результати проведеної роботи.

Загальна кількість сторінок 60, кількість використаних джерел 112.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ АЛЮЗІЙ У ТВОРАХ ЖАНРУ ФЕНТЕЗИ

1.1 Інтертекстуальність: визначення та історія вивчення

Вивчення художнього тексту все частіше проходить в рамках явища інтертекстуальності, яке активно досліджується останнім часом. Цією проблемою займаються як лінгвісти (З. Я. Тураєва [Тураева 1994], Е. Agricola [Agricola 1999], О. І. Москальська [Москальская 1981], Ю. Кристева [Кристева 2004], І. В. Арнольд [Арнольд 2002; Арнольд 1999], Н. О. Фатєєва [Фатеева 2006; Фатеева 1997]), так і літературознавці. Такий інтерес пояснюється, перш за все, тим, що інтертекстуальність є одним з найважливіших способів побудови тексту в сучасній літературі. Крім того, інтертекстуальність – надзвичайно багатогранне явище, яке неможливо описати в рамках однієї науки.

Перш, ніж визначати поняття інтертекстуальності або інтертексту, необхідно дати визначення тексту, особливо художнього, і його проблематики.

В даний час існує величезна кількість визначень даного явища. З періоду становлення лінгвістики тексту як науки, визначення тексту неодноразово змінювалося, з'являлися нові аспекти та поняття, такі як текстотворення, дискурс, інтертекст, інтертекстуальність та інше. До цього періоду можна віднести визначення таких авторів, як І. Р. Гальперін, З. Я. Тураєва, Є. Агрікола. Перший визначає текст як «твір мовленнєвотворчого процесу, що має завершеність, який об'єктивований у вигляді письмового документа, літературно оброблений відповідно до типу цього документа, твір, що складається з назви (заголовка) і ряду особливих

одиниць (надфразових єдностей), об'єднаних різними типами лексичного, граматичного, логічного, стилістичної зв'язку, що має певну цілеспрямованість і прагматичну установку» [Гальперин 2005, с. 18].

З. Я. Тураєва визначає текст як «певна впорядкована безліч речень, об'єднаних різними типами лексичного, логічного та граматичного зв'язку, здатна передавати певним чином інформацію. Текст це складне ціле, яке функціонує як структурно семантична єдність» [Тураєва 1994, с. 11]. У визначенні Е. Агріколи текст – це мовний знаковий комплекс, утворений за правилами граматики, що створює змістовну, закінчену, протяжну, кінцеву, інтегровану і впорядковану послідовність речень, які забезпечують пряме розгортання теми від тематичного ядра [Agricola 1999].

Наведемо ще одне найбільш широке визначення, згідно з яким «текст – це реально висловлене (написане) речення або сукупність речень (включаючи відрізок усного або письмового мовлення будь-якої довжини, аж до цілого літературного твору усної творчості і т. п.), що може, слугувати матеріалом для спостереження фактів даної мови» [Кубрякова 1999, с. 67].

О. Л. Гришунін відокремлює текст від художнього твору і визначає його як умовну структуру і графічний запис, який представляє собою твір і дозволяє читачеві його сприймати [Гришунин 1998].

Аналізуючи дані визначення, ми можемо зробити висновок, що всі вони зводяться до того, що текст – це комплекс взаємопов'язаних одиниць, структурованих за певним принципом, які служать для передачі завершеної ідеї, думки. Текст не може бути обмежений будь-якими рамками, обсяг не може бути його релевантною ознакою, оскільки до поняття тексту можна віднести будь-який відрізок письмового або усного мовлення, який буде містити в собі завершений сенс і мати комунікативну значущість.

О. І Москальська так само відзначала, що обсяг не є характеристикою тексту, оскільки, за її словами, текст – це «з одного боку, будь-яке висловлювання, що складається з одного або декількох речень, що несе в собі за задумом мовця закінчений сенс, а з іншого боку, такий мовленнєвий

твір як повість, роман, газетна або журнальна стаття, наукова монографія, документи різного роду і т.ін.» [Москальская 1981, с. 13]. Розділи, параграфи і абзаци так само можуть розглядатися в якості тексту.

До визначення тексту часто застосовують поняття семіотики, а саме семіотичної теорії культури [Лотман 2000], науки про знаки, що з'явилася на початку ХХ століття. Основою семіотичної теорії культури є положення про систему знаків, згідно з яким кожна культура являє собою систему умовних знаків. Виходячи з цього принципу, ми можемо розглядати будь-яку культуру, як реально існуючу, так і вигадану, як форму, наділену значенням і, як наслідок, утворені таким способом культурні знаки, що несуть в собі таємне значення, стають невід'ємною частиною даної культури.

Узагальнюючи все вищесказане, ми можемо стверджувати, що будь-яка культура як знакове утворення може бути зведена до тексту, або світу, вираженому в тексті. Засновником подібної текстуалізації світу є Ж. Деррида, французький філософ і теоретик літератури, якому належить фраза: «Для мене текст безмежний. Це абсолютна тотальність» [Деррида 2000, с. 177]. Це означає, що все, що існує в світі, кожна культура, кожний її прояв може бути зведений до одного єдиного тексту.

Як світ складається з окремих частин, так і текст можна розділити на частини. У цьому випадку ми можемо говорити про інтертекст, оскільки в кожній з цих частин «нескінченного тексту» будуть виявлятися сліди інших текстів, що його складають, з чого випливає, що текст – це несамостійна і несамодостатня одиниця. Інтертекст встановлює відносини між світом і текстом.

Ролан Барт, французький філософ-постструктураліст та семіотик, стверджував, що «будь-який текст – це інтертекст: на різних рівнях, в більш-менш упізнаваній формі в ньому присутні інші тексти – тексти попередньої культури і тексти культури навколишньої; будь-який текст – це тканина, виткана з цитат, які вже вживалися. У текст проникають і піддаються там

перерозподілу осколки всіляких кодів, різні вирази, ритмічні моделі, фрагменти соціальних мов і т. ін. Інтертекст – це розмите поле анонімних формул, походження яких нечасто вдається встановити, несвідомих чи автоматичних цитат без лапок» [Барт 1983, с. 534].

Поняття інтертекстуальності також пов'язано з роботами Р. Барта [Барт 1983], З. Я. Тураєва [Тураева 1994], Н. О. Фатєєвої [Фатеева 2001] та інших. Всі вони порівнюють свідомість людини з письмовим текстом і зводять свої міркування до одного: історія і культура, філософія і література, суспільство і людина – все читається як один єдиний, глобальний текст, тобто інтертекст. Весь світ стає нескінченним, безкраїм текстом. Дане трактування чітко викладено у Ж. Дерріди в контексті його теорії знаку. Він ставить під сумнів такі поняття, як структура, початок і кінець твору, його назва. У своїй роботі автор говорить про вихід за межі тексту, обмеженого рамками твору, і представляє собою лабіринти слідів, аналогій, асоціацій [Деррида 2000]. Таким чином, ми можемо використовувати поняття інтертекстуальності не тільки для характеристики особливого способу організації художніх текстів (діалог-текстів), а й для позначення певного методу художнього мислення на рівні діалогу культур.

Яскравим прикладом даної теорії буде аномальний художній світ творів жанру фентезі. Створена інваріантна система художнього світу творів подібного жанру являє собою паралельну реальність, наповнену особливим хронотопом, персонажами та їх властивостями і якостями, артефактами і т.ін. Кожна з цих складових буде присутня в будь-якому окремому творі подібного жанру, або ж мати відсилання до попереднього твору через номінацію, формуючи таким чином загальну картину світу фантазійного, вигаданого [Прохорова 2003].

Термін «інтертекст», який використовується для позначення міжтекстуальних відносин і встановлює, що будь-який текст є частиною так званого широкого культурного, тексту, був введений в 1966 році французькою дослідницею Ю. Крістевою. На думку вченої, «будь-який

текст будується як мозаїка цитат, будь-який текст є продукт вбирання і трансформації якогось іншого тексту» [Кристева 2004, с. 167].

В одній зі своїх робіт Ю. Кристева розділяє поняття інтертекстуальність і інтертекст, який, за її словами, легко піддається пізнанню і виділенню, стверджуючи, що «інтертекстуальність, за самою своєю суттю, – це «пермутація текстів»: вона свідчить про те, що «в просторі того чи іншого тексту кілька висловлювань, взятих з інших текстів, взаємно перетинаються і нейтралізують один одного» [Кристева 2004, с. 400].

Крім того, Ю. Кристева заперечує будь-який зв'язок між інтертекстуальністю і подобою плагіату, наслідуванням і відтворенням попередніх текстів, стверджуючи, що «інтертекстуальність – це транспозиція однієї або декількох знакових систем в іншу знакову систему» [Кристева 2004, с. 256]. Ролан Барт в одній зі своїх статей описує дане поняття в рамках вчення про текст, центральне місце в якому посідає, безпосередньо пов'язане з інтертекстуальністю, поняття продуктивності. «Текст – це продуктивність. Сказане не означає, що він є продуктом тієї чи іншої роботи; він являє собою саме видовище виробництва, де зустрічаються виробник тексту і його читач: текст «працює» щомиті, з якого боку до нього підійти; навіть якщо він записаний (закріплений), він не припиняє працювати, підтримуючи процес виробництва. Він деконструює мову комунікації, репрезентації і вирази (де індивідуальний чи колективний суб'єкт ще може мати ілюзію, ніби він щось наслідує або себе виражає) і відтворює якусь іншу мову» [Барт 1983, с. 364].

Саме з цього, відповідно до визначення, даного Ю. Кристевої, ми можемо судити про інтертекст і інтертекстуальність як ознаки тексту, або ж і зовсім зрівняти ці поняття.

У розробленій Р.-А. де Бограндом і В. Дресслером концепції, присвяченій опису різних властивостей тексту, автори виділяють сім стандартів текстуальності, до яких так само відносять інтертекстуальність:

- 1) когезія (*kohäsion*) – зв'язок всередині тексту;
- 2) когерентність (*kohärenz*) – структурний зв'язок в тексті;

- 3) інтенціональність (*intentionalität*) – мета тексту;
- 4) сприймання (*akzeptabilität*) – особисте сприйняття тексту читачем;
- 5) інформативність (*informativität*) – популярність / невідомість тексту;
- 6) ситуативність (*situationalität*) – фактори, за якими описується ситуація в тексті;
- 7) інтертекстуальність (*intertextualität*) – посилання на інші тексти, зв'язок між ними [Beaugrande 1981].

Інтертекстуальність Р.-А. де Богранд і В. Дресслер пов'язують з особливого роду знанням, яке входить в компетенцію мовної особистості, а саме з володінням читачем достатнім обсягом знань для успішного розуміння нових текстів, сприйняття кожної нової відомості і подальшої переробки отриманої інформації [Beaugrande 1981].

Іншими словами, кожен новий створений текст несе в собі основу для складання майбутніх текстів. Кожен текст постійно знаходиться у зв'язку з іншими текстами, веде з ними діалог. У такому процесі центральне місце займає принцип калейдоскопу: створення чогось нового можливо лише шляхом комбінування вже існуючого текстового матеріалу, тобто шляхом цитування. В даному випадку цитування не обов'язково має бути прямим, воно може перебувати в прихованій формі або сприйматися автоматично. В цьому випадку в силу вступають наші історичні дані або підсвідомість, оскільки інтертекст передбачає собою знання читачем інших текстів. Володіючи достатньою базою знань, отриманих в результаті тривалого використання текстів різних типів, читач має можливість вільно оперувати ними, що в подальшому дозволяє співвідносити їх з новими текстами. Саме в цьому полягає основний прояв інтертексту.

1.2 Види інтертекстуальності

Після введення поняття інтертекстуальності Ю. Кристевою в другій половині ХХ століття, всі відомі дані, які здавалися добре вивченими і вживалися для постановки і вирішення даного питання, стали розглядатися по-новому. Розроблялися нові класифікації, виявлялися нові ознаки і аспекти, а так само збільшилася кількість одиниць, що аналізуються.

Все сказане, перш за все, відноситься до інтексту, свого роду «включенням» в тексті, через які виражається інтертекстуальність. І. В. Арнольд, створюючи загальну модель інтертекстуальності на матеріалі художніх текстів, вказує, що головною функцією інтексту є встановлення «діалогу між цитуючим і цитованим автором і між їх епохами та культурами» [Арнольд 2002, с. 38]. Дані включення підрозділяються вченим на мовні та текстові. До мовних або кодових включень відносяться слова, словосполучення, граматичні конструкції, що належать до того чи іншого стилю, сфері комунікації, а так само лексичні та фразеологічні вставки іноземними мовами, або ж їх трансформації (наприклад, утворені автором назви і номінації, а так ж нові аномальні мови в творах жанру фентезі). До текстових включень відносяться цитати, алюзії, ремінісценції, а так само інтекст різного об'єму: від невеликих листів і щоденників до цілих вставних романів.

Слід зазначити, що, згідно з класифікацією І. В. Арнольд, дані інтертекстуальні включення підрозділяються відповідно до наступних властивостей:

- 1) приналежності до засобів внутрішньої та зовнішньої інтертекстуальності;
- 2) маркування і впізнаваності інтексту (від прямого посилання на текст до зашифрованої в ньому алюзії);
- 3) етно- і соціокультурної значущості цитат (відношення до

прецедентних текстів);

4) місця включення в новому тексті (заголовок, епіграф, включення на початку, середині, наприкінці, мова персонажів і автора, їх образ і характери);

5) функції включення в новому тексті (оцінна, образна, характерологічна, пародійна, сатирична);

б) відповідності інтексту і вихідного тексту до жанру тексту, який приймає [Арнольд 1999, с. 35].

Оскільки в нашій роботі ми розглядаємо явище інтертекстуальності в жанрі фентезі, необхідно буде розглянути аспект внутрішньої і зовнішньої інтертекстуальності, оскільки саме в цьому полягає основний прояв інтертекстуальності в творах подібного жанру. В одній з робіт Х. Е. Мартінеса Фернандеса подано класифікацію внутрішньої і зовнішньої інтертекстуальності, згідно з якою всі види інтертекстуальних одиниць діляться на два великі класи: вербальні одиниці і невербальні. Серед вербальних одиниць виділяються:

1) засоби створення зовнішньої інтертекстуальності;

2) засоби створення внутрішньої інтертекстуальності і інтратекстуальності.

До засобів зовнішньої інтертекстуальності, які проявляються між текстами різних авторів, Х. Е. Мартінес Фернандес відніс літературні інтертексти і нелітературні інтертексти. Нелітературні інтертексти діляться на усні і письмові. До письмових належать запозичення в літературний текст наукових і офіційних статей і документів, в той час як до усним приписують приказки, стійкі вирази, фрагменти пісень і т.ін. [Martínez Fernández 2001, с. 45].

У свою чергу до літературних інтертекстів відносяться цитата, що розуміється як авторське включення, супроводжуване сприйняттям авторських слів, і алюзія, іншими словами авторське звернення до культурних та історичних знань читача, отриманих в ході обробки

попередніх текстів. Обидві ці одиниці можуть бути представлені в тексті як марковані або немарковані. Крім того, цитати й алюзії можуть відрізнятися за місцем знаходження в тексті, а так само за способом їх модифікації і адаптації в новому тексті.

Якщо розглядати даний аспект в рамках художнього твору жанру фентезі, то тут цитата і алюзія буде, більшою мірою, виражатися за допомогою імен персонажів, їх опису, характеру, а так само інших різних найменувань. Далі в нашій роботі ми докладно опишемо даний жанр та виявимо всі шляхи реалізації інтертекстуальності в ньому.

1.3 Алюзія: визначення, історія розвитку та лінгвокультурні функції

Дослідження алюзії може мати літературознавчий чи лінгвістичний напрямок, проводиться у сфері когнітивної лінгвістики, вивчення міжкультурних зв'язків або проблеми інтертекстуальності. Коло запитань, яких може торкатися проблема алюзії є досить широким, а тому виділення конкретної суміжної області дослідження чи проблеми прямо залежить від поставлених завдань.

Походження терміну алюзія від латинського “*alludere*” сміятися, натякати (“*ludere*” – грати) датується серединою XVI століття [Лотман 2000, с. 56]. Розглядаючи історичний розвиток цього поняття, Гарольд Блум [Bloom 1995, с. 126] виділяє слово «ілюзія» (*illusion*) як синонім алюзії. В період раннього Ренесансу алюзія ототожнювалась з каламбуром, грою слів, унаслідок чого вона вживалась у творах сатиричного характеру. В часи Ф. Бекона (1561-1626) під алюзією розуміли будь-яку символічну схожість в алегорії, параболі чи метафорі, в результаті чого критики виділяли разом з «описовою», «репрезентативною» й «алюзивну» поезію. І лише з початку

XVII століття, на думку Г. Блума, розвивається єдине правильне значення алюзії як непрямого, скритого посилання, яке містить натяк [Дронова 2004, с. 83].

Саме явище алюзії почало активно вивчатися лише у XX столітті, коли його ототожнювали з будь-яким явним, прямим посиланням і воно викликало різні судження і найбільші суперечки великої кількості дослідників.

Проблемам вивчення алюзії присвячено праці О. С. Ахманової, І. В. Гюббенет, О. М. Дронової, А. С. Євсєєва, М. І. Кюсе, Л. А. Машкової, І. Г. Потилициної та інших лінгвістів.

Наприклад, О. М. Наумова звертає увагу передусім на когнітивний, прагматичний, лінгвокультурологічний аспекти прецедентних текстів [Наумова]. За твердженнями О. М. Дронової та А. А. Тютенка, дослідження алюзії може проводитись у межах вивчення міжкультурних зв'язків, проблем інтертекстуальності, стосуватися сфер стилістики, фразеології, перекладознавства, а також мати інші орієнтири [Дронова 2004, с. 83; Тютенко 2000, с. 3]. О. С. Євсєєв відводить проблематиці, пов'язаній із розробкою цього питання, одне з центральних місць у таких лінгвістичних дисциплінах, як теорія референції, теорія власного імені, стилістика, поетика, риторика, лінгвокраїнознавство, літературознавство [Євсєєв 1990, с. 3].

Проблема літературної традиції і впливу на творчість письменників їх літературних попередників давно хвилює філологів. Критиків завжди цікавила залежність творчості одного письменника від історичних подій або від творів іншого письменника. Оскільки будь-який твір створюється в світлі культури, в якій народився і виріс автор, він є віддзеркаленням цієї культури, а сам автор свідомо чи несвідомо користується її досягненнями у своїй творчості. Культурний досвід закарбовується у різноманітних формах, найбільше у формі текстів. За твердженням французького філософа і теоретика літератури Ж. Дерріди, «... світ є текст» [Деррида 1999, с. 128]. Але це не просто конгломерат ніяк не пов'язаних між собою елементів. І. І. Ільїн зазначає, що будь-який текст є реакцією на попередні тексти [Ільїн

1989, с. 206]. Саме однією із таких реакцій на попередні тексти є алюзія, яку розглядають у світлі теорії інтертекстуальності.

Вивчення алюзії дає багатий і цінний матеріал для дослідження і співставлення тих чи інших подій і явищ і їх відображення у мові та культурі нації. Алюзія служить певним «містком», який з'єднує попереднє з наступним, являє собою певний спосіб звернення думки до минулого і сприяє осмисленню і категоризації знань про світ.

Вживання різного роду посилань на літературні, біблійні, міфологічні факти в англійській літературі має давню традицію. Основоположник англійської літератури Джефрі Чосер вільно використовував алюзії у своїй творчості. Витончена техніка вкраплення алюзій в контекст художнього цілого характеризує творчість Дж. Мільтона та А. Попа (індивідуальний стиль останнього нерідко називають «алюзивним») [Brower 1986].

Справжнього розквіту мистецтво алюзії досягає в період епохи класицизму, для літератури якої властиво наслідування творів античності. Небайдужою до вживання алюзій виявилась й естетика романтизму. Символи, алегорії, гротески, які так часто трапляються у творах романтизму, нерідко включають у себе алюзію в якості основи для створення образу. Характерним є вживання алюзій і для англійського критичного реалізму XIX століття, хоча для творів цієї літературної течії прийом алюзії є менш поширеним.

У творчості письменників XX століття алюзія як елемент образних засобів найбільш інтенсивно використовується в літературному напрямку. Обіграючи паралелі між сучасністю та античністю, письменники цієї школи використовують алюзії на міфологічні теми виключно для висвітлення основних мотивів поведінки людини. На основі цього методу створені такі твори, як «Уліс» Дж. Джойса, «Кентавр» Дж. Апдайка, багато робіт власне Т. С. Еліота. Навіть поверхневий екскурс в історію вживання алюзії свідчить про її широке застосування в англійській літературі.

Алюзія, внаслідок експресивності і частоти використання, її

властивостей особливим чином передавати додаткову інформацію, заслуговувала детальної уваги дослідників.

Межі тематичної атрибуції алюзивного факту можуть варіюватися від можливості залучення в якості алюзій посилань на історичні події до використання натяків на епізоди та персонажі літературних творів, біблійні мотиви і міфологічні сюжети. У вивченні алюзії лінгвісти тяжіють переважно до літературознавчого, лінгвостилістичного та семіотичного підходів [Киосе 2002, с. 10].

Перед тим як запропонувати наше тлумачення алюзії, спочатку визначимо, що не є алюзією насправді. Алюзія відрізняється від інтертекстуальності, тому що вона є цілеспрямована; від плагіаризму, тому що поет не подає посилання як на своє власне; від цитації, тому що це – не цитата, яка береться в лапки; і від кліше, тому що у неї є єдине джерело [Cushman 2012, с. 42].

За І. Р. Гальперінім, алюзія – літературний акт посилання на будь-який попередній текстуальний референт, який передбачає наявність фонових знань (сукупність свідчень культурно- і матеріально-історичного, географічного і прагмалінгвістичного характеру, які наявні у носія певної мови [Цит.за : Алешко-Ожевская 2006, с. 19] і викликає у нього відповідні асоціації [Vloom 1995, с. 187].

Попередній текстуальний референт іменують прецедентним текстом, який є завершеним і самодостатнім продуктом мовленнєво-мисленнєвої діяльності, або складним знаком, сума значень компонентів якого не дорівнює його смислу. Прецедентний текст добре знайомий будь-якому пересічному читачеві національно-лінгвокультурної спільноти [Алешко-Ожевская 2006, с. 51].

За визначенням української енциклопедії, алюзія (лат. *allusion* — натяк, дотеп) — стилістична фігура, яка використовується в художній, ораторській, науковій та буденній мові для більш рельєфного, об'ємного окреслення певної реалії через співвіднесення її з аналогом, що добре відомий з перебігу

історичних подій, життя видатних людей, фольклору, літературних творів тощо. Алюзія особливо утверджується в художньому мисленні ХХ ст., зокрема в європейському неоромантизмі, модернізмі, латиноамериканському романі, у романах-утопіях, коли алюзивні міфологеми, філософеми та ідеологеми, як правило, структурують увесь твір. Найвищого піку алюзійне зображення сягнуло в постмодернізмі, здобувши незаперечне право на понятійну автономію [Шевченківська енциклопедія].

Сучасні зарубіжні лінгвісти у дослідженні алюзії віддають перевагу саме літературознавчому підходу. На думку ізраїльської дослідниці-літературознавця З. Бен-Порату, літературна алюзія містить вбудований спрямований сигнал або маркер, який можна ідентифікувати як елемент, що належить до іншого незалежного тексту [Ben-Porat 1986, с. 108].

За визначенням К. Перрі, літературна алюзія є явним чи неявним посиланням на інший літературний текст, який легко розпізнати і зрозуміти компетентним читачам [Perri 1998, с. 290].

Услід за М. І. Кіосе ми розуміємо алюзію як одночасно стилістичний прийом і його результат. Стилістичний прийом алюзії (натяк, непряма вказівка) широко розповсюджений і відіграє велику роль у створенні збагачених образами текстів різних жанрів, сприяючи підвищенню їх емоційно-оціночного змісту [Кіосе 2002, с. 19]. Ключовими ознаками алюзії є: 1) імпліцитність, 2) двоплановість і 3) цілеспрямованість.

Імпліцитність алюзії полягає в тому, що це мовне явище є непрямим способом вираження певного змісту, яке викликає асоціації з відомими фактами, подіями чи творами (І. Арнольд, І. Galperin). *Двоплановість* алюзії зумовлена наявністю в ній двох складових: 1) *денотата* – глибинного об'єкта непрямого посилання; 2) *репрезентанта*, вербалізованого на поверхневому рівні за допомогою слів чи висловлювань, що викликають алюзивні асоціації [Лавриненко 2006., с. 150].

Серед об'єктів алюзивних посилань виділяють денотати першого порядку, якими є прецедентні твори, і денотати другого порядку, якими є

імена, назви, факти, висловлювання з цих творів (Н. Новохачова, О. Євсєєв). Окремі вчені вказують також на існування неінтертекстуальних денотатів, які не асоціюються з продуктами письмової дискурсивної діяльності (І. Гюббенет, С. Походня).

Репрезентант алюзії складається з маркерів і трансформантів, у ролі яких у тексті-приймачі вживаються одиниці різних мовних рівнів – морфологічного, лексичного і синтаксичного. Маркери співвідносять метатекст з денотатом алюзивного посилання, а трансформанти виявляються засобом залучення концептуального навантаження прецедентного феномена до нового контексту [Лавриненко 2006, с. 152].

Цілеспрямованість відрізняє алюзію від таких суміжних явищ, як цитата і ремінісценція. Прихована цитата/квазіцитата перетворюється на алюзію, коли свідомо використовується як непряме посилання. Алюзивного статусу може набувати й ремінісценція за умови свідомого використання з тією ж метою, а саме: сфокусувати чи розфокусувати смисли двох або більше текстів.

Розгляд алюзії з позицій комунікативної прагматики дає змогу розглядати алюзивність крізь призму теорії мовленнєвих актів та інших прагматичних концепцій, теорії релевантності [Лавриненко 2006, с. 153].

Встановлено, що реалізації комунікативно-прагматичного потенціалу алюзії сприяють регулятивні та оцінні концепти, які в різний спосіб актуалізуються за допомогою слів та висловлювань із алюзивним статусом. Алюзія є засобом семантизації:

- 1) лінгвокультурних концептів прецедентних текстів;
- 2) концептів алюзивних метатекстів;
- 3) концептів алюзивних прототекстів;
- 4) концептів алюзивних прото- та мета текстів [Лавриненко 2006, с. 156].

Мета вживання алюзії зводиться до збагачення простого висловлювання і всього твору фоновими знаннями і досвідом [Cushman 2012,

с. 42–43]. Алюзія при цьому виступає як економний засіб актуалізації історії, літературної традиції [Baldick 2008, с. 9].

Тому алюзія, яку використовують автори, може бути як загальновідомим фактом і відповідати фоновим знанням пересічного читача, так і може бути вузькоспеціалізована, значення якої можуть зрозуміти читачі певного кола.

Визначення алюзії наводиться у різних словниках та енциклопедіях, у яких або дається тлумачення ускладнених алюзій у тексті, або представлена енциклопедична інформація про події та особи, чиї імена використовуються алюзивно [Киосе 2002, с. 23].

Згідно англомовних словників літературних термінів, найбільш повна класифікація видів алюзії включає: а) алюзію – посилення на недавні події (*topical allusion*); б) особистісну алюзію – посилення на факти біографії письменника (*personal allusion*); в) метафоричну алюзію, метою якої є передача додаткової інформації; г) імпліцитну алюзію, яка імітує стиль інших письменників (*imitative allusion*) і д) структурну алюзію, яка відображає структуру іншого твору (*structural allusion*) [Baldick 2008, с. 9; Cushman 2012, с. 42–43].

Російський дослідник М. Д. Тухарелі виділяє три різновиди алюзії:

1) антропоніми – імена власні, зооніми – імена тварин, птахів, топоніми – географічні назви, космоніми – назви планет, зірок, ктематоніми – назви історичних подій, свят і т.д., і, на кінець, теоніми – назви богів, демонів, міфологічних персонажів і т. п.;

2) біблійні, міфологічні, літературні, історичні та інші реалії;

3) відлуння цитат, контамінацій, ремінісценцій [Тухарелі 1984].

Набагато детальнішою є тематична класифікація Н. Ю. Новохачової [Новохачева 2005]. У її дослідженні виокремлено 11 класів алюзій: 1) літературно-художні; 2) фольклорні; 3) кінематографічні; 4) пісенні; 5) газетно-публіцистичні; 6) крилаті; 7) офіційно-ділові; 8) інтермедіальні; 9) біблеїзми; 10) наукові алюзії; 11) контаміновані експресеми [Новохачева

2005, с. 116-124]. З наведеного списку видно, що велика група алюзій, які традиційно виокремлюються – власних імен (тобто антропоніми, зооніми, топоніми і т.д.) вивчаються дослідницею всередині декількох названих класів, або не вивчаються взагалі.

Отже, наведені класифікації свідчать, з одного боку, про інтерес дослідників до алюзивних проявів мовлення, а з іншого – про недостатність наявних наразі семантико-тематичних класифікацій для достеменного вивчення досліджуваного явища.

Наприклад: “*Dear me! I’m not Hetty if I do look green. I’m just a poor little working girl*” (О’Henry), О. Генрі наводить алюзію на Хетті Гарт, найбагатшу жінку Америки того часу. Зміст алюзії – матеріальне становище героїні – підкреслюється наступним реченням, яке повторяє суть алюзивної інформації [Дронова 2004, с. 85].

С. С. Алешко-Ожевська наводить приклади біблійної алюзії *old wives’ fables* (бабусині казки/байки зі значенням вимисел, небилиця). Для порівняння в Біблії: “*But refuse profane and old wives’ fables, and exercise thyself rather unto godliness (I Timothy IV,7)*” і в художньому тексті: “*Another of old wives’ tales, Matteo! Nature intended you for a beginning friar*”. – “*I have often thought I have missed my vocation. With my brilliant gift for telling lies in a truthful manner, I should have my way in the Church to the highest dignities*”. (W.S. Maugham “The Making of the Saint”). У цьому випадку значення біблеїзму додатково тлумачиться автором у наступному реченні: *brilliant gift for telling lies in a truthful manner* [Алешко-Ожевская 2006, с. 40].

Часто зустрічаються і приклади алюзій на загальновідомі факти: “*The town itself was to the left, a straggling huddle of red roofs and white walls in the centre of which, raising a golden dome proudly skywards, stood the building which had made the place the popular resort it was – the Casino Municipal. For St. Rocque, once a tiny fishing village, has become in recent years a Mecca for those who enjoy watching their money gathered in with rakes by sad-eyed croupiers*” (J.Woodhouse “Hot Water”). Автор використав назву широковідомого

містечка Мекка, місця паломництва мусульман. У цьому речення алюзія виконує одразу дві функції: 1) уподібнення, щоб читач мав змогу краще уявити місце дії, 2) має комічний ефект, оскільки Мекка – святе місце релігійного поклоніння, а у нашому прикладі зустрічаємо поклоніння грошам і азартним іграм [Алешко-Ожевская 2006, с. 59].

Використання алюзій, надає творам цілісності та закінченості, тобто має відношення до естетичної сторони твору. Алюзивне слово виступає як знак ситуаційної моделі, з якої за допомогою асоціацій співвідноситься текст, що містить алюзію. Таким чином відбувається взаємодія між літературно-художніми творами, яку називають алюзивним процесом [Гайдар 2011, с. 36].

Простір тексту, який відчуває на собі семантичний і стилістичний вплив алюзії, робить її важливим смисловим і структурним елементом художнього цілого. Спостереження за функціонуванням алюзії допомагають виявити характер і силу впливу стилістично маркованих елементів висловлювання на нейтральні частини тексту і в кінцевому результаті, висвітлюють формальні і семантичні зв'язки між окремими частками цілого твору.

Згідно В. П. Гайдар, основними стилістичними функціями алюзії є вивчення часу, характеристика персонажів, створення місцевого колориту, вивчення умов дії та інше. Механізм створення й функціонування алюзій обґрунтовується певними законами й нагадує механізм перетворення даних, що зберігаються в пам'яті людини [Гайдар 2011, с. 37].

Окрім того, алюзії виступають основними засобами реалізації соціально-історичного вертикального контексту. На думку Л. А. Машкової вертикальний контекст художнього твору є складною інформаційною категорією, яка у своїй структурі об'єднує дві контекстуальні площини або два види контексту: соціально-історичний і філологічний [Машкова 1989, с. 25]. Перший контекст інформує читача про форму і засоби, які автор використав для відображення певних фрагментів реальної чи уявної дійсності. Другий надає власне філологічну інформацію, тобто аналіз

способів використання авторами змісту й форм творів попередників [Машкова 1989, с. 25].

Аналіз поглядів та тверджень дослідників у сфері літературної алюзії показав, що досліджуване явище є складним і багатоплановим. Залишається багато суперечливих моментів щодо визначення самої сутності алюзії та її основних характеристик. Підлягають уточненню і принципи класифікації та основні функціональні характеристики поняття. До того ж, в останні роки зріс інтерес до розгляду алюзії з позицій когнітивістики та лінгвокультурології, що залишає простір для подальших досліджень.

1.4 Прототипова модель жанру фентезі

Ще на початку ХХ століття жанр фентезі міцно зайняв своє місце в світовій літературі. Історія його зародження і наукового осмислення пов'язана з ім'ям американського письменника Р. Говарда (1906–1936 рр.), який створив перший твір цього жанру. Незважаючи на те, що Р. Говарда в деякому сенсі вважають основоположником американського фентезі, як самостійний жанр фентезі сформувався в п'ятдесятих роках минулого століття завдяки творам Дж. Р. Р. Толкієна (1892–1973 рр.), автора видатної трилогії «Володар кілець», професора англосаксонської мови (1925–1945 рр.), англійської мови та літератури. Невдовзі трилогія Дж. Р. Р. Толкієна стала прототипом для майбутніх письменників жанру фентезі. Під прототиповим текстом розуміється текст, в якому закладені всі основні жанрові характеристики. Твір, що вважається прототипом, є зразком або еталоном при віднесенні тексту до певного жанру, іншими словами, в процесі написання нового твору певного жанру прототиповий текст буде визнаним зразком для відтворення [Плотникова 2010].

Твори Дж. Р. Р. Толкієна заклали концептуальний стандарт – основу

жанру як інваріантного концепту або інваріантної концептуальної системи, до яких повинен сходити будь-який конкретний текст даного жанру. У процесі створення такої інваріантної системи, художній світ творів жанру фентезі утворює паралельну реальність, де герої стикаються з тими ж страхами і проблемами, що і в звичайному, реальному світі. Герой цього жанру подорожує не тільки різними країнами і іншими, створеними автором, світами, але так само здійснює подорожі всередину себе – в унікальний світ, який існує всередині героя, в якому найбільш яскраво розкриваються всі риси його характеру, стає явною його приналежність в даному творі, в світ, де герой стикається зі своїми власними проблемами і страхами. Герой жанру за своєю природою схожий з реальною людиною, який сам визначає до якої сторони він відноситься. Зробивши вибір, він вже не є самим собою, а скоріше стає відображенням тієї сторони, з якою він пов'язаний [Плотникова 2005, с. 263].

Розмірковуючи про жанрі фентезі, так само варто згадати про жанр літературної казки. Літературна казка є складним жанром, що виникли в умовах розвиненої культури. Структура цього жанру включає в себе сукупність характеристик, в яку входять риси, властиві жанру фольклорної казки і твору жанру фентезі. Основою літературної казки є народна казка, від якої перша прийняла функції та форму. Жанрова схема народної казки стає базовою прототиповою моделлю, під якою розуміється основа, що лежить в кожному творі жанру фентезі і літературної казки [Плотникова 2005, с. 264]. Дана модель дає нам можливість найбільш докладно розглянути механізм інтертекстуальності взаємодії тексту жанру фентезі на зовнішньому і внутрішньому рівні.

На нашу думку, інтертекстуальність є провідною характеристикою жанру фентезі, а, отже, і жанру літературної казки.

Саме через широку розгалуженість інтертекстуальних зв'язків досить важко дати повне і одночасно чітке визначення даного жанру. Під літературною казкою розуміється розповідний жанр з чарівно-фантастичним

сюжетом, з персонажами реальними і (або) вигаданими, з дійсністю реальною і (або) казковою, в якій волею автора піднімаються естетичні, моральні, соціальні проблеми всіх часів і народів [Кожевников 1997, с 46]. На нашу думку, дане визначення також можна віднести до жанру фольклорної казки, проте, на відміну від класичної фольклорної казки, герой літературної казки є не узагальненим типажом і збірним образом, а героєм з індивідуальним характером і унікальним життям.

Виходячи з отриманих знань, ми можемо сформулювати визначення жанру фентезі. Фентезі – це літературний жанр, що виник на початку ХХ століття, в якому описується паралельна нашому світу реальність, наповнена міфічними істотами, чарами і фантазійними подіями, в якій герої стикаються з такими ж проблемами і страхами, що і в реальному житті. Навколишній світ твору подібного жанру є відображенням внутрішнього світу героя, який допомагає більш детально розкрити його характер і думки, показати читачеві його страхи і допомогти краще зрозуміти почуття і переживання героя.

Далі в нашій роботі ми розглянемо способи прояви інтертекстуальності жанру фентезі, інакше кажучи, ті шляхи, через які відбувається побудова фантазійного світу.

Інтертекстуальність жанру фентезі та літературної казки буває внутрішньою і зовнішньою. Внутрішня інтертекстуальність розкриває відносини на рівні структури тексту. До них можна віднести паратекстуальність, вставні тексти різних жанрів, автотекстуальність.

Л. Г. Вікулова визначає паратекстуальність як складову частину структури художнього твору в рукописної чи друкованої формі, що представляє собою сукупність навколотекстових компонентів, що мають комунікативно-прагматичну настанову. До паратексту можна віднести назву, епіграф. Вони будуть свого роду «іменами» твору через які будуть проявлятися паратекстуальні відносини, наприклад, між назвою глав та їх змістом [Вікулова 2001, с. 23].

Під автотекстуальністю розуміються багатовимірні зв'язки,

породжувані «певною циркуляцією інтертекстуальних елементів всередині одного і того ж тексту» [Фатеева 1997, с. 12]. Іншими словами, до автотекстуальності можна віднести відносини між інтертекстуальними знаками одного тексту, які мають вихід на конкретні самостійні тексти, їх взаємовідносини. У творах жанру літературної казки автотекстуальність буде виражатися за допомогою повтору. В якості повторюваного елемента може бути використана будь-яка авторська цитата і алюзія або ж ідеї автора і його власні коментарі щодо тексту.

Говорячи про вставні тексти, цілком логічно буде згадати про таке поняття як «роман у романі». В літературних казках можна виділити наступні жанри вставних текстів: ода, гімн, напис, вивіска, листівка, запрошення, записка, рукопис, лист, щоденник, повість, оповідання, легенда [Викулова 2001, с. 23].

Що стосується зовнішньої інтертекстуальності, то вона проявляється на рівні цитат, алюзій, іноземних слів, різних мовних стилів. Зовнішня інтертекстуальність реалізує відносини між текстом одного учасника з текстами інших авторів літератури і мистецтва.

У творах жанру літературної казки цитата, найімовірніше, буде запозичена з фольклору або ж матиме зв'язок з релігією, конкретніше, буде цитатою з Біблії. За структурою можна виділити повні, неповні і деформовані цитати. Зустрічаються так само помітні цитати, які легко впізнаються читачем, і загадкові, які вимагають спеціальних інтертекстуальних зусиль і освіченості читача [Добровольский 2005, с. 164].

Як вже говорилося раніше, цитата не обов'язково повинна бути прямою, вона так само може перебувати в тексті в згорнутій формі. В такому випадку цитата буде перегукуватися з ще одним способом прояви зовнішньої інтертекстуальності – з алюзією.

Іноземні слова і вставки різних мовних стилів ми можемо об'єднати в так звану кодову інтертекстуальність. До вставок різних мовних стилів ми

можемо віднести фамільярно-розмовний і ділової реєстр, просторіччя і діалект. У творі вони будуть служити певним кодом, який виконує деякі стилістичні функції. До них можна віднести характерологічні функції, образну функцію, комічну функцію, створення мовної характеристики персонажа, а так же вираз авторської оцінки. Так само одним із засобів реалізації зовнішньої інтертекстуальності є іноземні слова. У творах аналізованого нами жанру часто можна зустріти слова і вирази як реально існуючими іноземними мовами, наприклад, французькою або латинською, так і вигаданою, створеною самим автором мовою. На думку Н. О. Баєвої [Баєва 2003, с. 45], вставки іноземними мовами можуть виконувати такі функції: створення комічності, створення портретної характеристики героя, створення мовної характеристики персонажа, створення мовної особистості героя-іноземця.

Отже, найчастіше прояв алюзії можна зустріти в іменах персонажів або в будь-яких назвах, заголовках, вивісках і т.ін. В даному випадку алюзія буде спрямована на розкриття різних рис характеру героя, на створення його образу, на створення хронотопу. У наступному розділі нашої роботи ми докладніше розглянемо ім'я персонажа як засіб реалізації інтертексту.

РОЗДІЛ 2

ОСОБЛИВОСТІ АЛЮЗИВНОГО КОДУ РОМАНІВ ДЖ. К. РОУЛІНГ ПРО ГАРРІ ПОТТЕРА

В циклі романів про Гаррі Поттера ми знаходимо такі типи алюзій, згаданих нами у підрозділі 1.3, а саме: 1. Імена власні – антропоніми. 2. Біблійні, міфологічні, літературні, історичні та інші реалії. Більш детально у наступному розділі ми розглянемо Біблійні, міфологічні, літературні реалії та імена власні.

2.1 Алюзії на античні легенди, середньовічні міфи та казки

У Ексетерському університеті Джоан Роулінг вивчала античну культуру і дуже цікавилася класичними мовами і античною міфологією. Ймовірно тому в заклинаннях та іменах героїв поттеріани використовується грецький і латинь (а також псевдолатинь і похідні від латинської і англійської).

Велика частина заклинань є реальні латинські слова і вирази (*accio* – «викликаю», *crucio* – «мучу», *expecto patronum* – «очікую захисника», *petrificus totalus* – «повне скам'яніння»), частина – авторські конструкти на основі латині (заклинання *expelliarmus* складено з коренів «вибивати» і «зброя», *legilimens* – з «читати» і «розум», *levicorpus* – з «летати» і «тіло»), в основі деяких заклинань псевдолатинь (*wingardium leviosa* – з'єднання англійського слова «крило» з латинськими корінням «високий» і «літати»), а деяких – грецький (*anapneo* – «роблю вдих»). *Avada kedavra* – найтемніше заклинання, що вбиває того, на кого спрямоване, вочевидь, походить від слова «абракадабра» з неясною етимологією, в свою чергу походить від

античних культових практик (відомий англійський окультист Алістер Кроулі в ХХ столітті вважав його сильним закляттям) [Харюк 2014, с. 388].

Що стосується імен, то головна героїня «Поттеріани», подруга Гаррі і Рона Візлі, Герміона Грейнджер (*Hermione Granger*) отримала ім'я, взяте з грецької міфології, де Герміона відома як патронеса високої магії. Згідно з міфами, Герміона була дочкою прекрасної Олени і царя Спарти Менелая. Для англomовного читача, можливо, першою асоціацією буде відсилання до головної героїні п'єси Шекспіра «Зимова казка», злочасної королеви Герміони.

Альбус (Дамблдор) в перекладі з латині означає «білий», Рубеус (Гегрід) – «червоний», Северус (Снейп) – «суворий», Драко (Мелфой) – «дракон». Деякі професори названі іменами персонажів античної міфології: заступник директора Гогвортса Мінерва Макгонегел – римської богині війни і мудрості, викладач віщування Сивіла Трелоні – однієї з пророчиць, які в екстатичному стані пророкують майбутнє

На латині написаний і девіз Гогвортса – “*Draco dormiens nunquam titillandus*”, що означає «Ніколи не лоскочи сплячого дракона». Цей вислів знаходиться на титулі кожного тому (у виданні Bloomsbury) під зображенням герба школи Гогвортс.

Ворогові Гаррі, Рона та Герміони письменниця дала ім'я Драко Мелфоя (*Draco Malfoy*), яке не могло б повторитися ні в одній з англійських шкіл і не могло б стати «дражнилкою», оскільки перші томи «Поттеріани» створювалися в розрахунку на 11-12-літніх дітей. Дракон (*dracōn*) в грецькій міфології – цей крилате вогнедишне чудовисько з гігантським зміїним тулубом, «уявлення про яке перейшло до греків від інших культур» [Шпак 2013, с. 312]. І латинський епіграф (який є водночас і девізом Гогвортса) до всієї серії романів про Гаррі Поттера говорить про дракона: “*Draco dormiens nunquam titillandus*”.

Коли в кінці першого тому «Поттеріани» Гаррі, Рон і Герміона потрапляють в Заборонений Ліс (*The Forbidden Forest*), вони вперше бачать

кентаврів, істот, які до пояса мають людське тіло, а нижче пояса – кінське. Згідно давньогрецької міфології, напівлюди-напівкони були нащадками царя численного племені гігантовлапіфов Іксіонау «Коли Іксіон спробував спокусити Геру, Зевс створив хмарний привид Гери – Нефела. Від Нефели і Іксіона народився Кентавр і вийшли кентаври» [Шпак 2013, с. 312]. У «Поттеріані» у Дж. К. Роулінг один з кентаврів навіть стає вчителем в Гогвортсі.

Читач постійно натикається на алюзії на античні літературні твори. Так, у першій главі першої книги «Поттеріани» читач бачить професора школи Гогвортс Мінерву Макгонгел, що обернулася кішкою. Але ж це постійний мотив фольклору і казок, наприклад, в «Одіссеї» Афіна перетворюється в ластівку. Епічні поеми створювалися древніми греками на основі народних пісень і сказань. Епічні поеми сліпого співака Гомера «Іліада» і «Одіссея» передавалися з вуст у вуста протягом декількох поколінь. Вони були записані в Афінах тільки в VI ст. до н.е. Деякі дослідники давньогрецької літератури сумнівалися в історичній реальності особистості Гомера. Так, в 1795 і в 1837 рр. німецькі філологи Ф. Вольф і К. Лахман називали «Іліаду» і «Одіссею» результатом народної творчості, тим більше що біографічні відомості про Гомера були відсутні, а сім міст в Древній Греції сперечалися про право називати себе батьківщиною цього чудового аеда. Як Вольф, так і Лахман вважали «Іліаду» і «Одіссею» сполученням багатьох стародавніх пісень, яке було скоєно різними аедами [Lachmann 1997, с. 34].

Інший важливий античний мотив поттеріани позначений одним з епіграфів до останньої книги. Дж. К. Роулінг говорила, що вже давно його вибрала і що він має ключове значення для задуму книги. Це цитата з трагедії Есхіла «Жертва біля гробу», центральної частини трилогії «Орестея». У трагедії йдеться про те, як син Агамемнона Орест таємно приходить зі своїм другом Піладом в Аргос, щоб помститися матері за вбивство батька і разом зі своєю сестрою Електрою здійснює свій намір.

*Oh, the torment bred in the race,
 The grinding scream of death
 And the stroke that hits the vein,
 The hemorrhage none can staunch, the grief,
 The curse no man can bear.
 But there is a cure in the house,
 And not outside it, no,
 Not from others but from them,
 Their bloody strife. We sing to you,
 Dark gods beneath the earth.
 Now hear, you blissful powers underground –
 Answer the call, send help.
 Bless the children, give them triumph now [Aeschylus].*

Можна легко простежити паралель між героями трагедії і персонажами «Гаррі Поттера»: Орест і Пілад – кращі друзі, як Гаррі і Рон; Електра – сестра Ореста, і Гаррі, за його власним визнанням, відноситься до Герміони як до сестри; Електра виходить заміж за Пілада, Герміона – за Рона. У центрі трагедії – проблема кровної помсти, яку не можна зупинити: за допомогою богів Оресту вдається перервати цей ланцюжок, прийнявши удар на себе. Саме у такий спосіб Гаррі вдається перервати ланцюжок «прокляття», що йде від двох старших братів через отримані ними від Смерті Дари.

Гаррі розповідає лісничому Хагріду, що він знає про страшного триголового пса, якої вартує в Гогвортсі вхід в підземну кімнату, де зберігається Філософський камінь. Хаглід проговорюється, що пса можна приспати за допомогою музики, що і було зроблено. Триголовий лютий пес в давньогрецькій міфології (іноді з п'ятьма або ста головами, увитими зміями) – це Кербер, або Цербер, пес, який охороняв підземне царство Аїда. Орфей приборкав Цербера своїм співом.

У Таємній кімнаті, пошуками якої в другому томі стурбовані Гаррі, Рон і Герміона, знаходиться Василіск, Король Змій. Його Гаррі перемагає за

допомогою посланих директором Дамблдором птаха Фенікс і чарівного срібного меча. Василіск, міфічний жахливий змій, за описом Плінія Старшого, наділяється надприродною здатністю вбивати не тільки отрутою, а й поглядом (від чого в «Поттеріані» Фенікс насамперед видзьобує йому очі). Деякі міфи описують Василіска як гігантського птаха з хвостом змії, який дихав вогнем. В інших міфах цей Король Змій визнавався богорівним. Смертельним для Василіска вважався крик півня. В середні віки вірили, що Василіск вийшов з яйця, знесеного півнем і висіженого жабою [Басюк].

Протягом майже всього третього тому «Поттеріани», тобто роману «Гаррі Поттер і в'язень Азкабану», мова йде про крилатих коней гіппогріфах, один з яких, на ім'я Бакбік (*Buckbeak*), рятує хрещеного батька Гаррі, в'язня Азкабану Сіріуса Блека, забравши його геть від школи Гогвортс і від страшних дементорів. Гіппогріфи мали, згідно з легендою, кінські тіла, задні ноги і хвости, а голови та передні ноги і крила у них були, як у гігантських орлів (*hippos*, грец. кінь; гриф – птах із сімейства яструбиних).

У романах ми можемо знайти алюзії не тільки на античні міфи та легенди, але й на твори усної народної творчості інших народів. На першому ж уроці захисту від чорної магії професор Ремус Люпін запропонував учням поспілкуватися з привидами – *boggart*, який оселився в шафі його класної кімнати. Всезнайка Герміона на запитання професора: “*What is boggart?*”, відповіла, що це особливий дух, який приймає форму того, хто, на його думку, нас найбільше лякає. У кельтської міфології боггарт (або Богль) це дух, який постійно живе в будинку і здатний на злі витівки. У Північній Англії існує віра в те, що якщо боггарту дати ім'я, він стає непередбачуваним, неслухняним і некерованим. Це повір'я поширене, головним чином, в Ланкаширі і Йоркширі [Королев].

Легенда раннього Середньовіччя про «лицарів Круглого столу» повідомляє, що чарівник Мерлін був сином християнки і чоловічого демона інкуба. В кельтській міфопоетичній традиції образ Мерліна існував в усних народних переказах, а в XII в. цей образ отримав популярність через твори

Гальфрида Монмутського. Традиційна канва оповіді про Мерліна складається в XIII в. Неодноразові згадки в «Поттеріані» про чарівників, народжених в сім'ях, де тільки один з батьків чарівного походження, сходять, вочевидь, до легенди про чарівників Мерліна, а також до переказів про Роберта-Диявола, герцога нормандського, який нібито був сином диявола і герцогині.

На початку роману «Гаррі Поттер і Таємна кімната» перед хлопчиком виникає маленьке створіння з величезними зеленими очима і вухами, як у кажана. Це домашній ельф, або дух дому, домовик. Він виконує накази свого господаря Луціуса Мелфоя і не може його не послухатися. Домовика звать Доббі, і він посланий своїм господарем, батьком Драко Мелфоя, з дорученням так налякати Гаррі, щоб той побоявся повернутися в Гогвортс після канікул. Доббі розповідає хлопчикові, що домашні ельфи не можуть розлучитися з будинком, в якому вони живуть, і повинні служити родині господаря до самої смерті. Доббі може піти від господаря тільки в тому випадку, якщо отримає від нього який-небудь предмет одягу. А поки Доббі одягнений в стару наволочку з прорізами для рук і ніг. В останньому розділі другого тому «Поттеріани» (“*Dobby's Reward*”) описується ситуація, яка дозволяє Доббі стати вільним. Гаррі віддає Люціусу Малфою чарівний щоденник, загорнувши його в стару брудну шкарпетку. Люціус розгортає щоденник і відкидає шкарпетку, яка падає на ельфа, який стоїть поруч з господарем. Той хапає шкарпетку і переможно заявляє, що відтепер він вільний.

В англійській народній казці “*The Cauld Lad of Hilton*” розповідається про домовика (*brownie*), який жив у господарів Хілтон Холла і мріяв звільнитися. Домовик, йдеться в казці, – це “*a funny little thing, half man, half goblin, with pointed ears and hairy hide*” [The Cauld]. Якось пізно вночі служниці почули шум в кухні і, заглянувши туди, побачили домовик, який розгойдувався на ланцюжку вертіла і співав сумну пісню про те, що він ніколи не стане вільним. Дізнавшись, що для цього ті, хто живуть в будинку повинні подарувати домовику одяг, дівчата пошили плащик з капюшоном і

поклали його біля каміна. Домовик надів плащ і став скакати по кімнаті на одній ніжці, примовляючи: “*I’ve taken your cloak, I’ve taken your hood; The Cauld Lad of Hilton will do no more good*” [The Cauld]. Сказавши це, домовик пропав, і більше його ніколи не бачили.

Чарівна паличка часто зустрічається поряд з іншими чарівними предметами (мазь, склянка з рідиною, перстень, ріг, меч тощо.) та є казковою деталлю. У романах Дж.К. Роулінг чарівні палички (*wands*) є майже у всіх мешканців Гогвортсу. У першому ж томі епопеї Гаррі йде з Хагрідом в чарівний магазин на діагональній алеї (*Diagon Alley*) купувати необхідні йому речі і книги за списком, надісланим з школи. У магазині, на дверях якого написано “*Ollivander: the best wandmaker in the world*”, Гаррі купує паличку з вмонтованим в неї пером Фенікса. Рон отримує у письменниці чарівну паличку, зроблену з ясена, а Герміона – з виноградної лози. На офіційному сайті Дж.К. Роулінг в Інтернеті пояснюється, що в кельтському фольклорі кожен місяць в році асоціюється з певним деревом, що і було враховано письменницею. Чарівник Волдеморт наділений паличкою з тиса, який, згідно з кельтським переказами, символізує і смерть, і відродження. Тому вибір дерева не випадковий – головною метою Воланда є власне відродження після смерті.

У першому томі «Поттеріани» (“*Harry Potter and the Philosopher's Stone*”) директор школи Албус Дамблдор дарує Гаррі на Різдво плащ-невидимку, який належав загиблому батькові хлопчика. Згодом Гаррі і його друзі Рон і Герміона неодноразово користуються цим плащем. Куртка-невидимка, туфлі-скороходи, чарівна шапка мудрості і непереможний меч – такі аксесуари улюбленого героя англійської дівтори Джека Переможця Велетнів. Казка «*Jack the Giant-Killer*» настільки популярна, що ще на початку минулого століття ім'я її головного героя потрапило в розділ «Джерела популярних алюзій» словника Вебстера. Джек-Переможець Велетнів вбив з десятків цих чудовиськ, в тому числі і сатану Люцифера, і завжди відправляв голови убитих велетнів до двору короля Артура.

Коли Гаррі вперше був присутній на банкеті в школі Гогвортсу, він був здивований, побачивши, що на порожніх столах після промови директора Дамблдора раптом з'явилися страви з їжею, причому їжі було багато і вона була різноманітна і смачна. Так відбувалося завжди, коли у Великому залі школи відзначалося якесь свято. Аналогічний сюжет знаходимо в англійській казці “The donkey, the table and the stick”. Герой казки прослужив у столяра дванадцять місяців і один день, отримавши в якості плати за роботу дерев'яний столик. Господар сказав, що варто крикнути: “*Come, my table, be covered*”, як на ньому негайно з'являться всілякі страви та напої [The donkey].

Гаррі, Рон і Герміона вирішили зварити чарівний напій, щоб дізнатися, що задумав Драко Мелфой. Гаррі і Рон тимчасово перетворилися на друзів Драко – Креба і Гойла, а Герміона мала перетворитися на час в школярку Міллісент Булстроуд. У напій слід додати волосок тієї людини, в якої бажано було перетворитися. У Гаррі і Рона все відбулося як слід, а голова Герміони перетворилася в котячу, оскільки вона помилково додала в свій напій волосок кішки. Аналогічну ситуацію знаходимо в казці “*Kate Crackernuts*”. Гарненька головка Енн, зведеної сестрички Кейт, злетіла з плечей, а замість неї виросла голова овечки. Але Кейт здобула у ельфа чарівну паличку і три рази доторкнулася до Енн чарівною паличкою. Овеча головка впала, а Енн знову стала такою ж красунею, як була [Kate]. У «Поттеріані» Герміону теж лікували чарівними засобами, і вона в кінці-кінців стала дівчинкою, якою колись була.

Персонажам англійських народних казок раз у раз доводиться відгадувати по три-чотири загадки. Це казки “*King John and the Abbot of Canterbury*”, “*Peter the halfwits*”, “*Red Attin*” [Worldoftales] та ін. В «Поттеріані» Герміона розгадує загадку, або, точніше кажучи, логічне завдання (*puzzle*), що дозволяє їй і Гаррі вибратися з кімнати-пастки, де в одній з дверей загорівся червоний вогонь, а в інший чорний. З семи однакових пляшечок, що стояли на столі, три містили отруту, дві – вино, одна забезпечувала прохід крізь двері з червоним вогнем, інша провела Гаррі

благополучно крізь двері з чорним вогнем. Правда, потім на нього чекала несподівана зустріч з викладачем Квіреллом, під тюрбаном якого оселилася голова чарівника Волдеморта.

У третьому томі «Поттеріани» (*“Harry Potter and the Prisoner of Azkaban”*) з'ясовується, що улюблена тварина Герміони – кішка Крукшенкс – спілкується з Сіріусом Блеком. Коли Сіріусу знадобився пропуск в вежу Гріффіндор, кішка стягнула з тумбочки одного зі школярів список паролів, за якими можна було пройти в вежу. Та й спілкуватися з кішкою для Сіріуса було нескладно, бо вони прекрасно розуміли один одного. Коли Гаррі спробував розправитися з Сіріусом, вважаючи, що той був винуватцем загибелі його батьків, Крукшенкс закрила своїм тілом серце Сіріуса, який лежав на підлозі, та завадила Гаррі направити чарівну паличку на Сіріуса і вбити його. В цьому епізоді ми бачимо алузію кота Чернулін в англійській казці *“Leather sack”* зустрічають дівчата Кейт і Джанет. Кот просить кожен з них хлюпнути молочка в його біле блюдечко, але дочка лудильника Кейт грубо відмовила коту, а дочка пастуха Джанет виконала його прохання охоче [Rowling 1999, с. 362-371].

Найрозумніший кіт, що говорить є персонажем і шотландської народної казки *“The King O' The Cats”* [The King]. Чорний кіт жив в будинку двох братів – Фергаса і Елсхендера – в глушині Шотландії. Коли один з братів розповів, що, перебуваючи в лісі, він побачив, як коти з великою пишністю ховали свого короля, чорний кіт раптово крикнув братам, що саме він тепер став королем усіх котів, а потім *“rushed up the chimney and was nevermore seen”*. Сюжет переміщення в просторі шляхом стрибка в палаючий камін Джоан Роулінг використовувала в серії романів про пригоди Гаррі Поттера неодноразово. Це і подорожі персонажів романів з каміна в камін за допомогою чарівного порошку Фло, і поява в каміні голови Сіріуса Блека для розмови з Гаррі, і бесіда хлопчика з Крічером, домашнім ельфом Сіріуса, знову-таки за допомогою каміна. А адже застосування порошку Фло, вважає американський фахівець з філософії науки Майкл Сілберстайн, «вимагає

з'єднання камінів в єдину мережу – з'єднання магічного, оскільки буквального перельоту з каміна в камін не відбувається, і все ж це переміщення більше нагадує нормальне подолання відстані між точками фізичного простору, ніж миттєву телепортацію» [Цит.за: Зайцева 2014, с. 146].

Коріння сюжету про Дари Смерті сходять до германо-скандинавської міфології. Всі три Дари – Бузина паличка, Камінь, що воскрешає (пізніше вставлений в перстень) і Мантия-невидимка – мають близькі прообрази в «Пісні про Нібелунгів». Серед скарбів нібелунгів, які вартує злісний карлик Альбрехт, є жезл, що дає своєму господареві владу над світом, кільце, на яке накладено прокляття, і плащ-невидимка, який герой Зігфрід використовує, щоб допомогти бургундському королю Гунтеру получити Брюнхильду в дружини. Скарб Нібелунгів, як і Дари Смерті, прирікає своїх власників на загибель, в результаті золото занурюють на дно Рейну, а плащ ховають разом з Зігфрідом, як Бузина паличку – з Дамблдором.

Джоан Роулінг у своїй епопеї про Гаррі Поттера одночасно широко використовує реальний матеріал, але при цьому вона черпає з безлічі літературних і міфологічних джерел, причому від легенд про короля Артура і до епосу Гомера, а не тільки з окультних легенд. В результаті поєднання старовинних джерел вона отримує непередбачуваний і новий результат, незважаючи на велику кількість прихованих алюзій.

2.2 Алюзії на твори англійської літератури XIX–XX століть

У романах про Гаррі Поттера нерідко вживається термін *unplottable*, стосовно об'єктів, що зачаровані так, щоб їх не можна було нанести на магічну карту переміщень. Тобто об'єкт є, але його не видно. Якоюсь мірою термін *unplottable* можна віднести до діккенсівських алюзій у романах

Дж. К. Роулінг. Діккенсівські мотиви у Дж. К. Роулінг можна умовно поділити на дві групи – *plottable* та *unplottable*. Алюзії, що підпадають під групу *unplottable*, не позбавлені долі суб'єктивізму, адже вони пов'язані з Ч. Діккенсом лише умовно.

До таких, наприклад, відноситься опис бенкету, присвяченого Посмертинам (*Deathday Party*) Майже Безголового Ніка (*Nearly Headless Nick*) – гості-примари, неїстівна їда на святковому столі, та і сам не дуже веселий привід для свята, – все це викликає в пам'яті іменини міс Хевішем з роману Ч. Діккенса “*Great expectations*” [Dickens]. Іменинниця в старому весільному платті, яке за її задумом стане для неї і саваном, сама схожа на привида; павуки і миші, які копирсаються в тому, що колись було розкішним пригощанням; примари минулого, які наповнюють кімнату і т.ін. Їжа, що погнила, на святковому столі, так само, як і примара в ланцюгах, котра з'явилася на вечірку, викликають у пам'яті Марлі з “*A Christmas carol in prose*” [Dickens].

Ще однією яскравою *unplottable*-паралеллю з Ч. Діккенсом є Крукшенкс (*Crookshanks*), кіт Герміони. У романі «*Bleak house*» уведено персонажа за прізвиськом Крук. У містера Крука є кішка, Леді Джейн, яка, так само як і Крукшенкс у Герміони, поводить не зовсім по-котячому, так ніби вона була наділена розумом. Ім'я Крукшенкс асоціюється з Ч. Діккенсом ще і з іншого боку: художника, що ілюструє “*Нариси Боза*”, звали Джордж Крукшенк. Цікавішими для нас стають все ж таки *plottable* алюзії.

Одним з прикладів навмисного або ненавмисного сюжетного зв'язку з Ч. Діккенсом є перекликання образів Сиріуса Блека у Дж. К. Роулінг і Абея Мегвіча з роману Ч. Діккенса “*Great expectations*” [Dickens]. Герої дуже схожі на сюжетному рівні: і Блек, і Мегвіч – засуджені; обидва ховаються від закону (Блек біжить з в'язниці, а Мегвіч повертається в Англію, з якої він був висланий). І той, й інший хочуть помститися людям, що зрадили їх: Сиріус біжить з Азкабана, щоб здійснити вбивство, за яке він був засуджений дванадцять років тому, Мегвіч, утікши з арештантської баржі, замість того,

щоб зникнути, розшукує Компесона і повертається разом з ним. Ані Мегвіч, ані Сіріус не мають власних дітей, проте всю свою любов вони вкладають у дітей приймалень – Абель Мегвіч повертається до Англії, щоб побачити свого «приймального» сина – Піпа, знаючи, що ризикує свободою і життям у разі затримання. Так само поступає і Сіріус, готовий на все заради свого хрещеного. Зрештою і герой Ч. Діккенса, і герой Дж. К. Роулінг гинуть з непрямої вини тих, ради кого вони ризикували [Rowling 2005, с. 88].

Подібність героїв простежується не тільки в сюжетній паралелі. Серед діккенсоведів широко поширене поняття про так звані діккенсівські "ярлики", які використовувались при описі того чи іншого персонажа. Суть цього прийому в постійному повторенні певної риси зовнішності або характеру персонажа, повторення поступово підсилюється і стає лейтмотивом героя. Абель Мегвіч з "Great expectations" також має такий «ярлик» – Піп, що веде розповідь постійно порівнює Мегвіч з собакою: "*He ate hurriedly and greedily, just like a dog; swallowed too fast and too often, and looked in all directions all the time, as if being afraid that someone would run up to him and take away the pate ... All this exactly resembled our dog*" [Dickens]. І далі "*... and when he rubbed a piece of lamb in his mouth, and bent his head to the side to better seize it with his fangs, he was terribly like an old hungry dog*" [Dickens]. Той же самий «ярлик» має у Роулінг і Сіріус Блек – він їсть "*in a very doglike way*", сміється «гавкаючим сміхом» (*doglike laugh, barking laugh*), не кажучи вже про те, що, будучи анімагом, просто може перетворитися на величезного собаку.

Однак паралель Абель Мегвіч / Сіріус Блек не вичерпує діккенсівських мотивів в образі Сіріуса. Набагато більшу увагу заслуговує паралель Сіріус Блек / Артур Кленнен з роману "Little Dorrit". Артур Кленнен – виходець з впливової родини; Сіріус Блек – нащадок давнього і шляхетського роду. І Артур, і Сіріус ненавидять атмосферу будинку, в якому вирости. Опис родового гнізда Кленнемів і Гріммолд Плейс (*Grimmold Place*) має багато спільного, починаючи від загального опису приміщень (затхлий запах, темні

коридори, свічники, вкриті павутиною, масивні, старі меблі, той факт, що мешканці кажуть напівголосно, точно побоюючись кого-небудь потривожити), аж до моторошнуватої деталі: в будинку Сіріуса Гаррі зауважує “*a row of shrunken heads mounted on plaques on the wall. A closer look showed Harry that the heads belonged to house elves*”. А ось частина опису будинку Кленнемов: “*He approached the door, which had a canopy decorated with carvings in the form of hanging towels and children's heads with all the signs of hydrocephalus*”. Обидва будинки затоплені примарами – у випадку з Гріммолд Плейс – реальними (боггарт в письмовому столі, доксі в шторах і т.д.), в будинку Кленнема – удаваними. Тут і привиди минулого, які постійно мучать Артура і його мати, і кошмари, на що дають спокою служниці Еффері, якій постійно ввижаються голоси і бачиться двійник її чоловіка.

Обидва героя відрікаються від сім'ї (або скоріше сім'ї відрікається від них) і шукають підтримки у тих, кого їхні родичі називають ворогами. Сіріус тікає з дому у віці шістнадцяти років і поселяється у Поттерів; Артур їде в Китай коли йому виповнюється двадцять, а згодом одружується на Емі Дорріт, дівчині, яка уособлювала собою все те, проти чого бореться його мати. Мати Артура як і раніше вважає себе главою сім'ї, хоча ось вже багато років не залишає спальню через хворобу. Мати Сіріуса також «прикута» до місця – до портрету, який неможливо зняти зі стіни, але її, як і місіс Кленнем, це не позбавляє владності. І Сіріус, і Артур потрапляють до в'язниці (обидва незаслужено), Артур – в Маршалсі, Сіріус – в Азкабан (*Azkaban*). Навіть неоднозначна фігура ельфа Крічера (*Kreacher*), яка відіграла трагічну роль у долі Сіріуса, знаходить свого двійника в будинку Кленнема. Це Флінтвінч, слуга місіс Кленнем, що не визнає в молодшому Кленнемі господаря і грає в свою гру.

Діккенсівські алюзії можна виявити і в описі сімейства Візлі (*Weasley*). Ряд паралелей дозволяє співвідносити сім'ю кращого друга Гаррі з сімейством Мікобери з “*David Copperfield*” [Dickens]. Зрозуміло, в даному випадку паралелізм буде досить поверховим, що зачіпають лише зовнішній,

описовий рівень, проте, досить велика кількість подібних деталей не дає залишити цей зв'язок без уваги. Тут помітно як сюжетна схожість (маленький Девід, так само як і маленький Гаррі, залишившись без батьків, стає практично членом родини Мікобери), так і схожість в описі того й іншого сімейства – велика кількість дітей як в тій так і в іншій родині (причому наявність і там і там близнюків) і постійний брак грошей. Правда варто відзначити, що близнюки Візлі швидше нагадують іншу пару близнюків – з “The Canterville Ghost” Оскара Уайльда [Wilde]. На користь цієї гіпотези говорить той факт, що і ті й інші мають молодшу сестру – Вірджинію у Уайльда і Джіні в Дж. К. Роулінг.

Ми не знаємо, навмисно чи ні Дж. К. Роулінг вступає в своєрідну літературну гру з класиком англійської літератури, однак, з упевненістю можемо сказати, що велика кількість відсилань до творчості Діккенса є цікавою темою для досліджень. Романи про Гаррі Поттера написані з видимою опорою на традиційну англійську літературу. Більш того, традиції англійської класичної літератури часто грають в «Гаррі Поттері» сюжетоутворюючу роль. Прихована цитація деталей, мотивів, епізодів – своєрідна підказка читачеві не тільки для розуміння суті роману, але і для розширення культурологічного бачення твору.

Дж. К. Роулінг не раз зізнавалася в любові до книг Джейн Остін, і в «Гаррі Поттері» дійсно дуже помітний вплив остінівського романтизму і сентиментлізму. Так, героїня “Mansfield Park” [Austen], віддана на виховання в сімейство тітоньки, живе на горищі і постійно терпить приниження від багатих родичів. На честь місис Норріс, гротескно-суророї родички, яка комічно наглядає за героїнею, Джоан Роулінг назвала кішку доглядача Гогвартса Аргуса Філча.

Інша відома літературна сирота – Мері Леннокс з “Secret garden” [Austen] Френсіс Бернетт. Вона виховується похмурих і відлюдним дядьком, в книзі описані пригоди трьох друзів, дівчинки і двох хлопчиків 10-12 років, у Мері зелені очі, а рано померлу матір одного з хлопчиків звать Лілі.

Крім того, Снейп, похмурий злісний тип, що ховає від оточуючих красиву історію кохання, родом з романтичної і вікторіанської традиції готичних героїв. Тут і містер Рочестер з “Jane Eyre” Шарлотти Бронте, і Хіткліфф з “Wuthering Heights” Емілі Бронте, і Арчибальд Крейвен з “Secret garden”, Френсіс Бернетт, і багато інших.

Дж. К. Роулінг говорила, що найбільше ототожнює себе з Едіт Несбіт, автором неймовірно популярних на початку ХХ століття дитячих книжок, що з'єднують реальність і чари (“*The Phoenix and the Carpet*”, “*The Railway Children*” та інших [Nesbit]). Е. Несбіт була серед засновників Фабіанського товариства, члени якого виступали за повільний перехід від капіталізму до соціалізму. У поттеріані безліч відсилань до дитячих книг Несбіт, але цікавіший натяк на її політичну діяльність. Більшість членів Ордена Фенікса названі на честь лідерів Фабіанського товариства: Фабіан Пруетт – пряме відсилання до назви товариства, названого, в свою чергу, на честь римського полководця Фабія Кунктатора; Еммелін Венс названа на честь британської суфражистки і борця за права жінок Еммелін Панкхерст, Стерджіс Подмор – на честь засновника товариства Френка Подмора, а Кінгслі Бруствер – на честь журналіста Кінгслі Мартіна.

У «Гаррі Поттера» добре помітний детективний елемент. Це вплив Дороті Сейерс, автора найпопулярніших англійських детективів. Дж. К. Роулінг посилається на її теорію про те, що в детективному сюжеті виправдано введення любовної лінії тільки тоді, коли вона допомагає замаскувати мотиви персонажів. На її думку є теорія (вона відноситься до детективних романів і до книг про Гаррі, які хоча і не належать до детективних романів, але іноді їх нагадують), що в детективі не повинно бути любовної лінії. Дороті Л. Сейерс, королева цього жанру, зазначала, що любовній лінії немає місця в детективному сюжеті, крім тих випадків, коли з її допомогою можна закамуювати справжні мотиви персонажів. Дж. К. Роулінг використовувала її з Персі і в якійсь мірі з Тонкс – в якості приманки. Але все ж дуже важливо, щоб читач бачив цих персонажів і в

любовних відносинах, які є необхідною частиною життя [Басюк].

Ще в першому томі «Поттеріани» розповідається, що Гаррі не тільки розуміє мову змії, а й сам є «змієустом», тобто вміє говорити парселмовою. Згодом з'ясовується, що і злий чарівник Волдеморт теж «змієуст». Салазар Слізерін, засновник одного з чотирьох коледжів Гогвартса, також був «змієустом». Гігантська змія дванадцяти футів (чотирьох метрів) довжини є служницею лорда Волдеморта. Ім'я змії сходить до давньоіндійської літературної мови санскриту, де слово «гола» означає «змії». У мові урду слово «Нагін» – це «змія», а в казках Редьярда Кіплінга кобра зветься Нагайною. У четвертому томі «Поттеріани» – “Harry Potter and the Goblet of Fire” – Гаррі бере участь в Турнірі трьох чарівників. Одне із завдань полягало в тому, щоб звільнити Рона, Герміону, Чоу Чанг і сестру Флер Делякур, які були прив'язані в зачарованому вигляді до статуї русалки на дні озера і яких стерегла ціла зграя живих русалок. Завдяки допомозі ельфа Доббі Гаррі справляється зі своїм завданням, а вже вийшовши на берег, бачить, що директор школи Дамблдор, нагнувшись над краєм озера, довго розмовляє з царицею русалок мовою русалок, та й сам Гаррі, коли був ще на дні озера, русалки і водяні розмовляли з ним, хоча він міг відповідати їм лише за допомогою знаків, оскільки з рота у нього вилітали тільки бульбашки. У казці Ганса Хрестіяна Андерсена «Русалонька» морські принцеси та їх бабуся постійно розмовляють своєю мовою русалок. Але коли Русалонька захотіла отримати замість хвоста ноги і піднятися з води до молодого принца, морська відьма зажадала, щоб Русалонька віддала їй свій голос за те, що вона перетворить хвіст Русалочки в дві чарівні ніжки. Коли русалонька потрапила до палацу принца, вона вже не могла говорити, а лише дивилася на улюбленого темно-блакитними очима. Романтичним казкам Андерсена притаманні героїзм і самовідданість героїв – якості, якими Джоан Кетлін Роулінг нагородила головного героя своєї епопеї – Гаррі Поттера.

У романах серії знаходимо також алюзії на твори видатного

англійського письменника Оскара Уайльда. В його казці “*The Fisherman and his Soul*” з русалкою *Mermaid* розмовляє мовою русалок молодий рибалка. Він полюбив *Mermaid* і захотів одружитися з нею, але вона зажадала, щоб він прогнав свою душу геть, і тоді вони зможуть оселитися в безодні. Казка закінчується сумно: і Рибак, і улюблена їм *Mermaid* вмирають, причому у Рибака від повноти любові “*the heart that was within him brake*” [Wilde]. У п'ятому томі епопеї – “*Harry Potter and the Order of the Phoenix*” – директор школи Гогвортс Албус Дамблдор розповідає хлопчикові, в чому його сила: це сила, якої абсолютно немає у лиходія Волдеморта, це сила, яка більш дивна, ніж смерть, ніж людська думка, ніж сили природи. І сила ця – любов, що зберігається в серці людини. У казковій іронічній повісті «*The Canterville Ghost*» Оскар Уайльд запропонував читачеві зовсім казкову і зовсім не іронічну кінцівку. У повісті є підзаголовок “*Material-idealistic story*”, а в кінці говориться, що “*Love is stronger than Life and Death*” [Wilde]. Ця ж думка пронизує і дві знамениті казки Оскара Уайльда – “*The happy prince*” та “*The nightingale and the rose*”.

Отже, романи про Гаррі Поттера написані з очевидною опорою на традиційну англійську літературу. Більш того, традиції англійської класичної літератури часто грають в «Гаррі Поттері» сюжетоутворюючу роль. Прихована цитація деталей, мотивів, епізодів – своєрідна підказка читачеві не тільки для розуміння суті роману, але і для розширення культурологічного бачення твору.

2.3 Алюзивність імен персонажів

Як уже було згадано раніше, ім'я (власна назва) є одним із засобів реалізації інтертекстуальності, яке експлікується в тексті за допомогою алюзії. Отже, можна стверджувати, що кожне ім'я в літературному творі буде

приховувати в собі значення, дізнатися яке читач зможе за допомогою своїх вже накопичених знань про зміст інших текстів, інакше кажучи, інтертекст. Однак, дослідження семантики і вживання онімів показують, що питання про наявність чи відсутність значення у власних назв можна вирішити тільки по відношенню до конкретних онімів. Оскільки в нашій роботі ми аналізуємо промовісті імена та їх значення, то доцільно буде розглядати це питання в контексті літературних творів жанру фентезі, оскільки саме тут, ми зможемо розкрити його значення найбільш глибоко.

Ім'я літературного персонажа жанру фентезі є промовистим, оскільки його наявність в творі є відмінною рисою даного жанру. Твір «Гаррі Поттер» належить до жанру фентезі, тому письменниця володіє великим вибором стилістичних засобів для створення своїх творів, в тому числі при створенні власних назв. Імена персонажів, назви об'єктів і предметів в серії романів про Гаррі Поттера Дж. К. Роулінг викликають у читача ряд смислових асоціацій, які, по-перше, є «мостом» між текстами, створюючи, таким чином, загальний простір аномального світу, а по-друге, служать основним ключем в розкритті художнього задуму письменниці.

Більшість імен героїв роману Дж. К. Роулінг передають їх характер, описують зовнішність і вказують на соціальну значимість героя в творі в цілому. Багато з цих імен придумані авторкою і являють собою комбінацію певних англійських слів, або вигаданих автором слів, які певним чином співзвучні з реальними англійськими словами.

Таке використання слів пробуджує асоціації з тими чи іншими словами, поняттями і фактами, що сприяє формуванню образу героя в поданні читача.

В даному підрозділі ми проаналізуємо кілька імен з роману, виявимо значення кожного з них і спробуємо позначити шлях прояви інтертекстуальності, а також розширити наші знання в галузі розуміння та інтерпретації даного літературного твору.

2.3.1 Гаррі Поттер (Harry Potter). За словами Дж. К. Роулінг, ім'я *Harry* завжди було її улюбленим чоловічим ім'ям. Виходячи з цього, можна стверджувати, що цей факт є головною причиною того, що головний герой твору отримав саме це ім'я. Однак, крім особистої симпатії автора, в імені головного героя схований набагато більш глибокий зміст. Ім'я *Harry* може не тільки описати характер головного героя, але і приховувати в собі передумови до розвитку подальших подій. Для підтвердження даної гіпотези необхідно: 1) розглянути етимологію імені незалежно від контексту твору; 2) знайти і проаналізувати деякі ситуації за участю даного героя; 3) проаналізувати опис героя, його думок і вчинків.

Аналізуючи ім'я *Harry*, в першу чергу, слід звернути увагу на використання даного імені в англійських країнах, конкретно в Великобританії в 80-х роках минулого століття. Згідно зі статистикою сайту www.britishbabynames.com, ім'я *Harry*, а так само його прототип *Henry* ще в 60х роках минулого століття на всій території Великобританії вважалося “*old man name*”, проте, вже на рубежі 70-80х років воно знову повернулося в категорію «Топ-100 використовуваних чоловічих імен» і поступово почало набирати популярність. Сьогодні ім'я *Harry* входить в десятку найбільш поширених імен на всій території Великобританії. Іншими словами, за допомогою імені *Harry* автор підкреслює простоту походження та існування хлопчика. Дж. К. Роулінг не виділяє його серед однолітків, показуючи тим самим, що головний герой найпростіший хлопчик. У першій книзі, “*Harry Potter and the Philosopher's Stone*”, сам Гаррі, дізнавшись, що він чарівник, заперечує це і твердить сам собі, що нічого незвичайного з ним статися не може:

It was a dream, he told himself firmly. "I dreamed a giant called Hagrid came to tell me I was going to a school for wizards. When I open my eyes I'll be at home in my cupboard". [Rowling 1997, c. 77].

Також, коли Гаррі вперше приїхав в школу чаклунства Гогвартс, під час розподілу учнів по факультетах, він все ще допускав, що все, що з ним

сталося, це помилка і чарівником він бути не може:

A horrible thought struck Harry, as horrible thoughts always do when you're very nervous. What if he wasn't chosen at all? What if he just sat there with the hat over his eyes for ages, until Professor McGonagall jerked it off his head and said there had obviously been a mistake and he'd better get back on the train? [Rowling 1997, с. 96].

Однак, використовуючи таке звичайне, класичне ім'я, Дж. К. Роулінг протягом усього роману, нагадує читачеві про те, що, незважаючи на всю свою простоту, головний герой дуже незвичайний хлопчик. Так, наприклад, третю книгу роману «*Harry Potter and the Prisoner of Azkaban*» автор починає зі слів:

Harry Potter was a highly unusual boy in many ways. For one thing, he hated the summer holidays more than any other time of year. For another, he really wanted to do his homework but was forced to do it in secret, in the dead of night. And he also happened to be a wizard [Rowling 1999, с. 3].

Або, наприклад, у другій книзі роману автор звичайну ранкову ситуацію в звичайній родині з хлопчиком зі звичайним ім'ям зводить до абсолютно незвичайного твердженням:

...Ever since Harry had come home for the summer holidays, Uncle Vernon had been treating him like a bomb that might go off at any moment, because Harry Potter wasn't a normal boy. As a matter of fact, he was as not normal as it is possible to be. Harry Potter was a wizard – a wizard fresh from his first year at Hogwarts School of Witchcraft and Wizardry [Rowling 1999, с. 14].

Що стосується самого прізвища Поттер (*Potter*), в різних джерелах значення визначається як «гончар» (від англ. *pot* – «глиняний горщик»). Відомо, що професія гончара в середньовіччі була професією низького рівня, іншими словами, даний вид діяльності був звичайним ремеслом, яким займалася велика кількість людей того часу. Ім'я *Harry* є зменшувальною формою давньоанглійського імені *Harold* і дослівно означає «захисник дому», іншими словами, хоробра людина, яка готова принести себе в жертву

заради порятунку інших. Найбільш яскраво ця риса характеру головного героя проявляється в останніх главах сьомої книги, коли він вирішує дозволити Темному Лорду (*Dark Lord*) вбити себе:

Like rain on a cold window, these thoughts pattered against the hard surface of the incontrovertible truth, which was that he must die. I must die. It must end [Rowling 2007, с. 745].

Так само імені *Harry* приписують характер незвично доброї людини, який схожий на свою матір і зовні і внутрішньо. Будь-який новий герой книги, після знайомства з Гаррі, завжди говорив йому про те, що у нього очі матері, і він неодмінно стане таким же добрим і мудрим чарівником, як вона. Наприклад, до моменту знайомства Гаррі з професором Слизорогом (*Slughorn*), Гаррі чув про свою схожості з матір'ю настільки часто, що йому почало це набридати:

Harry merely looked at Slughorn. Slughorn's watery eyes slid over Harry's scar, this time taking in the rest of his face. "You look very like your father". "Yeah, I've been told," said Harry. "Except for your eyes. You've got —". "My mother's eyes, yeah." Harry had heard it so often he found it a bit wearing [Rowling 2007, с. 77].

Крім того, він і сам помітив цю схожість, коли вперше побачив її зображення в дзеркалі «Еїналеж» на першому курсі навчання в школі:

*She was a very pretty woman. She had dark red hair and her eyes – her eyes are just like mine, Harry thought, edging a little closer to the glass. Bright green – exactly the same shape, but then he noticed that she was **crying; smiling**, but crying at the same time. The tall, thin, black-haired man standing next to her put his arm around her. He wore glasses, and his **hair was very untidy**. It stuck up at the back, just as Harry's did* [Rowling 1997, с. 262].

Можна припустити, що автор використовує протиставлення для посилення абсурдності ситуації, що б показати читачеві наскільки сильно був вражений головний герой, дізнавшись про себе правду, а так само для посилення уявлення читачем створеного автором фантастичного світу.

Підводячи підсумок даного аналізу, можна стверджувати, що ім'я головного героя, безсумнівно, є промовистим і несе в собі куди більш важливе смислове навантаження, ніж звичайне ім'я. Використання даного поєднання прізвища та імені героя так само є цілком логічним і виправданим з боку автора. Воно повністю відповідає характеру і вчинкам головного героя.

2.3.2 Драко Малфой (Draco Malfoy). Драко Малфой (Draco Malfoy) є одним з головних героїв всього роману, який вплинув на багато важливих подій в книзі. Автор визначає даного персонажа як негативного героя, шкільного ворога Гаррі Поттера, на перший погляд, створюючи йому образ шкільного авторитету, хороброго борця з системою і прихильника темних мистецтв. Однак, не дивлячись на це, автор позиціонує його як боягуза, який постійно ховається за спинами своїх друзів і вічно намагається створити проблеми головному герою. Наприклад, в четвертій книзі роману [Rowling 2003], після чергової спроби Драко образити друзів Гаррі і напасти на нього зі спини, професор Муді (*Moody*) перетворив його в тхора, пояснюючи це тим, що:

"I don't like people who attack when their opponent's back's turned," growled Moody as the ferret bounced higher and higher, squealing in pain. "Stinking, cowardly, scummy thing to do..."

"The ferret flew through the air, its legs and tail flailing helplessly".

"Never – do – that – again –" said Moody, speaking each word as the ferret hit the 133 stone floor and bounced upward again [Rowling 2003, с. 132].

Поведінка героя, після такого «виховання», яскраво розкриває його справжню сутність:

Malfoy, whose pale eyes were still watering with pain and humiliation, looked malevolently up at Moody and muttered something in which the words "my father" were distinguishable [Rowling 2003, с. 133].

Ім'я героя так само є одним з найяскравіших прикладів промовистих

імен всього роману. Ім'я *Draco* з латини перекладається як «Дракон» (або «Змія»), це ім'я зазвичай пов'язують з грецьким тираном шостого століття до нашої ери, відомим своєю жорстокістю, який склав звід законів настільки суворий (наприклад, повішення за крадіжку хліба), що виник відомий крилатий вислів «Драконівські заходи» [Словник 2011, с. 34]. Поряд з цим, Драко (*Draco*) протягом усього роману намагається перешкодити Гаррі (*Harry*) в будь-якій його справі, створює йому різні проблеми на шляху до мети. Уже в першій книзі роману [Rowling 1997] Гаррі (*Harry*) і його друзі розуміють, що присутність Драко в будь-якій їх справі може стати проблемою. Ситуація з новонародженим драконом кращого друга Гаррі (*Harry*) Хаґріда (*Hagrid*) є яскравим підтвердженням цього твердження:

Hagrid was about to answer when the color suddenly drained from his face he leapt to his feet and ran to the window. "What's the matter?"

"Someone was lookin' through the gap in the curtains – it's a kid – he's runnin' back up ter the school."

Harry bolted to the door and looked out. Even at a distance there was no mistaking him. Malfoy had seen the dragon [Rowling 1997, с. 297].

Можна також провести паралель між ім'ям *Draco* і змією. У відомому біблійній оповіді про Адама і Єву, диявол постає в образі змія-спокусника, пропонуючи Єві з'їсти «заборонений плід». Так само і Драко, під час його зустрічі з Гаррі в поїзді, пропонує йому «розібратися» хто є хто в світі чарівників:

"You'll soon find out some wizarding families are much better than others, Potter. You don't want to go making friends with the wrong sort. I can help you there." He held out his hand to shake Harry's, but Harry didn't take it.

"I think I can tell who the wrong sort are for myself, thanks," he said coolly [Rowling 1997, с. 86].

Що стосується зовнішності героя, то тут так само простежується образ змії:

In the back of the shop, a boy with a pale, pointed face was standing on a

footstool while a second witch pinned up his long black robes [Rowling 1997, с. 60].

Між семантичним значенням прізвища і життєвими цінностями сім'ї Малфой (*Malfoy*) так само присутній зв'язок. Аналізуючи це прізвище, слід, в першу чергу, звернути увагу на його переклад. У перекладі з французької “*Mal foi*” – «погана віра», інакше кажучи, «віроломство», а оскільки вся родина Малфой (*Malfoy*) завжди перебувала на боці Темного Лорда (*Dark Lord*), то їхня віра була спрямована на підтримання чистоти крові їх сім'ї і розвитку темних мистецтв. Крім того, дане прізвище також має спільне коріння з латинським словом “*Maleficus*” – «робить зло», а це так само можна віднести до Драко. Отже, прізвище *Malfoy* так само є промовистим. Даний аналіз підтверджує наявність прямого зв'язку між ім'ям героя та його характером і поведінкою. Так само, можна припустити, що Драко є антиподом Гаррі Поттера. Про це нам говорить його положення в суспільстві, сімейні цінності сім'ї Мелфой, а також їх взаємовідносини. Гаррі розмірковує про це під час втечі з дому дядька й тітки в другій частині роману:

Harry was silent. Judging by the fact that Draco Malfoy usually had the best of everything, his family was rolling in wizard gold; he could just see Malfoy strutting around a large manor house. Sending the family servant to stop Harry from going back to Hogwarts also sounded exactly like the sort of thing Malfoy would do [Rowling 2000, с. 56].

Іншими словами, Драко – це типовий представник аристократії світу чарівників, а Гаррі, навпаки, як уже говорилося раніше, – простий хлопець. Підводячи підсумок, ми можемо стверджувати, що ім'я *Draco Malfoy* виконує не тільки пізнавальну функцію, але і несе в собі певне стилістичне забарвлення, а також є частиною вираження художнього змісту твору.

2.3.3 Герміона Грейнджер (*Hermione Granger*). У багатьох інтерв'ю Дж. К. Роулінг зізнається, що імена грають дуже важливу роль в її книгах, і автор надає їм велике значення. Говорячи про Герміону Грейнджер (*Hermione Granger*), одну з головних героїнь роману, одну з кращих друзів Гаррі Поттера (*Harry Potter*), також, як і в двох попередніх описаних нами вище випадках, слід зазначити взаємозв'язок даного імені з характером і долею. Для підтвердження присутності зв'язку з цим необхідно провести ономастический аналіз даного імені. Відповідно до класифікації імен серії романів про Гаррі Поттера, запропонованої О. В. Плотниковою [Плотникова 2005, с. 264], ім'я *Hermione* можна віднести до групи грецьких і латинських запозичень, а прізвище *Granger*, так само як і прізвище *Potter*, до типу професійних прізвищ.

Говорячи про грецьке походження імені *Hermione*, в першу чергу слід звернути увагу на його зв'язок з ім'ям давньогрецького бога Гермеса. Гермес – в давньогрецькій міфології бог торгівлі, розумності, спритності і красномовства, бог атлетів. Покровитель магії, алхімії і астрології, він винайшов міри, числа, абетку і навчив людей. Як і давньогрецький бог, Герміона володіє унікальними якостями: вона є кращою студенткою курсу, з легкістю справляється з будь-яким домашнім завданням. Часто її вміння швидко приймати рішення і енциклопедичні знання допомагають Гаррі та його друзям вийти з заплутаних ситуацій. Наприклад, у другій книзі роману [Rowling 1998], Герміона, завдяки своїм знанням, дізнається яке чудовисько приховано в Таємній кімнаті, що допомагає Гаррі врятувати одну з студенток Гогвартса:

Of the many fearsome beasts and monsters that roam our land, there is none more curious or more deadly than the Basilisk, known also as the King of Serpents. This snake, which may reach gigantic size and live many hundreds of years, is born²⁴⁸ from a chicken's egg, hatched beneath a toad. Its methods of killing are most wondrous, for aside from its deadly and venomous fangs, the Basilisk has a murderous stare, and all who are fixed with the beam of its eye shall suffer instant

death. Spiders flee before the Basilisk, for it is their mortal enemy, and the Basilisk flees only from the crowing of the rooster, which is fatal to it.

And beneath this, a single word had been written, in a hand Harry recognized as Hermione's: "Pipes" [Rowling 1998, с. 290-291].

Здатність Герміони мислити логічно дозволяє трійці розплутати головоломки і дістатися до філософського каменя. Пізнання Герміони в ботаніці допомагають друзям впоратися з рослиною, яку в чарівному світі називають *Devil's Snare*:

"Stop moving!" Hermione ordered them. "I know what this is – it's Devil's Snare!"

"Oh, I'm so glad we know what it's called, that's a great help," snarled Ron, leaning back, trying to stop the plant from curling around his neck.

"Shut up, I'm trying to remember how to kill it!" said Hermione.

"Well, hurry up, I can't breathe!" Harry gasped, wrestling with it as it curled around his chest.

"Devil's Snare, Devil's Snare... what did Professor Sprout say? It likes the dark and the damp..."

"So light a fire!" Harry choked [Rowling 1998, с. 342].

Що стосується прізвища *Granger*, в різних джерелах значення визначається як «фермер», тобто людина відповідальна, трудяща, найчастіше має просте походження. За своїм походженням Герміона (Hermione) є «маглом» або, як їх ще називають, «простаком» тобто людиною, батьки якого є звичайними людьми, а не чарівниками. Говорячи про відповідальність героїні, то тут ще раз варто відзначити її старанність у навчанні, логічний склад розуму, і успіх в будь-якій справі. Наприклад, на другому курсі навчання в школі, Герміоні вдалося приготувати дуже складне зілля перетворення, а на першому курсі їй першій вдалося застосувати заклинання левітації на одному із занять. В одному з інтерв'ю Дж. К. Роулінг визнає, що вибрала це ім'я, щоб тесок даної героїні не дражнили в школі. Письменниця також пояснює це тим, що батьки Герміони назвали свою дочку так, щоб

показати, якими розумними вони були. Саме ім'я автор запозичила у Шекспіра з п'єси «The Winter's Tale». Також вибір автором такого рідкісного імені може пояснити той факт, що сама героїня є, певною мірою, унікальним персонажем роману. Як вже говорилося раніше, Герміона Грейнджер є кращою студенткою курсу і відрізняється особливими здібностями в усіх видах чарівних мистецтв.

В одному з романів героїня зізнається, що на першому курсі, під час церемонії розподілу по факультетах, їй було запропоновано вступити на факультет Когтевран (*Ravenclaw*) (студенти якого відрізняються особливими здібностями у навчанні), але вона відмовилася і вибрала будинок Гріффіндор (*Griffindor*). Нагадаємо, що ще одним персонажем, якому надали вибір факультету, був Гаррі Поттер (*Harry Potter*). Підводячи підсумок, можна стверджувати, що ім'я цієї героїні так само є промовистим ім'ям і приховує в собі необхідний для кращого розуміння тексту сенс. Використання даного імені так само є цілком виправданим з боку вирішення автора. Воно повністю відповідає характеру і вчинкам героїні і підкреслює її унікальність.

2.3.4 Волян-Де-Морт. Том Марволо Ріддл (*Lord Voldemort. Tom Marvolo Riddle*). Найсильніший та небезпечний чаклун сучасності, уособлення зла і самий негативний персонаж у всьому романі – *Lord Voldemort* або *Dark Lord*, або *You-Know-Who*. Даний персонаж – один з небагатьох в романі, якому автор присвоїв не тільки ім'я, але і псевдонім. *Tom Marvolo Riddle* – справжнє ім'я героя, проте сам герой замінив його на псевдонім *Lord Voldemort*, тому що справжнє ім'я він успадкував від свого батька-магла (людини, а не чарівника) і не хотів, щоб хто-небудь знав про те, що він *half-blood* або «полукровка», оскільки сам вважав, що тільки «чистокровні» чарівники повинні володіти магічними мистецтвами.

Доцільно розпочати аналіз зі справжнього імені героя, оскільки

псевдонім був створений з відсиланням на нього. Ім'я *Tom* або повна його версія *Thomas*, як і в випадку з ім'ям *Harry*, є досить поширеним і популярним на території Америки і Великобританії. Отже, дане ім'я таке ж просте, як і людина, на честь якого був названий *Lord Voldemort*.

Друге ім'я даний персонаж отримав від свого діда Марволода Мракса (*Marvolo Gaunt*), який був чарівником і нащадком Салазара Слизерина (*Salazar Slytherin*), одного із засновників школи чарівництва Гогвартс (*Hogwarts*). Очевидно, що ім'я *Marvolo* сходить до іменника «*marvel*», що в перекладі означає «диво», «щось незвичайне». Таким чином, обидва імені героя відбивають дві сторони його походження: чарівник по матері, і проста людина по батькові.

Отже, ми можемо стверджувати, що ім'я *Tom Marvolo Riddle* є оксюмороном. Можна припустити, що автор використовує таке поєднання, що б підкреслити винятковість його походження і дати зрозуміти читачеві, наскільки цей факт важливий для розкриття авторського задуму. Згодом Лорд Волан-Де-Морт вбиває свого батька, даючи тим самим зрозуміти, наскільки він зневажає подібну спорідненість, і з імені *Tom Marvolo Riddle* він складає анаграму «*I am Lord Voldemort*», як і називає себе серед шкільних друзів і послідовників. Лорд Волан-Де-Морт розповідає про це Гаррі у другій частині роману, коли постає перед ним у вигляді спогаду, якого заточили в щоденнику на 50 років:

He pulled Harry's wand from his pocket and began to trace it through the air, writing three shimmering words:

TOM MARVOLO RIDDLE

Then he waved the wand once, and the letters of his name rearranged themselves:

I AM LORD VOLDEMORT

"You see?" he whispered. "It was a name I was already using at Hogwarts, to my most intimate friends only, of course. You think I was going to use my filthy Muggle father's name forever? ... No, Harry – I fashioned myself a new name, a

name I knew wizards everywhere would one day fear to speak, when I had become the greatest sorcerer in the world!" [Rowling 1998, с. 268-269].

Незабаром ім'я *Lord Voldemort* стало не прийнято вимовляти вголос, тому що люди боялися всього, що було з ним пов'язано. Зазвичай його ім'я стали замінювати евфемізмом *You-Know-Who*. Лордом він називає себе за спорідненість із відомими чарівниками минулого – Салазаром Слизерином (*Salazar Slytherin*) і Кадмус Певерелом (*Cadmus Peverell*).

Для повного розкриття значення імені даного героя, необхідно так само проаналізувати і створений з реального імені псевдонім *Lord Voldemort*. Очевидно, що *Voldemort* було утворено від французького *vol de mort*, що означає «політ смерті (або мертвих)»; *vol = flight, de = of, mort = death*. Однак може існувати й інше пояснення значення даного імені – лат. *Volo = I wish / want*, «я бажаю», таким чином, можна припустити, що ім'я, ймовірно, означає «бажаю перемогти смерть». Єдина річ, яку завжди боявся Лорд Волан-Деморт (*Lord Voldemort*), це смерть і, бажаючи знайти безсмертя, він «розколює» свою душу на сім частин за допомогою закляття крестражу (*Horcrux*) і кожен з них містить в певний предмет, одним з яких в результаті виявляється і сам Гаррі. Підводячи підсумок, ми можемо стверджувати, що дане ім'я також є промовистим. Воно досить сильно доповнює образ даного героя, сприяє загальному розвитку ідеї роману, частково виражає ставлення автора до героя, а так само приховує в собі передумови до подальшого розвитку подій в романі.

2.3.5 Северус Снейп (*Severus Snape*). Викладач Зілляваріння та Захисту від темних мистецтв, декан будинку Слизерін (*Slytherin*), директор школи чарівництва Гогвартс (*Hogwarts*), безумовно, є найбільш колоритною, загадковою і суперечливою особистістю у всьому романі. Ім'я цього героя грає головну роль в створенні його образу: в ньому відбивається його унікальний характер, світосприйняття, і цілі використання

автором даного персонажа в романі в цілому.

Можна припустити, що в представленому випадку ім'я може слугувати ключем в розкритті художнього задуму письменниці. Ім'я *Severus Snape*, так само як і у випадку з ім'ям *Harry Potter*, не тільки описує характер героя, а й приховує в собі передумови до розвитку подальших подій. Слід зазначити, що долі цих героїв тісно пов'язані протягом усього роману. На початку аналізу імені дуже важливо відзначити, що ім'я цього героя є вигаданим. Вигадані імена, на відміну від реальних, використовуються для створення нереального художнього образу, іншими словами герой з вигаданим ім'ям не є збірним образом, а являє собою героя з індивідуальним характером, світосприйняттям і унікальною долею.

Аналізуючи прізвище даного героя, *Snape*, слід ознайомитися з етимологією цього слова. Можна припустити, що вплив на його створення могли надати наступні мовні одиниці зі схожим звучанням: *snipe*, *snip*, *snar*, *snappish*, *snake*. Згідно із дефініціями словників, кожне з цих слів має значення, яким можна описати даного героя і зіставити його з реальними ситуаціями, взятими з тексту, де найбільш яскраво проявляється та чи інша риса характеру героя:

1. *Snipe* – постріл здалеку з укриття. Як вже говорилося раніше, Северус Снейп є найбільш суперечливою і колоритною особистістю в романі. Протягом усього роману автор позиціонує його як негативного персонажа, прихильника темних мистецтв і соратника Темного Лорда. Крім того, в шостій частині роману «*Harry Potter and the Half-Blood Prince*» Северус Снейп вбиває директора школи, найбільшого чарівника сучасності, Альбуса Дамблдора, внаслідок чого повністю втрачає довіру Гаррі Поттера і його друзів і стає його головним ворогом. Однак в кінці сьомої книги [Rowling 2005] автор розкриває правду про даного героя, і вона, немов «постріл», вражає не тільки читача, а й самого Гаррі, коли Снейп перед смертю ділиться з ним своїми спогадами про зустріч з Дамблдором, під час якої дав обіцянку захищати хлопчика:

“You know how and why she [Lily Evans] died. Make sure it was not in vain. Help me protect Lily’s son”...

“The Dark Lord will return, and Harry Potter will be in terrible danger when he does.”

There was a long pause. At last he said, “Very well. Very well. But never – never tell, Dumbledore! This must be between us! Swear it! I cannot bear...especially Potter’s son...I want your word!”

“My word, Severus, that I shall never reveal the best of you?” Dumbledore sighed, looking down into Snape’s ferocious, anguished face. “If you insist...” [Rowling 203, с. 703].

2. *Snip* – маленька людина. Даний опис так само можна порівнювати з особистістю нашого героя. У шкільні роки Северус Снейп був досить непримітним, худорлявим хлопчиком, об’єктом насмішок Джеймса Поттера (*James Potter*), батька Гаррі та його друзів. Під час індивідуальних занять зі Снейпом Гаррі проник в його пам’ять і дізнався деякий подробиці з його шкільного життя і про свого батька:

What was making Harry feel so horrified and unhappy was not being shouted at or having jars thrown at him; it was that he knew how it felt to be humiliated in the middle of a circle of onlookers, knew exactly how Snape had felt as his father had taunted him, and that judging from what he had just seen, his father had been every bit as arrogant as Snape had always told him [Rowling 2003, с. 750].

3. *Snap* – брехня, обман, хитрість; несподіваний, без попередження.

Ще одне підтвердження неоднозначності даної особистості. Як вже говорилося раніше, Снейп, ризикуючи своїм життям, допомагав Дамблдору захищати Гаррі від Темного Лорда (*Dark Lord*). Досконало оволодівши мистецтвом Окклюменції (*Occlumency*), здатністю перегороджувати шлях до своєї свідомості людям, які володіють мистецтвом Легіліменції (*Legilimency*), здатність проникати в свідомість іншої людини, йому вдалося обдурити Темного Лорда (*Dark Lord*).

4. *Snappish* – злий, прискіпливий, дратівливий, сварливий; вічно незадоволений, їдкий, уривчасто-грубий; нелюб'язний, нечемний.

Це слово відображає суть і характер персонажа по відношенню до Гаррі. Снейп (*Snape*) завжди шукав привід принизити Гаррі, залишав його після уроків і давав йому штрафні очки. Одного разу він пригрозив Гаррі виключити його зі школи:

"Silence!" snapped Snape again. "Most unfortunately, you are not in my House and the decision to expel you does not rest with me. I shall go and fetch the people who do have that happy power. You will wait here." [Rowling 2003, с. 68].

5. *Snake* – змія.

Говорячи про змію, варто відзначити, що саме змія є символом будинку Слізерін (*Slytherin*), до складу учнів якого входив Северус Снейп, і, згодом став його деканом:

"Slytherin!" cried the Sorting Hat. And Severus Snape moved off to the other side of the Hall, away from Lily, to where the Slytherins were cheering him, to where Lucius Malfoy, a prefect badge gleaming upon his chest, patted Snape on the back as he sat down beside him... [Rowling 2003, с. 753].

Що стосується імені героя, *Severus*, то воно походить від прикметника *severe*. Згідно з даними словника, всі сім представлених значень слова можна віднести на рахунок цього персонажа: 1) строгий, суворий, вимогливий (як викладач); 2) нестерпний (для учнів); 3) серйозний, сильний (характером); 4) суворий, простий, без надмірностей (стиль в одязі – проста чорна мантія, перевага чорному кольору); 5) жорстокий, запеклий (життєвими негараздами); 6) ретельний, скрупульозний, педантичний (як висококласний зіллевар-хімік, галузь, де ці якості надзвичайно необхідні); 7) саркастичний, їдкий, колючий (по відношенню до студентів, особливо з факультету Гріффіндор, особливо в його висловлюваннях стосовно *Harry*) [Webster]

Тож, можна стверджувати, що представлений персонаж є найяскравішим прикладом героя, який володіє промовистим ім'ям. Провівши ономастический аналіз даного імені, ми виявили ряд особливостей, які не

тільки допомогли нам визначити місце героя в романі, а також визначити приховані риси його характеру і відтворити образ даного героя.

Підсумовуючи вищевикладене, можна зробити наступні висновки. Більшість імен героїв роману Дж. К. Роулінг передає їх характер, описує зовнішність і вказує на значущість героя в творі в цілому. Багато з цих імен придумані автором і являють собою комбінацію певних англійських слів або вигаданих автором слів, які певною мірою співзвучні з реальними англійськими словами. Таке використання слів пробуджує асоціації з тими чи іншими явищами, поняттями і фактами, що сприяє формуванню образу героя в уяві читача.

ВИСНОВКИ

Інтертекстуальність є властивістю текстів діалогічно взаємодіяти один з одним, що проявляється у присутності вербальних інтертекстем у тексті-приймачі, серед яких алюзія, цитата, ремінісценція та інші суміжні поняття. Основними критеріями їх відмежування є процес свідомості/несвідомості наслідування, використання графічних маркерів й повноти представлення у тексті.

Алюзія є повним або неповним відтворенням тексту-оригіналу, виразу, словосполучення або слова, що вирізняється або зовнішніми формальними змінами, або внутрішніми семантичними трансформаціями. Критерій текстового вираження уможливорює диференціювати алюзивну цитату, алюзивне слово, словосполучення, речення, що містять убудовані сигнали-маркери на вербальні та невербальні претексти (особи, факти, явища, предмети), що допомагають ідентифікувати її походження й первинну семантику. Насамперед, алюзія вирізняється з-поміж інших понять імпліцитністю, двоплановістю, закодованістю та інтенціональністю.

Оптимізація сучасних наукових ідей розширює алюзивну сферу прототекстового середовища й залучає денотати, окрім літературних текстів, також з історичних, суспільних, мистецьких та побутових фактів. Тематична класифікація алюзивних мовних одиниць у жанровій специфіці художньої літератури фентезі ґрунтується на етимологічному критерії, а саме: у текстах представлено міфологічні, літературні, теологічні, історично-соціальні, побутові, фольклорні, особові типи одиниць. Відмінності між оригіналом посилення з первинного джерела та алюзією проявляються у змінах на фонетичному, лексичному та структурному рівнях.

Способом прояву інтертекстуальності в творах жанру фентезі є алюзія, які виражаються на зовнішньому рівні за допомогою імен персонажів, а так само інших різних найменувань.

Структура жанру фентезі включає в себе сукупність характеристик, в яку входять риси, властиві жанру фольклорної та літературної казки. Предметом жанру фентезі є людська душа та її свідомість. Герой фентезі, будучи фантазійною істотою або ж людиною з нереальними здібностями, за своїми внутрішніми якостями схожий на звичайну людину. Аномальний світ твору подібного жанру буде співвідноситися з реальним світом в плані проблем і перешкод, з якими стикатиметься герой.

Інтертекстуальність в творах Дж. К. Роулінг про Гаррі Поттера реалізується у відносинах між текстом автора з текстами інших авторів через цитати, алюзії, іноземні слова і включення в розповідь різних мовних стилів.

В циклі романів про Гаррі Поттера ми знаходимо такі типи алюзій, як: 1. Імена власні – антропоніми. 2. Біблійні, міфологічні, літературні, історичні та інші реалії.

Алюзії роману можна класифікувати, також, за джерелом походження. Так. Дж. К. Роулінг широко використовує алюзії на античні легенди, середньовічні міфи та казки (закляття, артефакти, імена дійових осіб, чарівні істоти, епіграф до циклу). Алюзії на літературні твори англійських письменників XIX–XX століть проявляються, переважно, на рівні сюжету, або зображення героїв. У якості джерела авторка використовувала твори Ч. Діккенса (“*Great expectations*”, “*Little Dorrit*”, “*David Copperfield*”), Дж. Остін (“*Mansfield Park*”), Ш. Бронте (“*Jane Eyre*”), Е. Бронте (“*Wuthering Heights*”), Ф. Бернетт (“*Secret garden*”), Е. Несбіт (“*The Phoenix and the Carpet*”, “*The Railway Children*”), О. Уайльда (“*The Fisherman and his Soul*”, “*The Canterville Ghost*”, “*The happy prince*”, “*The nightingale and the rose*”) та інші.

Завдяки вплетеним в досліджуваний текст міфів або їх фрагментів, в творах по-новому реалізуються моделі світосприйняття, що сприяє виникненню додаткових відтінків змісту твору і розширенню діапазону його інтерпретації. Те, що автор використовує алюзивні звернення на явища різних епох (давньогрецькі легенди, художні твори XIX–XX століть, середньовічні

казки) ще більш підсилює ефект казковості та атмосферу чаклунства, які створені у проаналізованому циклі романів.

Певні алюзії є достатньо відомими, та легко розпізнаються у тексті (кентаври, пес Цербер, домовик Доббі), інші – потребують опрацювання додаткового матеріалу та ознайомлення з іншими художніми творами з метою усвідомлення підтексту (Крукшенкс та кішка містера Крука, Сіріус та Абель Мегвіч, сім'я Візлі та сім'я Мікобері, кішка Міс Норріс та Міс Норріс з «Парку Менсфілд»). Авторка використовує також імена, які мають алюзивні зв'язки відразу з декількома джерелами (Hermione – давногрецький бог Гермес та героїня з п'єси У. Шекспіра «The Winter's Tale», *Lord Voldemort* – має як французьке, так і латинське походження).

Провівши ономастичний аналіз імен героїв роману Дж. К. Роулінг, ми виявили ряд інтертекстуальних зв'язків, які, в більшості, реалізуються в тексті за допомогою алюзії. Дані зв'язки допомогли нам визначити місце кожного героя в романі, позначити приховані риси його характеру і повністю відтворити його образ. Отримані знання мають величезну значимість в розумінні та інтерпретації тексту.

Тенденція подачі масово відомої інформації в новому тлумаченні, метод прочитання одного тексту в порівнянні з іншим, апелювання до загальновідомих фактів, вимагає від сучасного читача глибоких базових знань та інтелектуальності для правильного декодування авторського послугу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

СПИСОК ТЕОРЕТИЧНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алешко-Ожевская С. С. Фразеологический состав английского языка и проблемы аллюзивности художественного текста: дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04. М., 2006. 142 с.
2. Арнольд И. В. Проблема диалогизма, интертекстуальности и гермеевтики (в интерпретации художественного текста): лекции к спец- курсу. С-Петербург : Образование, 1999. 60 с.
3. Арнольд И. В. Стилистика. Современный английский язык. М. : Флинта, 2002. 384 с.
4. Баева Н. А. Интертекстуальные включения как один из способов проявления вариативности языкового знака. *Явление вариативности в языке* : Материалы Всероссийской конференции. Кемерово, 1994. С. 99–101.
5. Баева Н. А., Лушникова Г. И. Интертекстуальные включения как средство создания пародийного эффекта. *Тезисы докладов II Международной научной конференции «Язык и культура»*. М. : Флинта, 2003. С.463–469.
6. Барт Р. Миф сегодня. М. : Директ-Медиа, 2008. 115 стр.
7. Басюк К. В. Авторська символіка гепталогії «Гаррі Поттер» Джоан Кетлін Роулінг. URL: <https://naub.oa.edu.ua/2015/авторська-символіка-гепталогії-гар/> (дата звернення: 14.04.2020).
8. Болдырев Н. Н. Концептуальные структуры и языковое значение. *Филология і культура*. Материалы Международной конференции. Тамбов : Вид-во ТДУ, 1999. С. 62–69.
9. Вайнштейн О. Г. Деррида и Платон: деконструкция Логоса: интервью

- с Жаком Деррида. *Мировое дерево*. 1997. № 1. С. 177–187.
10. Васильева С. П., Ворошилова Е. В. Литературная ономастика. Красноярск : Красноярский гос. пед. ун-т им. В.П. Астафьева, 2009. 138 с.
 11. Викулова Л. Г. Паратекст французской литературной сказки: прагмалингвистический аспект : дис. ... д-ра филол. наук : 10.02.03. Иркутск, 2001. 141 с.
 12. Воркачев С. Г. Лингвокультурология, языковая личность, концепт: становление антропоцентрической парадигмы в языкознании. *Филологические науки*. 2001 № 1. С. 64–72. URL : <http://lincon.narod.ru/lingvocult.htm> (дата обращения: 14.10.2020)
 13. Гайдар В. П. Роль аллюзії у створенні художності літературних творів. *Наука в інформаційному просторі: матеріали VII Міжнар. наук.-практ. конф. Дніпро. (29-30 верес. 2011 р.)* : у 7 т. Т. 4: *Іноземні мови та регіоназнавство. Культурологія. Філологія*. Дніпро, 2011. С. 36–39.
 14. Гальперин И. Р. Очерки по стилистике английского языка. М. : Издательство литературы на иностранных языках, 2003. 297 с.
 15. Гоголева С. А. Другие миры: традиции и типология жанра фэнтези. *Наука и образование*. 2006. № 3. С. 85–88.
 16. Гришунин А. Л. Исследовательские аспекты текстологии. М. : Гносис, 1998. 126 с.
 17. Гюббенет И. В. К вопросу о «глобальном» вертикальном контексте. *Вопросы языкознания*. 1980. № 6. С. 97–102.
 18. Деррида Ж. Письмо и различие. С-Петербург : Академический проект, 2000. URL: www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/derrpism/index.php (дата обращения: 12.02.2020).
 19. Добровольский Д. О., Кретов А. А., Шаров С. А. Корпус параллельных текстов: архитектура и возможности использования. М. : Индрик, 2005. С. 263–296.
 20. Дронова Е. М. Проблемы перевода стилистического приема аллюзии в

- англо-ирландской литературе первой половины XX века. *Вестник ВГУ*. 2004. № 1. С. 83–86.
21. Евсеев А. С. Основы теории аллюзии (на материале русского языка) : автореф. дис. канд. филол. наук : 10.02.04. Москва, 1990. 13 с.
 22. Зайцева А. В., Ищенко Н. А. Образность как циклообразующий принцип в романах о Гарри Поттере Дж. К. Роулинг. *Культура народов Причерноморья*. 2014. № 271. С. 145–147.
 23. Ильин И. П. Стилистика интертекстуальности. Теоретические аспекты. *Проблемы современной стилистики*. 1989. №2. С. 186–207.
 24. Кам'янець А., Некряч Т. Інтертекстуальна іронія і переклад. К. : Видавець Карпенко В.М., 2010. 176 с.
 25. Карпенко, Ю. А. Имя собственное в художественной литературе. *НДВШ. Филол. науки*. 1986. №4. С. 34–40.
 26. Киосе М. И. Лингво-когнитивные аспекты аллюзии: На материале заголовков английских и русских журнальных статей : дисс. ... канд. филол. наук : 10.02.20. М., 2002. 281 с.
 27. Комарова З. И. Методология, метод, методика и технология научных исследований в лингвистике. Екатеринбург : Изд-во Ур-ФУ, 2012. 818 с.
 28. Кристева Ю. Избранные труды: разрушение поэтики. М. : РОССПЕН, 2004. 656 с.
 29. Кубрякова Е. С., Александрова О. В. О контурах новой парадигмы знания в лингвистике: Структура и семантика художественного текста. М. : Московский государственный открытый педагогический университет, 1999. С. 186–197.
 30. Лавриненко О. О. Алюзивна об'єктивізація концептів прецедентних текстів (на матеріалі англомовних публіцистичних текстів). URL: http://www.nbu.gov.ua/portal/Soc_Gum/April2011_1/Lavrynenko.pdf (дата звернення: 14.05.2020).
 31. Лавриненко О. О. Алюзія як засіб концептуальної репрезентації знань.

- Слов'янський вісник : зб. наук. праць*. Рівне : РІСКСУ, 2006. Вип. 6. С. 157–166.
32. Лотман Ю. М. Семиосфера. С-Петербург : Искусство СПб, 2000. 704 с.
33. Машкова Л. А. Аллюзивность как категория вертикального контекста. *Вестник Московского университета. Серия 9. Филология*. 1989. №2. С. 25–33.
34. Мороховский А. Н., Воробьева О. П. Стилистика английского языка. К. : Высшая школа, 1991. 268 с.
35. Мосеева С. М., Качаева Л. П. Перевод имен собственных в фантазийной художественной литературе на примере книги Дж. К. Роулинг «Гарри Поттер и принц-полукровка». *Фундаментальные исследования*. 2014. № 8. С. 503–508.
36. Москальская О. И. Грамматика текста. М. : Высшая школа, 1981. 183 с.
37. Наумова О. Е. Прецедентные тексты: аспекты изучения и функционирование в публицистическом дискурсе. URL: <http://www.philol.msu.ru/~rlc2004/files/sec/16.doc> (дата обращения: 13.12..2019).
38. Новохацева Н. Ю. Стилистический прием аллюзии в газетно-публицистическом дискурсе конца XX-начала XXI веков : дис ... канд. фил. наук : 10.02.04. Ставрополь, 2005. 198 с.
39. Плотникова А. В. Принципы и способы атрибуции имен собственных в произведениях жанра «фэнтези» : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.19. М., 2010. 16 с.
40. Плотникова, С. Н. Концептуальный стандарт жанра фэнтези. *Жанры речи: сборник научных статей*. Вып: 4. Жанр и концепт. Саратов, 2005. С. 262–272.
41. Потылицына И. Г. Дискурсивный аспект аллюзивной интертекстуальности английского эссе: дисс. ... канд. филол. наук: 10.02.04. М., 2005. 213 с.
42. Походня С. И. Языковые виды и средства реализации иронии. К. :

- Наукова думка, 1989. 128 с.
43. Прохорова Л. П. Интертекстуальность в жанре литературной сказки (на материале английских литературных сказок): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04. Иркутск, 2003. 31 с.
44. Селіванова О. О. Сучасна лінгвістика: напрями та проблеми. Полтава : Довкілля-К, 2008. 712 с.
45. Слышкин Г. Г. Лингвокультурные концепты прецедентных текстов : автореф. дисс. ... канд. филол. наук : 10.02.04. Волгоград : Волгоградский гос. университет, 1999. 18 с.
46. Статкевич Л. П. Форми реалізації інтертекстуальності в тексті художнього твору. URL: <http://elar.khnu.km.ua/jspui/bitstream/123456789/3601/3/statkevich.pdf> (дата звернення: 14.09.2020).
47. Тураева З. Я. Лингвистика текста: Текст: Структура и семантика. М. : Просвещение, 1994. 128 с.
48. Тухарели М. Д. Аллюзия в системе художественного произведения : дисс. ... канд. филол. наук : 10.01.08. Тбилиси, 1984. 167 с.
49. Тютенко А. А. Структура і функції алюзії у пресі Німеччини, Австрії та Швейцарії : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.02.04. Харків, 2000. 20 с.
50. Фатеева Н. А. Интертекст в мире текстов : Контрапункт интертекстуальности. М. : Просвещение, 2006. 267 с.
51. Фатеева, Н. А. Интертекстуальность и ее функции в художественном дискурсе. *Известия АН. Серия литературы и языка.* 1997. Т. 56. № 5. С. 11–21.
52. Харюк І. Поттеріада Дж.Роулінг як репрезентативне явище філософії New Age в сучасному суспільстві. *Актуальні питання гуманітарних наук.* 2014. № 8. С 387–392.
53. Шпак І. Проблеми поетики серії книг Дж. К. Роулінг в англomовній критиці та літературознавстві. *Гуманітарна освіта в технічних вищих*

- навчальних закладах*. 2013. № 28. С. 311-318.
54. Agricola E. Textstruktur. Textanalyse. Informatoinenkern. Leipzig : Enzyklopädie, 1979. 310 s.
 55. Beaugrande, R. A. Einführung in die Textlinguistik. Tübingen : Niemeyer, 1981. 303 s.
 56. Ben-Porat Z. The Poetics of Literary Allusion. *PTL: A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature*. 1986. P.105–128.
 57. Bloom H. A Map of Misreading. Oxford: Oxford University Press, 1995. 206 p.
 58. Brower R.A. Alexander Pope: The Poetry of Allusion. Oxford: Oxford at the Clarendon Press, 1986. 368 p.
 59. Cushman S. Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2012. 1440 p.
 60. Galperin I.R. Stylistics. Moscow : Higher school Publishing House, 1997. 372 p.
 61. King, S. Wild about Harry. URL: <http://www.nytimes.com/books/00/07/23/reviews/000723.23kinglt.html> (дата звернення: 23.05.2020).
 62. Lachmann R. Memory and Literature : Intertextuality in Russian Modernism. *Theory and History of Literature Series*. Minneapolis : University of Minnesota press, 1997. Vol. 87. 512 p.
 63. Lakoff G. Metaphors We Live By. Chicago: Chicago University Press, 2002. 242 p.
 64. Lakoff G. The contemporary theory of metaphor. *Metaphor and Thought*. Cambridge : Cambridge University Press, 1998. P. 202 – 251.
 65. Martínez Fernández, J. E. La intertextualidad literaria. Base teórica y práctica textual. Madrid, 2001. 282 с.
 66. Mysteriousbritain. URL: <http://www.mysterious-britain.co.uk/> (дата звернення: 5.05.2020).
 67. Perri C. On Alluding. *Poetics*. Cambridge : Cambridge University Press.

1998. P.289–307.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

68. Aeschylus. The Oresteia Trilogy. URL: <https://www.goodreads.com/quotes/10573-oh-the-torment-bred-in-the-race-the-grinding-scream> (дата звернення: 24.07.2020).
69. Astromeridian. URL <http://www.astromeridian.ru> / (дата звернення: 5.05.2020).
70. Austen J. Mansfield Park. URL: https://www.goodreads.com/book/show/45032.Mansfield_Park (дата звернення: 5.08.2020).
71. Burnett F. Secret garden. URL: <https://janeausten.co.uk/blogs/jane-austen-news/tagged/the-secret-garden> (дата звернення: 12.01.2020).
72. Dickens Ch. A Christmas Carol. URL: <https://www.gutenberg.org/files/46/46-h/46-h.htm> (дата звернення: 23.06.2020).
73. Dickens Ch. Bleak house. URL: <http://www.gutenberg.org/files/1023/1023-h/1023-h.htm> (дата звернення: 21.09.2020).
74. Dickens Ch. David Copperfield. URL: <https://www.gutenberg.org/files/766/766-h/766-h.htm> (дата звернення: 12.08.2020).
75. Dickens Ch. Great Expectations, by Charles Dickens. URL: <https://www.gutenberg.org/files/1400/1400-h/1400-h.htm> (дата звернення: 26.05.2020).
76. Edith Nesbit. Selected prose. URL: <https://www.fantasticfiction.com/n/edith-nesbit/> (дата звернення:

- 5.12.2019).
77. Kate Crackernuts. URL: <http://www.authorama.com/english-fairy-tales-40.html> (дата звернення: 18.08.2020).
 78. Rowling, J. K. Harry Potter and the Half-Blood Prince. London : Bloomsburry, 2005. 717 p.
 79. Rowling, J. K. Harry Potter and the Chamber of Secrets. London : Bloomsburry, 1998. 387 p.
 80. Rowling, J. K. Harry Potter and the Deathly Hallows. London: Bloomsburry, 2007. 813 p.
 81. Rowling, J. K. Harry Potter and the Goblet of Fire. London : Bloomsburry, 2000. 721 p.
 82. Rowling, J. K. Harry Potter and the Philosopher's Stone. London : Bloomsburry, 1997. 387 p.
 83. Rowling, J. K. Harry Potter and the Prisoner of Azkaban. London : Bloomsburry, 1999. 422 p.
 84. Rowling, J. K. Harry Potter and the Order of the Phoenix. London : Bloomsburry, 2003. 1021 p.
 85. The Cauld Lad of Hilton. URL: <https://fairytalez.com/the-cauld-lad-of-hilton/> (дата звернення: 26.08.2020).
 86. The donkey, the table and the stick URL: <https://eucbeniki.sio.si/ang9/3052/index7.html> (дата звернення: 15.09.2020).
 87. The King O' The Cats. URL: <https://www.sacred-texts.com/neu/eng/meft/meft32.htm/> (дата звернення: 18.09.2020).
 88. Wilde O. The Canterville Ghost. URL: <https://www.wilde-online.info/the-canterville-ghost.html> (дата звернення: 3.04.2020).
 89. Wilde O. The Fisherman and his Soul. URL: <https://www.weblitera.com/sync/?id=74&l1=1&l2=2&l=ru> (дата звернення: 4.01.2020).
 90. World of World tales. URL:

https://www.worldoftales.com/European_folktales/English_folktale_72.htm
 l#gsc.tab=0) (дата звернення : 13.09.2020).

СПИСОК ЛЕКСИКОГРАФІЧНИХ ДЖЕРЕЛ

91. Ахманова О. С. Словарь лингвистических терминов. М. : Советская энциклопедия, 1966. 607 с.
92. Кожевников В. М. Литературный энциклопедический словарь. М. : Советская энциклопедия, 1987. 752 с.
93. Королев К. М. Мифические существа. Энциклопедия. URL: <http://mifolog.ru/mythology/item/f00/s00/e0000845/index.shtml> (дата звернення: 13.12.2019).
94. Словник тропів і стилістичних фігур / [автор-укладач В. Ф. Святовець]. К.: Академія, 2011. 176 с.
95. Шевченківська енциклопедія. URL: <http://shevchcycl.kiev.ua/statt-pro-literaturnu-ta-malyarsku-tvorchst/77-alyuzuja.html> (дата звернення: 23.08.2020).
96. Baldick C. The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms. Oxford : Oxford University Press, 2008. 368 p.
97. Webster dictionary. URL: <https://www.webster-dictionary.org> (дата звернення: 14.09.2020).

SUMMARY

The presented paper is dedicated to the study of linguistic allusive units that function in the Potterian texts of the British writer J. Rowling.

The purpose of this study is to consider the means of objectification of allusion in the works of the fantasy genre, namely in the series of novels by J.K Rowling about Harry Potter.

An allusion is a complete or incomplete reproduction of the original text, expression, phrase, or word, characterized by either external formal changes or internal semantic transformations. The criterion of textual expression allows to differentiate allusive quotation, allusive word, phrase, sentence, containing built-in marker signals for verbal and nonverbal pretexts (persons, facts, phenomena, objects), which help to identify its origin and primary semantics. First of all, allusion differs from other concepts by implicitness, dichotomy, coding and intentionality.

Intertextuality in the works of J. K Rowling about Harry Potter is realized in the relationship between the text of one participant with the texts of other authors through quotations, allusions, foreign words and the inclusion in the story of different language styles. In the series of novels about Harry Potter, we find all types of allusions, namely: 1. Proper names – anthroponyms. 2. Biblical, mythological, literary, historical and other realities. 3. Echoes of quotations, expressions, contamination, reminiscence. Allusions in the novel can also be classified by source. J. Rowling makes extensive use of allusions to ancient legends, medieval myths and fairy tales, to the literary works of English writers of the XIX-XX centuries (Ch. Dickens, J. Austin, S. Bronte, E. Bronte, F. Burnett, E. Nesbit, O. Wilde) and others.

Keywords: *allusion, Harry Potter, J. Rowling, intertextuality, novel, fantasy*

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

Я, Савіна Олена Володимирівна, студентка 2 курсу, форми навчання заочної, факультету іноземної філології, спеціальність 035 Філологія, освітньо-професійна програма Мова і література (англійська), адреса електронної пошти: lena.savin2010@gmail.com,

- підтверджую, що написана мною кваліфікаційна робота на тему «Специфіка використання алюзії у серії романів Дж. К. Роулінг про Гаррі Поттера» відповідає вимогам академічної доброчесності та не містить порушень, що визначені у ст. 42 Закону України «Про освіту», зі змістом яких 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) _____