

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ОДЕСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ І. І. МЕЧНИКОВА

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

БОЙКО ОЛЬГА ОЛЕКСІВНА

УДК 811.11'42

ДИСЕРТАЦІЯ

РЕАЛІЗАЦІЯ КАТЕГОРІЇ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ

В ХУДОЖНЬОМУ ДИСКУРСІ ФЕНТЕЗИ

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії в галузі
гуманітарних наук зі спеціальності 035 Філологія

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

_____ О. О. Бойко

Науковий керівник: **Кондратенко Наталія Василівна,**
доктор філологічних наук, професор

Одеса – 2021

АНОТАЦІЯ

Бойко О. О. Реалізація категорії інтертекстуальності в художньому дискурсі фентезі. Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 035 Філологія. Одеський національний університет імені І. І. Мечникова, 2021.

У дисертаційному дослідженні здійснено текстово-дискурсивний аналіз однієї з актуальних проблем мовознавства – інтертекстуальності та її реалізації в художньому дискурсі фентезі. Теоретичне обґрунтування базується на первинному вирізненні теорії діалогічності М. Бахтіним, а також визначенні інтертекстуальності Ю. Кристєвою; проаналізовано різноскеровані дослідження цієї категорії сучасними українськими та закордонними дослідниками. Уточнено поняття інтексту, інтертексту, міжтекстових відносин та інших дискусійних питань понятійно-термінологічного апарату інтертекстуальних досліджень. Співставлено поняття інтертекстуальності та інтердискурсивності. Ми схилиємося до думки, що інтертекстуальність є текстово-дискурсивною категорією через наявні ознаки дискурсивної діалогічності, які проявляються в царині тексту через актуалізацію «чужого слова» в первинному або трансформованому вигляді. Аналіз сучасних розробок у площині типології інтертекстуальності дав змогу розробити власну концепцію і аргументувати, що насиченість текстів цитатами різного кшталту, алюзіями, референціями виконує когнітивно-сугестивну функцію, актуалізуючи літературну й культурно-історичну пам'ять читача, надаючи імпульс до самостійного пошуку додаткової інформації, проведення паралелей і логічних зв'язків між новим текстом і тими, що були написані раніше тим самим автором або іншими. Під час опрацювання ілюстративного матеріалу ми оперували теорією прецедентності, розробленою В. Красних.

Матеріалом дослідження слугував 3341 фрагмент із творів українських та російських прозаїків початку ХХІ століття, а саме: романи, повісті та оповідання

українськомовних письменників та письменниць, зокрема В. Арєнєва (романи «Магус», «Місто Тисячі Дверей», «Бісова душа, або Заклятий скарб», «Правила гри», повісті та оповідання); роман Л. Дереша «Остання любов Асури Махараджа», романи В. Єшкілєва «Богиня й консультант», «Адепт», «Імператор повені», «Тінь попередника», роман Я. Каторож «Стожар», романи Д. Корній «Гонимарник», «Зворотний бік світла», «Зворотний бік темряви», «Зворотний бік сутіні», «Зворотний бік світів», «Щоденник Мавки»; книга Є. Ліра і К. Федорович «Книга вигаданих неістот»; роман Н. Матолінець «Гессі»; романи Г. Пагутяк «Писар Східних воріт Притулку» і «Писар Західних воріт притулку», збірник оповідань «Уріж та його духи»; повість Т. Винокурової-Садиченко «Жарт другий. Квіт папороті»; оповідання М. Горностаєвої з циклу «Страшне місто Z», Н. Кондратенко «Без крил», «Кольорові коти», «Чоловічий обов'язок, або Як виростити будинок», І. Пасько «Рибний день», К. Пекур та І. Ковалишеної «Через воду і вогонь», О. Осипової «Хвіртка до озера»; твори російськомовних письменників: романи Макса Фрая «Ключ из желтого металла», «Отдай мое сердце», «Ворона на мосту», «Вся правда о нас», «Дар Шаванахолы», «Тубурская игра», «Хроники Хугайды», цикл «Тяжёлый свет Куртейна», повісті з циклів «Хроники Ехо», «Лабиринты Ехо», оповідання з циклу «Сказки Старого Вильнюса», роман М. Петросян «Дом, в котором...», повість С. Дільдіної «Восемнадцать роз Ашуана», оповідання Нікі Каллен зі збірників «Гель-Грин, центр земли», «Арена», «Рассказы о Розе. Side A» тощо.

Методологічний розділ містить опис методів, використаних на різних етапах підготовки дисертаційної роботи. Зокрема, під час добору ілюстративного матеріалу і створення тексту було використано можливості текстового процесора Scrivener, що дало змогу долучити можливості квантитативних методів дослідження. Робота над ілюстративними одиницями спонукала до використання загальнологічних та загальнонаукових методів: аналізу та синтезу, дедукції, аналогії, методу сходження від абстрактного до конкретного, методу гіпотез; важливу роль відіграли спеціальні лінгвістичні методи концептуального й семантичного аналізу, структурно-

фрагментарний опис, метод лінгвопоетичної інтерпретації, а також комплексний аналіз.

Аналіз засобів реалізації категорії інтертекстуальності в сучасному фентезійному дискурсі потребує ретельного опрацювання наявних на сьогодні визначень понять цитати й алюзії. Результатом стало визначення цитати як вторинного текстового елемента, що виконує ілюстративну, аргументативну й текстотвірну функції. Цитатність у фентезі тісно пов'язана і з іншими типами інтертекстуальності – алюзіями, референціями, прецедентними феноменами, що в системі створює багатшаровий текст, доступний для декодування читачам із різним обсягом інтертекстуальної пам'яті. Поняття прецедентності має гетерогенний характер та об'єднує прецедентні феномени – прецедентні ситуації, імена, тексти та висловлювання (В. Красних). Прецедентні висловлювання, як різновид прецедентних феноменів, знаходять своє відображення в різних сферах вербальної діяльності людини, зокрема й у художніх творах жанру фентезі.

Алюзії постають дуальним (вербально-невербальним) засобом актуалізації культурно-історичної пам'яті читача; дуальність алюзії в тому, що вона може бути інтертекстуальною або інтермедіальною. Алюзійне посилення є своєрідним «точковим запитом» до свідомості читача; механізм актуалізації блоку інформації в пам'яті реципієнта однослівною чи розгорнутою алюзією приблизно однаковий. Ґрунтуючись на теорії прецедентних феноменів, ми проаналізували цитати й алюзії, наявні в текстах сучасних авторів, і запропонували схематичні класифікації цих інтертекстем. Зауважимо, що національно-прецедентні феномени, на відміну від умовно «універсальних», здебільшого прокоментовано в метатекстових поясненнях або безпосередньо в тексті. Результатом аналізу став висновок, що інтертекстуальність в українськомовному та російськомовному фентезі має певну специфіку – автори, що пишуть російською мовою, здебільшого послуговуються надбаннями світової літератури та культури, натомість українськомовні письменники покладають багато зусиль на актуалізацію вертикального контексту українського читача з допомогою

посилань на національно-прецедентні феномени. Це може бути виражено через прецедентні заголовки, систему епіграфів, інтермедіальні елементи тощо.

Під час дослідження національно-прецедентних та універсально-прецедентних феноменів було виявлено термінологічні лакуни – відсутність термінів на позначення трансонімічної одиниці, утвореної з допомогою переходу антропонімів до розряду хрононімів; нами запропоновано термін *хроноантропонім* (напр., *татаро-монголи*, *вікінги* як позначення певного часового відрізка). Активне використання оніричних елементів у фентезійному дискурсі спричинило необхідність запропонувати онім на позначення людського вчинка, мотивованого подіями, що відбулися в сновидінні (напр., сон князя Гедимінаса про залізного вовка сприяв рішення князя побудувати місто Вільнюс). Маємо пропозицію долучити до наукового обігу термін *онейрофактонім*, як поєднання термінів «оніричний» і «фактонім» (М. Торчинський). У наведеному прикладі онейрофактонімом стане «сон [князя Гедимінаса] про залізного вовка».

Аналіз казкових формул дав змогу виокремити специфічну особливість сучасного фентезі: залучення структурно-семантичних одиниць із фольклору, створення архітекстуальних відсилань до усної народної творчості і в такий спосіб зміцнення зв'язку фентезі із казковими витоками. Поєднання казкових і міфологічних алюзій і цитат у фентезійному дискурсі разом із долученням сучасної світової та української літератури дає змогу авторам створювати багат шаровий, різноскерований у часі та міжтекстових зв'язках текст.

Концепт МАГІЯ, який проаналізовано в четвертому розділі, нерозривно поєднаний з інтертекстуальністю, особливо в площині міфологічно-казкових відсилань. Зокрема, це стосується модальності ірреальності, яку автор подає як реальну для героя й читача. «Ірреальність» подій є природною для міфа й казки, а отже, стає природною для фентезійного тексту. Така актуалізація стає можливою саме завдяки мовному вираженню концепта МАГІЯ через міфопоетоніми, авторські okazіоналізми, й особливо – через створення штучних, вигаданих мов. Актуалізація лінгвонімів,

оказіональних лексем у поєднанні із вигаданими назвами предметів побуту, зброї, їжі, а також ритуальних формул привітання і прощання створюють широкий простір для вербалізації концепту СВІЙ / ЧУЖИЙ, властивому ірреальній комунікативній ситуації мандрів між світами. До лексичних маркерів семантичного поля концепту МАГІЯ уналежнюємо також одиниці вербальної магії, що супроводжують певні ритуали. Такі ритуали актуалізовано через ритоніми, а також із допомогою інтермедіальних елементів, зокрема, зображених символів або екфрастичних інтертекстем. Зауважимо, що в ономастиці відсутній термін на позначення назви символа, тому пропонуємо запровадити до наукового обігу термін «сайнонім» (напр., Алатир, Ведаман є сайнонімами).

Одиниці вербальної магії бувають створеними апріорно або апостеріорно – так само, як і інші елементи вигаданих мов. Також вони можуть являти собою інтертекстуальні одиниці, запозичені з фольклору або казкового дискурсу. Важливими магічними формулами постають замовляння, заклинання, прокляття й закляття, пророцтва. Подекуди такі моделі є описовими, в інших випадках наведено конкретні структурні одиниці. Українськомовне фентезі здебільшого послуговується реально наявними ритуалами та віруваннями, витоки яких прослідковуються в історії, фольклорі, народних віруваннях. Магія традиційно постає «темною» або «світлою», за рідкісними виключеннями, коли долучено інші різновиди на кшталт «земляної, телуричної» магії. У дослідженому сегменті російськомовного фентезі магія в усіх її проявах є системою, повністю вигаданою автором.

Онїричний дискурс є складником концепту МАГІЯ, своєрідним «текстом у тексті» (за Ю. Лотманом), втіленням ірреальної інтертекстуальності, простором для магічних дій. Актуалізація онїричного дискурсу може відбуватися через лексичні маркери початку/кінця сновидіння, а також через залучення фантастичних подробиць, не властивих фізичним законам реальності читача. Окрім того, онїричний простір є зручним простором для магічних дій персонажів, для мандрів між світами. Специфічною рисою сновидінь є їхня дуальна природа – вони можуть поставати як

простором, так і предметом, залежно від цілей автора та персонажів. Своєрідність оніричного хронотопу, його нелінійність і непідвладність звичайним законам як «реального», так і «вигаданого» світу робить простір сновидінь вигадкою третього рівня.

Поєднання інтертекстуальності, оніричного дискурсу, інтермедіальних символічних зображень, елементів вигаданих мов та okazіональних онімів створює мовленнєвий жанр із яскраво вираженою модальністю ірреальності, яку марковано на рівні синтаксичних конструкцій і лексичних одиниць.

Ми вважаємо перспективним подальше дослідження фентезійних текстів слов'янських авторів із розмежуванням понять «паралельні світи» та «множинні світи», аналіз інтермедіальних та інтердискурсивних включень, а також виокремлення ремінісценцій у фентезійних творах. Окрім того, великий інтерес становить науковий аналіз семантичного поля концепта МАГІЯ і його п'ятикомпонентної структури, яка містить у собі окрім досліджених лексичних компонентів компоненти «суб'єкти магії», «магічні артефакти», а також «магія як процес» і «магія як явище».

Ключові слова: Дискурс, художній дискурс, інтертекстуальність, фентезі, прецедентність, цитата, алюзія, концепт.

SUMMARY

Boiko O. O. The implementation of the category of intertextuality in the literary discourse of fantasy. – The manuscript.

Thesis for obtaining the Philosophy doctor degree (PhD) in the specialty 035 Philology – Odesa I. I. Mechnikov National University, Odesa –2021.

In the dissertation research the text-discursive analysis of one of the actual problems of linguistics – intertextuality and its realization in the literary discourse of fantasy is carried out. The theoretical substantiation is based on the initial definition of the theory of dialogicity by M. Bakhtin, as well as the designation of intertextuality by J. Kristeva; different research of this category by modern Ukrainian and foreign researchers is analyzed. The concepts of intext, intertext, intertextual relations and other debatable issues of the conceptual and terminological apparatus of intertextual research are specified. The concepts of intertextuality and interdiscursivity are compared. We tend to think that intertextuality is a text-discursive category because of the existing signs of discursive dialogicity, which are manifested in the realm of the text through the actualization of "foreign word" in its original or transformed form. Analysis of modern developments in the field of intertextuality typology allowed to develop our own concept and argue that the saturation of texts with quotations of various kinds, allusions, references performs a cognitive-suggestive function, actualizing literary and cultural-historical memory of the reader, giving motivation to additional information drawing parallels and logical connections between the new text and those previously written by the same author or others. During the elaboration of illustrative material, we operated with the theory of precedent developed by V. Krasnykh.

The **research material** was 3341 fragments from the works of Ukrainian and Russian prose writers of the early XXI century, namely: novels, novelettes and short stories of Ukrainian-speaking writers, including V. Arenev (novels «Magus», «City of a Thousand Doors», «Devil's Soul, or Cursed treasure», «Rules of the game», stories and short stories);

L. Deresh's novel «The Last Love of Asura Maharaja», V. Eshkilev's novels «Goddess and Consultant», «Adept», «Flood Emperor», «Shadow of the Predecessor», J. Katorozh's novel «Stozhar», D. Korniy's novels «Gonykhmarnyk», «The Reverse Side of Light», «The Reverse Side of Darkness», «The Reverse Side of the Dusk», «The Reverse Side of the Worlds», «The Diary of Mavka»; the book by E. Lear and K. Fedorovych «The Book of Fictional Non-Beings»; N. Matolinets' novel «Hessie»; novels by G. Pagutyak «The Scribe of the Eastern Gate of the Asylum» and «The Scribe of the Western Gate of the Asylum», a collection of short stories «The Urizh and Its Spirits»; story by T. Vynokurova-Sadychenko «The Second Joke. Fern Flower»; stories by M. Gornostaeva from the series «Scary City Z», N. Kondratenko «Without Wings», «Colored Cats», «Man's Duty, or How to Grow a House», I. Pasko «Fish Day», K. Pekur and I. Kovalyshena «Through Water and Fire», O. Osipova «Wicket to the Lake»; works by Russian-speaking writers: Max Frei's novels «The Key of Yellow Metal», «Give My Heart», «Crow on the Bridge», «The whole Truth about us», «The Gift of Shavanahola», «Tubur Game», «Chronicles of Hugaida», cycle «Heavy Light of Courtein», stories from the series «Chronicles of Echo», «Labyrinths of Echo», stories from the series «Fairy Tales of Old Vilnius», the novel by M. Petrosyan «The House in Which...», a story by S. Dildina «Eighteen Roses of Ashuan», a story by Nicki Kallen from the collections «Gel-Green, the Center of the Earth», «Arena», «“Stories about Rose”. Side A» etc.

The methodological section contains a description of the methods used at different stages of preparation of the dissertation. In particular, during the selection of illustrative material and text creation, the capabilities of the Scrivener word processor were used, which allowed to include the capabilities of quantitative research methods. Work on illustrative units encouraged the use of general and general scientific methods: analysis and synthesis, deduction, analogy, the method of convergence from the abstract to the concrete, the method of hypotheses; an important role was played by special linguistic methods of conceptual and semantic analysis, structural-fragmentary description, method of linguopoetic interpretation, and complex analysis. The analysis of the means of realization of the category of

intertextuality in the modern fantasy discourse requires scrupulously elaboration of the definitions of the concepts of quotation and allusion available today. The result was the definition of a quotation as a secondary textual element that performs illustrative, argumentative and text-forming functions. Citation in fantasy is closely related to other types of intertextuality – allusions, references, precedent phenomena, which creates a multi-layered text in the system, available for decoding to readers with different amounts of intertextual memory. The concept of precedent has a heterogeneous nature and combines precedent phenomena – precedent situations, names, texts and statements (V. Krasnykh). Precedent statements, as a kind of precedent phenomena, are reflected in various areas of human verbal activity, including literary works of the fantasy genre.

Allusions appear as a dual (verbal-nonverbal) means of actualizing the reader's cultural and historical memory; the duality of the allusion is that it can be intertextual or intermediate. An allusive reference is a kind of «point request» to the mind of the reader; the mechanism of updating the unit of information in the memory of the recipient by one-word or extended allusion is approximately the same. Based on the theory of precedent phenomena, we analyzed the quotations and allusions available in the texts of modern authors, and proposed schematic classifications of these intertexts. Note that national precedent phenomena, in contrast to conditionally «universal», are mostly commented on in metatextual explanations or directly in the text. The analysis resulted in the conclusion that intertextuality in Ukrainian-language and Russian-language fantasy has a certain specificity – authors who write in Russian mostly use the heritage of world literature and culture, while Ukrainian-language writers put a lot of effort into actualizing the vertical context of the Ukrainian reader with the help of references to national precedent phenomena. This can be expressed through precedent headings, a system of epigraphs, intermediate elements, and so on.

During the study of national-precedent and universal-precedent phenomena, terminological gaps were revealed – the lack of terms to denote a transonymous unit formed by the transition of anthroponyms to the category of chrononyms; we proposed the term chronoanthroponym (eg, Tatar-Mongols, Vikings as a designation for a certain period of

time). The active use of oneiric elements in fantasy discourse has necessitated it to offer them to denote a human act motivated by events that occurred in a dream (eg, Prince Gediminas' dream of an iron wolf contributed to the prince's decision to build the city the Vilnius). We propose to include in scientific circulation the term oneirofactonym as a combination of the terms «oneiric» and «factonym» (M. Torchynsky). In this example, the oneirofactonym will be «the dream [of Prince Gediminas] about the iron wolf».

The analysis of fairy-tale formulas made it possible to single out a specific feature of modern fantasy: the involvement of structural and semantic units from folklore, the creation of architectural references to folklore and thus strengthening the connection between fantasy and fairy-tale origins. The combination of fairy-tale and mythological allusions and quotations in fantasy discourse together with the addition of modern world and Ukrainian literature allows the authors to create a multi-layered, time-different and intertextual connections.

The concept of MAGIC, which is analyzed in the fourth section, is inseverable linked with intertextuality, especially in the plane of mythological and fairy-tale references. In particular, this applies to the modality of unreality, which the author presents as real for the hero and the reader. The «unreality» of events is natural for myth and fairy tale, and therefore becomes natural for a fantasy text. Such actualization becomes possible precisely due to the linguistic expression of the concept of MAGIC through mythopoetonyms, author's occasionalisms, and especially through the creation of artificial, fictional languages. The actualization of linguonyms, occasional tokens in combination with fictional names of household items, weapons, food, as well as ritual formulas of greeting and farewell create a wide space for verbalization of the concept of OWN / ALIEN, inherent in the unreal communicative situation of travel between worlds. To the lexical markers of the semantic field of the concept MAGIC we also include magical formulas that accompany certain rituals. Such rituals are actualized through rhytonyms, as well as with the help of intermediate elements, in particular, depicted symbols or ephrastic intertexts. Note that in onomastics there

is no term to denote the name of the symbol, so we propose to introduce into scientific circulation the term «signonym» (eg, Alaty, Vedaman are signonyms).

Magical formulas can be created a priori or a posteriori – as well as other elements of artificial languages. They can also be intertextual units borrowed from folklore or fairy tale discourse. Important magical formulas are orders, spells, impresations, paternosters and curses, prophecies. In some places such formulas are descriptive, in other cases specific structural units are given. Ukrainian-language fantasy mostly uses real rituals and beliefs, the origins of which can be traced in history, folklore, folk beliefs. Magic traditionally appears «dark» or «light», with rare exceptions, when other varieties such as «earthly, telluric» magic are added. In the studied segment of Russian-language fantasy, magic in all its manifestations is a system completely invented by the author.

Oneiric discourse is a component of the concept of MAGIC, a kind of «text in the text» (according to Yu. Lotman), the embodiment of unreal intertextuality, a space for magical actions. The actualization of oneiric discourse can take place through lexical markers of the beginning / end of the dream, as well as through the involvement of fantastic details that are not inherent in the physical laws of the reader's reality. In addition, the oneiric space is a convenient space for the magical actions of the characters, for travel between worlds. A specific feature of dreams is their dual nature – they can be both space and object, depending on the goals of the author and characters. The originality of the oneiric chronotope, its nonlinearity and insubordination to the ordinary laws of both the «real» and «fictional» worlds makes the space of dreams a third-level invention.

The combination of intertextuality, oneiric discourse, intermediate symbolic images, elements of artificial languages and occasional onyms creates a speech genre with a pronounced modality of unreality, which is marked at the level of syntactic constructions and lexical units.

We consider promising further study of fantasy texts by Slavic authors with a distinction between the concepts of «parallel worlds» and «multiple worlds», analysis of intermediate and interdiscursive inclusions, as well as the separation of reminiscences in

fantasy works. In addition, of great interest is the scientific analysis of the semantic field of the concept of MAGIC and its five-component structure, which contains in addition to the studied lexical components components «subjects of magic», «magical artifacts», as well as «magic as a process» and «magic as a phenomenon».

Keywords: discourse, artistic discourse, intertextuality, precedence, quotations, allusions, concept.

Основні положення дисертації викладено в таких публікаціях:

1. Роль прецедентних висловлювань у сучасному українському фентезі (на матеріалі творів Дари Корній "Гонихмарник" і Макса Фрая «Казки старого Вільнюса»). *Записки з українського мовознавства: зб. наук. праць: Вип. 25. Opera in linguistica ukrainiana: Fascicullum 25*. Одеса: Полипринт, 2018. С. 97-105.
2. Оніричний дискурс як засіб створення фентезійного художнього світу (на матеріалі творів Макса Фрая і Дари Корній). *Науковий вісник ДДПУ імені Івана Франка. Серія: «Філологічні науки» (мовознавство): Зб. наук. праць*. Дрогобич, 2018. №10. С. 18-22.
3. Теоретичні засади дослідження інтертекстуальності як категорії художнього дискурсу. *Вісник Одеського національного університету: Наук. журнал. Серія: «Філологія»*. Т.23, вип. 2(18), 2018. С. 27-35
4. Інтердискурсивність у сучасному українському фентезі (на матеріалі роману Дари Корній «Гонихмарник»). *Мовознавчий вісник: Зб. наук. праць*. Черкаси, 2018. Вип. 24-25. С. 239-245.
5. Використання програми Microsoft Office Excel для лінгвістичного аналізу тексту. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: «Філологія»*. Т.3, №38, 2019. С. 24-29.
6. Текстотвірний потенціал цитат як виразників інтертекстуальності в українському фентезі. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузів. зб. наук. праць молодих вчених ДДПУ імені Івана Франка*. Дрогобич: Гельветика, 2019. Т.1, вип. 24. С. 55-60.
7. Реалізація категорії інтертекстуальності в художньому дискурсі фентезі. *Science and Education a New Dimension. Philology*, VII (60), Issue: 204, 2019 Sept. Pp. 18-21.

8. Функції епіграфів у сучасному фентезі (на матеріалі романів Д. Корній «Гонимарник» і М. Петросян «Дом, в которм...»). *Науковий вісник Ужгородського університету*. Філологія, вип. 1 (41), 2019. С. 13-18

9. Референції як засіб створення цілісного циклу (на матеріалі оповідань Нікі Каллен). *Вісник Одеського національного університету: Наук. журнал. Серія: «Філологія»*. Т. 25, вип. 2 (22), 2020. С. 16-28.

ВСТУП.....	19
Розділ 1. Категорія інтертекстуальності в дискурсі фентезі: теоретичні засади дослідження.....	24
1.1. Теоретичне підґрунтя вивчення інтертекстуальності в лінгвістиці.....	24
1.1.1. Теорія діалогічності як витоки вивчення інтертекстуальних зв'язків.....	24
1.1.2. Інтертекст-інтердискурс-інтекст-інтертекстема: кореляція понять.....	28
1.1.3. Інтертекстуальність як текстово-дискурсивна категорія.....	37
1.1.4. Типологія інтертекстуальності: основні концепції.....	45
1.2. Художній дискурс фентезі: специфіка мовленнєвого жанру.....	50
1.2.1. Діалогічна сутність художнього дискурсу.....	50
1.2.2. Художній дискурс фентезі: основні характеристики.....	54
Висновки до розділу 1.....	59
Розділ 2. Методологія дослідження категорії інтертекстуальності в дискурсі фентезі.....	62
2.1. Загальні та прикладні методи дослідження категорії інтертекстуальності.....	62
2.2. Методика аналізу тексту з допомогою комп'ютерних програм (Excel, Scrivener).....	67
2.2.1 Створення нового текстового документу.....	67
2.2.2. Створення картографічної системи.....	69
2.2.3. Використання метаданих.....	71
2.2.4. Перелінковка. Створення гіперпосилань.....	80
2.2.5. Інтелект-карти і імпорт даних до структури проєкту.....	82
2.2.7. Компілювання документу у формат для друку.....	87
Висновки до розділу 2.....	89
Розділ 3. Реалізація інтертекстуальності в сучасному фентезі: класифікація, засоби.....	91
3.1. Цитування як вияв інтертекстуальності в художньому дискурсі фентезі....	91

3.1.1. Теоретичні концепції вивчення цитати як інтертекстуальної одиниці.....	91
3.1.2. Універсально-прецедентні інтертекстуальні одиниці та їхні різновиди....	95
3.1.3. Національно-прецедентні одиниці: цитати з фольклору та національних літератур.....	98
3.1.4. Іншомовні та перекладені інтертекстеми.....	104
3.1.5. Зміна компонентного складу цитат.....	107
3.2. Алюзії як засіб прирощення змісту в фентезійних текстах.....	113
3.2.1. Алюзії в аспекті теорії інтертекстуальності.....	113
3.2.2. Різновиди та специфіка культурологічних алюзій.....	119
3.2.3. Літературні алюзії та стратегії їхнього використання.....	135
3.2.4. Історичні алюзії: національна та універсальна прецедентність.....	140
Висновки до розділу 3.....	150
Розділ 4. Концепт МАГІЯ як складник фентезійного дискурсу.....	153
4.1. Лексико-семантичні особливості фентезі.....	153
4.1.1. Лексичні особливості актуалізації модальності ірреальності.....	153
4.1.2. Специфіка створення вигаданих мов.....	156
4.1.3. Концепт СВІЙ/ЧУЖИЙ у контексті мандрів між світами.....	163
4.2. Інтертекстуальний та інтермедіальний аспекти актуалізації концепту МАГІЯ.....	171
4.2.1. Процес і явище магії в дискурсі фентезі.....	171
4.2.2.Лінгвальні та екстралінгвальні складники ритуалу в магічному процесі.....	175
4.2.3. Особливості вербальної магії.....	179
4.2.4. Інтермедіальність у магічному дискурсі.....	188
4.2.5. Інтертекстуальність онейротопу як умовності третього рівня.....	195
Висновки до розділу 4.....	202
Висновки.....	205
Література.....	209

ВСТУП

Когнітивно-дискурсивна наукова парадигма сучасного мовознавства визначає пріоритетність досліджень мовних явищ і тексту в цілісності процесу і результату пізнавальної та мовленнєвої діяльності людини. Серед таких напрямів особливого значення набувають дискурсивні розвідки, що вимагають використання комплексної методології та скерування на дискурси різних типів (Ф. Бацевич, В. Карасик, Т. Ковалевська, І. Колегаєва, Н. Кутуза, М. Мамич, Л. Марчук, О. Селіванова, І. Шевченко, О. Яковлева, Г. Яроцька та ін.). Художній дискурс як результат творчого підходу автора до омовлення дійсності має внутрішні категорійні параметри, які визначають його цілісність, зв'язність і дискретність, та текстово-дискурсивні, які актуалізують зв'язки з об'єктивною дійсністю, учасниками акту художньої комунікації та іншими текстами. Серед текстово-дискурсивних параметрів в художньому дискурсі домінує категорія інтертекстуальності як вияв діалогічної природи художньої комунікації, реалізованої у міжтекстових зв'язках.

Діалогічність акту художньої комунікації, визначена в межах теорії діалогізму М. Бахтіним, набула ґрунтового опрацювання й витлумачення у постструктуралістських працях Ю. Кристєвої, яка обґрунтувала поняття інтертексту як міжтекстової взаємодії. Сучасні лінгвісти потрактовують інтертекстуальність як характерну ознаку (І. Арнольд, Г. Денисова, В. Красних, Н. П'єге-Гро, Н. Фатєєва та ін.) або категорію тексту (А. Загнітко, Н. Кондратенко, О. Селіванова та ін.), визначаючи її дискурсивний характер: інтертекстуальність скеровує читача за авторським задумом до інших текстів, що утворюють глобальний простір інтертексту. У тексті маркерами інтертекстуальності слугують цитати, алюзії, прецедентні феномени, що орієнтують адресата в його рецептивній діяльності та створюють семантичну багат шаровість художнього дискурсу. Інтертекстуальність ставала предметом аналізу у працях українських (Л. Біловус, Н. Кондратенко, О. Левченко, О. Переломова, В. Просалова і О. Бердник. О. Рябініна та ін.) і зарубіжних (Ю. Кристєва, Ю. Лотман, Т. Плєханова, В. Чернявська, Н. Фатєєва та ін.) дослідників.

Актуальність дослідження категорії інтертекстуальності для дискурсу фентезі зумовлена потребою виокремлення вербальних маркерів міжтекстових зв'язків у створенні вигаданого світу як реалізації функції текстотворення. Поодинокі наукові праці, що містять визначення жанротвірних ознак фентезі та його мовних особливостей, ґрунтуються на матеріалі російської (І. Лебедева, С. Плотнікова), англійської (О. Колесник, О. Манахов, О. Марчук, Д. Паранюк, Н. Ситник, І. Шпак та ін.) та болгарської (О. Сайковська) мов. Утім, комплексного дослідження, яке б урахувало загальні тенденції вираження категорії інтертекстуальності в дискурсі фентезі та використовувало теоретичні та прикладні методи аналізу, наразі не представлено в українському мовознавстві. Крім того, українське фентезі загалом не ставало предметом комплексного лінгвістичного дослідження, зокрема і в аспекті реалізації категорії інтертекстуальності.

Зв'язок роботи з науковими програмами і темами. Дослідження виконано в межах наукової теми кафедри прикладної лінгвістики Одеського національного університету імені І. І. Мечникова «Дослідження текстово-дискурсивних одиниць: теоретико-прикладні аспекти» (реєстраційний номер 0118U001787, наказ №964-18 від 24.04.2018). Тему затверджено Вченою радою Одеського національного університету імені І. І. Мечникова (протокол №3 від 27 жовтня 2018 р.)

Мета дисертації полягає у виявленні мовних засобів репрезентації категорії інтертекстуальності в сучасному українськомовному і російськомовному фентезі як особливому різновиді художнього дискурсу.

Реалізація мети передбачає виконання таких **завдань**:

1. з'ясувати сутність текстово-дискурсивної категорії інтертекстуальності й специфіку форм її вираження у фентезійному дискурсі;
2. обґрунтувати специфіку вираження інтертекстуальності через цитатність та алюзійність у дискурсі фентезі;
3. типологізувати інтертекстуальні елементи в дискурсі фентезі за структурою, джерелами цитування та семантикою;

4. розробити методику лінгвістичного опрацювання великих масивів тексту з допомогою комп'ютерних програм Microsoft Office Excel та Scrivener;
5. схарактеризувати специфіку інтертекстем в фентезійному дискурсі, зокрема їхню функцію у створенні модальності ірреальності як складника концепту МАГІЯ.

Об'єктом дослідження є українськомовний і російськомовний художній дискурс фентезі початку ХХІ століття.

Предмет дослідження – мовні засоби вираження категорії інтертекстуальності в сучасному дискурсі фентезі.

Матеріалом дослідження слугував 3341 фрагмент із творів українських та російських прозаїків початку ХХІ століття, а саме: романи, повісті та оповідання українськомовних письменників та письменниць, зокрема В. Арєнєва (романи «Магус», «Місто Тисячі Дверей», «Бісова душа, або Заклятий скарб», «Правила гри», повісті та оповідання); роман Л. Дереша «Остання любов Асури Махараджа», романи В. Єшкілєва «Богиня й консультант», «Адепт», «Імператор повені», «Тінь попередника», роман Я. Каторож «Стожар», романи Д. Корній «Гонимарник», «Зворотний бік світла», «Зворотний бік темряви», «Зворотний бік сутіні», «Зворотний бік світів», «Щоденник Мавки»; книга Є. Ліра і К. Федорович «Книга вигаданих неістот»; роман Н. Матолінець «Гессі»; романи Г. Пагутяк «Писар Східних воріт Притулку» і «Писар Західних воріт притулку», збірник оповідань «Уріж та його духи»; повість Т. Винокурової-Садиченко «Жарт другий. Квіт папороті»; оповідання М. Горностаєвої з циклу «Страшне місто Z», Н. Кондратенко «Без крил», «Кольорові коти», «Чоловічий обов'язок, або Як виростити будинок», І. Пасько «Рибний день», К. Пекур та І. Ковалишеної «Через воду і вогонь», О. Осипової «Хвіртка до озера»; твори російськомовних письменників: романи Макса Фрая «Ключ из желтого металла», «Отдай мое сердце», «Ворона на мосту», «Вся правда о нас», «Дар Шаванархоль», «Тубурская игра», «Хроники Хугайды», цикл «Тяжёлый свет Куртейна», повісті з циклів «Хроники Ехо», «Лабиринты Ехо», оповідання з циклу «Сказки Старого Вильнюса», роман М. Петросян «Дом, в котором...», повість

С. Дільдіної «Восемнадцять роз Ашуана», оповідання Нікі Каллен зі збірників «Гель-Грин, центр землі», «Арена», «Рассказы о Розе. Side A» тощо.

Мета і завдання дисертаційної праці визначили застосування комплексу загальнонаукових та спеціальних **методів дослідження**: *дефінітивний метод* – для виокремлення основних ознак інтертекстуальності та відмежування її від суміжних понять «інтердискурсивність», «інтермедіальність», «інтерсеміотичність»; *евристичний метод* – для збору, фіксації й документування матеріалу дослідження; *метод трансформаційного аналізу* – для виявлення формальних і семантичних змін інтертекстом в тексті-реципієнті; *синхронно-описовий* – для виявлення спільних і відмінних рис у вираженні інтертекстом на основі прийомів спостереження, порівняння й узагальнення. *Лінгвостилістичний аналіз* став підґрунтям для вивчення мовних засобів у структурі художнього тексту з функціонально-естетичного погляду, *дискурсивний аналіз* для структурно-семіотичного дослідження цілісної картини текстових і позатекстових чинників. *Концептуальний аналіз* сприяв різнобічному вивченню, моделюванню і опису концептів МАГІЯ, СВІЙ/ЧУЖИЙ тощо. Залучення сучасного програмного забезпечення – офісних програм Microsoft Office Excel і текстового процесора Scrivener дало змогу узагальнити, проаналізувати, систематизувати й провести квантитативний аналіз великої кількості різноскерованих ілюстративних фрагментів.

Наукова новизна одержаних результатів полягає в тому, що вперше в українському мовознавстві здійснено комплексний аналіз художнього дискурсу фентезі, визначено жанротвірні ознаки фентезі, схарактеризовано мовні засоби репрезентації категорії інтертекстуальності, здійснено аналіз інтертекстом в сучасному фентезі і показано його взаємозв'язок із категоріями інтердискурсивності та інтермедіальності; виокремлено типи формальних трансформацій інтертекстом. Уперше запропоновано унікальну методiku роботи з текстовим матеріалом з використанням програмного забезпечення – програм Microsoft Excel та Scrivener.

Теоретичне значення дисертації полягає в тому, що поглиблено теоретичні засади

вивчення художнього дискурсу і категорії інтертекстуальності в художньому дискурсі; обґрунтовано жанрові особливості дискурсу фентезі; розроблено нові підходи до аналізу інтертекстуальності; зроблено внесок у лінгвостилістичний аналіз художнього тексту, дискурсологію, лінгвокультурологію та лінгвоконцептологію.

Практичне значення отриманих результатів детерміновано доцільністю їх використання у навчальній та навчально-методичній роботі (в процесі викладання нормативних теоретичних курсів «Лінгвокультурологія» (розділи «Прецедентні феномени і фонові знання», «Лінгвокультурний код»), навчальних дисциплін «Інтерпретація тексту», «Дискурсологія», «Лінгвістична семантика», «Когнітивна лінгвістика», а також при розробці та впровадженні вибіркового дисциплін із досліджуваної тематики, у лексикографічній практиці й написанні монографій та інших наукових робіт.

Апробація результатів дослідження. Основні положення дисертації висвітлено в доповідях на наукових і науково-практичних конференціях і семінарах, зокрема: Наукові читання, присвячені пам'яті д.ф.н., проф. Н. М. Шляхової (Одеса, 4-5 жовтня 2018 р.), IV Міжнародна науково-практична конференція «Мова і міжкультурна комунікація». (Полтава, 18-19 жовтня 2018 р.), IV Міжнародна наукова конференція «Нова лінгвістична парадигма: теоретичні і прикладні аспекти» (Одеса, 16-17 травня 2019 р.), III Міжнародна наукова конференція «Людина і право в мові сучасних ЗМІ» (Одеса, 7-8 червня 2019 р.), Всеукраїнська науково-практична конференція молодих науковців «Лінгвістика й лінгводидактика: здобутки і перспективи розвитку» (Одеса, 29-30 листопада 2019 р.), Всеукраїнська науково-практична конференція студентів та молодих учених «Загальна та прикладна лінгвістика в колі антропоцентричних наук» (Миколаїв, 27 березня 2020 р.), V Міжнародна науково-практична конференція «Теоретична і дидактична філологія: надбання, проблеми, перспективи розвитку» (Переяслав, 1-2 жовтня 2020 р.); Звітна професорсько-викладацька конференція ОНУ імені І. І. Мечникова (Одеса, 25 листопада 2020 р.), Всеукраїнська науково-практична конференція молодих науковців «Лінгвістика й лінгводидактика: здобутки і

перспективи розвитку» (Одеса, 26-27 листопада 2020 р.), V Міжнародна науково-практична конференція «Проблеми мовної особистості: лінгвістика та лінгводидактика» (Черкаси-Київ, 26-27 листопада 2020 р.), IV Міжнародна дистанційна науково-методична конференція «Передові технології реалізації освітніх ініціатив» (Переяслав, 5 лютого 2021 року).

Публікації. Проблематику, теоретичні й практичні результати дисертації викладено в 9 публікаціях, 6 із яких – у фахових виданнях України і 1 – у закордонному виданні, що входить до країн ЄС. Загальний обсяг публікацій становить 4,4 друкованих аркуші.

Особистий внесок автора. Всі наукові публікації написано одноосібно.

Структура й обсяг дисертації. Робота складається зі вступу, чотирьох розділів, загальних висновків та списку використаних джерел (315 позицій). Загальний обсяг роботи – 239 сторінок, із них основного тексту – 183 сторінки.

РОЗДІЛ 1

КАТЕГОРІЯ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ В ДИСКУРСІ ФЕНТЕЗИ: ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Теоретичне підґрунтя вивчення інтертекстуальності в лінгвістиці

1.1.1. Теорія діалогічності як витoki вивчення інтертекстуальних зв'язків

Теоретичне дослідження інтертекстуальності було розпочато з поняття діалогічності, яке запровадив у своїх працях М. Бахтін. Дослідник зазначав, що «діалогічна орієнтація слова поміж чужих слів (всіх ступенів та рис чужості) створює нові та сутнісні можливості в слові» [13, с. 29]. М. Бахтін розрізняв діалогічність, що можлива в поезії, та її вияви в прозових творах. Окрім того, вчений стверджував, що діалогічність притаманна будь-якому слову, тому що всі висловлення перебувають на межі свого та чужого контексту, вони відповідно пов'язані з попередніми висловленнями та передбачають відповідну реакцію в майбутньому. Отже, слово «завжди зустрічається з чужим словом та не може не вступати з ним у живу напружену взаємодію» [13, с. 33].

Двоголосе слово, за твердженням М. Бахтіна, завжди є внутрішньо діалогізованим, що особливо яскраво проявляється в романі. Дослідник вважав проблему двоголового внутрішньо діалогізованого слова центральною проблемою теорії художньої прози [13, с. 85]. Внутрішня діалогічність слова, на думку М. Бахтіна, знаходить своє вираження в низці особливостей семантики, синтаксису та композиції [13, с. 33]. Зокрема, науковець запроваджує поняття «гібридної конструкції» – висловлення, яке «за своїми граматичними (синтаксичними) та композиційними ознаками належить одному мовцю, але в якому змішані два висловлення, дві мовних манери, два стиля, дві «мови», два змістових та ціннісних кругозори» [13, с. 58].

Особливу увагу в роботі приділено вставним жанрам: згідно з точкою зору автора, до роману може бути залучено будь-які інші жанри, що «зберігають у ньому свою конструктивну пружність і самостійність і свою мовну та лексичну своєрідність»

[13, с. 75]. Те ж стосується й сентенцій та афоризмів, що входять до тексту роману: вони можуть бути «об'єктними» – «показане слово» або «інтенційними», тобто «безумовними», такими, що належать самому автору [13, с. 76].

Аналіз романної прози дав змогу М. Бахтіну зробити висновок про те, що двоголосе слово може бути гумористичним, іронічним, пародійним, та містити «потенційний... не розгорнутий, сконденсований діалог двох голосів, двох світоглядів, двох мов» [13, с. 80].

М. Бахтін тлумачить літературу як постійний діалог – автора з читачем, автора з літературними формами, автора з текстом і тексту з текстом. Діалог *автора з читачем* відбувається через двозначне прозаїчне слово, через різномовну внутрішньо-діалогізовану мову, через слово, що несе в собі подвійну інтенцію: «пряму інтенцію мовця й переломлену інтенцію автора» [13, с. 85]. Окрім того, науковець зауважує, що «ареною зустрічі» діалогу слова є «суб'єктивний круговид слухача/читача» [13, с. 36]. Автор веде діалог із *літературними формами*, залучаючи вставні жанри, актуалізуючи «внутрішню політику стиля, поєднання елементів, що визначається його зовнішньою політикою, ставленням до чужого слова. Слово немовби живе на межі свого та чужого контексту» [13, с. 37]. Діалог *автора з текстом* відбувається на рівні внутрішньої діалогізації слова, що знаходить своє вираження на рівні семантики й синтаксису [13, с. 33], і, зрештою, *текст із текстом* веде постійний діалог через залучення зовнішніх елементів до своєї внутрішньої структури, через отримання відповіді на свій запит у часі: «будь-яке слово спрямоване на відповідь і не може уникнути очікуваного відповідного слова» [13, с. 34].

Сучасні лінгвісти потрактовують теорію діалогічності здебільшого в межах комунікативно-прагматичного підходу. Зокрема, виокремлено діалогічний тип дискурсу [35]; Т. Плеханова аналізує діалог як стратегію авторського дискурсу, такого дискурсивного простору, «що спрямований на створення «можливого світу» [197], у цій ситуації діалог відбувається між «Я» й реальністю, «Я» й можливими світами, а також «Я» та Іншим (рефлексія, або самовираження) [197]. Такий діалог є релевантним

для фентезійного дискурсу як результату специфічного текстотворення. На текстотвірній функції діалогічності наголошує і Н. Кондратенко, зауважуючи, що саме інтерактивна взаємодія на всіх рівнях: «автор – текст», «автор – читач», «текст – текст» «помножує зміст та інтерпретації тексту...» [125, с. 58]. О. Селіванова запропонувала методикку діалогічної інтерпретації тексту, що є «сукупністю процедур аналізу тексту як знакового посередника дискурсу з урахуванням екстралінгвальних чинників текстової комунікації й інтегруючого принципу діалогічності» [225, с. 533]. Дослідниця виокремлює кілька аспектів діалогічності: гносеологічний, мовний, культурно-історичний, комунікативний і текстовий. Актуальною постає низка проблем в аспекті діалогічності тексту, зокрема, питання участі автора як функції або автора як особистості в полілозі «автор – текст – читач» [187].

Теорія діалогічності найбільшою мірою знайшла продовження в працях Ю. Кристевої, яка актуалізувала міжтекстові зв'язки й запровадила поняття інтертекстуальності до наукового обігу. Аналізуючи праці М. Бахтіна, дослідниця зауважує, що термін «діалогізм» позначає подвійну належність дискурсу, тобто його належність певному «я» і водночас «іншому», а також топологію суб'єкта відносно зовнішньої для нього «скарбниці показників» (Лакан) [136, с. 16]. З цього випливає, що в межах діалогізму кожне слово постає як «слово про слово, звернене до іншого слова: лише в тому випадку, коли слово бере участь у подібній поліфонії, належить до «міжтекстового» простору, воно виявляється повнозначним. Діалог слів-дискурсів є нескінченним...» [136, с. 16]. Слово-дискурс, наголошує Ю. Кристева, не має сталого змісту і сталого суб'єкта, «розлітається на тисячу друзок від того, що потрапляє у велику кількість контекстів, у міжтекстовий простір... де й мовця, і слухача (тобто нас самих)... розсіяно» [136, с. 16].

Текст як міжтекстовий простір потрактовано в роботі Ю. Кристевої в аспекті продуктивності: це означає, що «текст розташовується в мові та становить пермутацію інших текстів, інтертекстуальність. У просторі того чи того тексту перехрещуються та нейтралізують одне одного декілька висловлювань, що взяті з інших текстів»

[136, с. 136]. Дослідниця вказує на три типи зв'язку, з допомогою яких можуть взаємодіяти різні уривки творів: повне заперечення, симетричне заперечення або часткове заперечення. Для виявлення цих чинників необхідно дотримуватися «параграматичного прочитування» творів, тобто читати їх одночасно.

Поняття інтертекстуальності Ю. Кристева пропонує на заміну «текстового діалогу», який допомагає дослідити структурування тексту як трансформацію, що відбувається в діячності. Зважаючи на це, інтертекстуальність уналежнено до генераторів романного тексту, разом із генератором комплексів та генератором актантів, а до інтертекстових функцій – ідеологему, що розповсюджується на всій траєкторії тексту, надаючи йому історичних та соціальних координат [136, с. 137]. Ідеологема, на думку Ю. Кристєвої, є «точкою перетину текстової організації (семіотичної практики) з іншими висловленнями (сегментами текстів), які ця практика залучає до власного простору або до яких відсилає в просторі зовнішніх відносно неї текстів» [136, с. 137].

Отримувач, реципієнт, на думку дослідниці, є «ні чим іншим, ніж дискурсом, а отже, також є включеним до дискурсного універсуму книги» [136, с. 167]. Він належить до іншого тексту, відносно якого письменник пише свій текст, так, що «горизонтальна вісь «суб'єкт – отримувач» і вертикальна вісь «текст – контекст» врешті-решт збігаються, що призводить до головного: будь-яке слово (текст) є таким перехрещенням двох слів (текстів), де можна прочитати принаймні ще одне слово (текст)» [136, с. 167]. З огляду на це поетичний вислів із погляду інтертекстуальності є нічим іншим, як «підмножиною певної іншої множини, що становить простір текстів, які використовуються в нашій підмножині» [136, с. 272]. Отже, поетичне означуване не може бути результатом одного коду, щонайменш – двох. Насамкінець, інтертекстуальність, за твердженням Ю. Кристєвої, надходить на заміну поняття інтерсуб'єктивності, що дає змогу говорити про подвійне прочитання тексту. У пізніших працях дослідниця відмежовується від «критики джерел» та на зміну поняттю

інтертекстуальності запроваджує в науковий обіг поняття параграматизму, яке, втім, не спричинило такого резонансу в науковій спільноті.

Аналіз теорій М. Бахтіна і Ю. Кристєвої дають змогу дійти висновку, що кожне слово існує лише в контексті слів, що існували до нього й існуватимуть після нього, у складній системі двобічних, двоскерованих у часі (в майбутнє й у минуле) і різноскерованих у просторі – в усій площині текстів, які створено на момент існування конкретного слова.

1.1.2. Інтертекст – інтердискурс – інтекст – інтертекстема: кореляція понять

Невизначеність термінологічного апарату, зумовлена різноманіттям підходів, призводить до неоднотайності в плані сприйняття термінів «інтертекстуальність», «інтертекст», «інтертекстуалізація» тощо.

Н. Кузьміна послуговується терміном «інтертекст» на позначення «явища мови в його креативній функції, що забезпечує спроможність мови не тільки адекватно передавати готові повідомлення, але і створювати нові повідомлення (тексти), непередбачувані за автоматичними алгоритмами» й уналежнює до його основних властивостей безмежність інтертексту в часі та просторі; децентрацію та деконструкцію системи мови в інтертексті; відсутність аксіологічної шкали, тобто до інтертексту на рівних правах входять і твори мас-медіа, і класичні твори [140, с. 21]. До функційних різновидів тексту як субстанції інтертексту Н. Кузьміна уналежнює прототекст та метатекст. Систему прототекст-метатекст розглянуто як одиницю інтертексту, властивості якої можуть бути поширені на інтертекст загалом. Інтертекстуальність дослідниця позначає як онтологічну властивість будь-якого тексту (насамперед художнього), що визначає його «вписаність» у процес літературної еволюції [140, с. 25].

Також у її науковій розвідці надано важливого значення поняттю енергії в інтертексті. Так, на думку Н. Кузьміної, текст мусить мати певну початкову енергію, що активізує креативні процеси. Існування тексту в інтертексті зазнає періодів

енергетичної активності та спаду. Між окремими фрагментами інтертекстуального універсуму встановлено безліч зв'язків, а поява нового тексту спричиняє резонанс в інтертекстуальному універсумі [140, с. 252]. Згідно з викладеною в роботі теорією енергії текстів, Н. Кузьміна представляє свої роздуми щодо «сильних» і «слабких» текстів. Вона вважає, що є тексти, енергетичні властивості яких є порівняно сталими з моменту їх появи, і тексти, специфічні для одного чи кількох історичних періодів. «Ядерні» тексти мають «вічне» значення, «прецедентні» визначаються модою та системою вподобань мовного колективу [140, с. 53]. Зауважимо, що інші лінгвісти дотримуються подібної точки зору, але змінюють акценти: так, «тимчасовими» вважаються медійні тексти, а прецедентні, навпаки, «вічними» [125].

У роботі В. Просалової інтертекст постає в іншому контексті. На її думку, інтертекст – це «єдність актуалізованих у художньому сприйнятті взаємозв'язків, що реалізуються у всьому багатоманітті художнього втілення, своєрідне міжтекстове утворення, окремі компоненти якого взаємодоповнюють один одного» [205, с. 45]. Інтертекст – це проміжна форма, що не має закріпленості в жодному тексті, а тому він є віртуальним та потенційно безмежним завдяки можливості множинних інтерпретацій. В. Просалова пропонує вживати поняття інтертекстуальне поле як таке, що є вужчим за широке поняття «контексту»: «Інтертекстуальне поле – це сукупність творів, що актуалізуються в пам'яті реципієнта під час прочитання одного з них і що позначаються на його сприйнятті» [205, с. 48]. Саме на виявлення інтертекстуального поля впливає освіченість та рівень культурної пам'яті читача. Інтертекст виконує спрямовальну та смислорозрізнавальну функції щодо інтертекстуального поля. Однак у працях інших дослідників поняття «інтертекстуальне поле» не переважає над звичним поняттям контексту – авторського, соціального, історичного тощо. Синонімом «інтертекстуального поля» можна вважати і «вертикальний контекст» [6].

Вертикальний контекст, згідно з думкою, висловленою О. Ахмановою та І. Гюббенет, це «семантико-функціональна категорія художнього твору, що акумулює у своїй структурі позатекстову інформацію – культурологічну (національно-марковану)

і загальнокультурну (співвідносну зі світовою культурою), котрій притаманний імпліцитний спосіб вираження змісту» [6]. До вертикального контексту уналежнено не тільки прецедентні феномени, «одиниці елітарної культури» [42], а й вітчизняні народознавчі реалії, такі, як «лісна мара, нявка, Чумацький шлях». Отже, вертикальний контекст є орієнтованим на культуру країни, що впливає на національну маркованість цієї категорії. Можемо дійти висновку, що створення вертикального контексту є одним із параметрів інтертекстуалізації, і базується цей процес на актуалізації національно-прецедентних феноменів, які можуть бути виражені з допомогою антропонімів, міфонімів, хрононімів та інших онімів. Ю. Васейко не залишає поза увагою й елементи світової культури: «відомості про елементи культури, котрі вплинули на еволюцію не тільки українського народу, а й людства загалом, активні компоненти тезауруса реципієнтів.... такі знання не є факультативними, оскільки впливають на формування естетичного смаку в сприймача... У структурі вертикального контексту на семіотичному рівні виділяємо опозицію інтер- та екстракультурних компонентів згаданої площини тексту. Першу групу становлять реалії української матеріальної чи духовної культури; другу – елементи культурного процесу інших етносів, ширше – світової культури» [42]. Як зауважує дослідниця, «детермінованість змістового наповнення вертикального контексту культурою зумовлює особливе функціональне навантаження цієї категорії в структурі художнього тексту» [42]. Зазначимо, що Ю. Васейко уналежнює до засобів творення вертикального контексту національно-марковані лексеми (реалії), які ми, базуючись на класифікації В. Красних, називатимемо прецедентними феноменами: національно-прецедентними та універсально-прецедентними.

О. Шонь зазначає, що «вертикальний контекст становить інтерес не просто в плані наявності вихідного тексту, але й у плані його модифікації, тобто вертикальний контекст характеризується настановою на створення принципово нового й інформаційно насиченого тексту» [279].

І. Розова визначає вертикальний контекст як категорію імпліцитності, але водночас зауважує, що декодування вертикального контексту може відбуватися на основі наявних у тексті сигналів, «що носять як вербальний так і невербальний характер» [209]. У її дослідженні маркерами вертикального контексту постають символи.

Категорія інтертекстуальності, на відміну від семантико-функціональної категорії вертикального контексту, є текстово-дискурсивною категорією [111], [222], [122]. Ці дві категорії виконують схожі функції, проте не є абсолютно тотожними, тому що стосуються різних аспектів текстотворення. Відмінність полягає ще й у тому, що сигнали, які свідчать про наявність вертикального контексту, можуть мати невербальний характер – натомість інтертекстуальність може бути вираженою лише вербально. Тим не менш, можемо говорити про те, що метою автора, який створює текст з інтертекстуальними елементами та з вертикальним контекстом, є «створення принципово нового й інформаційно насиченого тексту» [279]. Надалі ми будемо послуговуватися здебільшого терміном «інтертекстуальність» та «прецедентні феномени», які, безумовно, є дотичними до створення вертикального контексту в тексті.

У дослідженні Н. Фатєєвої терміни «інтертекст», «інтертекстуальність», «інтертекстуалізація» постають синонімічними. У її праці виокремлено текстотвірну, конструктивну функцію інтертекстуалізації, а також те, що «завдяки інтертексту текст вводиться в більш широкий культурно-літературний контекст. Міжтекстові зв'язки створюють вертикальний контекст твору, у зв'язку з чим він набуває неодномірності змісту. Отже, інтертекст, породжуючи конструкції «текст у тексті» та «текст про текст», створює подібність тропеїчних відносин на рівні тексту» [258, с. 37]. До функцій інтертексту в художньому дискурсі дослідниця також уналежнює впровадження в тексті думки, що була об'єктивована до існування даного тексту як цілого.

Р. Нич, на відміну від багатьох дослідників, що прагнуть до вузького розуміння інтертекстуальності, приймає за початкове широке потрактування міжтекстовості (саме цим терміном він послуговується) «як категорії, що охоплює той аспект загальних можливостей та зв'язків тексту, який указує на залежність його створення і сприймання від обізнаності учасників комунікативного процесу з іншими текстами та «архітекстами» (жанровими законами, стилістично-мовленнєвими нормами)» [182, с. 74]. На думку дослідника, надання переваги широкому розумінню міжтекстовості має «суттєві наслідки для сприймання предмета дослідження та низки рішень, зумовлених вузьким чи широким розумінням ключової категорії» [182, с. 77]. У подальших роздумах щодо критеріїв застосування категорії міжтекстовості Р. Нич припускає, що можна обмежити широке розуміння поняття міжтекстовості, залишивши поза її сферою мовленнєвий зміст та імпліцитні контекстні значення, тобто такі значення, що «не виражені безпосередньо у використаних мовно-текстових засобах аналізованого твору» [182, с. 74].

Також Р. Нич поділяє інтертекстуальність на «справжню міжтекстовість», що є, на його думку, обов'язковою для кожного сприймача, і на факультативну інтертекстуальність – ті зв'язки, що не мають «конкретного текстового вираження, але іноді не менше впливають на прочитуване значення твору – як у випадку алегорези, певних фігуральних (в авербахівському розумінні) чи аплікаційних (за термінологією Каллера) тлумачень» [182, с. 76]. До міжтекстових зв'язків Р. Нич уналежнює зв'язки «текст-жанр», «текст-дійсність», «міжтекстовість та мимезис».

Учений також наголошує на текстових засобах вираження міжтекстових зв'язків у досліджуваному творі. До таких виражальних засобів він уналежнює різні види пресупозицій, будь-які прояви текстових аномалій (граматичних, семантичних, прагматичних та літературних) і різні види атрибуцій, що свідчать про належність певного тексту чи його фрагмента до певних контекстів [182, с. 75]. На нашу думку, належність тексту до інших контекстів є більш характерною ознакою інтердискурсивності, ніж власне інтертекстуальності.

Поняття інтердискурсивності як текстоно-дискурсивної категорії є одним із новітніх у мовознавстві. Дослідники послуговуються різними термінами під час аналізу тексту: інтертекстуальність, інтермедіальність та інтердискурсивність. Ці поняття є близькими, але не тотожними. Категорії інтертекстуальності та інтердискурсивності розглядають наразі в когнітивному (І. Шевченко [274], І. Шпенюк [281], Г. Кицак [110] та ін.), комунікативному (В. Карасик [97], Н. Кондратенко [125], О. Селіванова [225] та ін.) та суто лінгвістичному (І. Смирнов [233], В. Чернявська [268], О. Переломова [194] та ін.) аспектах. В. Чернявська потрактовує інтертекстуальність як текстову категорію і – одночасно – як особливу властивість певних текстів, що взаємодіють у плані змісту та висловлювання з іншими текстовими цілими та їх фрагментами [268, с. 181] Інтердискурсивність постає в розвідках вчених як когнітивно-комунікативний процес, пов'язаний із соціально-прагматичним аспектом.

Н. П'єге-Гро визначає інтердискурсивність як початок «іншості, що наявний у будь-якому дискурсі, це дискурсивний ґрунт, з якого виростає будь-яке висловлення» [207, с. 71]. Н. П'єге-Гро вважає інтертекстуальність одним із різновидів діалогічності, першоосновою літератури. У її праці інтертекстуальність постає як пристрій, з допомогою якого один текст перезаписує інший текст, а інтертекст – це сукупність текстів, що відображаються у творі. Дослідниця вважає інтертекстуальність одним із транстекстових відношень, першоелементом літератури. Визначення інтердискурсивності в словнику, наведеному наприкінці наукової розвідки Н. П'єге-Гро, уналежнює цей термін до лінгвістичних: «позначає гетерогенність, що є основоположною для будь-якого висловлення. Висловлення визначено не як замкнене на собі ціле, але як рухому множину; інтердискурс не можна вирізнити (його не потрібно змішувати з мовою певної соціальної групи), і в кожному новому мовленнєвому акті його межі потрібно уточнювати наново» [207, с. 108].

І. Шевченко, визначаючи інтердискурсивність, вказує на те, що ця категорія є «когнітивно-комунікативною гіперкатегорією вищого ієрархічного рівня, що об'єднує

інші категорії дискурсу. Інтердискурсивність постає як взаємодія різних дискурсів, тобто перехрещення, інтеграція різних галузей знань і практики. Різний ступінь поєднання дискурсів у новому форматі – інтердискурсі – свідчить про градуїзованість проявів інтердискурсивності» [274].

Інтердискурсивність, на відміну від інтертекстуальності, проявляє себе у «взаємопроникненні цілого комплексу когнітивних, комунікативних та метакомунікативних ознак відповідних дискурсів, що не мають аналогів поміж категорій тексту: перенесення стратегій і тактик одного типу дискурсу до іншого, чужорідні «запозичення» в концептуарії та жанровому оформленні публіцистичного дискурсу тощо» [274].

О. Афанасьєва зазначає, що інтердискурсивність передбачає включення до певного дискурсу елементів інших дискурсів з умовами й обставинами їх продукування [5]. Г. Кицак, аналізуючи основні точки зору на ці терміни, робить висновок, що зазначені категорії «взаємообумовлюють одна одну, але не є тотожними» [110]. Дослідниця стверджує, що трактування інтердискурсивності припускає когнітивне переключення з однієї типологічної моделі текстотворення на іншу, на відміну від інтертекстуальності, яка є одним із можливих способів створення нового текстового смислу.

Інші мовознавці також акцентують увагу на когнітивному аспекті трактування інтердискурсивності: так, І. Шпенюк визначає інтердискурсивність як надтекстову, когнітивно-прагматичну категорію, що відображає «взаємонакладання» різноманітних систем знань, культурних кодів та когнітивних стратегій. Мовознавиця зазначає значну роль інтертекстуальності в процесі актуалізації інтердискурсивних когнітивних взаємодій у свідомості адресата [281].

Нам видається близькою точка зору В. Чернявської, яка стверджує, що інтердискурсивність є взаємодією, взаємонакладанням різних ментальних, тобто над- та передтекстових структур, операцій, кодових систем, фреймів у процесі текстотворення. За словами дослідниці, інтердискурсивність є когнітивним рівнем, що

передують появі інтертекстуальності, ця остання допомагає проявитися інтердискурсивності на текстовому рівні. Ми апелюємо до лінгвістичної концепції дискурсу, згідно з якою дискурс є комунікативним, когнітивним, семантичним простором («рамкою»), що співвідносить текст із ментальною сферою та з іншими текстами, що є за змістом та за тематикою зверненими до загальної теми.

Інтердискурсивність детермінує не лише міжтекстову взаємодію, а і зв'язки вербального тексту як особливої художньої системи з іншими семіосферами. Водночас в центрі уваги дослідників, зокрема дискурсологів, досі не поставав жанр українського фентезійного роману. Проте фіксуємо поодинокі наукові розвідки в царині германістики, присвячені аналізу британського або американського фентезійного роману (Є. Жаринов [77], А. Ломакова [155], О. Кулакова [141], Н. Аксьонова [1] та ін.) та наукові статті (О. Медведєва [173], О. Дьяконова [76] та ін.).

Поняття інтекста як запозичення «чужого» було запроваджене П. Торопом у статті «Проблема інтексту». У цій науковій розвідці дослідник пропонує вважати літературну традицію площиною докодування певного тексту. Аналізуючи теорію метатекстів, автор вважає, що будь-який акт взаємодії між текстами потрібно вважати метакомунікацією, «в процесі якої створюються метатексти – первинний текст стає тим самим прототекстом, на основі якого було створено текст» [249]. П. Тороп послуговується поняттям інтексту як «тексту в тексті»: «Інтекти активізують структуру, актуалізуючи у свідомості (пам'яті) реципієнта певний текст» [249]. Інтект є такою семантично навантаженою частиною тексту, яка потребує подвійного опису: у попередньому тексті та в щойно створеному. П. Тороп вважає, що під час опису потрібно ураховувати характер уведення інтекста (стверджувальний чи полемічний), ступінь його прояву (фрагментарний чи цілісний) та рівень актуалізації (явний чи прихований). Згідно з класифікацією П. Торопа, існує дванадцятиступенева градація від стверджувальності до полемічності: від калькування текстів до його вилучення. Як вважає дослідник, поняття інтексту потрібне для аналізу поетики чужого слова або чужого тексту; через появу великої кількості робіт, присвячених поетиці інтексту,

стираються межі між інтекстом та алюзією, ремінісценцією або цитацією. На думку П. Торопа, до типів інтекстів належать точний переклад, формальний, цитатний, мовний, тематичний тощо [249]. В. Гоголіна послуговується терміном П. Торопа, і вказує, що «формою міжтекстуальності є інтекст, змістом – інтертекст» [52]; А. Жолковський використовує поняття інтексту в роботі «Поэтика Пастернака: инварианты, структуры, интексты» [80].

Актуалізація в науковому обізі новітнього текстознавчого терміну інтертекстема відбулася в монографії української мовознавиці Г. Сюті. Авторка пояснює цей термін у такий спосіб: «поняття інтертекстема в сучасній стилістиці вживається для позначення одиниць – маркерів міжтекстової взаємодії, інтертекстуальних відношень» [242, с. 81]. Дослідниця пропонує розглядати інтертекстему як одиницю мови й тексту, що має низку категорійних ознак: «ментальну паспортизацію», стереотипізованість, текстотвірний потенціал тощо. «Інтертекстеми можуть бути формально представлені як окремі слова / словосполучення (наприклад, авторські лексичні новотвори, прецедентні імена, назви творів), також як прямі або непрямі нагадування про ситуації. І ці типи експлікації / імплікації – ознака, що максимально зближує інтертекстему з цитатою, засвідчує їхню онтологічну спорідненість» [242, с. 81]. Отже, Г. Сюта розглядає інтертекстему як одиницю мови й тексту, та водночас не ставить знак рівності між інтертекстемою й цитатою. Термін «інтертекстема», на нашу думку, заслуговує на подальше детальне вивчення та розроблення, а також більш активне його використання в інтертекстуальному аналізі завдяки його «універсальності».

В. Просалова також приділяє увагу інтертекстемі як лінгвістичному терміну, що збагачує понятійно-термінологічний апарат інтертекстуальних досліджень. Спираючись на дослідження В. Мокієнка і К. Сидоренка [226], В. Просалова вказує, що вони розглядають інтертекстему як «міжрівневий реляційний (співвідносний) сегмент змістової структури тексту – граматичної (морфемно-словотвірної), морфологічної, синтаксичної, лексичної, просодичної (ритміко-інтонаційної), строфічної, композиційної, – залученої до міжтекстових зв'язків» [205, с. 34], і перелічує ознаки

інтертекстеми: «паспортизація конкретним текстуальним джерелом, можливість відтворення в готовому вигляді, здатність ставати будівельним елементом для тексту, маркуючи його семіотично чи стилістично. Інтертекстема, що набуває різнорівневого вираження, постає одиницею інтертексту і співвідноситься з ним як одиничне зі множинним» [205, с. 34]. Зауважимо, що паспортизацію інтертекстеми згадано і в роботі Г. Сюти, але в її дослідженні паспортизація є «ментальною», у той час як у В. Просалової – конкретним текстуальним джерелом; це, на нашу думку, полегшує декодування інтертекстеми.

Інтертекстема може бути однослівною або розширеною до великих за обсягом фрагментів тексту – це залежить від мети автора. Поняття вертикального контексту є синонімічним до інтертекстуальності, хоча має виражений літературознавчий акцент; з цієї причини ми не будемо його активно використовувати. Термін «інтекст», запроваджений П. Торопом, ми вважаємо синонімічним до «інтертексту» й також не будемо ним послуговуватися задля уникнення термінологічного дублювання.

1.1.3. Інтертекстуальність як текстова-дискурсивна категорія

Одним з актуальних питань є категорійний статус інтертекстуальності. Чимало вчених не вважають її категорією ані тексту, ані дискурсу, описуючи це поняття як «екстралінгвальну ознаку дискурсу» [211], «механізм» [258], «відношення між текстами» [79] та ін.. Інші вважають інтертекстуальність категорією, але розходяться в думках щодо того, чи це текстова, чи дискурсивна, чи текстова-дискурсивна категорія (див. праці: [39], [122], [194], [268] та ін.).

На несамостійності інтертекстуальності, її підпорядкованому стані щодо інших, видових понять, наголошували й інші дослідники, зокрема В. Шмід уналежнює інтертекстуальність до розрядів інтерсемантичності [278, с. 189]. І. Смирнов розглядає інтертекстуальність як явище, що використовується одночасно з інтерсеміотичністю (інтермедіальністю). Інтертекстуальність, за словами дослідника, є «складником широкого родового поняття, так би мовити, інтер <...>альності, що має на увазі повне

або часткове формування змісту художнього твору посередництвом покликання на інший текст, що може віднайтися у творчості того ж автора, у суміжному мистецтві, у суміжному дискурсі або в попередній літературі» [233, с. 11]. Заслуговує на особливу увагу згадка про те, що інтертекстуальність – це загальнонаукова тенденція, що здобула математичне аргументування в так званій теорії категорій.

За І. Смирновим, специфіка художньої інтертекстуальності розглядається в трьох аспектах: ідеологічному (трансформація темо-ремаційних зв'язків антецедентів), семіотичному (трансформація знаково-референтних зв'язків антецедентів) та комунікативному (прийоми, з допомогою яких літературний твір вказує ідеальному читачеві на свою трансформаційну історію). До референцій, що можуть брати участь в інтертекстуальному акті, дослідник уналежнює три різновиди референцій: реалізацію, віртуалізацію та експлікацію претексту. До останнього «метамистецтва», на думку І. Смирнова, належать імітація, центон, контрафактура тощо [233, с. 57]. Також учений диференціює інтегративні та дезінтегративні, мікроелементні та макроелементні інтертекстуальні операції.

І. Смирнов вважає, що подальший розвиток інтертекстуальної теорії мусить зімкнутися з теорією пам'яті: «першорядне значення для теорії інтертексту має протиставлення епізодичної/ семантичної пам'яті» [233, с. 125]. Автор впроваджує поняття «пам'яті дискурсу», епізодичний зміст якого «варіюється в різних текстах одного класу, тоді як семантичний зміст усіх текстів певного класу упорядковується інваріантно – у деякій логічній послідовності» [233, с. 126]. Художній дискурс автор називає «пам'яттю про пам'ять»: «письменник запам'ятовує інформацію, яку запам'ятав старший письменник (реконструктивна інтертекстуальність)» [233, с. 127].

Отже, на думку І. Смирнова, насамперед потрібно «деідеологізувати» теорію інтертексту, тому що понятійний апарат інтертекстуальності, запозичений у риторики, не дає можливості побудувати вичерпну класифікацію літературних залежностей [233, с. 17]. Основна ідея дослідника – концептуалізація об'єкта дослідження як полісистемного через вирахування діахронічно різних безпосередніх зв'язків між

текстами та, по-друге, як алгебри, що враховує своєрідність інтертекстуальності в протиставлених галузях мови, як-от лірики та наратива, віршів та прози тощо. Науковець будує суто теоретичне дослідження, конструює «максимально абстрактну інтертекстуальну логіку», послуговуючись матеріалом творчості Б. Пастернака.

І. Арнольд також не надає інтертекстуальності статусу категорії, розуміючи її як «залучення до тексту цілих інших текстів з іншим суб'єктом мовлення, або їхніх фрагментів у вигляді цитат, ремінісценцій та алюзій» [3, с. 351]. Дослідниця тісно пов'язує поетику інтертекстуальності з герменевтикою як наукою про розуміння та інтерпретацію тексту. І. Арнольд вважає, що недостатня розробленість теорії інтертекстуальності зумовлена великим «різноманіттям розмірів, форм і функцій включення «іншого голосу», а загальна ознака цих включень – зміна суб'єкта мовлення: «автор може дати слово іншому реальному автору і процитувати його в тексті або епіграфі... або долучити до тексту власні вірші під виглядом віршів персонажа» [3, с. 352]. Отже, основною ознакою, що об'єднує різнорідні включення до тексту, І. Арнольд вважає зміну суб'єкта мовлення.

Інша причина недостатньої розробленості тематики, на думку І. Арнольд, – «велика складність та різноманіття модальностей функцій та імплікацій – оцінних, характерологічних, композиційних, ідейних» [3, с. 352]. Для метафоричного зображення інтертекстуальності дослідниця послуговується ідеєю оптичного поля: простору, в якому «можна бачити предмети крізь лінзу», а в ролі лінзи постає цитата [3, с. 353]. До інтертекстуальних включень І. Арнольд уналежнює цитатні заголовки, епіграфи, а також пов'язує інтертекстуальність з імплікацією та іншими категоріями тексту, зокрема, з пародійністю, а також мовлення – фразеологією та «крилатими висловами» [3, с. 360]. В іншій науковій розвідці дослідниця додає до інтертекстуальних елементів прецедентні тексти [3, с. 365], уналежнює до них Біблію, усі твори В. Шекспіра, твори О. Пушкіна, М. Гоголя тощо, а також міфи, казки, народні пісні тощо. Зауважено також, що прецедентні тексти можуть варіюватися залежно від часу: те, що було зрозуміле одразу після публікації тексту, з часом

потребує редакторських або критичних коментарів [3, с. 365]. Окрім текстових залучень, І. Арнольд виокремлює і словесні, або кодові: «залучення іншостильової лексики або, рідше, граматичних форм, що характерні для тих або тих функціональних стилів» [3, с. 366]. Вважаємо, що на сучасному етапі розроблення теорії інтертекстуальності коректно було б уналежнити такі словесні або граматичні включення, що актуалізують асоціації з іншими сферами, до інтердискурсивності.

Інтертекстуальність набуває статусу категорії лише в декількох наукових працях. У поодиноких статтях (див.: [260], [262] та ін..) цей статус надається «за замовчуванням», наприклад, О. Філатова уналежнює інтертекстуальність до глобальних текстових категорій [260], що відповідає словниковому позначенню текстових категорій: категорії тексту – «специфічні ознаки мовного цілого, що відрізняють це ціле (текст) від інших мовних явищ» [90]. Категорії тексту розглядаються: а) з позиції теорії знака; б) як текстові властивості; в) як пристрої, що мають польовий характер; г) як одиниця аналізу. Дослідники виділяють: а) змістові категорії; б) структурні; в) ті, що відображають системно-діяльнісний підхід; г) функціонально-стилістичні; д) категорії, що ґрунтуються на принципі віддзеркалюваності. До глобальних текстових категорій уналежнюють такі категорії, як Учасники спілкування, Події, Час, Простір, Оцінка [190]. З урахуванням комунікативного характеру мовлення виокремлено категорію діалогічності» [79]. Якщо звернутися до розгляду класифікації глобальних текстових категорій А. Папіної, то вона не уналежнює до них інтертекстуальності. У її класифікації глобальні категорії поділяються на чотири різновиди: 1) охоплюють учасників комунікативного акту, учасників подій, ситуацій; 2) події, процеси, факти; 3) категорія часу; 4) категорія простору [190]. У зазначених дослідженнях не розкриваються категорійні особливості інтертекстуальності, що розгортає простір для подальшого опрацювання цього питання.

В. Чернявська однією з перших аргументовано уналежнила інтертекстуальність до текстових категорій: «Згідно з текстолінгвістичним розумінням інтертекстуальність

постає як текстова категорія та особлива властивість певних текстів, що взаємодіють у плані змісту та вираження з іншими текстовими цілими або їхніми фрагментами. Інтертекстуальність розглядається в системі критеріїв текстуальності загалом та передбачає відтворюваність у конкретному текстовому екземплярі інваріантних текстотвірних ознак, що визначаються моделлю його текстобудови та – сприйняття – типом/жанром тексту». В. Чернявська пропонує розуміти інтертекстуальність як «категорію відкритості тексту», аргументуючи свою думку переліком категорійних ознак: змістовна незамкнутість тексту відносно інших текстів та відносно читача; взаємозв'язок між інтертекстуальністю та єдністю адресованостей – інтерсуб'єктної та інтертекстуальної; відкритість текстів одного автора або жанру один одному, а також відкритість одного типу тексту більш загальним функціонально-стилістичним та дискурсивним системам [268, с. 185].

В. Чернявська пропонує поняття системно-текстової інтертекстуальності, або, в іншій термінології, прототипічної / типологічної інтертекстуальності: «Типологічна інтертекстуальність базується на явищі стереотипності компонентів у структурно-композиційній організації та орієнтована на типологічно мотивовані відношення між текстами» [268, с. 64]. Відмовляючись від широкого розуміння інтертекстуальності, що його дотримуються послідовники постструктуралістів, дослідниця акцентує увагу на вузькому розумінні інтертекстуальності як такому, що піддається лінгвістичному аналізу.

Велику увагу В. Чернявська приділяє співвідношенню між текстом і дискурсом. Дискурс вона потрактовує як тексти в нерозривному зв'язку із соціальними, культурно-історичними тощо чинниками, із системою комунікативно-прагматичних та когнітивних настанов автора, що взаємодіє з адресатом [268, с. 147]. Тексти, об'єднані в дискурс, звернені до однієї теми, а зміст дискурсу розкривається інтертекстуально. Текст і дискурс досліджено як рівноправні складники лінгвістичного аналізу, їхні стосунки В. Чернявською побудовано так: сукупність текстів на одну тему складає дискурс, співвідносяться ці тексти інтертекстуально. Водночас в одному тексті можуть

стикатися кілька дискурсів, що призводить до появи інтердискурсивності. Власне дискурсивність розглянуто як ознаку тексту, що характеризує його відкритість метасистемі дискурсу при розумінні під останнім змістовно однорідних текстів [268, с. 175]. Інтертекстуальність теж характеризується як «відкритість тексту» до інших текстів, дискурсів, до читача тощо. Отже, взаємовідкритість тексту й дискурсу є чинником, що сприяє появі інтертекстуальності, через яку вербально може проявлятися інтердискурсивність.

О. Селіванова також надає інтертекстуальності статусу текстової категорії як складника текстово-дискурсивної категорії інтерсеміотичності: «...з огляду на єдність функціональної природи тексту нами обґрунтовано текстово-дискурсивні категорії цілісності, дискретності... й інтерсеміотичності» [225, с. 499], і далі: «Текстова категорія – інтертекстуальність – як наявність у певному тексті слідів інших текстів, у більш широкому розумінні – діалогічний зв'язок тексту в семіотичному універсумі з попередніми текстами (рекурсивний) та з подальшим текстотворенням (прокурсивний)» [225, с. 514]. Окрім текстових запозичень, як зауважує дослідниця, «текст має в собі відбитки не лише текстів однорідної семіосфери, а й інших текстових семіосфер... а також інших продуктів культури: музики, живопису, скульптури, архітектури, орнаменту, вишивки тощо» [225, с. 516]. Саме тому в роботі запропоновано потрактовувати інтертекстуальність як один із ракурсів інтерсеміотичності (за Ю. Лотманом) – іншої текстової категорії. Окрім поняття інтертекстуальності, увагу дослідниці привертають і прецедентні феномени, що, на її думку, належать до «культурно-мовної компетенції – здатності носіїв певної етнічної культури й мови впізнавати в мовних одиницях і мовленнєвих продуктах культурно значущі настанови й норми, ціннісні орієнтири, культурні коди й можливість їхньої переінтерпретації» [224].

О. Переломова характеризує інтертекстуальність паралельно з авторством, адресатністю та інформативністю як **системотвірну текстово-дискурсивну категорію**. Дослідниця презентує інтертекстуальність як «різнобічний зв'язок тексту з

іншими текстами за змістом, жанрово-стилістичними особливостями, структурою, формально-знаковим вираженням» [194, с. 18]. Також пропонує вважати інтертекстуальність текстотвірним засобом у структурі художньої оповіді, водночас інтертекстуальність може виявлятися у використанні прецедентних текстів, що характеризуються ознаками автосемантичності, дейктичності до реінтерпретованості, тобто багаторазової повторюваності в інтертекстуальному ряду [194, с. 24]. Отже, на думку О. Переломової, інтертекстуальність – це системотвірна текстова-дискурсивна категорія з урахуванням того, що текст може дорівнювати дискурсу, а лінгвістичне вивчення тексту передбачає вивчення теорії дискурсу. Суттєвою відзнакою дослідження є те, що в ньому розглянуто інтертекстуальність як таку, що властива кожному тексту, і кожен текст є інтертекстом [194, с. 22]. Також О. Переломова впроваджує новий термін «лексі», на зміну бартівським «кодам» – «мінімальна одиниця сенсу, частка читання, виокремлена в процесі читацької структуралізації, елемент, у якому схрещуються найрізноманітніші значення» [194, с. 26]. Вважаємо, що думка «немає тексту без інтертексту» є досить радикальною, так само, як і позиція про те, що текст без інтертексту не має естетичної цінності. Радикальні ідеї завжди спричиняють резонанс, але в науковому обігу, на нашу думку, є більш прийнятними та придатними до аналізу (лінгвістичного чи літературознавчого) виважені стратегії.

Н. Кондратенко доводить, що інтертекстуальність – це **текстово-дискурсивна категорія**. Аналізуючи текстові категорії, дослідниця розподіляє їх на три групи: основні, внутрішньотекстові та зовнішньотекстові (текстово-дискурсивні), що виражені передусім у художньому тексті. До текстово-дискурсивних Н. Кондратенко уналежнює референційність, інтерсуб'єктність та інтертекстуальність. Особливо акцентовано текстотвірну функцію інтертекстуальності, що «увиразнює роль адресата, який і є реципієнтом, сприймачем, інтерпретатором» [125, с. 24]. Діалогічність, за Н. Кондратенко, також набуває в художньому дискурсі текстотвірного потенціалу. Однак діалогічність як взаємодія автора з читачем відрізняється від інтертекстуальної діалогічності своєю прагматичною настановою, що виражено у використанні

особливих вербальних маркерів та інших способів автора «втручатися в текстову тканину» [125, с. 140]. Водночас у постмодерністському дискурсі, як вважає дослідниця (і до якого певним чином можна уналежнити й сучасне фентезі), «діалогічність експліковано на всіх рівнях комунікації: текст – читач, текст – автор і текст – текст» [125, с. 142].

На думку Н. Кондратенко, інтертекстуальна взаємодія «також є виявом дискурсивної діалогічності, тому доцільно розмежовувати діалогічність як взаємодію суб'єктно-текстову (автор – текст – читач) і міжтекстову (текст – текст – текст) [125, с. 139]. Міжтекстова взаємодія сприймається як інтертекстуальність, що зумовлена актуалізацією міжтекстових зв'язків – алюзій, цитат, ремінісценцій тощо [125, с. 140]. Згідно з класифікацією Н. Кондратенко, до інтертекстуальності уналежнено міфологізацію, цитацію, номінацію, алюзію та стилізацію. Отже, сучасний читач уявляється таким, що має обмежену компенсаційну здібність, здатність до декодування складних інтертекстуальних елементів, однак, маючи відповідний намір, він може досягнути і глибинні структури тексту.

І. Богданова в дисертаційному дослідженні, присвяченому прецедентним феноменам у ЗМІ, орієнтується на дослідження Н. Кондратенко та попередників, і також уналежнює інтертекстуальність до текстово-дискурсивних категорій, але обмежує її медійним дискурсом: «однією з ключових текстово-дискурсивних категорій медіа є інтертекстуальність, яка полягає в тому, що текст побудовано на основі цитат і алюзій на інші тексти» [27, с. 38]. Дослідниця дотримується вузького потрактування явища інтертекстуальності, а тому під поняттям інтертекстуальної одиниці розуміє вербальні маркери, що вербалізують прототексти, відмежовуючи їх від інтертекстуальних форм – «специфічних типів текстів, що мають інтертекстуальну природу, тобто містять інтертекстуальні одиниці або жанрово співвідносні з іншими прототиповими текстами» [27, с. 42]. До інтертекстуальних одиниць зараховано цитату, згадку, алюзію та прецедентну одиницю. Важливу роль дослідниця відводить прагматичному аспекту інтертекстуальності, що характерно для медіадискурсу: якщо

читач декодує інтертекстуальне включення, він буде більше довіряти авторові, а, отже, більше піддається сугестії та навіть маніпулюванню. Зауважимо, що схожу функцію інтертекстуальності виконує й у фентезійному дискурсі, окрім того, що фентезі не має на меті маніпулювати читачем, але автори сучасного фентезі теж прагнуть вплинути на свідомість читача.

Ми дотримуємося думки, що інтертекстуальність є частиною інтердискурсивності та, ширше, інтерсеміотичності. *Інтертекстуальність є текстово-дискурсивною категорією, що постає водночас процесом взаємодії текстів/дискурсів і результатом вербального вираження (інтертекстуалізації) у тексті «чужого», запозиченого, атрибутованого або не атрибутованого слова.* Ознаками інтертекстуальності є її вербальна вираженість у тексті (з допомогою лексичних або синтаксичних конструкцій), мінімальна впізнаваність чужорідності тексту через зміну стилю, лексики, графічного оформлення; актуалізація прецедентних феноменів, що можуть бути виражені через імена, назви, комплексні ситуації.

З огляду на це і на особливості ілюстративного матеріалу, можемо запропонувати власну типологію інтертекстем, актуалізованих у художньому дискурсі сучасного українськомовного та російськомовного фентезі.

1.1.4. Типологія інтертекстуальності: основні концепції

Типологія інтертекстуальності, її класифікація й уналежнення до родових або видових понять постають дискусійними питаннями упродовж кількох десятиріч, що пройшли з моменту виокремлення цієї категорії. На сьогодні можна розрізнити декілька базових класифікацій, на основі яких сучасні дослідники будують власні доповнені або, навпаки, усічені класифікації.

Найбільш відомою класифікацією інтертекстуальності є класифікація Ж. Женетта, який виклав її засади в праці «Палімпсести» [297; 78]. На думку дослідника, інтертекстуальність є лише одним із різновидів видового поняття транстекстуальності, яке постає як співпричетність в одному тексті двох чи більше текстів.

Інтертекстуальність за Ж. Женеттом порівнюється з паратекстуальністю – відношенням тексту до заголовка, епіграфа тощо; метатекстуальністю – коментарями та критикою до претексту; гіпертекстуальністю як висміюванням або пародіюванням одним текстом іншого та архітекстуальністю, що витлумачено як жанровий зв'язок текстів [78, с. 470]. Власне інтертекстуальність, на думку Ж. Женетта, може виражатися через цитати, алюзії, центони тощо. Характерною особливістю розвідок французького дослідника постає його вивчення тексту як цілісної структури в аспекті комунікативно-дискурсивного аналізу.

У сучасній лінгвістиці деякі пункти цієї класифікації сприймаються неоднозначно, зокрема гіпертекстуальність сьогодні частіше пов'язується з одночасним сприйманням декількох текстів, посиланням на них, що зумовлене комп'ютеризацією населення. Аналізуючи правомірність вживання поняття «гіпертекстуальності» в його розумінні, викладеному Ж. Женеттом, Л. Біловус покликається на Т. Нельсона та Д. Енгельгардта, що термінологізували поняття «гіпертексту» в 1967 році: «Під «гіпертекстом» почали розуміти текст, фрагменти якого мають певну систему виявлених зв'язків з іншими текстами і пропонують читачеві різні шляхи прочитання. Зважаючи на це, кожний текст виявляється включеним у систему створених до нього чи паралельно з ним текстів, набуває візуального багатовимірного уявлення і стає «мультисеквенційним», тобто читається в будь-якій послідовності [23, с. 26]. Дослідниця вважає, що орієнтація на гіпертекстову свідомість призводить до децентрації тексту й ототожнення письменника й читача: парадоксально, але експлікація зв'язків між текстами не посилює «поліфонічності» й «багатоголосся» тексту, а лише виявляє, що щойно створений текст обертається навколо дуже обмеженого й замкнутого кола текстів, на які він покликається [23, с. 27].

Поміж дослідників інтертекстуальності є низка послідовників Ж. Женетта, зокрема французька дослідниця Н. П'єге-Гро, яка виокремлює два типи міжтекстових зв'язків: зв'язки, що ґрунтуються на відношеннях одночасної присутності або ж на похідності двох або декількох текстів. Н. П'єге-Гро протиставляє імпліцитні та

експліцитні зв'язки (зокрема, цитата є експліцитною формою інтертекстуальності, натомість плагіат – імпліцитною формою) [207, с. 70]. Н. П'єге-Гро заперечує інтертекстуальну природу таких понять, як ремінісценції або прихований перезапис тексту, та уналежнює до інтертекстуальних форм і практик цитату, алюзію, перезапис, пародію, стилізацію та колаж [207, с. 10]. На думку дослідниці, потрібно лімітувати форми інтертекстуальності: «якщо будь-яка форма інтертекстуальності дійсно передбачає мовну гетерогенність, то будь-яка мовна гетерогенність зовсім не обов'язково має інтертекстовий характер» [207, с. 53].

Польський дослідник М. Гловінський у своїй роботі редукує окремі компоненти класифікації Ж. Женетта. На його думку, недоцільно розмежовувати інтертекстуальність та гіпертекстуальність: «...немає усталеної граничної лінії, яка б розділяла ці явища, натомість формується величезна кількість межових, не зовсім означених явищ, які протистоять однозначній їх класифікації» [50, с. 290]. Паратекстуальність, як вважає дослідник, не можна уналежнити власне до інтертекстуальності, тому він пропонує усунути паратекстуальність «в такому її розумінні за межі міжтекстової проблематики (хоча в принципі її можна потрактувати як один із виявів метатекстуальності)» [50, с. 290]. Якщо розуміти паратекстуальність як різновид внутрішньотекстової взаємодії, можна погодитися з раціональністю її усунення. М. Гловінський спрощує класифікацію Ж. Женетта і пропонує уналежнювати до міжтекстових зв'язків інтертекстуальність, метатекстуальність і архітекстуальність. Архітекстуальність стосується жанрового зв'язку творів, тому, на думку М. Гловінського, є органічною для художньої літератури. Власне інтертекстуальність виявляється в тому випадку, коли «відбувається семантична активізація двох текстів, однак провідним чинником є текст, який покликається, а активізація тексту, на який покликаються, є вторинним явищем» [50, с. 292].

Наукові розвідки О. Рябініної також ґрунтуються на класифікації Ж. Женетта, але дослідниця вносить певні корективи й поділяє інтертекстуальність на чотири різновиди: 1) власне інтертекстуальність, що представлена як «текст у тексті», 2)

паратекстуальність, як «заголовний комплекс як текст у тексті», 3) метатекстуальність як «текст про текст у тексті» і 4) гіпертекстуальність як «текст над текстом у тексті» [211, с. 5]. Інтертекстуальність у такому вигляді постає як екстралінгвальна ознака дискурсу, як основна властивість усього різноманіття дискурсів. Отже, не надаючи цьому поняттю статусу категорії, О. Рябініна все ж уналежнює її до дискурсивних властивостей і водночас до текстуальних ознак, що беруть участь у «формуванні дискурсу на першій стадії» [211, с. 10]. Текстуальними ознаками в одному ряду з інтертекстуальністю постають інтердискурсивність «як здатність поєднувати в собі риси інших дискурсів» та контекстуальність «що є сукупністю соціально-культурних чинників, які зумовлюють виникнення й функціонування дискурсу» [211, с. 9]. Дискурс преси, що його аналізує О. Рябініна, водночас перебуває в контексті інших дискурсів та формує контекст. Вважаємо, що будь-який дискурс, не тільки мас-медійний, взаємодіє з контекстом у двох напрямках, перебуваючи під впливом контексту та формуючи його своїм існуванням. Текстуальним засобом вираження інтертекстуальності О. Рябініна вважає інтертекст, що формально виявляє зв'язки з текстом-донором (прототекстом) [211, с. 10]. Представлена дослідницею класифікація є логічною, але виникає питання, чому інтертекстуальність є водночас і видовим, і родовим поняттям, оскільки Ж. Женетт послуговувався терміном «транстекстуальність» як видовим поняттям.

Н. Фатєєва пише про літературну «транстекстуальність», уналежнюючи до інтертекстуальності цитати та алюзії, до паратекстуальності – відношення тексту до заголовка, епіграфа та післямови, до гіпертекстуальності – висміювання або пародіювання одним текстом іншого, до архітекстуальності – жанровий зв'язок текстів, що найкраще відображається в порушенні своїх проявів. Але на відміну від Ж. Женетта, Н. Фатєєва розглядає й інші випадки та моделі інтертекстуальності: інтертекст як троп або стилістичну фігуру, інтермедіальні тропи, запозичення прийомів, поетичну парадигму тощо. Інтертекстуальність, на думку Н. Фатєєвої, може бути міжмовною, інтермедіальною, формальною, у складі тропів та фігур, на рівні

орфографії та пунктуації, математичних знаків і дат [258, с. 53]. Детальне викладення різноманітних випадків «транстекстуальності», їхня послідовна класифікація є цінним внеском до розбудови теорії інтертекстуальності. Найменш ґрунтовно (як і у Ж. Женетта) розроблено поняття архітекстуальності та гіпертекстуальності.

Г. Денисова, аналізуючи теорію Ж. Женетта, потрактовує метатекстуальність як «коментоване й часто критичне покликання на передтекст» [69, с. 47], даючи широке розуміння цього поняття. На її думку, найбільш виваженою із розроблених є класифікація Н. Фатєєвої, тому що ця класифікація охоплює і трансформує ідеї попередників. До запропонованої Н. Фатєєвою класифікації Г. Денисова вносить власні корективи, додаючи до неї інтертексти – стереотипи, які відрізняються від паремій тим, що «постають зберігачами інформації, джерело якої хоч зазвичай і не відоме носіям мови, проте може бути з точністю встановлене» [69, с. 72]. Стереотипні цитати, на думку Г. Денисової, є результатом колективного досвіду, своєрідним кодом, знання якого дає можливість читачеві ідентифікувати себе з певною етнокультурною спільнотою.

Аналіз наведених типологій та класифікацій у поєднанні з текстово-дискурсивним аналізом ілюстративного матеріалу дає змогу схарактеризувати власну класифікацію інтертекстуальних елементів, наявних у сучасному фентезійному дискурсі. У дослідженні проаналізовано низку алюзій і цитат із текстів сучасних письменників, і це дало змогу розробити детальну типологію цих інтертекстем. Робота над цитатами та алюзіями здебільшого ґрунтується на теорії прецедентності, розробленій В. Красних [134], а текстово-дискурсивний аналіз прецедентних лексем має за основу розробки Одеської ономастичної школи, що базується на розробках Ю. Карпенка [105; 106] та О. Карпенко [102; 103; 104], а також на дослідженнях М. Торчинського [251]. Ще однією важливою інтертекстуальною одиницею ми вважаємо референції як засіб зв'язку між текстами одного автора, проте така наукова розвідка виходить за межі дисертаційного дослідження і є перспективною для подальшого наукового пошуку в царині лінгвістики.

1.2. Художній дискурс фентезі: специфіка мовленнєвого жанру

1.2.1. Діалогічна сутність художнього дискурсу

Текстово-дискурсивні дослідження в сучасному мовознавстві об'єднують текстоцентричний та антропоцентричний підходи, що зумовлює одночасне вивчення мовних одиниць як у системі, так і у функціонуванні. Зважаючи на це, однією з актуальних проблем вважаємо виокремлення категорійних параметрів дискурсу. Як зауважує О. Воробйова, «текст у процесі формування набуває текстових категорій», а з іншого боку – «категорії мають первинний характер, оскільки саме вони формують текст» [45, с. 22]. Таким чином, текстові категорії постають основою і результатом текстотворення.

Базове підґрунтя вивчення дискурсу було закладено в працях закордонних дослідників (Е. Бенвеніст [17], Т. ван Дейк [68; 297], В. Кох [132], П. Серіо [311], Ю. Хабермас [302], З. Харріс [304] та ін.). Зокрема, можна вирізнити концепції дискурсу, викладені з семіотичної точки зору Ч. Пірсом [310], Ч. Моррисом [308] і У. Еко [299]; до французької традиції аналізу дискурсу можна уналежнити праці М. Фуко [265], М. Пеше [309], Р. Барта [11] та ін.; до бірмінгемської групи дискурс-аналізу – науковців Дж. Сінклера [312], М. Монтгомері [307] та ін. Серед російських дослідників дискурсу, наукові розвідки яких базуються на роботах перерахованих вище засновників дискурсології, можемо відзначити Н. Арутюнову [4], Ф. Блюхера [24], В. Карасика [97], В. Костомарова [131], М. Макарова [160], К. Сєдова [221], Т. Снітко [234], В. Чернявську [269], В. Шаховського [272] та ін..

Потракування терміна «дискурс» залежить від стрижневого критерію, на який потрібно орієнтуватися під час визначення дискурсу. В царині сучасної україністики базовими працями є дослідження А. Загнітка в новітньому напрямі лінгвоперсонології [85]; наукові розвідки О. Селіванової, які охоплюють, зокрема, лінгвометодологію та лінгвоконцептологію [225]; з лінгвокультурологічної точки зору досліджує дискурс Г. Яроцька [292; 293]; у працях представників Харківської школи (Л. Безугла [15],

А. Мартинюк [165], І. Сусов [241], І. Шевченко [274]) дискурс підлягає аналізу з точки зору когнітивно-прагматичного підходу.

В. Карасик розуміє під дискурсом текст, занурений у ситуацію спілкування, що допускає множинність вимірів та взаємодоповнюючих підходів у вивченні [97]. О. Селіванова послуговується значенням дискурсу, розробленим Т. ван Дейком [225], – «комунікативна подія», й уналежнює до основних рис дискурсу контекстуальність, особистісність, процесуальність, ситуативність та замкнутість [222, с. 34]. О. Кубрякова та О. Александрова визначають дискурс як когнітивний процес, що пов'язаний із мовленнєвим творенням, а текст вони розуміють як кінцевий результат процесу мовленнєвої діяльності, що має певну закінчену та зафіксовану форму [137; 138].

М. Добровольська, оперуючи поняттям дискурсу, акцентує увагу на його комунікативному аспекті, зазначаючи, що дискурс – «це не просто текст або набір речень, а змістовно наповнений комунікативний акт, учасники якого роблять певний внесок у процес комунікації... Дискурс постає процесом обміну та отримання інформації» [72].

А. Загнітко визначає дискурс як «комунікативну подію, що може бути описана або як послідовність пов'язаних один з одним мовленнєвих актів (або висловлень), або як певна послідовність речень, що складають основу такого опису (тобто предикацій)... Тип комунікативної діяльності, інтерактивне явище, тривалий у часі процес, утілений у певній (іноді значній) кількості повідомлень; мовленнєвий потік, що має різні форми вияву (усну, писемну, друковану, паралінгвальну тощо), відбувається у межах одного чи кількох каналів комунікації, регульований стратегіями й тактиками учасників спілкування та являє собою складний синтез когнітивних, мовних і позамовних (соціальних, психічних, психологічних тощо) чинників, які визначаються конкретним колом «форм життя», залежних від тематики спілкування. Дискурс має своїм результатом формування різноманітних текстів і мовленнєвих жанрів» [83].

Ф. Бацевич вказує, що дискурс є сукупністю мовленнєво-розумових дій комунікантів, пов'язаних із пізнанням, осмисленням і презентацією світу мовцем і осмисленням мовної картини світу адресанта слухачем (адресатом) [14, с. 138]. Грунтуючись на типології дискурсів Г. Почепцова, Ф. Бацевич аналізує різноманітні типи дискурсів, серед яких є *літературний*, у якому важливу роль відіграють ритм, рима, а в художній комунікації – особа автора [14, с. 140].

І. Шевченко акцентує, що дискурс вирізняється трьома аспектами: аспектом мовного використання; передаванням/конструюванням ідей і переконань, тобто когнітивним аспектом, і соціально-прагматичним аспектом – взаємодією комунікантів у певних соціально-культурних контекстах і ситуаціях [274]. Н. Кондратенко, розмежовуючи текст і дискурс, зауважує, що дискурс можна схарактеризувати функціональністю, процесуальністю, динамічністю та актуальністю; текст, на відміну від дискурсу, відзначається структурністю, результативністю, статичністю та віртуальністю. В її розумінні дискурс – це «мовленнєва репрезентація комунікативного акту, що є відбиттям певної ситуації об'єктивної дійсності й містить вербальний компонент, яким є текст, та невербальні компоненти, які впливають на створення та розуміння тексту» [125, с. 40]. А. Белова співставляє поняття «стиль», «жанр», «дискурс» і «текст» [19].

Незважаючи на всі відмінності у визначеннях, мовознавці одностайно характеризують дискурс як явище, пов'язане з мовленнєвим вираженням когнітивних процесів, з комунікацією. Ми вважаємо *дискурс комунікативною ситуацією, що базується на поєднанні лінгвальних та екстралінгвальних чинників, які впливають на сприйняття та декодування реципієнтом запропонованого йому повідомлення*. Отже, дискурс поєднує об'єктивні та суб'єктивні чинники, поміж яких соціально-прагматичні інтенції, вплив об'єктивної навколишньої реальності та інтерпретація її учасником дискурсу.

Виокремлення *художнього дискурсу* поміж інших постає сьогодні мало розробленим питанням. Як зауважує Н. Кондратенко, при визначенні художнього

твору варто враховувати не лише власне текстові параметри, а й прагматичну настанову мовця. Отже, специфікою художнього дискурсу, підтримуючи ідею Дж. Сьорля, Н. Кондратенко називає «мовленнєву діяльність мовця, який «удає», що здійснює певний комунікативний намір» [122]. Окрім того, потрібно враховувати чинник адресата (читача), який «актуалізує та розвиває авторські наміри, часом додаючи майже новий, інший художній текст» [125, с. 45].

І. Фролова та О. Омецинська розглядають когнітивний та комунікативний аспекти художнього (прозового) дискурсу у їхньому зв'язку із соціокультурним аспектом, оскільки «саме вони визначають характеристики вербального аспекту» [263]. У когнітивному аспекті пріоритетним є «образ автора» – ментальний світ письменника. Авторки вважають, що «питому вагу мають загальнокультурні та соціальні чинники, що зумовлено нерозривним зв'язком колективного та індивідуального на підґрунті об'єднавчої дії антропофактору» [263]. Важливою ментальною структурою вважають концепт тексту – «конденсат утілення авторського задуму, глибинний смисл, згорнуту смислову структуру тексту» [263]. Художній дискурс, згідно з думкою дослідниць, є «розумово-комунікативною взаємодією адресанта-письменника та адресата-читача, заглибленою в контекст епохи, культури, соціуму,... зорієнтованою на регулювання ідей, переконань, світоглядних орієнтирів адресата та об'єктивованою текстами художніх творів» [263].

Л. Приблуда вважає основним призначенням художнього дискурсу емоційно-вольовий та естетичний вплив на тих, кому він адресований, а отже, прагматична сутність є його головним конститууючим чинником [203]. На думку дослідниці, художній дискурс – це «втілення вербального повідомлення, що передає предметно-логічну, естетичну, образну, емоційну й оцінну інформацію, об'єднану в ідейно-художньому змісті тексту в єдине ціле» [203]. Такої ж точки зору дотримується Л. Вороновська [46].

Як зауважує Л. Гаврило, художній дискурс – це текст, занурений у культуру, культурний артефакт у звуковій і письмовій формі [47]. Згідно з думкою авторки,

художній дискурс через текстове повідомлення у вербальному вираженні акумулює, зберігає «культурну й соціальну інформацію, відображає свій час, соціальний устрій, взаємовідносини людей...» [47]. Отже, основний акцент авторка робить на культурному аспекті вираження художнього дискурсу.

Г. Лушнікова та Є. Медведева характеризують простір художнього дискурсу як «постійно наявний мережовий дискурсивний простір, що об'єднує в собі однотипні (художні) дискурси» [158].

Узагальнюючи викладені розвідки, робимо висновок, що художній дискурс – *це не тільки художній текст, занурений у комунікаційну ситуацію, а й культурний артефакт, важливу роль у створенні якого відіграє інтердискурсивність та інтертекстуальність.*

У філологічних розвідках все більше уваги приділяється фантастичному, або фентезійному дискурсу. Сьогодні не існує точного визначення дискурсу фентезі; спостерігаються й розбіжності щодо розрізнення фентезійної літератури, фантастики, чарівної казки, міфа та магічного реалізму. Використання інтертекстуальних елементів, поєднання різних дискурсів, актуалізація ключових вербальних казкових формул дають змогу створити синкретичну систему, що спричиняє неабиякий інтерес в аспекті лінгвістичних та літературознавчих досліджень.

1.2.2. Художній дискурс фентезі: основні характеристики

Проблема дефініції фентезі як різновиду художнього дискурсу. Фентезійна література як окремий різновид з'являється в 70-ті рр. ХХ ст. З цього часу не припиняються наукові дискусії щодо того, як характеризувати це явище.

Застосування методу лексикографічних одиниць для визначення терміна «фентезі» дає такі результати. Сучасні тлумачні словники української мови [89; 43] не наводять визначення терміна «фентезі». У словнику іншомовних слів [174] також немає цього поняття. Лише в Словнику іншомовних слів за редакцією С. Бибик і Г. Сюті знаходимо визначення фентезі: «Фентезі, невідм., с. Літературний жанр,

подібний до наукової фантастики, але який у більш вільній формі, «казковій» манері використовує мотиви переміщень у просторі та часі, інопланетних світів, штучних організмів, міфології різних народів тощо» [20]. Звертаємо увагу на те, що в словнику вказано середній рід слова «фентезі», у той час як науковці послуговуються цим терміном не лише в середньому роді, а й у жіночому (апелюючи до семантики перекладу – «фантазія») або в чоловічому (як «горор», «стімпанк»). Ми будемо використовувати термін у середньому роді, оскільки його закріплено в українському науковому глосарії.

У зв'язку з термінологічною лакуною лінгвістичних словникових визначень терміну «фентезі» ми вимушено звертаємося до літературознавчих довідників. Знаходимо визначення фентезі в «Літературознавчій енциклопедії»: «Фентезі (англ. Fantasy ідея, вигадка) – жанровий різновид фантастики, у якому використовуються ірраціональні мотиви чарівництва, магії, лицарського епосу, поєднані з реалістичною нарацією... змальовуються віртуальні світи із середньовічними реаліями, нетехнічною психологією. Такі твори не підлягають логічному тлумаченню як належні до наукової фантастики, тому при їхньому аналізі не використовують жодних мотивувань» [152]. І. Головачова також вважає, що фентезі є жанром фантастики разом із готикою і науковою фантастикою, називаючи їх «інституалізованими жанрами» [54]; ідентичної думки дотримуються Є. Нейолов [180] і І. Саморукова [217].

У закордонних лексикографічних виданнях наведено таке визначення: «Фентезі – літературний жанр, що виник у першій половині ХХ сторіччя в англійській прозі; є проміжним між науковою фантастикою та казкою, веде свій родовід від народних епосів європейських країн (напр., «Калевала» або «Беовульф»). Ф. багатий на поетичні дивні образи, являє надприродні та нереалістичні події й характери. Засновниками вважаються американець Р. Говард та англієць Р. Толкін» [120]. В іншому джерелі читаємо: «Англ. Phantasy букв. – фантазія, жанр літератури та мистецтва, що є дотичним до наукової фантастики, але в більш вільній, «казковій» манері використовує мотиви далеких переміщень у просторі та часі, інопланетних світів, штучних

організмів, міфологію стародавніх цивілізацій. У зображувальному мистецтві елементи фентезі часто поєднуються з абстракціонізмом, сюрреалізмом або трансформуються у фантастичний реалізм» [235]. Деяко перероблене визначення знаходимо в словнику іншомовних слів та висловів, який визначає фентезі як «наукову фантастику, що доведена за рівнем правдоподібності до казки; літературні та живописні твори фентезі зображають іншопланетян, штучні організми, наддалекі переміщення в просторі й часі, галактичні війни з залученням не тільки високотехнічних засобів, але й магії, а також залучають елементи стародавніх міфів» [183, с. 871].

Словники літературознавчих термінів наводять такі дефініції: фентезі – це «напрям у літературі, кіно, комп'ютерних іграх, що охоплює твори різних жанрів, герої яких перебувають в умовному соціальному та природному середовищі, створеному уявою автора «вторинного світу», для створення якого може використовуватися весь арсенал казок, легенд і міфів різних народів» [193, с. 1939]; «це ненаукова фантастика: твори про вигадані події, у яких головну роль відіграє ірраціональне, містичне начало, і світи, існування яких неможливо пояснити логічно, поєднання казки, фантастики та лицарського роману [230, с. 190]; «вид фантастичної літератури (або літератури про незвичайне), що базується на сюжетному припущенні ірраціонального характеру. Це припущення не має «логічної» мотивації в тексті, допускаючи існування фактів і явищ, що не піддаються, на відміну від наукової фантастики, раціональному поясненню.... У фентезі може бути скільки завгодно фантастичних припущень...» [151]. Отже, лексикографічні дефініції визначають фентезі або як ненаукову фантастику, або як казку, або як поєднання жанрів. Ключовим поняттям в усіх визначеннях є «уявність» твору фентезі, наявність модальності ірреальності.

Дослідники висувають низку припущень і теорій щодо визначення фентезі. С. Травкін вважає, що фентезі як «жанр фантастичної літератури, релевантними ознаками якого є: наявність вигаданого, інколи псевдоісторичного, світу й наявність магії в тій чи іншій формі» [252]. Р. Арбітман характеризує фентезі як жанр сучасної фантастики, що «не потребує від автора наукового або квазінаукового пояснення

незвичайних подій або явищ, що описані у творах» [2]. О. Кулакова, ґрунтуючись на словникових дефініціях, виокремлює такі онтологічні характеристики фентезі: належність до художніх творів, належність до фантастичних світів та інтертекстуальний зв'язок із міфом [141].

Здебільшого науковці вважають фентезі жанром фантастичної літератури [2], [22], [25; 26], [40], [64], [67], [100], [141], [164], [170], [252], [287]. Дехто схильний називати фентезі водночас жанром і напрямом [16]. Н. Ситник припускає, що термін «фентезі» можна використовувати «відносно авторського стилю, літературного виду, наратологічного прийому і власне визначення жанру» [228]. До піджанру фантастики уналежнюють фентезі А. Карелін та Т. Чернишева [99], [267]. Д. Паранюк вважає фентезі метажанром, що аргументовано доводить у своєму дисертаційному дослідженні, присвяченому цьому питанню [191]. А. Осіпов називає фентезі напрямом літератури [188], В. Толкачова також схиляється до цієї думки, водночас додаючи, що фентезі – це жанрова система [247]. С. Галієв вважає фентезі набором жанрів [48], а Л. Гопман – видом фантастичної літератури [56]. Зрештою, О. Ковтун вживає у своїх наукових розвідках поняття «література фентезі» [112]. О. Марчук визначає фентезійний дискурс як «сукупність гетерогенних текстів, що є одним зі способів бачення, осмислення й зображення світу, коли світ пізнається через перетворення на умовну реальність» [169]. Поміж текстотвірних характеристик дослідниця виокремлює протистояння добра і зла, фентезійні квести, відсутність географічної й часової конкретності. А. Трокай зауважує, що «твори, написані у стилі фентезі, не підлягають логічному розумінню, а визначальними для них є фатум, етична позиція «добро – зло», винагорода за зусилля подолання перешкод, диво» [253].

Як слушно зауважує О. Сайковська, «у фентезі поєднуються елементи міфу, казки, епосу, і воно є сучасним виразником неоміфологічних і неоромантичних тенденцій у культурі й у літературі» [216, с. 129]. Дослідниця визначає головний принцип фентезійної літератури, який полягає в тому, що створення альтернативних світів («вторинна творчість») засноване на «сюжетно і структурно стійких формах розповіді

й архетипових характерах». Аналізуючи співвідношення фентезі й постмодерну, О. Сайковська акцентує поєднання різноманітних рис у сучасному фентезі, що мають яскраво виражену соціальну спрямованість: «Фентезі в сучасній культурі маніфестує ескейпізм, антисцієнтизм, повернення до фольклорно-міфологічних основ культури, заперечення антропоцентризму, використання яскраво вираженої національної специфіки, національних художніх дискурсів, ціннісну визначеність» [216, с. 130]. Погодимося із твердженнями про повернення до фольклорно-міфологічних основ і національних художніх дискурсів, але спірним, на нашу думку, є твердження про ескейпізм. Справді, у великій кількості творів фентезі сюжет побудовано на втечі від реальності – до іншої реальності, іншого світу, але, водночас, міське фентезі побудовано на інтеграції магічного до повсякденного життя.

Наявні кілька класифікацій фентезі. Найбільш детальними можна вважати класифікації О. Ковтун, Р. Шидфара та О. Афанасьєвої. О. Ковтун виокремлює чотири групи фентезі на підставі функцій f-посилання й раціонально-фантастичного припущення: містико-філософську, метафоричну, «жахливу» фантастику й «героїчне» фентезі, або фентезі «меча й магії» [113].

Р. Шидфар також вирізняє чотири типи жанру фентезі: героїчне, фольклорно-казкове, героїко-епічне та міфотворче [277] О. Афанасьєва, з огляду на генологічні ідеї М. Кагана, пропонує дуже детальну класифікацію фентезі за п'ятьма критеріями: сюжетно-тематичним принципом (епічна, романтична, «чорна», міфологічна фентезі), за національною специфікою (традиції певної культури: монгольська, скандинавська, слов'янська), за часом дії (далеке майбутнє, реалії сучасного світу (міське фентезі), історична фентезі), за аксіологічною площиною (сатирична, гумористична, героїчна фентезі), за світоглядними параметрами (християнська, сакральна фентезі, «техномагія», «філософський бойовик»). Окрім того, дослідниця враховує і вікову спрямованість тексту, вирізняючи дитяче, підліткове й доросле фентезі [5].

Г. Лушнікова та Є. Медведева уналежнюють до однієї із суттєвих характеристик дискурсу фентезі інтертекстуальність, у якій «найбільш яскраво проявляється

культурний аспект дискурсивного простору» [158]. Інтертекстуальність вони вважають текстовою категорією, а для дискурсу фентезі – дискурсотвірною, такою, що реалізує текстуальну гетерогенність, а під час взаємодії тексту-донору та тексту-реципієнту з'являються нові додаткові змісти. На позначення моделі світу, що створюється у творах жанру фентезі, пропонується поняття аномального художнього світу, тобто такого художнього світу, загальноструктурні принципи організації якого є іншими, ніж у звичайного світу. Акцентовано важливу роль зв'язку фентезі з чарівною казкою. В особній розвідці Є. Медведева характеризує дискурсивний простір фентезі «підвищеною щільністю різноманітних інтертекстуальних зв'язків, які слугують як для побудови простору, що постає за твором фентезі, так і для експлікації почуттів та переживань, що пов'язані з тим або іншим соціально-історичним досвідом» [173].

Ґрунтуючись на вищезазначених наукових засадах, ми вважаємо за необхідне навести власне визначення поняття «фентезі» для чіткого обмеження джерельної бази дослідження: *фентезі – це мовленнєвий жанр, що визначається ірреальною модальністю, обов'язковою наявністю концепту «магія», нелінійністю хронологу, а також синкретичністю жанрів, що пов'язана з інтертекстуальністю.*

Висновки до розділу 1

Дослідження реалізації категорії інтертекстуальності в художньому дискурсі фентезі ставить перед науковцем декілька нагальних питань, які стосуються аналізу наявних на сьогодні визначень інтертекстуальності як категорії, її категорійного статусу й типології; термінологічного апарату визначення художнього дискурсу загалом і дискурсу фентезі зокрема. Така послідовність питань сприяла логічному структуруванню теоретичного обґрунтування дисертаційного дослідження.

Вивчення інтертекстуальності бере витоки в теорії діалогічності М. Бахтіна і в теорії Ю. Кристєвої. Інтертекстуальність у чинній науковій розвідці постає водночас процесом взаємодії текстів/дискурсів і результатом вербального вираження (інтертекстуалізації) у тексті «чужого», запозиченого, атрибутованого або не

атрибутованого слова. Не всі дослідники одноставно уналежнюють інтертекстуальність до текстово-дискурсивної категорії, подекуди навіть відмовляючи їй у самостійності, й уналежнюють до різновидів інших глобальних об'єднань – транstekстуальності, інтерсеміотичності тощо. Низка наукових розвідок, присвячених категорії інтертекстуальності, різноманітним стратегіям її вираження в різномовних літературах і різних стилях, наукова база, що розроблена упродовж років, дає змогу говорити про самостійність інтертекстуальності й навіть про те, що інші елементи (архі-, мета-, гіпертекстові) поступово стають родовими поняттями щодо неї, логічно й послідовно слугуючи для комунікативно-дискурсивної мети актуалізації інтертекстем у нових текстах. Поняття інтердискурсивності і, ширше, інтерсеміотичності, є більш широким відносно інтертекстуальності; остання слугує вербальним засобом поєднання різних дискурсів у тексті, інструментом для вираження інтерсеміотичних стосунків на рівні словесних конструкцій. Основною одиницею вираження інтертекстуальності вважаємо інтертекстему.

Найвідомішими та найактуальнішими інтертекстемами постають цитати та алюзії в усьому їхньому різноманітті. Автор також може скористатися можливостями центона, пастиша, пародії тощо. Подекуди трапляються випадки ремінісценцій. Межі цих понять, їх точні визначення все ще лишаються дискусійними для наукової спільноти і розгортають простір для нових досліджень. Ми проаналізували саме цитати й алюзії, виражені з допомогою прецедентних феноменів, що складаються з певних різновидів онімів: антропонімів, хрононімів, міфонімів тощо. Структурно-семантичний аналіз ономастичних одиниць, що входять до семантичного поля прецедентних феноменів, ґрунтувався на розробках Одеської ономастичної школи й розвідок М. Торчинського.

Аналіз словникових визначень і наукових лінгвістичних розвідок дав змогу визначити особливості художнього дискурсу як такого, що є не тільки художнім текстом, зануреним у комунікаційну ситуацію, а й культурним артефактом, важливу роль у створенні якого відіграє інтердискурсивність та інтертекстуальність. Фентезі –

це мовленнєвий жанр, що визначається ірреальною модальністю, обов'язковою наявністю концепту «магія», нелінійністю хронотопу, а також синкретичністю жанрів, що пов'язана з інтертекстуальністю.

Результати дослідження I розділу висвітлені у працях: «Теоретичні засади дослідження інтертекстуальності як категорії художнього дискурсу» (Вісник Одеського національного університету. Серія: «Філологія». Т.23, вип. 2(18), 2018. С. 27-35), «Реалізація категорії інтертекстуальності в художньому дискурсі фентезі». *Science and Education a New Dimension. Philology*, VII (60), Issue: 204, 2019 Sept. Pp. 18-21).

Результати дослідження I розділу були апробовані на всеукраїнських та міжнародних науково-практичних конференціях: IV Міжнародна науково-практична конференція «Мова і міжкультурна комунікація» (Полтава, 18-19 жовтня 2018 р.), IV Міжнародна наукова конференція «Нова лінгвістична парадигма: теоретичні і прикладні аспекти» (Одеса, 16-17 травня 2019 р.), Всеукраїнська науково-практична конференція студентів та молодих учених «Загальна та прикладна лінгвістика в колі антропоцентричних наук» (Миколаїв, 27 березня 2020 р.).

РОЗДІЛ 2

МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ КАТЕГОРІЇ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ В ДИСКУРСІ ФЕНТЕЗИ

2.1. Загальні та прикладні методи дослідження категорії інтертекстуальності

Мета і завдання дисертаційної праці визначили застосування комплексу загальнонаукових та спеціальних **методів дослідження**: дефінітивний метод – для виокремлення основних ознак інтертекстуальності та відмежування її від суміжних понять «інтердискурсивність», «інтермедіальність», «інтерсеміотичність»; метод трансформаційного аналізу – для виявлення формальних і семантичних змін інтертекстом у тексті-реципієнті; синхронно-описовий – для виявлення спільних і відмінних рис у вираженні інтертекстом на основі прийомів спостереження, порівняння й узагальнення. Зокрема, важливу роль синхронно-описовий метод відіграв у розрізненні понять «цитата» і «алюзія»: послуговуючись його можливостями, ми змогли проаналізувати велику кількість ілюстративного матеріалу і розмежувати ці поняття, створивши власні класифікації.

Робота над ілюстративними одиницями спонукала також до використання загальнологічних та загальнонаукових методів: аналізу та синтезу, дедукції, аналогії, методу сходження від абстрактного до конкретного, методу гіпотез; важливу роль відіграли спеціальні лінгвістичні методи концептуального й семантичного аналізу, структурно-фрагментарний опис, метод лінгвопоетичної інтерпретації, а також комплексний аналіз. Ці методи (загальнонаукові та лінгвістичні) було застосовано на другому етапі роботи над ілюстративним матеріалом.

Евристичний метод було використано для збору, фіксації й документування матеріалу дослідження, що відбувалося на першому, підготовчому етапі – роботі з бібліографічним матеріалом; ми послуговувалися офісною програмою Excel та створеним хештег-сетом для метарозмітки фрагментів текстів, а також розширеними можливостями професійної програми для письменників Scrivener, яка стала в нагоді не

тільки під час збору матеріалу, але й під час компілювання і структурування дисертаційного дослідження.

Лінгвістика сьогодні перебуває на тому етапі розвитку, коли класичні методи обробки текстів поступаються сучасним, технологічним. Про це свідчить активний розвиток корпусної лінгвістики та її підрозділу – комп'ютерної лінгвістики. Дослідники завантажують велику кількість текстів – сучасних, класичних, усних та письмових, в національні корпуси, їх розмічають із допомогою спеціальних програм – тегерів і парсерів, що дає змогу віднаходити словоформи за різними критеріями, а також коркондансерів, з допомогою яких слова подаються разом із контекстом. Однак для роботи над таким корпусом потрібно мати певну кваліфікацію, а також завантажувати специфічне програмне забезпечення.

Корпусну і комп'ютерну лінгвістику як дисципліни викладено в працях українських (В. Жуковська [81], Є. Захаров [87], В. Карпіловська [107], О. Селіванова [223] та ін.) і зарубіжних (В. Бочаров [220], Є. Калініна [93], В. Плунгян [199], Н. Сребрянська [238], М. Varoni [295] та ін.) дослідників. Зокрема, В. Жуковська розрізняє корпусну і прикладну лінгвістику, характеризуючи комп'ютерну лінгвістику як таку, що відрізняється «обов'язковістю використання комп'ютерних засобів до оброблення лінгвальних даних... Комп'ютерна лінгвістика займається вирішенням таких проблем, як автоматичний переклад, автоматизоване добування інформації з природних текстів, *конструювання зручних інтерфейсів між людиною та машиною* [курсив наш], кількісний опис спілкування на природних мовах [81, с. 19]. Саме конструювання зручного інтерфейсу між людиною та машиною маємо на меті в наведеному дослідженні.

В. Жуковська, описуючи процедуру корпусного аналізу, акцентує увагу на трьох етапах: 1) ідентифікація мовних даних із допомогою категоріального аналізу; 2) співвідношення мовних даних із допомогою статистичних методів; 3) інтелектуальна інтерпретація результатів. Якщо перші два кроки мають бути найбільшою мірою автоматизованими, то останній вимагає людської розумової сутності, адже будь-яка

інтерпретація є актом залучення розумових здібностей, а тому не може бути переведена в алгоритмічну процедуру [81, с. 20]. Зауважимо, що під час індивідуального опрацювання текстів дослідник має змогу інтерпретувати та анотувати всі фрагменти власними силами, без залучення інтернет-спільноти.

Як зауважує дослідниця, «наразі в складі Національної словникової бази Українського мовно-інформаційного фонду НАН України функціонує й постійно розвивається Український національний лінгвістичний корпус (УНЛК), що розробляється під керівництвом академіка НАН України В. Широкова» [81, с. 35]. Крім того, є лінгвістичний портал <http://www.mova.info> (Інституту філології Київського університету імені Тараса Шевченка); на ньому представлено Дослідницький корпус сучасної української мови обсягом понад 3 млн слівформ, на матеріалі якого можна впроваджувати нові лінгвістичні розвідки і використовувати його як інформаційно-довідкову систему. Велику популярність набирає український корпус текстів ГРАК – Генеральний регіонально анотований корпус, розміщений за покликанням <http://uacorpus.org/>.

Класичним методом збору та обробки матеріалу є картографування. Сьогодні картографування зберігає свою актуальність, але в трансформованому вигляді. Оформлення паперових карток, їхня індексація, подальше переведення інформації в електронний варіант є на сьогодні неефективним засобом із тієї причини, що гуманітарні дослідження потребують опрацювання великої кількості текстів і більш точного її індексування. Тексти здебільшого наявні в електронному варіанті у вільному доступі, їх можна опрацьовувати без роздруковування на паперових носіях. Проблемним питанням у багатьох дослідників, натомість, є структурованість різноскерованого матеріалу, зібраного з різних джерел.

Якщо проводити аналогію між індивідуальним масивом текстів, що обробляє один дослідник, і національним корпусом текстів, який є результатом роботи багатьох користувачів, побачимо, що в національному корпусі використовуються анотації, або теги (tags, annotation): «спеціальні мітки, що приписані словам у текстах корпусу та які

позначають різноманітні лінгвістичні категорії, наприклад, граматичні, синтаксичні і т.інш.... деякі лінгвісти взагалі несхвально ставляться до процесу анування корпусу, особливо до внесення анотації в корпус вручну, і це надає вказаному критерію особливої ваги... Здійснена анотація певним чином нав'язує користувачеві корпусу готовий лінгвістичний аналіз даних, здійснений на основі певних наукових позицій укладачів» [81, с. 23]. Схоже анування ми будемо використовувати під час роботи над лінгвістичною темою, тому що у власній роботі дослідник має право будь-яким чином інтерпретувати та анувати фрагменти текстів, дотримуючись обраної наукової позиції.

Анування відбувається з допомогою спеціальних міток – тегів, які можуть бути *лінгвістичними* (граматичними), *структурними* (речення, абзац тощо) або *екстралінгвістичними* (*метарозмітка*) – відомості про автора, його вік, стать тощо. Процес розмітки, як зазначає У. Шандрук, передбачає низку процедур:

1. Сегментизація тексту.
2. Формалізація параметрів анування.
3. Створення тегсету чи набору формальних кодів із відповідною семантикою.
4. Визначення анотаційної схеми та її принципів [270].

Для дослідника в індивідуальній роботі необхідними є два пункти: сегментація тексту з допомогою карток і створення тегсету, або колекції ключових слів. Продемонструємо, як саме можна використовувати офісну програму Microsoft Excel і професійну програму для письменників Scrivener для виконання цих завдань.

Широкі можливості для зручного опрацювання текстового матеріалу надає офісна програма Microsoft Excel (таблиці можна також створювати в хмарі, послуговуючись сервісом Google Таблиці, які мають ті ж властивості, що й Excel). Найчастіше нею користуються для роботи з математичними формулами, розрахунками, обліком тощо. Функції Excel можна активно використовувати також у гуманітарній галузі.

Найширший та найзручніший функціонал для письменників та дослідників має

програма Scrivener. Ця програма створена в 2007 році, автором програми є Кейт Блаунт, розробником – Literature & Latte. Програма є платною, однак надає 30-денний вільний режим для ознайомлення з функціоналом. Дні відраховуються тільки тоді, коли користувач запускає програму. Після її придбання всі подальші оновлення надаються безоплатно.

Ми будемо розглядати паралельно можливості програм Excel та Scrivener. Excel є майже в кожного користувача на ПК. Водночас Scrivener – це професійний інструмент із дуже широким функціоналом і можливістю налаштування на свій смак майже всіх функцій. Він знадобиться письменникам, дослідникам, які створюють великі тексти – романи, дисертації тощо. Базові функції освоюються швидко, в інтернеті можна віднайти блоги письменників, які ним користуються для своїх цілей і описують цей процес, ілюструючи його [73], [171], [186], [208]. Водночас можемо стверджувати, що для написання дисертації ця програма ще не використовувалася в українсько- та російськомовному просторі, принаймні, такі випадки не були описані. Цікавий і майже єдиний україномовний огляд програми саме в контексті використання науковцями розміщено на сайті <https://techsforwriting.wordpress.com/> за покликанням [58]. Найважливішою тезою статті є така: «...існування двох парадигм програмних середовищ для роботи над текстом – WYSIWYG та WYSIWYM. Перша парадигма (*What You See Is What You Get*) передбачає роботу над текстом з акцентом на поточному форматуванні з подальшим безпосереднім виводом на принтер. Так здебільшого працюють знайомі нам текстові процесори – MS Word, Google Docs, LibreOffice, OpenOffice та ін. Насправді, для завдань, пов'язаних із написанням текстів, ця парадигма є здебільшого не просто прийнятною, а безальтернативною, оскільки доволі зручно одразу на екрані бачити те, що через секунду отримаєш у видрукованому вигляді. Друга парадигма (*What You See Is What You Mean*) орієнтується на інші цінності. Тут важливим є не вигляд тексту тут і зараз (*layout*), а його логічна структура. Текстові процесори другої парадигми також здебільшого орієнтовані на так званий *distraction-free writing*, тобто робота над текстом без відволікань» [58]. Як зазначає

автор, процесори типу Word розроблені для тих, хто сідає й пише текст від першої літери до останньої – проте науковці та письменники майже ніколи так не працюють, особливо коли йдеться про розроблення великого проєкту, яким і є дисертаційний проєкт.

Знайомство із розширеними можливостями Scrivener відбувається в процесі постійної роботи в програмі. Є детальна англomовна інструкція безпосередньо в програмі, а також відеоуроки на YouTube, проте вважаємо за необхідне зіставити можливості двох програм саме в аспекті створення дисертаційного дослідження в галузі гуманітарних наук.

2.2. Методика аналізу тексту з допомогою комп'ютерних програм (Excel, Scrivener)

2.2.1. Створення нового текстового документу

Починати роботу в будь-якій програмі потрібно зі створення нового документу або проєкту. Новий документ Excel створюється так само просто, як і документ у Word. Якщо для роботи використано багато аркушів, для пересування між ними можна використовувати стрілки, розміщені в лівому долішньому куті екрану. Стрілки ◀▶ пересувають на один аркуш вліво/вправо, стрілки |◀▶| - у кінець або початок переліку аркушів.

Для створення нового проєкту в Scrivener необхідно запустити програму та обрати документальний твір або «З чистого аркуша». Зауважимо, що програма від початку є англomовною, лише нещодавно з'явилася російськомовна версія, україномовної локалізації програми ще не відбулося.

Обираємо документальний твір із підзаголовками (Рис. 1. Початок роботи)

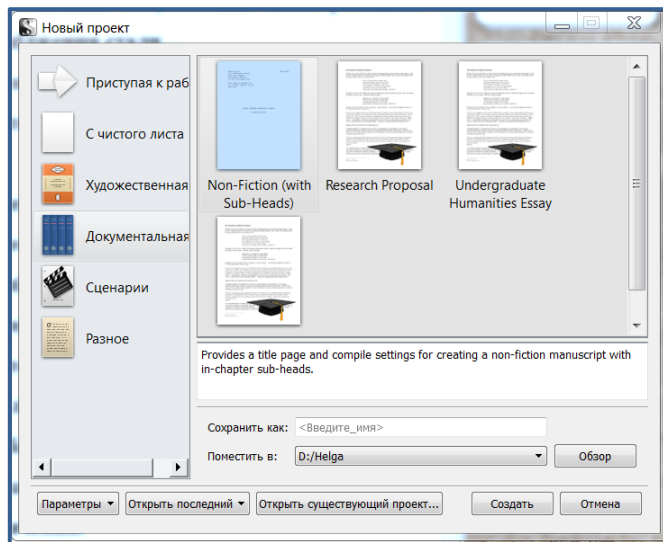


Рис. 1. Початок роботи

У проєкті одразу створено структуру з підзаголовками. Пізніше ми можемо редагувати її, доводити до необхідного нам вигляду. Назви елементів структури англійські, але ми можемо їх одразу перейменувати українською або російською мовами: достатньо двічі натиснути лівою кнопкою миші по назві, і можна перейменовувати. Цей спосіб діє також із ярличками (лейблами) та статусами, про які піде мова нижче. Додавання нових документів відбувається так: необхідно натиснути правою кнопкою миші на документ, до якого нам потрібно додати новий під-документ, та обрати «Додати» – «Документ». Або простіше – натиснути в лівому нижньому кутку поля на іконку документа або теки для їх автоматичного створення (Рис. 2. Створення структури). Для налаштування параметрів необхідно перейти в «Сервіс» – «Параметри». Бачимо меню з можливістю налаштування різноманітних параметрів програми (Рис. 3. Налаштування).

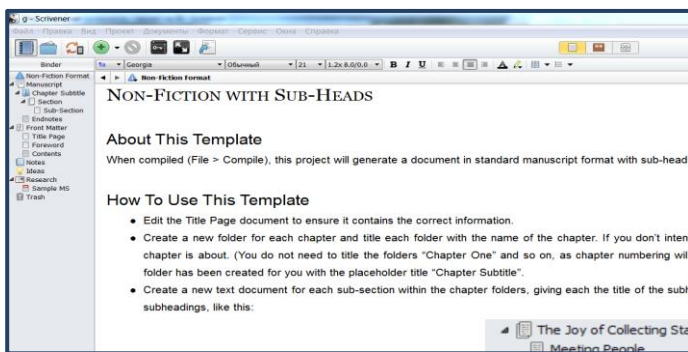


Рис. 2. Створення структури

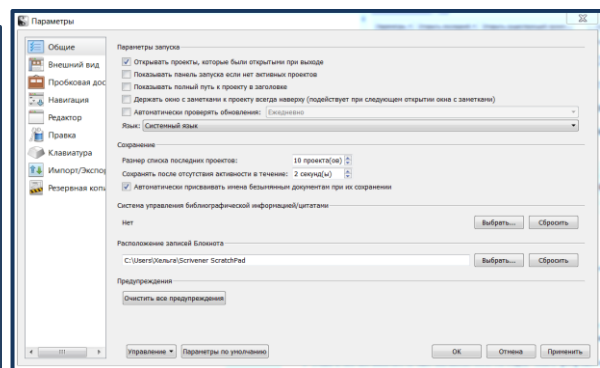


Рис. 3. Налаштування

Не маючи на меті в межах цього дослідження детально описувати всі функції «Параметрів», зазначимо лише, що користувач має змогу налаштувати колір, розмір та інші показники зовнішнього вигляду майже всіх доступних елементів: поля, картки, коркової дошки, швидкозшивача (біндера) тощо. Така можливість індивідуалізації програми робить її зручною для повсякденного користування.

2.2.2. Створення картографічної системи

На всіх аркушах у програмі Excel є стовпці та рядки, тобто кожен аркуш – це гіпотетично безмежна таблиця, а будь-яка клітинка, утворена на перетині стовпця та рядка – готова картка для збору матеріалу, що полегшує сегментацію тексту. Для більшої зручності перед початком роботи з аркушем необхідно відформатувати клітинку для уніфікації формату зібраної інформації. Для цього необхідно виділити все поле через поєднання клавіш Ctrl+A, після чого зсунути курсором межу першого стовпчика на необхідну ширину на правий бік. Для виконання цієї операції потрібно навести курсор у поле, позначене латинськими літерами.

Натиснувши правою кнопкою миші, активуємо меню та обираємо «Формат клітинок», у якому обираємо вкладку «Вирівнювання». Для більшої зручності читання тексту обираємо вирівнювання за горизонталлю: «За шириною», за вертикаллю: «За центром», і ставимо позначку в полі «Переносити по словах» (Рис. 4. Форматування клітинок). Тепер будь-який обсяг тексту, розміщений в одній клітинці, буде відображатися повністю та коректно. У вкладці «Шрифт» обираємо Arial або Times New Roman як такі, що є найбільш розбірливими для читання. Кегль – 10, у такому випадку в одну клітинку можна вмістити більше інформації, а клітинка буде меншою за розміром (Рис. 5. Налаштування кеглю).

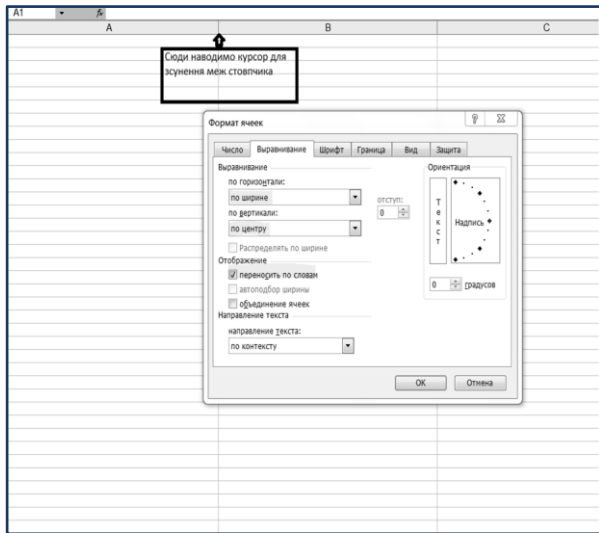


Рис. 4. Форматування клітинок

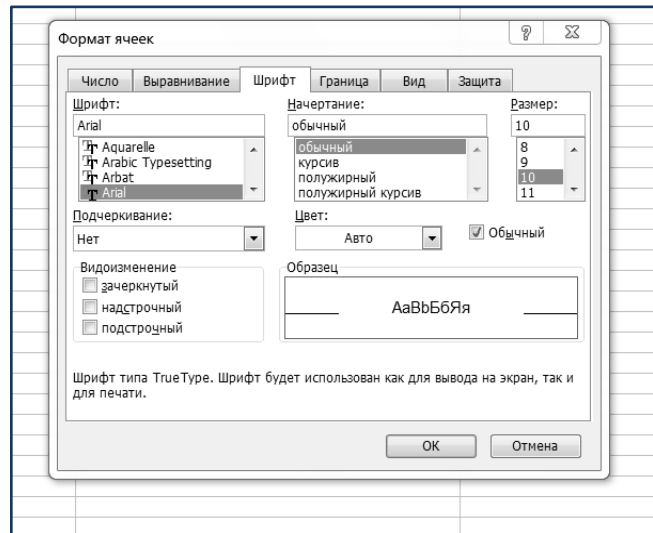


Рис. 5. Налаштування кеглю

Переносити інформацію до клітинок можна у два способи. Перший – автоматичний, можливий лише за наявності електронного тексту. У цьому випадку необхідна інформація виділяється курсором, копіюється через праве меню миші або через гарячі клавіші Ctrl+C (копіювати), Ctrl+V (вставити). Ручне введення інформації в кожен клітинку можливе і з електронного, і з паперового носія.

У клітинці Excel не можна починати рядок із тире (якщо потрібно ввести репліку діалогу): програма зчитує це як помилку у формулі. З огляду на це починати рядок потрібно з першого слова або з трикрапки, якщо цитата взята з певного контексту, а не з початку речення.

Розглянемо можливість користування корковим полем у програмі Scrivener та створенням на ньому карток (див. Рис. 6. Коркове поле). В Scrivener написи на картках індексовано як синописи, водночас мається на увазі, що основний текст розміщено всередині самої картки – для цього на неї необхідно натиснути двічі, і розгорнути біле поле документа. Під час відбору ілюстративного матеріалу більшу цінність мали саме картки, на яких відображено текст (якщо фрагмент цитати великий за обсягом, ми розгортали документ, але здебільшого користувалися функцією синопису). Для створення картки необхідно натиснути в правому нижньому кутку коркового поля (саме коркового поля, тому що якщо натиснемо в полі біндери, то й документ створимо

там), або налаштувати створення картки подвійним натисканням правої кнопки миші на корковому полі. Якщо є нагальна необхідність створення картки після певного фрагмента (наприклад, при дотриманні алфавітного порядку), необхідно натиснути на цю картку та на позначку в правому нижньому кутку. Створену в довільному місці, картку легко перемістити в будь-яке місце на полі, водночас відбуваються зміни і в структурі документів у швидкозшивачу. Користувач має можливість повністю індивідуалізувати формат карток і робоче поле через «Параметри» та через позначку в правому нижньому кутку. Якщо є потреба переглянути написи на всіх картках у теці одночасно, активуємо режим конспекту. Для цього необхідно натиснути Ctrl+3, або активувати в горішньому полі крайню справа іконку (на зображенні вона позначена помаранчевим кольором). Рядки «Ярличок» та «Статус» наразі пусті, оскільки ми не додавали цих метаданих. З конспекту також можна копіювати текст та редагувати його (див. рис. 7. Конспект).



Рис. 6. Коркове поле

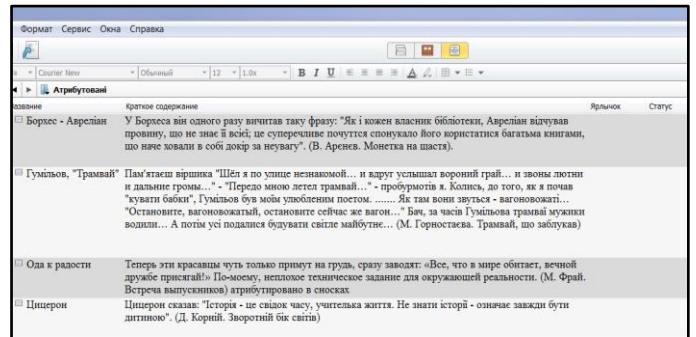


Рис. 7. Конспект

Отже, нами розглянуто можливості створення карток і налаштування параметрів картотеки в обох програмах. У наступному підрозділі мова піде про те, як атрибутувати картки через метадані: ключові слова, ярлики і статуси, а також про те, як додавати коментарі та покликання.

2.2.3. Використання метаданих

Під час опрацювання великого обсягу текстів за наявності чітко поставлених теми, мети й завдань бажано аналізувати повністю весь твір, одразу сегментуючи необхідні фрагменти. Для полегшення подальшого пошуку необхідної інформації в

програмі Excel ми будемо використовувати хештеги, подібні до тих, якими користуються в соціальних мережах для пошуку публікацій за певною темою. О. Горошко в 2007 році, аналізуючи функції хештегів, запропонувала поняття «лінгвістика інтернету» [59], натомість Л. Компанцева [121], Н. Ахренова [7] та ін. послуговуються терміном «інтернет-лінгвістика». До цього поняття включено і використання хештегів – українськомовних, написаних кирилицею, і англомовних, створених латинкою. В дослідженні Ж. Горіної висловлено припущення, що основними функціями хештегів у соціальних мережах є самопрезентація мовної особистості та інтегрування візуальних образів зі словесними [57]. Ю. Кольцова проаналізувала граматичну та синтаксичну структуру україномовних та англомовних хештегів, а також їх семантику; компаративний аналіз показав, що англомовні хештеги спрямовані на презентацію сторінки, українськомовні – на персоналізацію, вони є більш інформативними [119].

Для опрацювання великих масивів тексту в програмі Excel хештеги необхідні як засіб ідентифікації та атрибуції. Особливість хештегів полягає в тому, що вони є абсолютно своєрідними, довільними та семантично зрозумілими. Написання хештегів латинкою відрізняє їх від основного тексту та надає можливість шукати тільки потрібну інформацію, фільтруючи випадкові збіги в тексті. «Хештег» відрізняється від тегу, що використовується в інтернет-корпусах, тим, що перед ним ставимо знак #, наприклад: #fantasy. Створюємо хештег, схожий на ті, якими користуються в соціальних мережах, за однією відмінністю: він не є інтерактивним. Додавання хештегів в Excel відбувається в такий самий спосіб.

Проілюструємо використання хештегів на прикладі роботи над темою «Інтертекстуальність у сучасному фентезі». Під час опрацювання великого корпусу сучасного російського та українського фентезі нам потрібно картографувати інтертекстуальні елементи, тому ми створюємо власну «колекцію» тегів – **тегсет**; з технічних причин, які ми опишемо далі, їх повинно бути не більше ніж 24.

Ми створили 17 тегів-шифрів (Рис.8. Тегсет):

#citeat	Цитати	#oneiric	Онiричні елементи
#allusion	Алюзії	#religion	Релігійні алюзії
#epigraph	Епіграфи	#intediscourse	Інтердискурсивні елементи
#reminisce	Ремінісценції	#phraseology	Фразеологічні одиниці
#referention	Референції	#vstav_zhanr	Вставні жанри
#precname	Прецедентні імена	#prec_hronotop	Прецедентний хронотоп
#precsituation	Прецедентні ситуації	#miphology	Міфологеми
#prectitle	Прецедентні заголовки	#folk	Фольклорні одиниці
#fairy	Казкові алюзії		

Рис. 8. Тегсет

Під час внесення фрагменту тексту до картки аналізуємо, які елементи наявні в ньому, і згідно з цим атрибутуємо текст одним або декількома хештегами. Наведемо приклад із книги Дари Корній «Зворотний бік сутіні»: *Як це де? У тридев'ятому царстві, у тридесятому государстві... Чи як у ваших казках це місце величають? Якщо по-справжньому – це Порубіжжя. #phraseology #fairy #folk #allusion* У такий спосіб ми зможемо знайти цей фрагмент, якщо нам потрібно буде аналізувати фразеологічні одиниці, казкові та фольклорні алюзії, або всі алюзії.

Процес додавання хештегів полегшується автоматизацією. Тегсет зручніше зберігати в окремому текстовому файлі або на окремому листі в Excel. На початку роботи розгортаємо водночас файл із тегами і Excel. Активувавши вікно Excel, двічі відправляємо команду Ctrl+C: розгортаємо буфер обміну. В ньому одночасно можуть зберігатися до 24 одиниць; якщо додавати більше, нові одиниці будуть заміщувати собою ті, що були додані першими. Тепер починаємо копіювати теги – виділяємо їх мишею й натискаємо Ctrl+C, після чого тег буде відображено в буфері обміну. Перший обраний тег стане останнім у списку, отже, керуємося у виборі релевантністю тегів: рідко використовувані будуть внизу переліку. На рисунку 9 (Розгортання документів) поруч розгорнуті документ Microsoft Word і Microsoft Excel.

Для коректного додавання хештегу після текстового фрагменту необхідно двічі натиснути на клітинку з текстом, потім – натиснути на обраний хештег у буфері обміну, і його буде додано до клітинки. Якщо потрібно атрибутувати двома або більше тегами, ставимо розрив і тиснемо на інший хештег. Звернімо увагу, що на «картку»

необхідно тиснути двічі, тому що інакше хештег замінить собою весь раніше набраний текст. Будь-яку некоректну операцію можна скасувати через «гарячу» комбінацію клавіш Ctrl+Z.

Розмітка з допомогою хештегів дає можливість швидко відшукувати весь обсяг тематичних «карток»-клітинок, як на одному листі, так і у всій книзі документу. Пошук активують сполученням клавіш Ctrl+F. За замовчуванням шукають в межах одного листа (Рис. 10. Пошук листом), а для пошуку всією книгою потрібно перейти до «Параметрів» та обрати пошук книгою (Рис. 11. Пошук книгою).

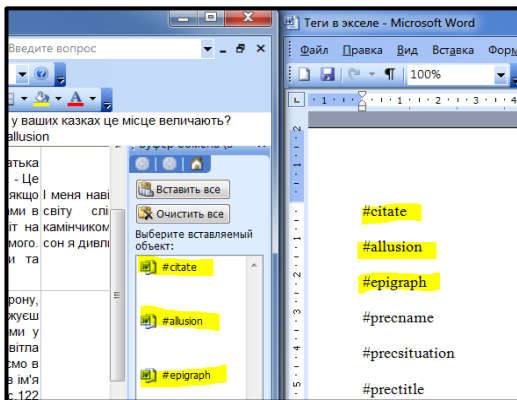


Рис. 9. Розгортання документів

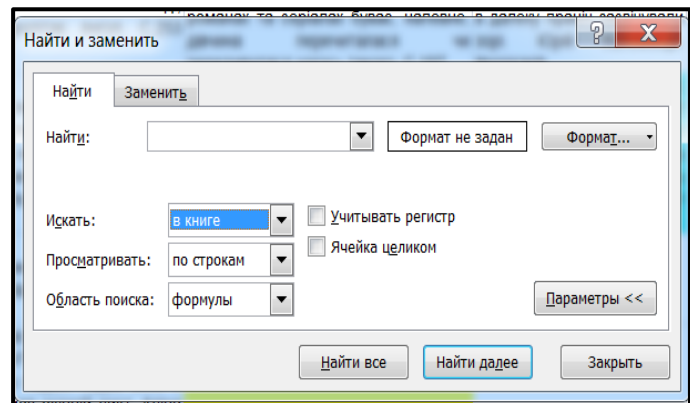


Рис. 10. Пошук листом

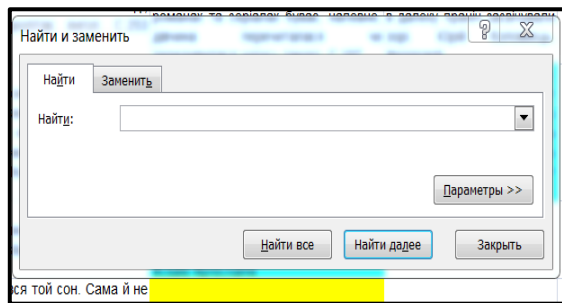


Рис. 11. Пошук книгою

Під час роботи з матеріалом інколи виникає необхідність замінити хештег через його неактуальність – значення тегу розширюється або змінюється. Наприклад, спочатку ми використовували хештег #intermediate на позначення інтермедіальних елементів, але згодом розширили його значення до інтердискурсивного – #interdiscourse. Для заміни всіх однакових хештегів одночасно потрібно перейти у вкладку «Замінити» та обрати пункт «У книзі» – для заміни в усьому документі або «На аркуші», відповідно, для заміни на одному листі. Після чого обираємо «Замінити

все» (Рис.12. Заміна значення хештега).

Після цього всі обрані хештеги будуть змінені на нове значення. Отже, в програмі Excel можна створювати тегсет, обмежений 24 одиницями, шукати в межах одного листа або всієї книги, в процесі роботи змінювати значення тегів і віднаходити картки з одним або кількома тегами.

Окрім тегів, у програмі Excel можна створювати назви карток і додавати до них коментарі. Хоча їх не відображено в клітинках, ми зможемо побачити їх під час перелінковки, а коментарі буде відображено при наведенні курсору на клітинку. Для надання картці імені необхідно натиснути на заповнену клітинку правою кнопкою миші та обрати функцію «Ім'я діапазону». Отримане поле матиме такий вигляд (Рис.13. Створення імені):

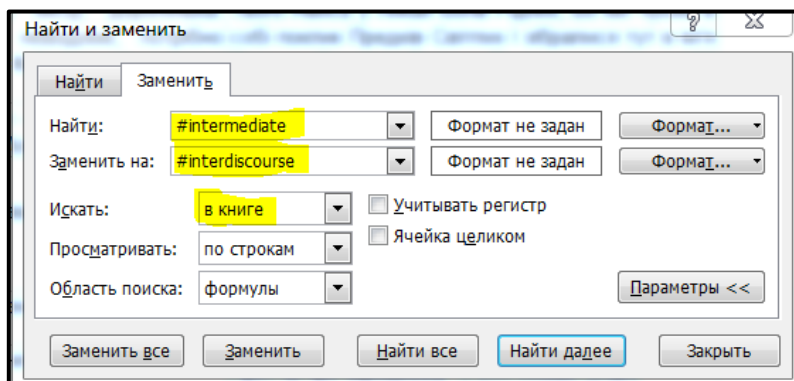


Рис. 12. Заміна значення хештега

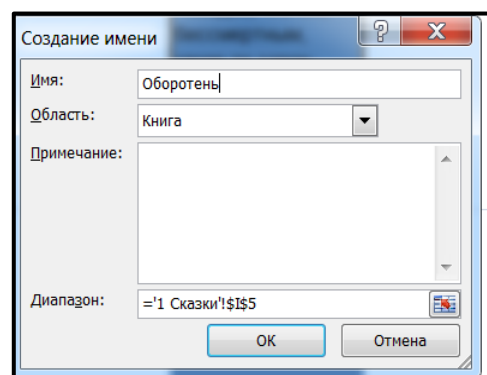


Рис. 13. Створення імені

У ділянці «Ім'я» спочатку бачимо текст, розміщений на клітинці: *...рыжая продавщица из «Гурмана» – бессмертная лисица-оборотень, как в старинных китайских новеллах...* (М. Фрай. Черные и красные, жёлтые и синие). Надаємо клітинці відповідне ім'я: «Оборотень». Після цього маємо дві можливості: шукати саме за цим іменем або шукати за хештегом і бачити всі клітинки з цим хештегом, що мають імена. Насамперед ми давали імена клітинкам із референціями (Рис. 14. Референції):

Якщо є потреба проводити пошук за іменем, бажано давати унікальні імена для коректності пошуку. Наприклад, після надання клітинці імені «Кронос» віднайдено не тільки ту клітинку, що має таке ім'я, але й усі інші, де в тексті згадувався Кронос (Рис. 15. Пошук за іменем).

Розглянемо систему створення ключових слів у програмі Scrivener і подальший пошук інформації за ключовими словами. Колекцію ключових слів створити нескладно, їхня кількість необмежена, дослідник сам структурує колекцію. На рисунку 16 «Ключові слова» зображено частину колекції ключових слів, що їх було використано під час роботи з картографічною системою.

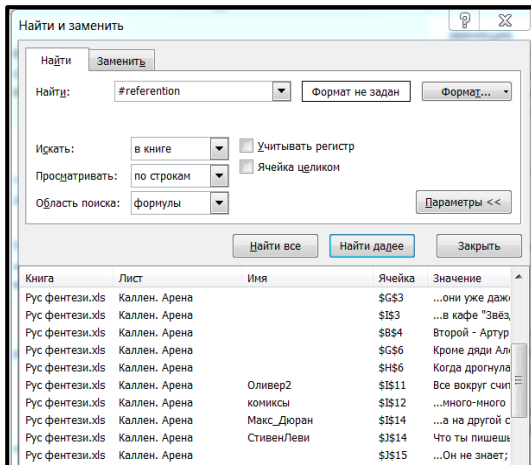


Рис. 14. Референції

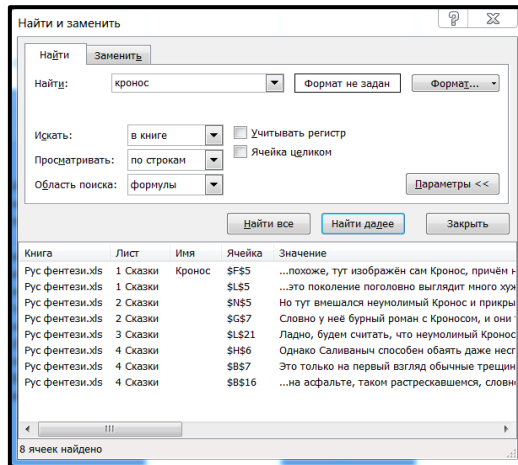


Рис. 15. Пошук за іменем

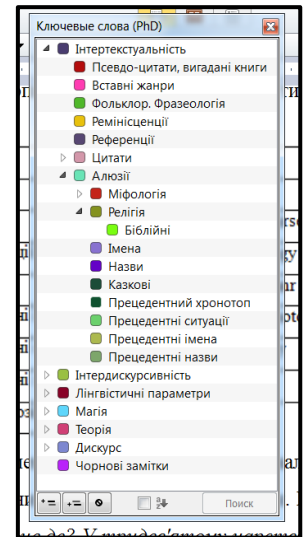


Рис. 16. Ключові слова

Ключові слова можна активувати комбінацією Ctrl+Shift+O, з горішнього меню з позначкою ключа або з меню «Проект – Ключові слова проекту». На початку роботи з проектом поле порожнє, необхідно натиснути на позначку в лівому нижньому кутку для додавання першого ключового слова. Далі є можливість обрати два варіанти: створити незалежне ключове слово (напр., є два незалежних одне від одного ключових слова «Інтертекстуальність» та «Інтердискурсивність»), або додати до цього слова дочірнє, перетворивши його на «теку». Для цього необхідно натиснути на другу позначку, після чого ремінісценції уналежнюються до інтертекстуальності. Подальші ключові слова створюємо в такий же спосіб: або незалежно одне від одного, або створюючи дочірні структури. Так, маємо таку структуру: Інтертекстуальність – Алюзії – Релігія – Біблійні. Для згортання/розгортання тек використовуємо білі та чорні стрілки з лівого боку від слів. Для видалення ключового слова або цілої структури натискаємо на нього й обираємо позначку з перекресленим колом. У

порожній клітинці в нижньому полі ми можемо поставити «пташку» і відфільтрувати ключові слова за алфавітом.

Шукати за ключовими словами можна в різні способи. Розгортаємо колекцію ключових слів, обираємо одне або декілька слів, натискаємо «Пошук». Для обрання декількох слів необхідно поєднувати клавішу Ctrl з натисканням лівої кнопки миші. За такої умови пошук віднайде лише ті картки, що мають саме це поєднання ключових слів – не окремо кожне з них. Інший спосіб – активувати меню пошуку в правому горішньому кутку (Рис. 17. Параметри пошуку). Після обрання необхідних варіантів у полі, де розміщено швидкозшивач, висвітлено результати пошуку. Пошук карток, що містять ключові слова «Магія», «Явище», «Холод/тепло», надав чотири результати (Рис. 18. Результати пошуку). Якщо навести курсор на назву картки й нічого не натискати, буде відображено початок тексту. Після натискання на обрану картку буде розгорнуто порожнє поле, або текст на ньому, продубльований за картки або додатковий. На рисунку текст відображено в режимі «Сувій» (рос. Свиток), він був продубльований усередину картки (Рис. 19. Пошук у режимі «Сувій»).

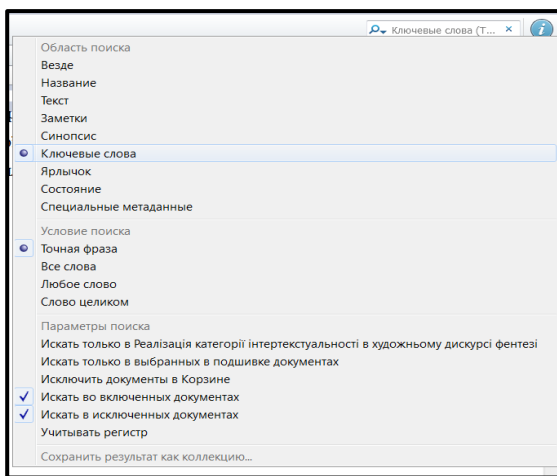


Рис. 17. Параметри пошуку

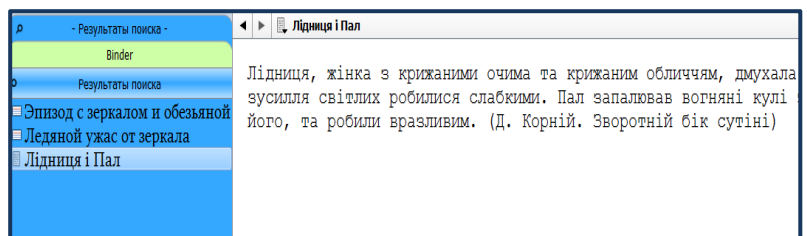


Рис. 18. Результати пошуку

Рис. 19. Пошук у режимі «Сувій»

Можна обрати «Показати у швидкозшивачу (подшивке)», потім перейти до загальної теки, у якій міститься ця картка, і побачити всю колекцію карток у ній. Окрім того, є можливість перемкнути режим на «Конспект» і виділити всі картки у швидкозшивачу через «Множинний вибір»: задаємо слово в пошуку, бачимо перелік

карток, виділяємо всі (або декілька через комбінацію Ctrl + ліва кнопка миші). На корковому полі відображено обрані картки, навіть якщо вони розташовані в різних теках швидкозшивача (Рис. 20. Множинний вибір). Ключові слова додають на картку перетягуванням лівою кнопкою миші з віконця структури на картку. Нами встановлено необмежену кількість ключових слів, які можна додавати на картку. Побачити цю кількість можна за кольоровими смужками з правого боку на картці. Для перегляду наявних ключових слів на картці необхідно розгорнути Інспектор у меню «Вигляд» і натиснути на необхідну картку. Оберемо картку «Епізод с зеркалом» (Рис. 21. Інспектор).

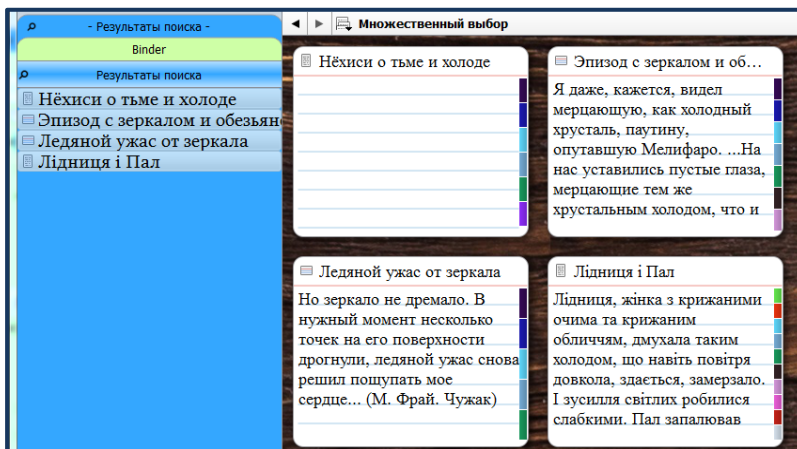


Рис. 20. Множинний вибір

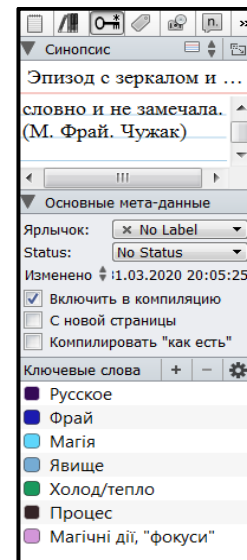


Рис. 21. Інспектор

Вгорі розміщено синопсис – весь текст на обраній картці, трохи нижче зазначено, що ярличка і статусу немає, внизу – перелік ключових слів. Можна натиснути на «+» і додати ключове слово, можна на «-» і видалити зайве. Кольори позначок ключових слів створюються програмою автоматично, але їх можна редагувати. З огляду на кількість необхідних для нашого дослідження ключових слів (близько сотні), ми не налаштовували контрастність кольорів.

Важливу роль у дослідженні відіграли і **ярлики (лейбли)**. Під час створення нового проєкту в ньому наявні кілька лейблів: «зроблено», «перша чернетка» тощо. Ці лейбли відображено на картках у вигляді тексту. Є можливість обрати для них

специфічний колір для позначення (на вибір) рядків у біндері (швидкозшивачу), рядків у конспекті, тла карток. Кількість лейблів у проєкті не має обмежень. Під час роботи над референціями в оповіданнях Нікі Каллен перед нами постало завдання створити логічну і зрозумілу структуру карток: отриманий фрагмент, що цитувався з одного оповідання, відсилав до іншого. Задля уникнення змішування було створено колекцію лейблів, кожен із яких мав назву оповідання та був позначеним кольором, що сприяло глибинному аналізу 127 референцій. Продемонструємо створену колекцію з лейблів, по одному на оприлюднене оповідання Нікі Каллен (Рис. 22. Лейбли). Під час створення картки ми додавали до неї текст цитати, атрибутували назвою оповідання-першоджерела, і активували ярлик із назвою того оповідання, **на яке покликається** цей фрагмент, що сприяло її автоматичному забарвленню в колір ярлика. На рисунку 23 «Тека із референціями» відображено її вигляд у готовому варіанті. Колір лейбла позначає рядок у біндері і картку. Розмір карток було зменшено для їхнього компактного розміщення на корковому полі. Під час додавання фрагментів з оповідань поле виглядало різнобарвним. Після завершення збору матеріалу ми почали переміщувати рядки в біндері, об'єднуючи їх за кольорами й тим самим згруповуючи картки на корковому полі. Це сприяло розумінню того, до якого оповідання в циклі є найбільше референцій. Це «Братство Розы» – ми віднайшли 20 фрагментів з усіх оповідань, які відсилають до нього. На оповідання «Руанский собор ночью» не віднайдено жодної референції. На нашу думку, відсутність таких покликань пов'язана з планами письменника на подальші книги.

Ключові слова, лейбли та інші метадані для кожного проєкту є унікальними, однак ми можемо експортувати їх з одного проєкту до іншого (якщо це розгалужена структура, яку складно буде відновити в тому самому вигляді, у якому вона наявна в певному проєкті).

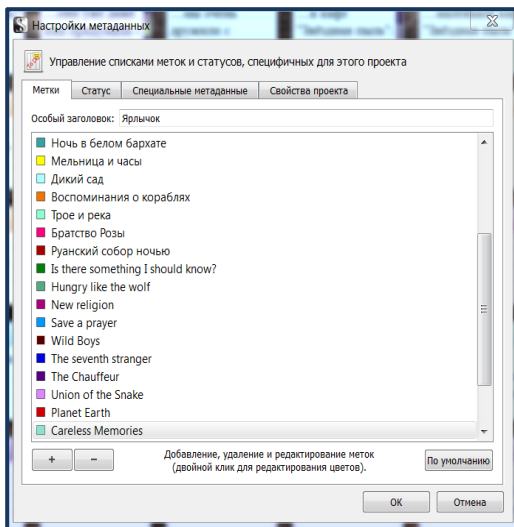


Рис. 22. Лейблы

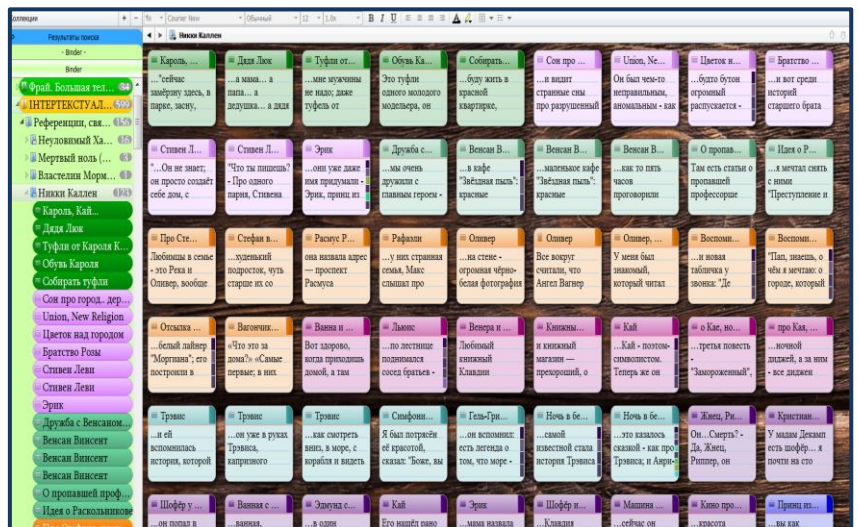


Рис. 23. Тека із референціями

Отже, і в Excel, і в Scrivener можна позначати фрагменти метаданими, але кожна структура виконує певну функцію і використовується для певних цілей. Для роботи над великим проектом зручніше використовувати Scrivener, проте Excel також стане в нагоді для тих, хто не хоче перевантажувати себе вивченням складного функціоналу.

2.2.4. Перелінковка. Створення гіперпосилань

У програмі Excel є можливість додавання гіперпосилань у клітинках. Гіперпосилання можуть пов'язувати клітинки між собою, а також посилатися на вебсайти або на внутрішні документи, розміщені на комп'ютері користувача. Для додавання гіперпосилання необхідно натиснути комбінацію клавіш Ctrl+K. Бачимо поле для операцій (Рис. 24. Створення гіперпосилань). Гіперпосилання стають у нагоді, коли необхідно пов'язати процитований фрагмент із документом, веб сайтом або іншим фрагментом. Якщо наведено цитату з книги, яка є на комп'ютері в електронному форматі, її можна обрати з поточної теки (або піднятися на рівень чи декілька рівнів вгору для обрання необхідної теки), з переглянутих сторінок або з останніх файлів.

Для посилання на вебсайт у полі «Адреса» необхідно додати коректне посилання на сторінку в інтернеті. Після натискання на фрагмент обраний сайт буде активовано в

браузері.

Під час написання дослідження на тему референцій постала потреба поєднати одну клітинку з іншою, якщо в них є фрагменти із покликаннями з одного оповідання на інше. Здебільшого ці оповідання опубліковано в різних книгах, тож у документі їх розміщено на різних листах. Обираємо «поєднати з... місцем у документі», після чого спостерігаємо таке вікно для подальших операцій (Рис. 25. Введення адреси). Обираємо книгу «Каллен. Арена» і вгорі вводимо адресу клітинки (вводимо вручну, тому дізнаємося її номер заздалегідь).

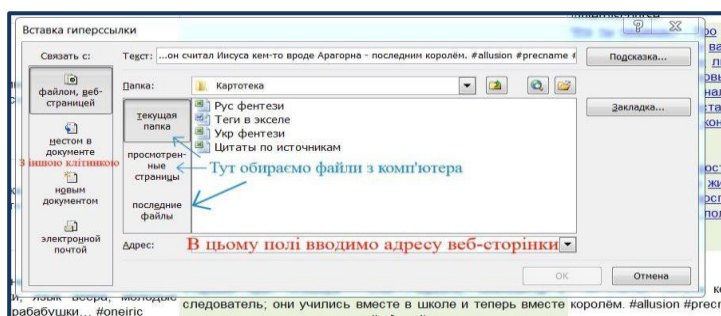


Рис. 24. Створення гіперпосилань

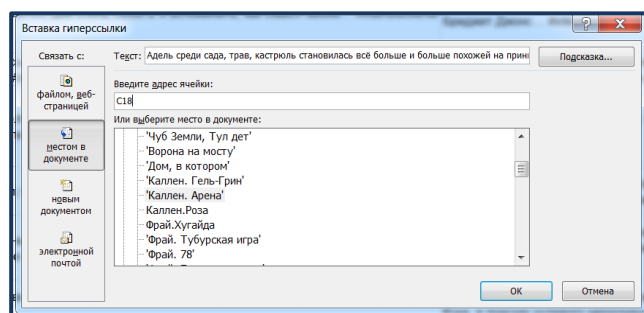


Рис. 25. Введення адреси

Після додавання будь-якого гіперпосилання текст у клітинці стане інтерактивним (Рис. 26. Готове гіперпосилання).

Для додавання посилання на сайт, документ або фрагмент того самого документу в програмі Scrivener, необхідно перейти до меню «Вигляд» – «Компонування» – «Інспектор», або «Вигляд» – «Inspect» – «References», та активувати поле з метаданими (Рис. 27. Синопис в інспекторі).

Тепер можемо додавати посилання через позначку поруч із текстом «Посилання для документів». Можна додати внутрішнє посилання, створити, знайти та додати зовнішнє посилання. Внутрішнє посилання поєднає текст із будь-яким іншим фрагментом у цьому проєкті, зовнішнє посилання – із документом на комп'ютері, який можна буде розгорнути в цьому ж редакторі або в іншому. Перше – посилання на документ у проєкті, друге – посилання на документ на комп'ютері. Третє – посилання на сайт (Рис. 28. Додані посилання)

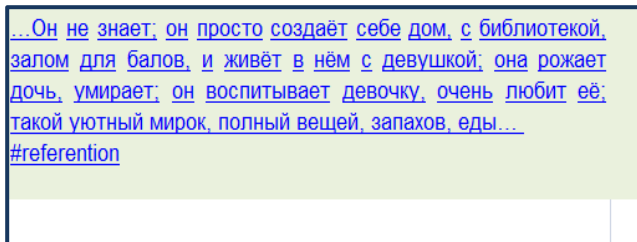


Рис. 26. Готове гіперпосилання

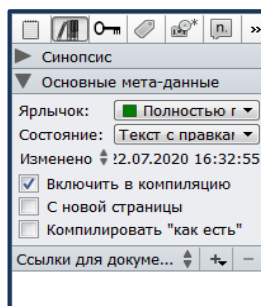


Рис. 27. Синопис в Інспекторі

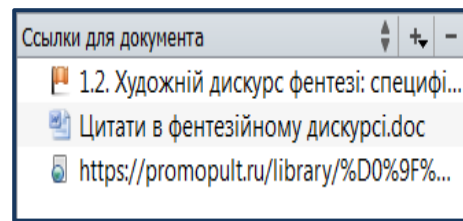


Рис. 28. Додані посилання

Створення гіперпосилань має назву «перелінковка» і стає в нагоді для науковця, який послуговується великою кількістю різноманітних джерел як на своєму ПК, так і в інтернеті, а також допомагає уникнути великої кількості вкладок, відкритих у браузері.

2.2.5. Інтелект-карти і імпорт даних до структури проєкту

За умови використання кількісних методів і просто під час досягнення поставлених цілей необхідно дізнатися, скільки фрагментів уже зібрав дослідник. У програмі Excel це можна уточнити в такий спосіб: після введення запиту в полі пошуку з'являється кількість знайдених елементів. Наприклад, у книзі «Українське фентезі» знайдено 87 клітинок за запитом #allusion (Рис. 29. Статистика в Excel). З правого боку бачимо, який текст розміщено на клітинці. Шукати можна одразу за декількома тегами – так ми знайдемо фрагменти тексту, у якому є, припустимо, й алюзії, і цитати, і прецедентні імена (в тому випадку, якщо ми розмітили клітинку трьома хештегами).

У програмі Scrivener є можливість створення наочної, зручної структури у Швидкозшивачу (Binder). Чітка система, яку можна унаочнити ще більше з допомогою кольорів ярличків, іконок, а також – що важливо для квантитативного підходу до роботи з мінікорпусом текстів – можливість відобразити кількість під-документів у проєкті. Так, у проєкті, де збережено фрагменти текстів, віднаходимо 3263 цитати, з них 1269 тих, що належать до інтертекстуальності. Цифри позначають кількість текстових фрагментів (не тек) – карток або сувоїв (Рис. 30. Статистика в Scrivener). Кожен пункт можна поєднати з іншим або роз'єднати, перенести в інше місце перетягуванням вгору або вниз – і всю структуру документу буде змінено. Під час

розмежування документу на фрагменти кожен окремий фрагмент у той же момент відображається в структурі, як самостійний під-документ. Це дає змогу уникнути довгого прогортання документу для пошуку необхідної текстової частини. У структурі відображено й картки, і звичайні текстові документи.

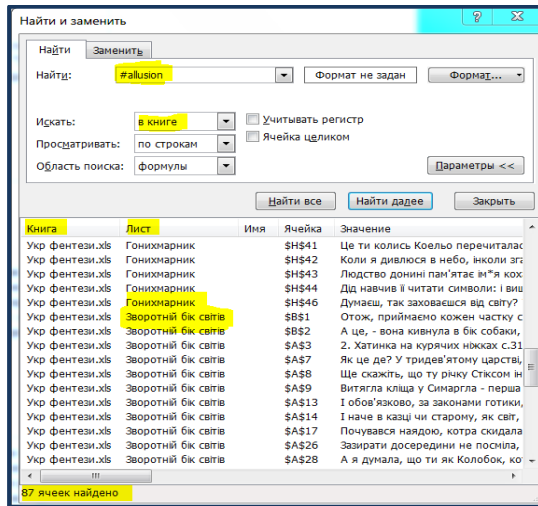


Рис. 29. Статистика в Excel

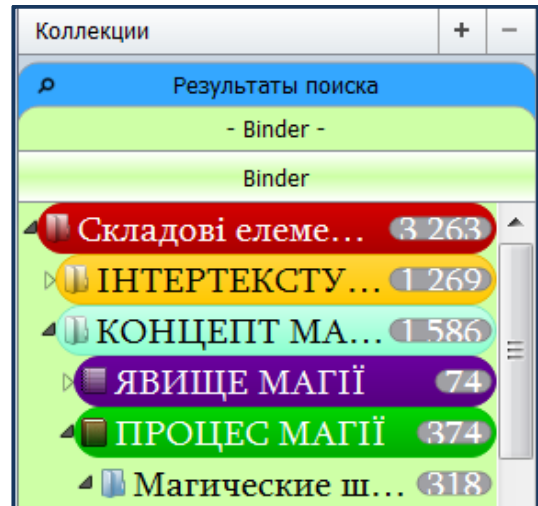


Рис. 30 Статистика в Scrivener

Для перегляду кількох розміщених у різних місцях документів як одного суцільного (функція «Множинного вибору»), необхідно виділити їх у структурі з допомогою клавіші Ctrl і правої кнопки миші. Після цього активуємо режим конспекту. Перед нами постане цілісний документ із різних частин. Послідовність частин залежить від послідовності їх активації.

Оригінальним способом створити структуру у швидкозшивачу є перенесення файла із розширенням .orml з інтелект-мап. Як зазначає Т. Позднякова, «інтелект-карти були вигадані Тоні Бьюзенем на початку 70-х років. Майндмеппінг – це зручна та ефективна техніка візуалізації мислення й альтернативного запису. Карти пам'яті – спосіб зображення процесу загального системного мислення з допомогою схем. Також може розглядатися як зручна схема альтернативного запису.... Карта пам'яті реалізується у вигляді діаграми, на якій зображені слова, ідеї, завдання або інші поняття, зв'язані гілками, що відходять від центрального поняття або ідеї. В основі цієї техніки лежить принцип «радіантного мислення», що уналежнюється до асоціативних

розумових процесів, відправною крапкою або точкою дотику яких є центральний об'єкт» [201, с. 4]. Т. Позднякова використовує сервіс Coggle, ми послуговувалися сервісом MindMup2 for Google Drive – він простий, зручний і безплатний, дає змогу конвертувати зображення у файл.orml. Пробна інтелект-мапа для невеликої частини структури тексту мала вигляд ядра із розгалуженнями компонентів (Рис. 31. Пробна мапа).

Зображення логічних зв'язків дає змогу структурувати у свідомості картину тексту. Тепер за цією структурою можна писати текст. Зберігаємо картинку у файл із розширенням .orml і завантажуюмо цей файл на комп'ютер. Переходимо до меню «Файл», обираємо «Імпортувати» – файли .orml і MindMap (Рис. 32. Імпорт інтелект-мапи). Після імпортування обраного файлу ми маємо в структурі доповнення: пункт «Без назви», і в ньому структуру, побудовану в тій послідовності, в якій будували її на інтелект-мапі. Кожен пункт став новим порожнім документом (Рис. 33. Отримана структура).

Для роботи з двома проектами на одному екрані слугує імпорт проекту Scrivener. Для цього потрібно виконати ту ж послідовність дій, як і з імпортом інтелект-мапи, обираючи «Імпортувати проект Scrivener». Ми імпортували до проекту із картографією проект тексту дисертаційного дослідження, і в структурі з'явився додаток під тимчасовою назвою «Імпортований». У ньому збереглися всі наявні 276 елементів (Рис. 33. Імпорт проекту)



Рис. 31. Пробна мапа

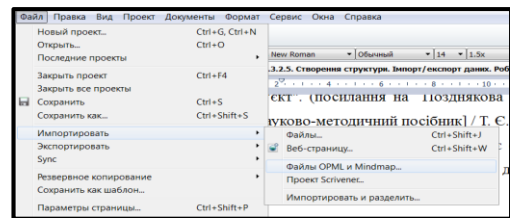


Рис. 32. Імпорт інтелект-карти

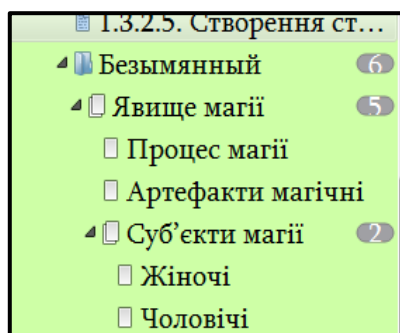


Рис. 33. Отримана структура

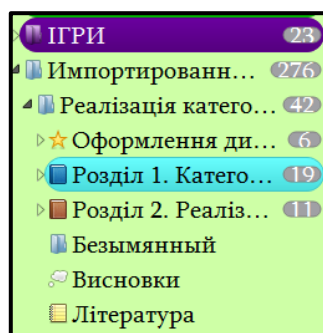


Рис. 34. Імпорт проекту

Насамкінець акцентуємо важливу функцію теки під назвою Research. У цій теці є можливість збереження будь-яких файлів у форматах, які не можна завантажувати до загальних тек: світлини, документи у форматі .pdf тощо. Документи в інших форматах зберігаються як посилання, під час активації яких розгортається специфічна програма для читання таких файлів (наприклад, Cool Reader для читання файлів із розширенням .fb2 та .erub, таблиця Excel – для картотек). Продемонструємо, як можна працювати водночас із документом .pdf та власним текстом, використовуючи можливості підшивки та інспектора (Рис. 35. Поділ екрану).

На цьому рисунку екран поділено вертикально. В крайньому лівому віконці – швидкозшивач, поруч актуальний текст, далі – документ у форматі .pdf, з правого боку – інспектор із коментарем, що було залишено до останньої фрази вступу. В деякі моменти роботи дослідник має змогу перейти до повноекранного формату, якщо є потреба мінімізувати чинники, що відволікають від зосередженої роботи. Для цього необхідно натиснути клавішу F11, або обрати такий режим у вкладці «Вигляд». У цьому режимі є параметри налаштування тла, ширини паперу, шрифту тощо. В наявності можливість використання ключових слів та інспектора – у повноекранному режимі ці вікна переміщуються в будь-яке місце (Рис. 36. Повноекранний режим). Нам довелося робити фотографію екрану, тому що в повноекранному режимі ми не можемо активувати меню «Ножиці» або зробити скріншот. Такий мінімалізм сприяє зануренню в роботу над текстом.

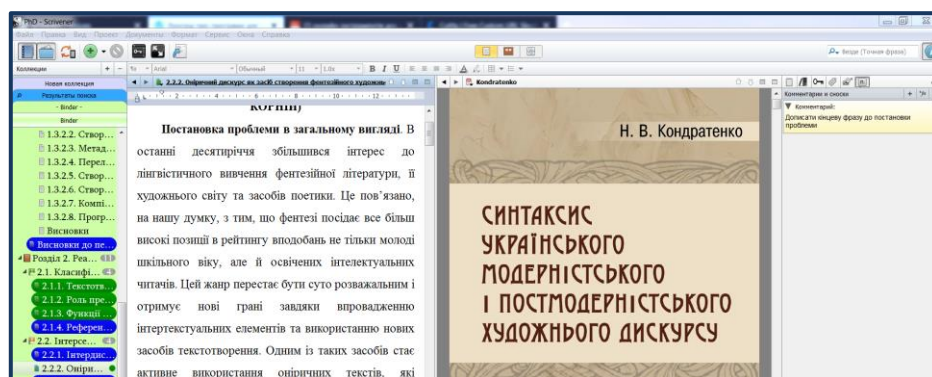


Рис. 35. Поділ екрану

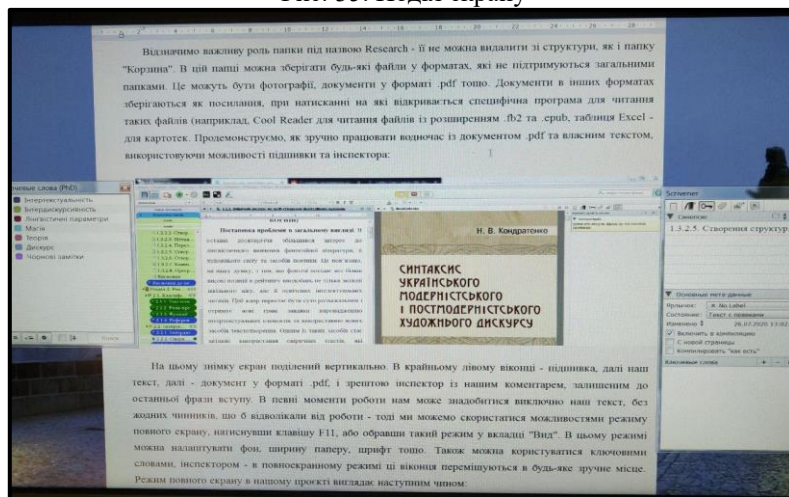


Рис. 36. Повноекранний режим

За потреби користувач має можливість ознайомитися зі статистикою тексту або проєкту. Наприклад, є необхідність поставити собі за мету написання точної кількості слів щодня, або дізнатися кількість готових сторінок. Для цього необхідно перейти до меню «Проект» і обрати один із пунктів: Цілі проєкту, Статистика тексту або Статистика проєкту (Рис. 37. Параметри статистики).

На рисунку 38 «Цілі проєкту» мета всього проєкту – вгорі. Обмеження дисертаційної роботи на здобуття ступеня доктора філософії – 360 тис. знаків (9 авт. листів без урахування переліку джерел і додатків). У загальну кількість знаків у проєкті включено перелік джерел, однак ми бачимо, що поступово наближаємося до мети, після закінчення роботи мусимо скорочувати текст. Цілі сесії виставлено в словах – на сторінці в середньому вміщено 250 слів, за сесію бажано написати хоча б 5 сторінок тексту (в цю кількість не входять зображення). Статистику проєкту вираховують з установленної нами норми у 250 слів, що відображено в кількості

книжкових сторінок (Рис. 39. Статистика проекту). Статистика тексту відбиває кількість слів, символів, а також можна дізнатися частотність використаних слів (Рис. 40. Статистика тексту).

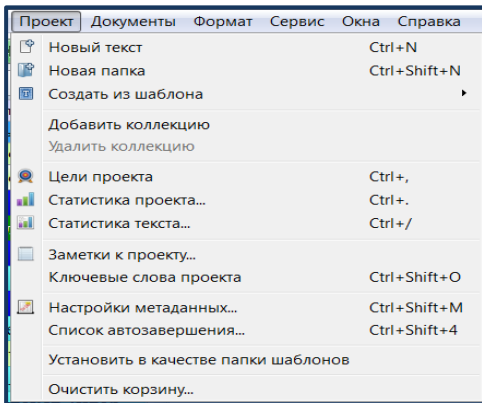


Рис. 37. Параметры статистики

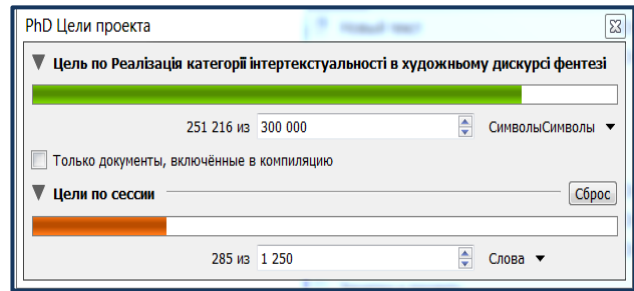


Рис. 38. Цілі проекту

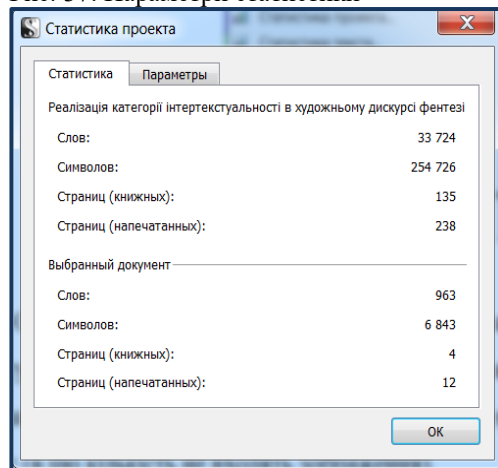


Рис. 39. Статистика проекту

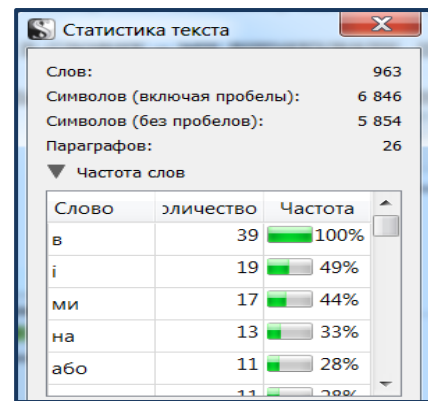


Рис. 40. Статистика тексту

Використання функціоналу обох програм – Excel і Scrivener – розширює можливості науковця в аспектах, що стосуються структурування тексту, а також у підтриманні самодисципліни через встановлення чітких цілей для роботи над текстом.

2.2.6. Компілювання документу в формат для друку

Компілювання – останній крок створення текстового документу. Насамперед необхідно перевірити остаточний вигляд документу. Для цього переходимо до меню «Файл» – «Попередній перегляд» («Предварительный просмотр»). У вікні, зображеному на рис. 41 «Попередній перегляд», можемо переглянути документ, налаштувати в ньому інтервали та одразу вивести за необхідності на друк.

Важливою перевагою Scrivener є можливість форматування документу як електронної книги. Можна зберегти документ в одному з обраних форматів: .doc, .pdf, .erub тощо. Налаштування відбуваються після натискання на пункт «Компілювати рукопис» через меню «Файл». На Рис. 42 «Створення змісту» ми бачимо, як обрати документи, які буде включено до компіляції, на Рис. 43 «Налаштування параметрів» – налаштування берегів, а також вибір формату, до якого буде скомпільовано документ. Після налаштувань натискаємо на «Компіляція» й зберігаємо документ до обраної теки.

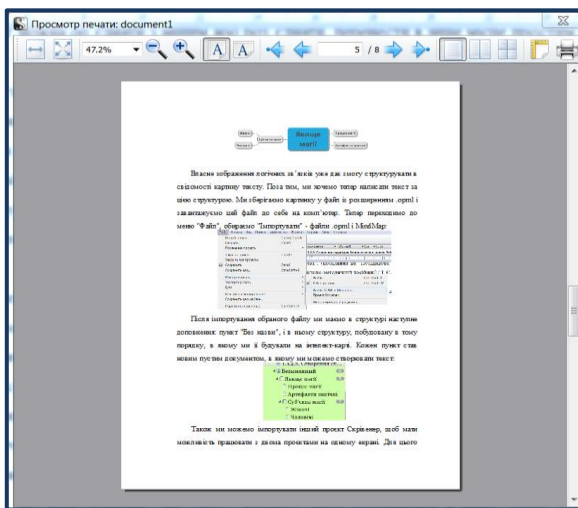


Рис. 41. Попередній перегляд

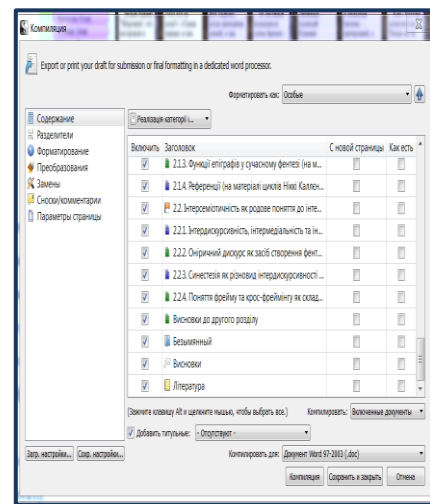


Рис. 42. Створення змісту

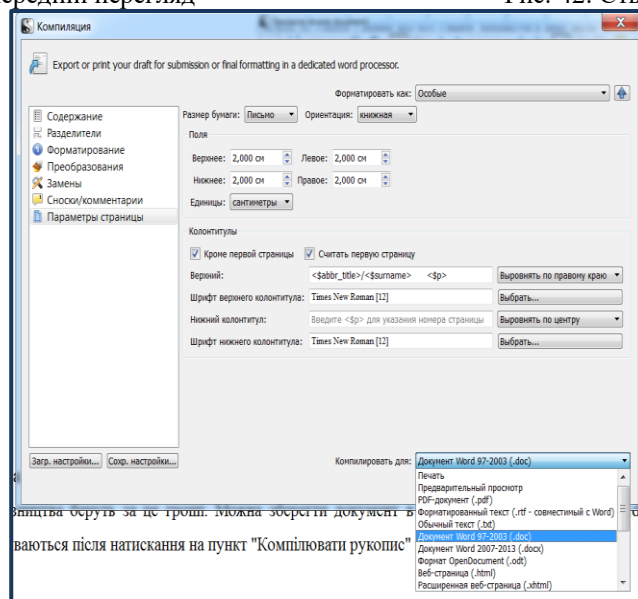


Рис. 43. Налаштування параметрів

Після отримання скомпільованого документу його можна розгорнути й

перевірити, чи не змінилися налаштування. У такий спосіб ми переконалися, що створення складного, розгалуженого наукового тексту є набагато зручнішим у спеціальному текстовому процесорі, а Word є зручним для приведення тексту до остаточного вигляду перед відправкою до друку.

Висновки до розділу 2

Поєднання загальнонаукових, суто лінгвістичних та комп'ютерних методів і програм дало змогу провести ґрунтовне дослідження реалізації категорії інтертекстуальності в художньому дискурсі фентезі, використовуючи при цьому репрезентативну вибірку ілюстративних матеріалів, відібраних з фентезійних текстів, написаних як українською, так і російською мовами.

Використання програмних засобів ПК і розуміння принципів індексації інформації та її пошуку стануть у нагоді дослідникам у будь-якій сфері, особливо в гуманітарних науках, які вимагають опрацювання великих масивів текстів. Розмітка інформації з допомогою хештегів та ключових слів, а також інших метаданих полегшує пошук необхідних фрагментів тексту під час написання наукового тексту будь-якого обсягу та спрямованості. Створення гіперпосилань на внутрішні та зовнішні ресурси дає змогу поєднати створюваний текст із вебсторінками та з документами, розміщеними на комп'ютері користувача. Програмні засоби можна застосовувати замість «аналогового» картографування на паперових носіях, тому що в цьому випадку вся інформація зберігається в одному документі, легко індексується й піддається статистичній обробці.

Microsoft Excel є доступним для кожного варіантом створення простої картотеки. Можливості індексації фрагментів та їхнього структурування обмежені, проте виконують базові функції під час пошуку та аналізу інформації.

Scrivener постає альтернативним текстовим процесором другої парадигми: «Ти бачиш те, як ти думаєш», що дає змогу створювати складні тексти, відображати процес мислення науковця та письменника, налаштовувати під себе всі функції, у тому числі і

створення метаданих (ключових слів та лейблів), створювати структуру з допомогою інтелектуальних мап, і на кінцевому етапі компілювати рукопис, готовий до друку або для публікування в електронному форматі.

Перспективними є пошуки нових функцій офісних програм, що можуть бути встановленими на будь-якому персональному комп'ютері, нових онлайн ресурсів, що є у вільному доступі, а також пошук можливості впроваджувати принципи подібної індексації в інтернеті. У подальшому на увагу науковців заслуговує створення масивів інтертекстуальних елементів, міфологем або інших дискурсивних одиниць в українському національному корпусі текстів.

Результати дослідження II розділу висвітлені у праці «Використання програми Microsoft Office Excel для лінгвістичного аналізу тексту» (Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: «Філологія». Т.3, №38, 2019. С. 24-29), «Референції як засіб створення цілісного циклу (на матеріалі оповідань Нікі Каллен)» (Вісник Одеського національного університету: Наук. журнал. Серія: «Філологія». Т. 25, вип. 2 (22), 2020. С. 16-28).

Результати дослідження I розділу були апробовані на міжнародних науково-практичних конференціях: Наукові читання, присвячені пам'яті д.ф.н., проф. Н. М. Шляхової (Одеса, 4-5 жовтня 2018 р.), Всеукраїнська науково-практична конференція молодих науковців «Лінгвістика й лінгводидактика: здобутки і перспективи розвитку» (Одеса, 26-27 листопада 2020 р.).

РОЗДІЛ 3

РЕАЛІЗАЦІЯ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ В СУЧАСНОМУ ФЕНТЕЗІ: КЛАСИФІКАЦІЯ, ЗАСОБИ

3.1. Цитування як вияв інтертекстуальності в художньому дискурсі фентезі

3.1.1. Теоретичні концепції вивчення цитати як інтертекстуальної одиниці

Одноставність науковців у питанні щодо уналежнення цитати до інтертекстуальних елементів призводить до багатоманіття та різноскерованості визначень цитати як інтертекстеми. Сучасні дослідники категорії інтертекстуальності пропонують визначення цитати, які базуються на різних класифікаційних засадах. О. Левицька, зокрема, акцентує увагу не тільки на включенні тексту в інтертекстуальний простір із допомогою цитати, а й на її власній цінності, як художнього елемента, включеного в інший текст та простір: дослідниця зауважує, що «функціональність цитати в інтертекстуальному тексті не обмежується відсиланням до джерела, а підсилюється семантичною та стилістичною значущістю в тексті» [149, с. 162]. В. Чернявська акцентує увагу на незначній інтертекстуальній інтенсивності згідно з критерієм референційності, натомість «з позицій комунікативності, авторефлексивності й діалогічності... вона має великий інтертекстуальний заряд, особливо значним він може стати в аспекті селективності, коли одна точна і ємна цитата може передати основний зміст або змістовний нерв цілого твору» [268, с. 197]. Наведені визначення свідчать про функціонально-стилістичну, семантичну значущість цитат.

У теорії інтертекстуальності спостерігаємо різні думки щодо понять цитатності, цитації й цитати. Н. Кузьміна розрізняє процес цитації як енергетичне явище, «семантичну компресію прототексту» цитування – як комунікативну операцію й цитату – як результат наведених процесів, «інтертекстуальний знак із високим енергетичним потенціалом, що дає йому змогу просуватися в часі і просторі

інтертексту» [140, с. 84]. До цитат Н. Кузьміна уналежнює заголовки, присвяти та епіграфи.

Н. П'єге-Гро викладає своє бачення цитати, як «емблематичної форми інтертекстуальності, оскільки цитата дає нагоду безпосередньо спостерігати, у який спосіб один текст включається в інший» [207, с. 84]. Дослідниця характеризує тексти із цитатами як різномовні та фрагментарні. Цитата, на думку Н. П'єге-Гро, є мінімальною формою інтертексту, яка не вимагає від читача особливої ерудиції: «віднаходження цитати відбувається саме собою, а для ідентифікації та інтерпретації потрібно докласти зусиль» [207, с. 85]. Зауважимо, що в сучасному художньому і, особливо, фентезійному дискурсі подекуди не з першого погляду можна віднайти цитату – для цього варто, зокрема, відчувати зміну стилю – з авторського на «чужий»; якщо говорити про ідентифікацію (ми розуміємо під ідентифікацією атрибуцію цитати), то цитати у фентезійному дискурсі можуть бути атрибутованими й неатрибутованими. І, зрештою, необхідно приділити більше уваги зауваженню Н. П'єге-Гро щодо «цитати як мінімальної форми інтертексту» [207, с. 82]. Ми вважаємо, що мінімальною формою інтертексту є однослівні інтертекстеми [242], які можуть бути наведені у формі прецедентних феноменів [134], зокрема, у вигляді прецедентних назв та імен [116].

На нашу думку, **цитата є вторинним текстовим елементом**, який виконує кілька функцій, залежно від авторської мети: ілюстративну, аргументативну, текстотвірну тощо. Залежно від рівня атрибуції і впізнаваності цитата може бути підказкою або загадкою для реципієнта, ерудиція якого дає йому нагоду відчувати радість впізнавання і проведення паралелей. Якщо цитата атрибутована й була досі невідомою читачеві, це інший різновид інтелектуального задоволення – пізнання нового. Використання цитат, «чужого слова» в новому тексті є невід'ємним складником сучасного фентезі, орієнтованого, з одного боку, на читацький загал, з іншого боку, на те, що реципієнти мають достатньо широке інтертекстуальне поле, яке містить у собі як статичне, так і динамічне інтертекстуальне ядро.

Поняття прецедентності в жанрі українського фентезі не набуло достатнього висвітлення в лінгвістиці, а вивчення прецедентних висловлень як текстотвірних елементів художнього тексту є внеском у розроблення теорії текстових категорій і теорії прецедентності. Прецедентні феномени як складники категорії інтертекстуальності були об'єктом дослідження в працях зарубіжних (І. Багаєва [62], Д. Гудков [61], Ю. Караулов [98], В. Красних [134], В. Чернявська [268] та ін.) та українських дослідників (Н. Кондратенко [123], Я. Королькова [130], С. Переломова [194], О. Селіванова [224] та ін.). Прецедентні феномени є за своєю сутністю інтертекстуальними, однак вони не завжди є цитатами – наприклад, прецедентні імена, назви подій тощо. У лінгвістичний обіг, зокрема, впроваджено поняття «прецедеми» [27]. На нашу думку, саме прецедентні назви й імена можна вважати мінімальними інтертекстемами, які знаходять своє вираження в антропонімах, поетонімах та інших онімах, що актуалізують інтертекстуальну пам'ять реципієнта.

За визначенням В. Красних, до прецедентних феноменів (далі – ПФ) належать такі феномени, що є добре відомими всім представникам національно-лінгвокультурної спільноти та мають над-особистісний характер, є актуальними в когнітивному (пізнавальному та емоційному) планах, а також такі, до яких постійно апелюють у мовленні представники тієї чи іншої національно-лінгвокультурної спільноти. Основними типами прецедентних одиниць за ступенем універсальності, тобто за рівнем їхньої актуальності для більшості представників лінгвокультурної спільноти, є універсально-прецедентні, національно-прецедентні та соціумно-прецедентні одиниці. Перші є відомими й актуальними для більшості представників цивілізаційно-світової спільноти (Робін Гуд, п'ята колона); другі – для носіїв певної національної культури (покращення життя вже сьогодні, Небесна сотня); й останні – для представників окремого соціуму (професійного, релігійного тощо) [134, с. 171]. ПФ класифіковано як вербальні та невербальні, до перших належать різноманітні тексти як продукти мовленнєво-розумової діяльності, до других – живопис, скульптура, музичні твори тощо.

В. Захаренко, водночас, пропонує виокремлювати ПФ таких типів:

прецедентна ситуація – «ідеальна» ситуація, що пов'язана з набором певних конотацій, диференційні ознаки якої входять до когнітивної бази; це може бути прецедентне ім'я або висловлювання або не прецедентні феномени, що є атрибутами однієї ситуації;

прецедентний текст – завершений та самодостатній продукт мовленнєво-розумової діяльності, складний знак, звернення до якого може багаторазово відновлюватися в процесі комунікації. До таких феноменів належать художні твори, рекламні або пісенні тексти, анекдоти тощо;

прецедентне ім'я – особисте ім'я, що пов'язане або із широко відомим текстом, або із ситуацією. Може складатися з одного або кількох елементів;

прецедентне висловлювання – продукт мовленнєво-розумової діяльності, що репродукується. До цієї групи належать цитати з текстів різного характеру, а також прислів'я [86].

Ж. Колоїз запропонувала проєкт українського «Словника прецедентних феноменів» [118]. У науковій розвідці акцентовано увагу на тому, що термін «прецедентний феномен» не має загальноприйнятого потрактування, «строкатими є й набір основоположних властивостей прецедентних феноменів (унікальність, відтворюваність, упізнаваність, зрозумілість і т.ін.), і принципи їхньої типології» [118, с. 142]. Виокремлено основні елементи лексикографічного аналізу прецедентних феноменів: форму вербалізації (ім'я, висловлення, текст, ситуація), рівень прецедентності (див. класифікацію В. Красних [134]), джерело походження (літературне, нелітературне; до нелітературних уналежнено фольклорні та міфологічні одиниці) тощо.

Пріоритетним чинником створення власної класифікації вважаємо прецедентність цитати. Розрізняємо цитати універсально-прецедентні та національно-прецедентні. Цитати, що належать до національно-прецедентних та соціумно-прецедентних феноменів, зазвичай є атрибутованими. Вони бувають

трансформованими або нетрансформованими, а також можуть бути перекладеними з іншої мови або наводитися мовою оригіналу, розриваючи «лінеарність тексту» [242]. Універсально-прецедентні цитати частіше є неатрибутованими, активніше підлягають трансформації через свою орієнтовну належність до сталого інтертекстуального ядра.

3.1.3. Універсально-прецедентні інтертекстуальні одиниці та їхні різновиди

Н. Кондратенко зазначає, що «у художньому дискурсі переважає цитування без зазначення автора та передтексту, що змушує реципієнта до певного інтелектуального пошуку» [125, с. 186]. Зауважимо, що це властиво і для фентезійного дискурсу, але тільки в тих випадках, коли джерело цитати є загальновідомим, або входить до сталого інтертекстуального ядра (за Г. Денисовою [69]).

Біблійні вислови, які набули статусу афоризмів і належать до універсально-прецедентних одиниць, найчастіше вводяться до тексту неатрибутованими. Їхній упізнаваності сприяє наявність архаїзмів, специфічний синтаксис (лексичні повтори, інверсія), прецедентні вислови та релігійна лексика. Пор.: *Мертве до мертвого*, – подумав Яків (Г. Пагутяк. Писар Західних Воріт); ...адже йдуть вони не в землю обітовану, що спливає молоком та медом... (Г. Пагутяк. Писар Західних Воріт); *Той, хто посіяв вітер, обов'язково пожне бурю* (Д. Корній. Зворотний бік сутіні); *Взглянув на дело рук своих, увидела, что это хорошо...* (М. Фрай. Сто рыб). Слова «увидела, что это хорошо» виділені автором курсивом для полегшення ідентифікації цитати, також зауважимо, що цитата зазнала трансформації: слово «увидела» постає зі зміною роду, адже в оригіналі було «увидел», й опущено підмет: у синодальному російськомовному перекладі наявний підмет «Бог»: *И увидел Бог, что это хорошо* (Бытие 1:25), а в новому російському перекладі підмет «Он»: *И увидел Он, что это хорошо* [21].

Натрапляємо на трансформовану неатрибутовану цитату з Євангелія від Іоанна, розділ 8, вірш 7: «...кто из вас без греха, пусть первый бросит в неё камень» [21]: *И израсходовал за пять дней двухнедельный запас корма, но пусть первым бросит в*

него камень, кто сам так не грешил (М. Фрай. И я из тех, кто выбирает сети). У наведеному прикладі змінюється синтаксична структура й займенник: «нее» замінюється на «него».

Прецедентний вислів з Книги Буття, 1:1 – «Земля была безвидна и пуста, и тьма над бездною, и Дух Божий носился над водою», також зазнав трансформації: замінено лексичні одиниці, відбулися зміни в синтаксичному складі і загалом цитату скорочено за рахунок пропуску прикметника «Божий»: *...и лавка уже была безвидна и пуста. И тьма над бездною, и дух над водами. То есть, не дух, а картонка с надписью «For Rent». И не столько над водами, сколько над заколоченной дверью* (М. Фрай. Хаос и Маргарита). Протиставлено біблійну та побутову лексику: *дух – картонка, над водами – над заколоченной дверью*. Подальша заміна або трансформація більшості вихідних компонентів цитати дає змогу зберегти її впізнаваність за майже повного відходу від оригінального тексту. Схожу трансформацію іншого прецедентного тексту – 22 Псалма – спостерігаємо в інших оповіданнях. Порівняємо оригінал із синодального російського перекладу: «Если пойду я долиной смертной тени, то не убоюсь я зла, потому что Ты со мной», і трансформацію в оповіданні «Разговор по-немецки»: *...пыльная серая долина смертной тени, где даже зла путёвого не отыщешь, чтобы убояться его разнообразия и развлечения ради. Даже зла* (М. Фрай. Разговор по-немецки). Прецедентні вислови і слова «високого стилю» – *долина смертной тени, зла, убояться* – поєднуються із розмовним стилем: нестандартним синтаксисом із перестановкою прийменника на кінцеву позицію (*разнообразия и развлечения ради*), розмовні одиниці «путевого», «отыщешь», а також оцінно-негативні означення «пыльная серая». Подібна заміна і загальна трансформація цитати призводять до позбавлення її біблейного пафосу і включення до розмовно-побутового дискурсу, що виконує сугестивну функцію для читача і психологічну – для героя, даючи йому можливість легше сприймати трагічні події. Пор.: *Если я пойду бульваром смертной тени, не убоюсь зла, потому что ты со мной, – думает Анна Рика... Если я сверну в проходной двор смертной тени, а оттуда выйду на площадь смертной тени – вот*

же привязалось! – не убоюсь я ни супермаркета смертной тени, ни хлеба смертной тени, ни яблочка смертной тени, куплю их бесстрашно, положу в рюкзак и не убоюсь зла, хоть оно тресни (М. Фрай. Кофейней смертной тени). Автор не повністю атрибутує цитату: «Глупо думать о тебе словами *псалма*», не вказуючи, який за номером є псалом, а отже, розраховуючи на те, що він є універсально-прецедентним. Зауважимо, що спочатку слово «долина» замінено на лексичні одиниці на позначення відкритого простору: «бульвар», «площадь», «проходной двор», потім – закритого простору: «супермаркет», і, зрештою, найменувань їжі: «хлеб» та «яблоки», які можна «купить бесстрашно» та «положить в рюкзак», а отже, отримати над ними владу, що підкреслює фразеологічний вислів на адресу «зла»: «хоть оно тресни». Звуження уявного простору, матеріалізація екзистенційного поняття і додавання розмовної лексики сприяє створенню комічного ефекту. Зауважимо, що в українськомовному фентезі біблійні вислови майже не підлягають трансформації і вводяться як цілісні включення.

Уналежнення **фразеологічних та паремічних одиниць** до інтертекстуальних – універсально-прецедентних та національно-прецедентних – постає дискусійним питанням у лінгвістиці. І. Богданова провела детальне дослідження прецедентних феноменів у мас-медійному тексті, зокрема, у її роботі наведено співставлення прецедентних одиниць із суміжними поняттями [27]. Дослідниця розрізняє крилаті слова і прецедентні вислови за їхнім ступенем «фразеологізації» і зв'язком із джерелом походження. На її думку, прецедентні вислови є родовим поняттям відносно крилатих слів, а також відрізняються меншим ступенем фразеологізації й потужнішим зв'язком із джерелом свого походження [27, с. 67]. У її науковій розвідці аргументовано, що ептоніми (крилаті слова та вислови) входять до складу прецедентних одиниць.

Г. Касім пропонує розрізняти крилаті вислови та цитати, попри їхній зв'язок та схожість, зокрема, через те, що частотність відтворюваності крилатих висловів є набагато вищою, ніж у цитат [108].

О. Левченко уналежнює до інтертекстем прецедентні цитати, фразеологізми й паремії [150]. Її дослідження інтертекстем в інтернет-дискурсі містить одиниці як із указанням авторства, так і без атрибуції.

Фразеологічні одиниці, паремії та ептоніми у великій кількості трапляються у фентезійному дискурсі, зокрема, було засвідчено 89 одиниць української фразеології та 86 одиниць російської фразеології, що становить, відповідно, 2,6% та 2,5% від загальної кількості інтертекстуальних одиниць, відібраних із джерельної бази. Однак ми вважаємо, що крилаті слова і вислови, як універсально-прецедентні одиниці, а також прислів'я та приказки, як національно-прецедентні, не зовсім коректно розглядати в аспекті теорії інтертекстуальності через їхній слабкий зв'язок із першоджерелом, окрім тих випадків, коли такі крилаті слова наводяться в оригіналі (латиною) або є атрибутованими іменем автора або назвою джерела.

3.1.3. Національно-прецедентні одиниці: цитати з фольклору та національних літератур

До національно-прецедентних одиниць уналежнюємо **казкові сталі формули**, характерні для фентезі, які зазвичай не є атрибутованими, тому що входять до сталого інтертекстуального ядра. Пор.: *Вспомнил сказочный камень на перепутье: «Направо пойдёшь – коня потеряешь, себя спасёшь; налево пойдёшь – себя потеряешь, коня спасёшь; прямо пойдёшь – и себя, и коня потеряешь»* (М. Фрай. Река Амелес, безрассудный). Цитата має атрибуцію «казкової» без вказівки на назву казки саме через те, що належить до казкових формул. Подібний випадок атрибуції знаходимо в оповіданні «Тарантелла»: *Направо пойдём, коня потеряем, – сказала Надя... – Это в сказках так. В русских народных. Куда ни сунься, рано или поздно обязательно придёшь на перекрёсток... на перекрёстке камень, на камне надпись: «Направо пойдёшь, коня потеряешь, налево пойдёшь, себя потеряешь, прямо пойдёшь, и себя, и коня»... А в английских сказках такого нет? – Понятия не имею... Мне мама читала про муми-троллей»* (М. Фрай. Тарантелла). Показово, що герой на ім'я Пітер не

ідентифікував загальновідому для слов'янської свідомості казкову формулу, саме тому, що формула є не універсально-прецедентною, а національно-прецедентною. Окрім того, він поставився до неї дуже серйозно й «пожертвував» «коня»: – *Я не понимаю, – повторил Питер. – Но если для вас это важно, я готов потерять коня... Отцепил от пальто один из... значков в виде разноцветной лошади с сердечками вместо глаз и решительно швырнул куда-то в темноту... – Теперь мы, конечно, пойдём направо... И на всех перекрестках будем сворачивать только направо, в твою честь, великодушный сэръ Питер* (М. Фрай. Тарантелла). Переміщення персонажів у просторі набуває конкретного напрямку завдяки тому, що напівстертий, афористичний зміст казкової формули набув оновленого сенсу у свідомості носія іншого культурного коду.

Фольклорні включення також належать до національно-прецедентних одиниць, їх зазвичай актуалізовано або зовсім без атрибуції, або з допомогою відсилки до узагальненого першоджерела: пісні, легенди, притчі, пор.: *Очі... Як там у пісні? Ой ви очі-оченята, зіроньки ясенькі! Виглядайте-угадайте, де ж то мій миленький! Чи – Твої очі – як криниця! Дай, зорю, води напиться!* (В. Арєнєв. Бісова душа); *«Я вхожу в росу рано-рано поутру...»*, *как в старинных девичьих заговорах* (Н. Каллен. Трое и река).

Фольклорну належність інтертекстуальних включень як національно-прецедентних феноменів зазвичай легко атрибутувати завдяки специфічному синтаксису: окличним реченням і звертанням, анафорам, синтаксичним повторам, а також лексичним та морфемним особливостям: відокремленню постфіксу «-ся» від дієслова, втрати постфіксу «-ть» від дієслова, вживанню зменшувально-пестливих суфіксів, використанню на початку речення вигуків «ой», «гой», використанню застарілих форм та діалектних одиниць. Пор.:

Благослови, мати, Весну закликати! Весну закликати, Зиму проваджати, Зимочку у візочку, Літечко в човночку! (Д. Корній. Зворотний бік темряви).

Ой піду я в полонину, та в полониночку, Чи розвіяв буйний вітер нашу колибочку. А я дрімбу купувала Та й боса ходила, Жиби дрімба грала й грала, Я ся не журила.

Хто на дрімбі вміє грати – Того люб'ять гори, Бо та дрімба як Карпати – з вітрами говори (Д. Корній. Зворотний бік світла).

Як виняток, натрапляємо на атрибуцію народної пісні, що включено до тексту разом із назвою:

Не бий ня, муже, не карай,

Не бий ня, муже, не карай.

Лишу ти діти, діти ти лишу,

А сама піду за Дунай.

Сіла на лодку, поплила

Сіла на лодку, поплила.

Правов рученьков, правов рученьков,

Правов рученьков махала...

Цю пісню «Червона ружа трояка» я дуже часто чула в дитинстві, не здогадуючись про її справжню суть (Г. Пагутяк. Уріж та його духи).

Фольклорні включення, на відміну від фразеології та паремічних одиниць, є цілісними й нерозривними інтертекстемами, які здебільшого не зазнають трансформацій, за винятком тих, яких вони набули в процесі свого існування. Ці одиниці зазвичай не атрибутовуються ні назвою твору, ні іменем автора (автором постає народ), але можуть бути атрибутовані назвою жанру: пісня, веснянка, замовляння, притча, легенда, і така атрибуція актуалізує фольклорну пам'ять реципієнта.

Синтаксис казкової формули, її лексичні й граматичні особливості на структурному рівні постають прецедентними феноменами, що вирізняють фентезі з-поміж інших жанрів і напрямів фантастики, зокрема, відрізняють від наукової фантастики. Лексико-семантичні і структурно-граматичні ознаки казкової формули є приблизно однаковими незалежно від мови написання твору, знаходять відгук у свідомості слов'янського читача, тому що сягають своїми витокami у давню слов'янську міфологію та культуру.

На відміну від казкових формул та фольклорних форм, національно-прецедентні одиниці, що належать до **національних літератур**, зазвичай набувають атрибуції назвою твору або іменем автора в тексті або в коментарях. Такий прийом підтримує цікавість читача до тексту й дає можливість розширити інтертекстуальне поле реципієнта.

Ми уналежнюємо цитати з національних літератур саме до національно-прецедентних одиниць, незважаючи на їхню поширеність та відомість, адже в кожного читача інтертекстуальне поле є різним. Виняток можуть становити інтертекстеми з класичної літератури, що їх включено до шкільної програми з зарубіжної літератури, тим не менш, у цьому випадку також спостерігаємо різницю між сталим інтертекстуальним ядром молодшого і старшого поколінь.

Атрибутовані цитати майже завжди є нетрансформованими та постають цілісними інтертекстуальними включеннями. Н. Фатєєва вважає атрибутовані нетрансформовані цитати «найчистішою формою цитації» [258, с. 122]. Цитата в цьому випадку набуває супроводу дієслів мовлення: «процитував», «прочитав», «говорив», «сказав» тощо, а також її зазвичай графічно виділено через залапкування.

Вирізнимо окремі різновиди цитат за їхнім походженням (джерелом цитування).

З французької літератури: *Знаєш, що... говорив Лакан: «Слово «слон» набагато реальніше від самого слона»* (Д. Корній, Гонихмарник); *Петро якось їй захищував Камю: «Якщо людина хоча б один день прожила на землі – вона буде мати, про що згадувати, коли попереду в неї хоч ціла вічність»* (Д. Корній. Гонихмарник).

З аргентинської:... *любиш читати Борхеса. Пригадуєш його притчу «Пекло»?* «Через багато років Данте вмирав у Равенні, зневажений і самотній, як кожна людина...» (Д. Корній. Гонихмарник); *У Борхеса він одного разу вичитав таку фразу: «Як і кожен власник бібліотеки, Авреліан відчував провину, що не знає її всієї...»* (В. Арєнєв. Монетка на щастя).

З китайської: ...*это был древний трактат Суьцзы «Искусство войны». Открыв книгу наугад, я прочитал: «Притворный беспорядок рождается из порядка;*

видимость страха рождается из мужества; мнимая слабость рождается из силы...»
(М. Фрай. Тихий город).

З німецької: *Из огня, стало быть, опять на лёд. Похоже, что вы уготовили мне ад уже на земле, – продекларировал Юл, ходячий сборник неопознаваемых цитат*
(М. Фрай. Шесть чуд). Цитату атрибутовано в коментарях – *цитата из Томаса Манна «Доктор Фаустус».*

Зі скандинавської: *Знаю, висел я в ветвях на ветру. И всё в таком роде*
(М. Фрай. Шесть чуд). У наведеному фрагменті цитату виділено курсивом і атрибутовано в коментарях: *Отрывок из «Речей Высокого» из Старшей Эдды.*

Скандинавська міфологія складає значну частину інтертекстуальної стратегії у фентезійному дискурсі, зокрема, у М. Фрая, але найчастіше читач мусить сам атрибутовувати належність інтертекстами саме до цієї міфології; напр., у назві оповідання «Трое в лодке, не считая Гери и Фреки» відбувається контамінація прецедентних феноменів: «Трое в лодке, не считая собаки» (Джером Клапка Джером) із міфонімами Гері і Фрекі. Ці міфологічні персонажі є вовками Одіна (*зажерливий та пожадливі*), в оповіданні вони постають як великі собаки з відповідним апетитом, що підсилює зв'язок заголовка із текстом.

З російської (в українському перекладі): *Якось я натрапила на вислів М. Горького...: «Не може бути нічого гіршого, ніж втратити зір, – це невимовна образа, вона забирає в людини дев'ять десятих світу»* (Д. Корній. Гонимарник);

З російської (мовою оригіналу): *...нараспев читаю: Сверни с проезжей части в полу – слепой проулок и, войдя в костел, пустой об эту пору, сядь на скамью и, погодя, в ушную раковину Бога, закрытую для шума дня, шепни всего четыре слога: – Прости меня. ...Надо же. А раньше ты не любил Бродского.* (М. Фрай. Четыре слога). Інша цитата Й. Бродського: *Время уходит в Вильнюсе в дверь кафе...* (М. Фрай. Площадь Восемидесяти Тоскующих Мостов) теж атрибутована, у коментарях – точна атрибуція: *Цитата из «Литовского дивертисмента» Бродского; часть 3, «Кафе Неринга».*

...Мороз и солнце, день чудесный, – вслух говорит Юль. Сейчас она очень жалеет, что Пушкина убили на дуэли. В смысле что это сделал какой-то посторонний дяденька, а не она сама (М. Фрай. Солнечный кофе). Окрім цитати, спостерігаємо й ремінісценцію – відсилання до реальних подій, що відбулися в житті поета. Цитування творчості О. Пушкіна знаходимо й у романі Дари Корній «Гонихмарник»: **«Итак, она звалась»** Аліна. *Гарне ім'я... Щодо Пушкіна, можна і продовжити: «ни красотой сестры своей, ни свежестью её румяной не привлекла б она очей»* (Д. Корній. Гонихмарник). Засвідчуємо одну цитату із заміною лексичного елементу, поетоніма «Татьяна» на поетонім «Аліна», й одну повну, нетрансформовану. У наведеному прикладі обмін цитатами між героями допомагає їм встановити контакт, виконує функцію ідентифікації «свій-чужий».

Цитати з української літератури трапляються частіше в українськомовному фентезі: **«Я так люблю мою Іринку, як ніби й не любив ще ніколи за двадцять два роки родинного з нею життя...»**... Це зі **«Щоденника О. Довженка»** (Д. Корній. Гонихмарник). Кожен розділ роману «Гонихмарник» починається з епіграфа, здебільшого взятого з української літератури – сучасної або класичної, і завжди атрибутованого: *По рівній грані двох світів ідеши, Що, наче скло, невидима й гостра. І тягне, рве глибинами без меж* **Одкрите серце ненаситний простір. Олег Ольжич;** *Радосте моя синьоока, Моя радосте мила, Як зоря, що високо Наді мною спинилась.* **Юрій Липа;** *Кохання – як вода – плавке та бистре, рве, грає, пестить, затягає й топить.* **Леся Українка.**

У фентезійному дискурсі атрибутовані нетрансформовані цитати найчастіше наведено з національних літератур та з мас-медіа, в цьому випадку такі інтертекстуальні включення логічно уналежнити до національно-прецедентних феноменів. Цитати можуть апелювати до інтертекстуального простору читача, доповнюючи його та добудовуючи завдяки повній або частковій атрибуції. Національно-прецедентні інтертекстеми можуть виконувати аргументативну, сугестивну та інформативну функції в тексті. Такі цитати актуалізують

інтертекстуальний простір тексту і його вертикальний контекст, розширюють його межі назустріч різноманітним впливам та течіям, і у такий спосіб поглиблюють його власний зміст. Зауважимо також, що в російськомовному фентезі є частотними інтертекстуальні включення зі світової літератури, натомість українська література часто звертається до власних витоків, фольклорних та літературних, не оминаючи увагою і класичні твори.

3.1.4. Іншомовні та перекладені інтертекстеми

Звернімося до іншомовних інтертекстем у фентезійному дискурсі. Як зазначає Г. Сюта, «мова відтворення – актуальний параметр лінгвістичного опису висловлень, що увійшли в цитатний тезаурус як мовно-естетичні знаки світової культури. За цим критерієм розрізняють цитати перекладні (українськомовні) та іншомовні, відтворені мовою оригіналу (в іншомовній графіці або транслітеровані)» [242, с. 141]. Г. Сюта зауважує, що іншомовне написання є особливим засобом акцентування цитати, що застосовується для «лінгвокогнітивного зламу лінеарності тексту» [242, с. 141]. Додамо, що у фентезійному дискурсі переклад цитати може здійснюватися російською або українською мовою.

Іншомовні цитати у фентезійному дискурсі слугують або для розширення контексту до світового, через актуалізацію традиції, або для більшої зануреності читача в дискурс, як це відбувається із мас-медійними фрагментами. Також зауважимо, що іншомовні цитати переважно постають нетрансформованими, за винятком тих випадків, коли відбувається зумисне спотворення (наприклад, подекуди під час наведення російськомовних цитат).

На відміну від іншомовних цитат, які наведено здебільшого без змін, **перекладені** цитати не можуть бути буквральним повтором оригінального тексту, за твердженням Н. Фатєєвої: «Перекладені цитати можуть розкриватися покликанням автора в тексті приміток або коментаря, у такий спосіб із власне тексту вони переводяться в ранг метатексту» [258, с. 122]. Перекладені цитати завжди є певною

мірою трансформованими. Найчастіше трансформації набувають універсально-прецедентні одиниці, або національно-прецедентні, які входять до сталого інтертекстуального ядра й не вимагають обов'язкової атрибуції. Цей чинник дає змогу трансформувати інтертекстему, зберігаючи її мінімальний рівень упізнаваності. Виняток становить наведення цитати в перекладеному вигляді – у цьому випадку цитата є водночас і трансформованою, й найчастіше атрибутованою. М. Перепелиця визначає трансформацію як «свідому зміну узуальної (нормативної) мовної одиниці з певною прагматичною метою, заданою автором (наприклад, залучення уваги реципієнта, іронічно-комічний ефект, вираження авторського «я» тощо) і пропонує виокремлювати три складники трансформації: вихідну узуальну форму (трансформоване), модель трансформації, за якою відбувається трансформаційний процес, і результат трансформації (трансформ)» [195, с. 12].

Іншомовними та/або перекладеними здебільшого постають латинські афоризми: *Так само входили через Східні Ворота, справджуючи давню сентенцію **omnia tua tecum porto**. Себто, все своє ношу з собою.* (Г. Пагутяк. Писар Західних воріт) – у наведеній цитаті спостерігаємо розширену атрибуцію «давня сентенція», а в наступній – точну атрибуцію й переклад у дужках: *Згадала мудрий вислів грецького мудреця Біанта...: «**Omnia tua tecum porto**» (Все своє ношу з собою)* (Д. Корній. Зворотний бік світла). *Аліна стоїть перед закритими дверима. На них величезними червоними літерами дбайливо виведено: «**Alea jacta est**»* (Д. Корній. Гонимарник) – у цьому фрагменті цитату не атрибутовано, тим не менш, відомо, що її автором є Юлій Цезар, який 10 січня 49 р. до н.е. перейшов річку Рубікон, переклад вислову означає «Жереб кинуто» [75, с. 41].

У фентезійному дискурсі трапляються мас-медійні цитати мовою оригіналу. Напр.: *Подумал: «Я сошёл с ума». Подумал: «**It finally happened**» – и невольно улыбнулся цитате* (М. Фрай. Наприклад, позавчера). Цитата не є атрибутованою, її наведено з пісні Queen «I'm going slightly mad». Ще один фрагмент із творчості музичного гурту: *...В данный момент – **Queen... Ride the wild wind**, – поет Фредди*

Меркьюри... (М. Фрай. Оставайтесь с нами). У цьому випадку цитату атрибутовано через прецедентну назву гурту і прецедентне ім'я соліста.

Специфічний різновид інтертекстуальних елементів в україномовному фентезі являють російськомовні цитати, які теж постають іншомовними. Такі текстові включення бувають двох різновидів: ті, що наводяться без трансформації, і спотворені. Вирішальним чинником постає текстотвірна функція наведення цитати, з одного боку, з іншого – суб'єктивне ставлення автора до першоджерела. Пор.: *...Повідомило: «...рання версія відомої пісні», – і, зашипівши, вибухнуло хриплим голосом: ...так в миру повелось: всех застреленных балуют раем! А оттуда – землѣй: бережѣного Бог бережѣт!* (В. Арєнєв. Зобразіть мені рай). У цьому фрагменті цитата виконує сюжетотвірну роль, створюючи перегукування із назвою оповідання «Зобразіть мені рай», об'єднуючись через міфотопонім «рай», проте її не атрибутовано, є лише натяк на атрибуцію через звороти «відомої пісні» і «хриплим голосом», що для носія російсько-радянського культурного коду дає змогу атрибутувати цитату із пісні В. Висоцького.

...Пам'ятаєш віршика «Шѣл я по улице незнакомой... и вдруг услышал вороний грай... и звоны лютни и дальние громы...» – «Передо мною летел трамвай...» – пробурмотів я. Колись... Гумільов був моїм улюбленим поетом... (М. Горностаєва. Трамвай, що заблукав). Цитату атрибутовано прізвищем поета й подано без трансформацій, лише з розбивкою на фрагменти. В оповіданні цитата є текстотвірним елементом і також створює перегукування із заголовком «Трамвай, що заблукав».

Спотворення російськомовних цитат частіше відбувається для стилістично зниженого, негативного забарвлення. Г. Сюта також акцентує увагу на наведенні російськомовних цитат в українській транслітерації, зауважуючи, що «і лінгвокогнітивна природа, і прагматична мотивація, й оцінність таких інтекстів кардинально відрізняється від розглянутих вище латинськомовних, грецькомовних чи польськомовних...» [242, с. 152]. Дослідниця вважає таке цитування неточним,

спотвореним, передаванням на письмі «звуків однієї мови графічними засобами іншої мови, тобто вживанням слова як фонетичного (графічного) варваризму в тканині іншої мови» [242, с. 152]. Зокрема, у її науковій розвідці зараховано до виявів «стилістично-оцінної цитатності» відтворення на письмі «акання» як «диференційної особливості російської нормативної вимови» [242, с. 152]. Спостерігаємо таке явище під час цитування елементів масової культури, естрадних пісень тощо. Зауважимо, що крім графічного відтворення «акання» також подекуди трапляються випадки відтворення суфіксу «-т-» і постфіксу «-ся» в дієсловах через іронічно-спотворене «-цца»:
Крутіцца-вертіцца шар гал-лубой! Крутіцца-вертіцца над гал-лавой!.. (В. Арєнєв. Душниця). Авторство пісні є спірним: початок вона бере в середині ХІХ століття, як романс, пізніше текст було двічі перероблено, зокрема, М. Ісаковським. Комедійний ефект створює і фонетичне відтворення засобами української мови звуків російської мови ё, э, ы: *...баба затрясла грудьми й заголосила: – Харашо! **Всьо** будєт харашо! Я **ето** знаю! Господи, це ж треба так очманіти, щоб не пізнати одразу **Верку Сердючку**...* (М. Горностаєва. Страшний мобільний телефон) – у наведеному фрагменті цитату з естрадної пісні атрибутовано. *У ванній мертва Тетяна замугикала хрипко, але ідеально точно мелодійку шлягеру шестирічної давності: – А в тавєрне тіхо плачет скрипка... Нєрви успакаівая мнє... І твая раскосая улыбка...* (М. Горностаєва. Чорна магія для чайників) – цитовано пісню І. Кучина «В тавєрне», але не атрибутовано, лише вказано, що це «шлягер шестирічної давності».

Спотворення російськомовних цитат і подання іншомовних цитат у перекладі постає трансформацією оригінального тексту, одним із різновидів трансформації інтертекстом у художньому дискурсі фентезі.

3.1.5. Зміна компонентного складу цитат

За класифікацією Н. Кондратенко, часткові формально-семантичні зміни передтексту можуть бути представлені в декількох варіантах: фрагментація та заміна компонентів, контамінація, заміна граматичного роду лексичних одиниць, а також

усічення [125, с. 189]. За Н. Фатєєвою, атрибутовані цитати можуть бути представлені з нетотожним відтворенням вихідного тексту. У тексті може відбуватися «скорочення вихідного тексту, зміна порядку слів і категорії роду дійової особи» [258, с. 122]. Зауважимо, що у фентезійному дискурсі найчастотнішими постають лише фрагментація та заміна компонентів, усічення цитат.

1. Фрагментація та заміна компонентів – один із найчастотніших різновидів трансформації цитати, в цьому випадку вислів може бути наведеним частково або із заміною лексичних компонентів, що не впливає на загальну впізнаваність цитати.

...я хочу выть и биться об стены, следовательно, существую, чего ж мне ещё (М. Фрай. Ирруан, доудаль, индера) – трансформований і перекладений вислів Рене Декарта «*Cogito ergo sum*»: *я думаю, отже, я існую*. В афоризмі замінено першу частину «*думаю*» на «*хочу выть и биться об стены*».

Двічі натрапляємо на цитату з Дантової «Божественної комедії», яка в російськомовному перекладі М. Лозинського мала повний вигляд: «*Земную жизнь пройдя до половины, я очутился в сумрачном лесу*» [65]. Спостерігаємо такі трансформації: *Земную жизнь пройдя до половины, очутился вовсе не в сумрачном лесу, а если продолжают говорить метафорами, на вершине умеренно высокого холма...* (М. Фрай. Кекс). У цьому фрагменті слово «*середины*» замінено на «*половины*», як спостерігаємо в більш ранньому перекладі П. Катеніна [109]. Далі в цитаті наводиться заперечення: «*вовсе не в сумрачном лесу*» й заміна «*лісу*» на «*на вершине умеренно высокого холма*».

Как же я не люблю такие штуки! И вот, земную жизнь пройдя до середины, внезапно влип (М. Фрай. Требуется чудовище). У цьому фрагменті перша частина точно відтворює цитату, натомість друга частина виконує роль пуанта (з допомогою оператора «*внезапно*») з раптовою зміною «*високого*» стилю на розмовний: «*внезапно влип*».

Хотела сказать: «Да, у вашего интерьера не всё ладно с ногами», – но вовремя прикусила язык... людей, способных опознать цитату из «Саги о Греттире», так

исчезающе мало на этой планете... (М. Фрай. Хаос и Маргарита). Порівняємо цитату з оригіналом: «Тогда один из воинов... ударил Энунда под колено и *отрубил ему ногу*. Энунд поправился, но с тех пор *всегда ходил на деревянной ноге*. Его до конца дней так и звали: Энунд Деревянная Нога... И еще: *у него, по-моему, не все ладно с ногами*, а дочь моя годами совсем ребенок» [214]. У наведеному фрагменті спостерігаємо літоту, навмисне зменшення. У цитаті «**Да, у вашего интерьера не всё ладно с ногами**» також відбулася заміна займенника «нього» на конструкцію «вашого інтер'єру».

*А у меня на спине рюкзак с дурацкой надписью «**Не то, чем кажется**», сама когда-то её вышивала. И как после этого со мной разговаривать? **Элементарно, Холмс**. ...так они с Митей дразнились, когда приходилось объяснять друг другу совсем уж очевидные вещи, которые, по идее, любому Ватсону по плечу... Я тоже люблю «**Твин Пикс**». Это, по-моему, что-то вроде всемирного братства: люди, которые опознают **цитату про сов, даже если про сов ни слова не сказано**, как у вас... Наверное, **чайки** тоже не то чем они кажутся. Не хуже сов (М. Фрай. Конкиста). У цьому досить об'ємному фрагменті кілька трансформованих цитат: із заміною лексичної одиниці – прецедентного імені: «Елементарно, Ватсон» – на «елементарно, Холмс»; атрибутована цитата із серіалу «Твін Пікс»: «Совы не то, чем они кажутся». У цьому випадку цитата трансформована через зміну числа з множини на однину третьої особи: «кажутся» – «кажется», а також усічено підмет «совы». У наступному фрагменті «совы» замінено на «чайки», а в іншому оповіданні – на кавові зерна, цитата також є атрибутованою: **Кофейные зёрна – не то, чем они кажутся, – неожиданно брякнула Хлоя...** блондин, похоже, не распознал в её словах шутку. **Надо же, неужели «Твин Пикс» не смотрел?** (М. Фрай. Музыка и цветы). У нетрансформованому вигляді цитата трапляється в оповіданні Нікі Каллен:... и **одна на всех футболка с надписью «Совы не то, чем они кажутся. Я хочу убить Дэвида Линча»** (Н. Каллен. Трое и река). У наведеному фрагменті цитату атрибутовано прецедентним іменем режисера серіалу.*

И кстати, молилась ли ты на ночь, легкомысленная женщина? (М. Фрай. Заверните, беру) – усічення цитати з п'єси В. Шекспіра «Отелло» «Молилась ли ты на

ночь, Дездемона?», прецедентне ім'я Дездемони замінюється на «легкомысленная женщина».

2. Усічення інтертекстом – подібна до фрагментації трансформація, але має відмінність у тому, що у тексті наведено повну частину вислову (зазвичай початкову) в розрахунок на те, що інший учасник діалогу (в тому числі й читач-реципієнт) спроможний продовжити і закінчити прецедентний феномен завдяки його загальній упізнаваності.

Усічення цитати найчастіше здійснюється також із заміною компонентів, пор.: *Человек рождён для подвига* (М. Фрай. *Игра важнее, чем я*) – у цьому випадку відбувається не тільки усічення цитати, а й заміна «щастя» на «подвиг», а «создан» на «рожден». Автором вислову «Человек создан для счастья, как птица для полета» є російський письменник В. Короленко [129].

Я вернулась в свой город, знакомый до слёз. Хотя почему именно –«до слёз»? Просто в свой город. Точка (М. Фрай. *Всё получилось*) – в цитаті відбувається заміна роду, в оригіналі у О. Мандельштама «я вернулся». Далі спостерігаємо процес усічення цитати.

...і тому кожному своє судилося, «у кожного своя доля»... (В. Арєнєв. Бісова душа) – процитовано уривок із вірша Т. Г. Шевченка «Сон», займенник «всякого» замінено на «кожного».

...із табличкою «Будівельні робо... Просимо проба... сті» (В. Арєнєв. Душниця). У наведеному фрагменті спостерігаємо випадок цитування не літературного джерела або мас-медіа, а елементу побутового дискурсу, стандартної формули попереджувальної таблички «Будівельні роботи. Просимо пробачити за тимчасові незручності». У цитаті усічено слова «роботи», «пробачити» й «незручності», залишено лише фрагменти слів, а також випущено слово «тимчасові».

З наведених вище прикладів можна зробити висновок, що цитата у виключно усіченому вигляді вводиться до тексту рідко, частіше відбувається усічення й заміна окремих лексичних компонентів зі збереженням загальної синтаксичної структури і

впізнаваних лексичних одиниць. Заміна компонентів є одним із найчастотніших різновидів трансформації цитат у фентезійному дискурсі, такий прийом дозволяє автору доєднати читача до гри зі словом і текстом, актуалізуючи його інтертекстуальну пам'ять. Трансформації набувають елементи з національних літератур, які постають національно-прецедентними феноменами, а також інтертекстами з мас-медіа і з класичних творів.

Створюючи власну класифікацію цитат, ми базувалися на тому, що цитати кваліфікують за ступенем впізнаваності, атрибутованістю і трансформованістю (Н. Кондратенко [125], О. Рябініна [211], Н. Фатєєва [258], М. Шаповал [271]); за першоджерелами цитування (О. Переломова [194], Г. Сюта [242]) та за семантикою – про що саме йдеться в цитаті та яку роль її семантика відіграє в текстопородженні (О. Левицька [149]). Ми будемо ґрунтуватися у своїй класифікації на запропонованих типологіях Н. Фатєєвої і Н. Кондратенко, однак звернемо увагу й на джерела цитування, оскільки вони відіграють важливу роль у розумінні механізмів текстотворення фентезі.

Створення контамінованої класифікації цитат як інтертекстуальних елементів базується на поняттях вертикального контексту і прецедентних феноменів (див.рис. Цитати).



Рисунок «Цитати».

Цитати – невід’ємна частина інтертекстуальності в художньому дискурсі фентезі. Увагу привертає як форма включення цитати до тексту, так і джерело її походження. Найбільш поширеними у фентезійному дискурсі є цитати з Біблії, з фольклору, світової та української літератури, мас-медіа. Добір джерел у російськомовному та українськомовному фентезі не є тотожним: українське фентезі здебільшого послуговується українським фольклором, сучасною та класичною українською літературою, а також цитатами з національно-прецедентних літератур, зокрема, з російської. Натомість, російське фентезі ґрунтується передусім на світовій класиці і національно-прецедентних літератури, при цьому обходить увагою українську літературу.

Атрибуція й трансформація цитат певною мірою залежить від рівня прецедентності інтертекстем. Біблійні вислови та загальновідомі афоризми входять до сталого інтертекстуального ядра, тому частіш за все не потребують особливої атрибуції й можуть поставати в трансформованому вигляді. Цитати з класичної літератури

частіше постають нетрансформованими і їх ретельно атрибутовано. Цитати можуть поставати в тексті іншомовними (нетрансформованими) та перекладеними, подекуди спотвореними, у тих випадках, коли цього вимагають стилістичні цілі автора.

Цитатність у фентезі тісно пов'язана і з іншими типами інтертекстуальності – алюзіями, ремінісценціями, прецедентними феноменами, що в системі створює багат шаровий текст, доступний для декодування читачам із різним обсягом інтертекстуальної пам'яті.

3.2. Алюзії як засіб прирощення змісту в фентезійних текстах

3.2.1. Алюзії в аспекті теорії інтертекстуальності

Поняття алюзії як елемента інтертекстуальності є поширеним і детально вивченим. Однак його визначення, класифікація алюзій, ознаки алюзійних елементів не є загально визнаними і досі є актуальними для досліджень, про що свідчить велика низка сучасних наукових розвідок. Дослідження алюзій спостерігаємо в наукових працях українських (Л. Біловус, Н. Голікова, Н. Кондратенко, Л. Меркотан, О. Переломова, М. Шаповал, О. Ярема тощо) та закордонних (Ж. Женетт, Н. Кузьміна, Н. П'єге-Гро, Н. Фатєєва, Р. Ноган [305], М. Kuleli [306], В. D. Sommer [314] та ін.) вчених.

Незважаючи на розмаїття дефініцій алюзій, майже в усіх формулюваннях наявні слова «прийом, засіб», а також «покликання, відсилання, натяк». Н. Русова вважає, що алюзія є стилістичною фігурою [210]. М. Прокопець розглядає стилістичний засіб алюзії «як художньо-стилістичний фонетико-семантичний прийом – відсилання...» [204]. Т. Динниченко характеризує алюзію як різновид натяку [71], а Н. П'єге-Гро – як непряме відсилання [207].

М. Шаповал і Н. Фатєєва акцентують увагу на тому, що алюзія є запозиченням претексту, елементи якого присутні в тексті-реципієнті лише імпліцитно [271], [258]. Н. Фатєєва актуалізує семантико-композиційну роль алюзій: «у випадку алюзії на перше місце виходить **конструктивна** інтертекстуальність, метою якої є організація

запозичених елементів таким чином, щоб вони виявилися **вузлами сполучення семантико-композиційної структури нового тексту**» [258, с. 129].

Відповідно, М. Прокопець, Н. П'єге-Гро і Г. Сюта визначальною вважають роль когнітивного сприйняття алюзії читачем: «специфіка [алюзії] полягає в непрямому відсиланні до літературних текстів, що у певний спосіб примушує працювати пам'ять читача... літературна алюзія передбачає, що читач спроможний розпізнати за алегоріями ту думку, яку автор хотів йому навіяти» [207, с. 89]. Г. Сюта також наголошує більше на ментальній, асоціативно-інтуїтивній, аніж власне мовній природі алюзії в порівнянні з цитатою: «Здебільшого це кілька розпорошених, розсіяних у тексті опорних лексем, які не формують цілісного висловлення, однак слугують діалогічно-інтертекстуальними імпульсами, стимулами до впізнання семантичних подібностей» [242, с. 103]. Ерудиція читача є важливим чинником розпізнавання та правильного декодування алюзійної «загадки»: «алюзія... натякає на певний літературний твір, сюжет... із розрахунку на певну ерудицію та обізнаність аудиторії, покликану розгадати закодований зміст цього повідомлення» [204]. В аспекті лінгвокогнітології розглядає алюзію і О. Заболотська, акцентуючи увагу на імпліцитності, двоплановості та цілеспрямованості алюзії [82].

Існує декілька класифікацій алюзій, які побудовано за різними ознаками. О. Ярема розрізняє алюзії однослівні (однойменні), у формі словосполучення/речення або в формі цитати. Дослідниця визначає, що найчастіше однослівними алюзіями виступають особові, міфологічні антропоніми, теоніми, ктематоніми, однак трапляються й фольклорні, авторські та побутові [291, с. 11]. Також О. Ярема порівнює експліцитні та імпліцитні маркери алюзій. До експліцитних вона уналежнює такі, що є легко впізнаваними навіть без наявності фонових знань: «курсив, капіталізація, варваризми, обірвані фрази, дужки, примітки» [291, с. 11]. Імпліцитні ідентифікуються в тексті при наявності інших стилістичних засобів на кшталт паралелізмів, метафор, асонансу тощо. Також дослідниця розрізняє прямі та опосередковані (непрямі) алюзії. Прямими, на її думку, є оніми та алюзійні цитати, опосередковані є

трансформованими. Ще один чинник поділу - змістове наповнення. О. Ярема розрізняє апелятивні, трансформативні, іронічні, символічні алюзії [291].

Н. Голікова виокремлює інтертекстеми-номінації: антропоніми та ідеоніми. В творчості П. Загребельного дослідниця виокремлює два типи ідеонімів: біблійні (власні назви будь-яких писемних творів) та артійоніми (власні назви творів образотворчого мистецтва, музики, театру та кіно" [53, с. 269]. Н. Голікова вважає, що інтертекстеми-оніми не є копіюванням "чужих" слів, як цитати, і не є натяком на певний факт, закріплений у лінгвокультурному універсумі, як алюзії, вони «фігурують здебільшого в ролі номінацій-ремінісценцій, що відсилають реципієнтів до багатьох прототекстів, подекуди заохочуючи їх самостійно відтворювати інформацію про відомих особистостей, зокрема про письменників, їхні твори та персонажів з них тощо» [53, с. 262]. Ми вважаємо виокремлення різновидів онімів важливим уточненням дефініції "прецедентні імена" (за класифікацією прецедентних феноменів В. Красних [134]).

А. Тютенко розглядає низку критеріїв, за якими можна визначити приналежність інтертекстуального елементу чи сегменту тексту до алюзій. Серед них наступні: сегмент тексту є натяком, базується на подібності, але не тотожності, денотату; наявність спільних фонових знань адресанта та адресата; належність об'єкту посилення до категорії культурних знаків; зв'язок із первісним денотатом чи джерелом алюзії; використання для прирощення основного змісту тексту; відсутність супроводу авторських пояснень або розшифровки і метатекстуальних маркерів [255]. Зазначимо, що Н. Фатєєва, на відміну від А. Тютенка, виокремлює алюзії з атрибуцією і без атрибуції. Атрибутованими, на її думку, є назви твору, прізвища митців, імена героїв відомих текстів.

Перелік джерел, на які можуть посилатися алюзії, може бути узагальненим: «відсилання до прецедентного тексту» [242], «запозичення елементів претексту» [258], «вибіркове запозичення претексту» [271], або детально визначеним: «посилання на загальновідомий літературний, побутовий або суспільно-політичний факт» [210], [43],

[231], «відсилання до певного літературного твору, сюжету чи образу, а також історичної події» [151], «...до літературних творів, витворів мистецтва, визначних суб'єктів та подій культури та історії людства» [71], «історії, міфології, суспільної думки або до загальноприйнятих звичаїв» [207], «відсилання до прецедентного явища, реалії чи твору, який натякає на певний літературний твір, сюжет чи образ, кінематографічну, міфічну, історичну подію, побутовий, соціально-політичний факт чи мовленнєво-поведінковий стереотип...» [204].

Тематична класифікація Н. Новохачової виокремлює 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 експресами. Дослідниця вивчала алюзії в газетно-публіцистичному дискурсі [184]

О. Ярема розрізняє 8 тематичних типів алюзій: міфологічні; теологічні; літературні (авторські); історично-соціальні; фольклорні; побутові; арт-алюзії; особові [291, с. 12]. Зазначимо, що ми об'єднуємо теологічні та міфологічні алюзії в класі культурологічних.

Ю. Шульженко обстоює думку, що «культурологічна маркованість алюзії є двовекторною: по-перше, алюзія є відсиланням до тієї чи іншої події чи об'єкту (історичного, літературного тощо), який має значення для даної лінгвокультурологічної спільноти. По-друге, вона створює проєкцію результату згадки того чи іншого культурно-історичного факту на сам текст і робить культурну інформацію невід'ємною його частиною» [282]. І. Ярошевич, зокрема, наголошує на тому, що алюзія може передавати певний зміст не тільки за допомогою інформативних елементів, що були запозичені з прецедентних письмових текстів, а й «передавати певний зміст, підключаючи інші семіотичні системи (живопис, історію, міфи, музику тощо), а також виходити за просторово-часові межі цього тексту» [296]. Ми уналежнюємо такі алюзії до інтермедіальних: кіно-алюзії, посилення на твори мистецтва. Ми не вважаємо за належне розрізняти інтердискурсивні алюзії за їхньою

структурою: на нашу думку, назва твору, згадана в певному контексті, підключає той самий механізм пам'яті читача, що й переказ сюжету або порівняння з персонажем. Всі подібні алюзії *працюють на прирощення змісту* [255]. Окрему підгрупу інтердискурсивних алюзій складають синестетичні: несподівані порівняння, поєднання музики, живопису, ольфакторних чинників тощо. Такі посилання додають реалістичної глибини описуваним подіям чи персонажам, актуалізуючи інші джерела сприйняття, окрім візуального сприйняття літер на папері.

Аналіз наведених визначень і емпіричне вивчення вибраних фрагментів із фентезійних текстів дає змогу запропонувати своє визначення алюзії. *Алюзія –це дуальний (вербально-невербальний) засіб актуалізації культурно-історичної пам'яті читача.* Дуальність алюзії полягає в тому, що вона може бути інтертекстуальною або інтермедіальною, із посиланням на зображальні та аудіовізуальні мистецтва (зокрема, кіно, оперу, балет), музику тощо. Якщо проводити паралелі з роботою свідомості читача, як комп'ютера, то алюзія – це точковий запит, виражений одним словом або фрагментом тексту. Такий запит викликає в свідомості читача цілий культурний прошарок, асоціативний пласт, який дає змогу по-новому осмислити і сприйняти сюжет, персонажів, атмосферу тексту. Отже, важливою постає когнітивно-сугестивна функція алюзії.

Якщо алюзія посилається на невідомий читачеві культурний факт, запит стає «некоректним». В цьому випадку реципієнт, відчуваючи зміну культурного рівня, може самостійно доповнити мозаїку свого світосприйняття через пошук додаткової інформації в зовнішніх джерелах або з допомогою наданої автором інформації в метатекстових посиланнях та коментарях.

Окрім того, постає важливим питання розмежування понять «прецедентний феномен» і «алюзія». В нашому дослідженні алюзії можуть містити в собі прецедентні феномени – назви, імена, ситуації тощо; але алюзія постає ширшим поняттям, оскільки вона є натяком, а натяк не обов'язково містить в собі конкретні оніми. З іншого боку, прецедентний феномен не завжди є алюзією в прямому розумінні цього слова, це може

бути цитатний вислів або просто згадка про загальновідомий факт, на кшталт словникових визначень. Алюзія як інтертекстуальний елемент постає на межі поєднання двох контекстів – вихідного, з якого автор обирає необхідний йому елемент, і нового, щойно створеного. Дуже часто алюзійні покликання спрацьовують як аналогії, порівняння нового і загальновідомого. Тим не менш, переважну більшість алюзій, використаних у фентезі, побудовано саме на використанні прецедентних феноменів – універсально-прецедентних або національно-прецедентних.

Класифікація алюзій, запропонована в нашому дослідженні, базується на більш розширених переліках джерел і є створеною емпірично — нами було проаналізовано 570 фрагментів з алюзіями (17% від загальної кількості інтертекстуальних елементів, які було відібрано з джерельної бази (3341). Процентне співвідношення алюзій наведено в таблиці 1. Усі фрагменти було відібрано з україномовних і російськомовних фентезійних творів. Зауважимо, що за прецедентністю ми розподілили тільки історичні алюзії, тому що літературні, казкові та міфологічні здебільшого всі були прецедентними, такими, що входять до сталого ядра інтертекстуальності (Г. Денисова). Також ми не розрізняли атрибутовані та неатрибутовані алюзії, причиною цього є невелика чисельність атрибутованих алюзій у фентезійних творах. (див. дод. 2. Класифікація алюзій). Зауважимо, що сумарна кількість алюзій, перерахованих у таблиці, перевищує 570 через те, що певні різновиди накладаються один на одного: артіоніми можуть входити до різновиду казкових і до різновиду літературних, до інтермедіальних, так само і антропоніми, поетоніми тощо.

Різновид алюзій	Кількість	% від кількості алюзій (570)	% від загальної кількості інтертекстом (3341)
Всі	570	100	17
Культурологічні (релігійні, міфологічні, фольклорні)	185	32,45	5,53
Міфологічні	86	15	2,5

Релігійні	84	14,7	2,5
Фольклорні	15	2,63	0,44
Інтермедіальні	140	24,56	4,19
Історичні (всі)	41	7,1	1,22
Поетоніми	63	11,05	1,88
Антропоніми (історичні прецедентні імена)	120	21,05	3,59
Літературні (всі)	187	32,8	5,59
Артіоніми (назви творів мистецтва)	156	27,36	4,7
Казкові	32	5,6	0,95

Рис. Відсоткове співвідношення алюзій.



Рис. Діагональна діаграма з накопиченням

3.2.2. Різновиди та специфіка культурологічних алюзій

До культурологічних алюзій ми уналежнюємо такі різновиди: світоглядні (релігійні, міфологічні та фольклорні) алюзії, а також усі інтермедіальні алюзії

(музичні, кіно-, театральні вистави, живопис тощо).

Міфологічні алюзії є різновидом культурологічних, ми уналежнюємо до них покликання, що містять міфоніми та інші прецедентні назви з міфологій світу.

О. Ярема розрізняє 8 тематичних типів алюзій, і серед них – міфологічні, що об'єднують алюзії, які посилаються на явища, об'єкти та персонажів різних національно-культурних міфологічних циклів [291].

Базова класифікація за джерелами алюзії містить у собі біблійні сюжети, міфологічні історії, літературні твори, історичні події, невербальне мистецтво [254, с. 81]. Біблійні сюжети використовуються в широкому спектрі літературних творів. Як прецедентні тексти, біблійні історії мають дуже високий рівень впізнаваності.

У багатьох культурах та етнічних групах біблійні алюзії не потребують розкриття та пояснення. Міфологічні та літературні алюзії використовуються як матеріал творення образності переважно в художній літературі і часто є специфічними.

Ми розподілили міфологічні посилання за **культурним джерелом походження**: ацтеки, Схід (Тибет), грецька культура, Єгипет, Китай, скандинавська міфологія і слов'янська. Зазначимо, що посилання на слов'янську міфологію є найпоширенішими в українському фентезі, натомість в російському майже не трапляються. Ми віднайшли 72 посилання (2,1%) на слов'янське фентезі в творчості В. Арєнєва, Т. Винокурової-Садиченко, Д. Корній, Н. Кондратенко. Більшість із них є онімами. Серед них трапляються міфоніми: домовики, мавки, русалки, водяники, вовкулаки; міфозооніми: Алконост, Гамаюн, Жар-Птиця, Сірін, Симаргл; теоніми: Лідниця, Пал, Дажбог, Стрибог, Чорнобог, Леля, Желя, Морок тощо.

Посилань на грецьку міфологію віднайдено 33 (0,9%). Ними послуговуються як у російському, так і в українському фентезі. Найпопулярнішими є такі міфоніми, як Кронос (6, або 0,17%), Одін (5, або 0,14%) Харон, Горгона та Дід Мороз (по 3, або 0,08%). Серед інших – Пандора, Геката, Орфей, Психея тощо. Частотними є гідроніми-потамоніми (назви рік): Стікс, Лета (Амелес, Амелет), річка Смородинна (Забута-

Незгадана), річка Стохід. Міфи народів світу стали основою для роману М. Фрая «Мой Рагнарек», в якому грецькі і скандинавські боги об'єднуються, щоб перешкодити кінцю світу. Також важливою постає роль грецької міфології в романі М. Фрая «Ключ из желтого металла», в якому поєднано відсилання до казки О. Толстого «Золотий ключик» (навіть назва є трансформованою алюзією) і легенди про Гекату.

Скандинавська міфологія також є поширеним джерелом прецедентних феноменів, зокрема, міфонімів, теонімів і топонімів. В оповіданні «Жили в шатрах, умывались бисером» (М. Фрай) актуалізовано національно-прецедентну назву, дрімонім (назву лісового об'єкту) «Роща оков»: *Сколькох уже сочинил – не пальцев, ветвей древесных в Роще оков не хватит пересчитать*. Алонім (варіативна назва) «Рощи оков», згідно «Старшої Едди» – Фьйотурлунд [239]. В оповіданні «Трое в лодке, не считая Гери и Фреки» (М. Фрай), окрім міфозоонімів «Гері» та «Фрекі», що є іменами вовків Одіна, натрапляємо на міфонім Омі – теонім, одне з імен Одіна. Міфоніми «Одін» і «Локи» засвідчуємо в повісті Т. Винокурової-Садиченко «Жарт другий. Квіт папороті»

Алюзії на єгипетську міфологію трапляються 6 разів (0,17%) зокрема, в уже згаданому романі «Мой Рагнарек». І всього одне оповідання (0, 02%) побудоване на ацтекській міфології – «Повадки духов Нижнего Мира» М. Фрая.

Східні міфоніми є більш рідкісними в українськомовному та російськомовному фентезі. Найменше засвідчено алюзій на китайську міфологію: 2, або 0,05% (про матінку Чан Е і про лисицю-перевертня у М. Фрая). Тибетська міфологія є більш популярною, віднайдено 12 алюзій, або 0,35%. Зокрема, частотними є алюзії на світобудову в тибетському світогляді, пор.: *Тусклый белый свет всё у тех же тибетцев символизирует Дэвалоку. Не высший идеал продвинутого буддиста, но как по мне, неплохое место. Самый приятный из шести миров сансары. Долгожительство, счастье и разнообразие наслаждений – включены* (М. Фрай. Гест), *Они (дэвы) меня буквально на коленях умоляли, всем миром: переродись у нас, пожалуйста! А я – ни в какую*. (М. Фрай. Халва в шоколаде).

Релігійні алюзії є близькими до міфологічних, відмінність полягає лише в тому, що релігійні покликання посилаються на тексти основних наявних нині релігій: християнства, ісламу і буддизму. О. Ярема вирізняє теологічні алюзії, які містять «алюзивні одиниці, які посилаються на священні літературні тексти, такі як Біблія, Коран, Талмуд тощо, або співвідносяться з релігійними предметами, суб'єктами, явищами, подіями» [291, с. 16].

Серед релігійних алюзій у фентезі найпопулярнішими є ті, що входять до концептуального поля міфотопонімів пекла, раю та чистилища, а також своєрідної віртуальної прецедентної ситуації Страшного Суду. В українськомовному фентезійному дискурсі натрапляємо на два оповідання, сюжет яких побудовано на співставленні міфотопоніма раю і земних структур – лікарні (В. Арєнєв, «Зобразіть мені рай» та готелю (Р. Онищенко, «Люкс, напівлюкс, стандарт». Герой В. Арєнєва намагається вербалізувати своє уявлення про складники концепту раю. Зокрема, до нього включено міфоніми у поєднанні з розмовною лексикою, а також лексеми, що актуалізують замкнений, недоступний простір: – *Не знаю, – відповів. – Рай? Н-ну, він таки, бачте, у хмарах, із янголами німбастими і з цією... з брамою. Ковані трати, замок амбарний і... і колючий дріт угорі натягнуто, щоб кому не слід не лазили* (В. Арєнєв. Зобразіть мені рай).

У Р. Онищенко спостерігаємо інтердискурсивне поєднання уявлень про рай і про сучасний менеджмент: *...Рай – досить прогресивна організація, скажу я вам, динамічна у своєму розвитку, запевняю вас. У нас постійно відбуваються зміни. Ім'я, наприклад, ще тисячу років назад ви ані за які чесноти не змінили б, а сьогодні – лише ваше бажання, ваша заява і автоматична зміна даних за декілька секунд. ...Гріхи теж поділили на групи, спростили процедури і умови прощення, тому і Рай розділили на зони.* (Р. Онищенко. Люкс, напівлюкс, стандарт). Про це свідчить низка епітетів «прогресивна», «динамічна», а також формалізація поняття «гріх» і інші бюрократичні звороти («автоматична зміна даних за декілька секунд», «спростили процедури і умови прощення», «Рай розділили на зони»).

Здебільшого семантичне поле концепту «рай» об'єднує семи, що стосуються «щастя» – отриманого або втраченого: *...а кормили так, словно я попал в **рай**, где праведникам позволяют сохранить при себе вполне **земные желудки***. (М. Фрай. ζ. Mizar&Alcor. Сарагоса), *...**Счастье** – это всегда правильно, не зря момент, когда оно перестало быть естественным состоянием человека, описан таинственным свидетелем происшествия как **изгнание из рая***. (М. Фрай. Ключ из жёлтого металла).

Міфотопонім «чистилище» засвідчуємо в різних творах загалом 7 разів, подекуди його супроводжує прецедентне ім'я автора «Божественної комедії» Данте, а також міфотопонім «коло» (одне з дев'яти кіл пекла). Концептуальне поле «чистилище» містить в собі семи «гріх» і «спокута»: *Казалось, что теперь так будет всегда – время остановилось, мы умерли и попали в свое персональное, честно заработанное **чистилище*** (М. Фрай. Дебют в Echo); *А я тебе, ріднесеньку, у **вичистилище**, там тебе відмиють, папірчик відклеять і по-новому, в **наступне коло**, як і має бути... А мені – копійчинку за тебе. Копійчинку за тебе, копійчинку за інших – дивись, так і на квиточок назбираю. У **рай...ха-ха!.. райцентр, де...ха-ха! батя мій жде-дожидає блудного сина*** (В. Арєнєв. Зобразіть мені рай). В останньому фрагменті спостерігаємо низку релігійних алюзій: вичистилище, блудний син, наступне коло. У фразі «у рай...ха-ха!.. райцентр» міфотопонім «рай» змінює семантику і стає частиною часткової аббревіації «районний центр», що призводить до зміни дискурсу з міфологічного на побутовий.

Окрім того, у фентезійних творах частотними є міфоніми «янгол», «диявол», «чорти». Зауважимо, що *чорти* і *диявол* є більш часто вживаними міфонімами: натрапляємо на них 9 разів, натомість міфонім *янгол* трапляється двічі. Вважаємо, що причиною є, з одного боку, вживання міфоніма «чорт» у лайливій лексиці, з іншого – високий сюжетотвірний потенціал подібних алюзій. Пор.: *...перед князем возник **лукавый бес**. Был он так стар, что чёрная шерсть серебрилась седной, а отполированные временем **рога сияли как нимб** – какой-нибудь невежественный крестьянин вполне мог принять его за ангела небесного*. (М. Фрай. θ. Al Haud.

Валбжих) – поєднано міфоніми «лукавий бес» та «ангел небесный» до змішування: «рога сияли как нимб».

*...Власність компанії **Lcfr LTD**. ...І роботу знайшов одразу після інституту. У фірмі «Люцифер ЛТД». –Як? – пробелькотів чоловік. –**L c f r**, – вимовила бабуся трохи в ніс, на англійський лад, – скорочено від Люцифер. Як тільки зараз не називають фірми... то «Сталкер», то «Люцифер»..* (М Горностаєва. Чорна магія для чайників). У фрагменті наведено абрєвіатуру-ергонім, в якій зашифровано міфонім «Люцифер». Зауважимо, що ергонім «Сталкер» є своєрідною референцією до оповідання М. Горностаєвої «Ти тільки простягни руку».

Релігійні алюзії більшою мірою входять до сталого інтертекстуального поля реципієнта, тому їх нескладно декодувати, що стає зручним засобом для досягнення двох цілей: створення інтертекстуальних зв'язків із релігійним контекстом (священними текстами, матеріальними артефактами), а також для збагачення арсеналу магічних елементів у фентезійному дискурсі. Вживання теонімів, міфонімів та інших елементів ірреального релігійного дискурсу у поєднанні з засобами створення оніричного дискурсу стають найдоступнішим інструментом для написання реалістичного магічно-фантастичного тексту.

Фольклорні алюзії є частиною групи світоглядних алюзій – фольклорні покликання на народну творчість відбивають уявлення народу про навколишній світ, тому містять у своєму складі міфоніми, теоніми тощо. Ми не розглядаємо фразеологічні та паремічні одиниці, до аналізу були залучені тільки алюзії, що є цілісними текстовими одиницями, введеними в текст із метою створення «вертикального контексту» з допомогою елементів усної народної творчості слов'ян.

Фольклорні алюзії, за визначенням О. Яреми – натяки на об'єкти, явища або інші реалії з художньої колективної літературної й музичної творчої діяльності народу, що ґрунтується на стереотипах їх свідомості [291].

Зауважимо, що фольклорні алюзії нерозривно пов'язані з жанрово атрибутованими та неатрибутованими національно-прецедентними цитатами з

фольклору. Зокрема, до них належать і вставні жанри: авторські притчі, легенди, казки, які можна уналежнити до архітекстуальних елементів [78], тобто, таких, в яких запозичено жанрову форму (Казка про небесну лисицю в «Бісовій душі...» В. Арєнєва, три притчі про Учителя в «Зворотному боці темряви», «Зворотному боці сутіні» та «Зворотному боці світів» Дари Корній, оповідь про характерника і травницю в «Гонихмарнику» Дари Корній). Маємо 15 фрагментів, які уналежнюємо до вставних жанрів, або 0,44%. Вставні жанри можуть виконувати текстотвірну, сугестивну та інформативну функції, зокрема, інформативну функцію виконує оповідь про характерників у романі Д. Корній «Гонихмарник»: *...через батьківське прокляття в родині Остапа не мали народжуватися діти. Та щось пішло не так. ...з того часу народжувалися з покоління в покоління в родині Остапа самі дівчата і то лишень однісінька дитинка... По глупоті своїй у ті давні часи вважалося, що тільки хлопчики можуть ставати справжніми характерниками. У житті доньки з'явився Гонихмарник. Але цього разу Градобур програв...* (Д. Корній. Гонихмарник). У наведеному фрагменті актуалізовано міфоніми *характерники*, а також *Гонихмарник* і *Градобур*; в повному тексті пояснюється, чому Аліна належить до роду характерників, а Олександр - до роду Градобурів.

Текстотвірну функцію виконує легенда у романі В. Арєнєва «Заклятий скарб»: *Дід мій, коли ще молодим був, чи то чув від кого, чи сам бачив, що у нас за селом, на пагорбі, під явором, скарб закопано. Місцина та здавна вважалася нечистою. Там, кажуть, було колись поганське капище, навіть жертви людські приносили. Пізніше ідолів викорчували, місце освятили – та так і лишили собі. ...Хоча, звичайно, як воно насправді було – один Бог відає...* (В. Арєнєв. Бісова душа). Спостерігаємо лексему «скарб», що винесена в сильну позицію заголовку, а також історію про те, як його закопали; цей факт було покладено в основу роману. Інша казка з цього роману виконує сугестивну функцію: – *Знаєш казку про небесну лисицю? – Розкажіть, дядьку! – Живе у дальніх краях... – Це в тих, де песиголовці водяться? – Точно... Ну от, живе там, значить, Небесна лисиця. Сама вона зі срібла, а хвіст у неї – з чистого*

золота, але пухнастий і м'який... (В. Арєнєв. Бісова душа), про що свідчить опис лисиці і своєрідний синтаксис: інверсія, традиційний зачин тощо. Окрім того, у фрагменті наведено міфонім «песиголовці», що підкреслює фантастичний дискурс казки.

Також уналежнюємо до фольклорних алюзій міфоніми і теоніми – імена міфічних істот і богів слов'янського пантеону, і деякі циклічні хрононіми: *...бросили в реку, как бросают венки на Купалу, отвернулись и убежали, чтобы не видеть, плывут они или тонут, чтобы не угадать судьбу по движению вод* (М. Фрай. Вечный календарь). В цитаті актуалізовано хрононім «Купала» – ніч на Івана Купала, з 23 на 24 липня, коли існує традиція віщувати долю з допомогою вінків. Проте більш частотними є міфоніми: *Я міг би стати жерцем **Чорнобога** в ті часи, коли все вирішував меч* (М. Горностаєва. За мости відповісте); *Пал – Повелитель вогню. Посвист – Повелитель бурі. Худіч – повелитель мук. Редагаст – Повелитель війни. Припекало – Повелитель облуди і розпусти. Ніян – Повелитель покарань...* (Д. Корній. Зворотний бік темряви); серед засвідчених міфозоонімів: *А це, – вона кивнула в бік собаки, – **Симаргл**. Він спостерігає. Добрий собака. Справжній друг* (Д. Корній. Зворотний бік світів); *Нашу Західну браму, крім заклинань та оберегових знаків, охороняє **Рарог**, вогняний крилатий сокіл. ...Північні та Південні ворота оберігають відповідно **Триголовий та П'ятиголовий Змії**, а це просто ідеальні воротарі* (Д. Корній. Зворотний бік сутіні).

Фольклорні алюзії є тісно пов'язаними з магічним дискурсом через залучення міфонімів, теонімів, назв на позначення химерних істот і інших ознак фантастичного. Також можемо простежити зв'язок із казками, зокрема народними, завдяки використанню традиційних казкових структур, і з цитатами, коли фольклорні елементи наводяться у незміненому вигляді.

Інтермедіальні алюзії як різновид культурологічних алюзій

Потреба виокремлення інтермедіальності та визначення її відмінностей із

інтертекстуальністю постала у ХХ столітті, хоча проблема синтезу мистецтв цікавила людство ще з давніх віків – так з'явилося поняття екфрасису (наприклад, опис Гомером щита Ахіллеса). Інтермедіальність є вужчим поняттям, ніж інтердискурсивність, але ширшим порівняно з інтертекстуальністю. Інтермедіальність вивчають у трьох аспектах: як конвенційну (наприклад, пластичність музики), нормативну – своєрідну «метамову культури» та референційну – коли в тексті одного медіума цитують текст іншого медіума, і саме цей різновид інтермедіальності називають екфрасисом. Інтермедіальність також потрактовують як переклад міжсеміотичного, міжзнакового типу в межах однієї культури або об'єднання елементів різних знакових систем у мономедійному (література, живопис) або мультимедійному (театр, кіно та ін.) тексті [303, с. 292]. С. Бортник пропонує використовувати поняття «вербального живопису», «вербальної скульптури», «вербальної архітектури» за аналогією з «вербальною музикою», запропонованою С. Шером [313], і акцентує увагу на поширеності екфразису, як різновиду «перекодування» видів мистецтв [37, с. 119]. Інтерес являє дослідження науковиці О. Сайковської – вона аналізує «варіації взаємодії вербального та візуального (картини, колористики та архітектурних моделей), аудіального (музика, присутня у творі і музика, яка є результатом інспірації) та синестетичного (кіно й театр) мистецтв у творчості Павла Вежинова» [215]. У своїй науковій розвідці дослідниця пристає на визначення Н. Тішуніної, яка пропонує розуміти інтермедіальність як «наявність у художньому творі таких образних структур, які містять інформацію про інший вид мистецтва» [246]

О. Ярема виокремлює різновид **арт-алюзій** – це посилання на музичні твори або об'єкти мистецького характеру [291]. О. Копильна вважає інтермедіальні алюзії такими, що є покликаннями на денотати аудіо-візуальних текстів – назви картин, телепередач, фільмів [128]. О. Заболотська зауважує, що вживання інтермедіальних алюзій «значно збільшує обсяг естетичної й емоційно-експресивної інформації, що передається. Звертаючись до інтермедіальних алюзій, письменник прагне викликати в читача яскраве чуттєве уявлення про певні події, характер і зовнішність персонажа,

пейзаж тощо і апелює до попереднього досвіду читача, що базується на візуальному чи слуховому сприйнятті» [82]. Н. Голікова, зокрема, вирізняє окремий різновид артіонімів – назв творів мистецтва [53].

Ми вважаємо, що до інтермедіальних алюзій можна уналежнити покликання на музичні твори, живопис, кіно та оперні або театральні вистави. Такими покликаннями можуть бути прецедентні назви творів будь-якого мистецтва (артіоніми), а також імена митців (антропоніми). Згадка імені композитора, художника або кінорежисера, як і використання антропоніма – імені письменника, актуалізує пам'ять читача про цілісний шар культурного надбання, що належить тому чи тому митцеві, в той же час автор залишає реципієнту певну свободу асоціацій із тим чи тим витвором мистецтва.

Музичні алюзії є різновидом інтермедіальних алюзій, конкретніше – арт-алюзій, ми уналежнюємо до них покликання як на назви музичних творів, так і на антропоніми та назви музичних гуртів. У джерельній базі засвідчено 28 артіонімів – назв музичних творів (0,83%), і імена композиторів або музичних гуртів (0,32%).

У фентезійних творах трапляються алюзії як на класичну, так і на сучасну музику. У романах Дари Корній згадано твори українських музичних гуртів: «Океан Ельзи», «Плач Єремії», у Ніккі Каллен і Макса Фрая – закордонні композиції і гурти: «Queen», «Pink Floyd», «Led Zeppelin», із найбільш сучасних – «НІМ», «Radiohead», «The Verve» тощо. У Нікі Каллен музика виконує характеризувальну функцію: *...настолько фантастическими, невероятными были эти брат и сестра, сказочными, как музыка Dead Can Dance, прикосновение к другим мирам* (Н. Каллен. Is there something I should know?); *...и в квартиру влетают урбанистические звуки точнѐхонько по The Verve и Ministry...* (Н. Каллен. Трое и река), натомість у Макса Фрая музичні алюзії частіше використовуються для розпізнавальної, ідентифікаційної функції: *...плеера с драными наушниками, из которых невнятно доносилось что-то знакомое – Матерь Божья, неужели Pink Floyd?!* (М. Фрай. Чёртов перец); *Во втором баре повезло гораздо больше, там играл, страшно сказать, Pink Floyd...* (М. Фрай. Живой человек Валентин). Зауважимо, що назви музичних гуртів

уналежнююють як до ергонімів, так і до окремого різновиду музиконімів [142].

У Дари Корній музичні алюзії тісно пов'язані з покликаннями на живопис, створюючи синестетичну картину світу: *Торкається кінчиками пальців полотна і відчуває, як усередині починає наростати трепетна й гаряча хвиля, готова в будь-який момент вирватися на волю й пролитися веселкою фарб і звуків. Десь ззовні починає лунає музика. Гомінка і тиха водночас, насичена густиною барв і разом із тим ніби розірвана хвилями гірських шпилів. Там за вікном хтось грає на флюярі, терпко й зачудовано, ніжно і стрімко...* (Д. Корній. Гонихмарник); *...зацікавлений до того, як вона це робить, переводячи звуки дерева чи вітру на полотно. Саме так він говорить про талант, яким нагородив Бог художників* (Д. Корній. Гонихмарник). Синестезія неминуча у художній творчості і тісно пов'язана із інтертекстуальністю та інтермедіальністю. У буквальному перекладі синестезія означає «одночасне відчуття», але в науці більш поширеним є термін «міжчуттєвий зв'язок». Увага вчених-лінгвістів до феномену синестезії зумовлена вивченням психології художньої творчості. Б. Уорф вважає, що це явище могло б стати більш свідомим завдяки лінгвістичній метафоричній системі, котра може передавати непросторові уявлення за допомогою просторових термінів [256, с. 195].

Серед прецедентних імен та прізвищ композиторів, що згадано в фентезійних творах, частотними є Альбіноні, Бах, Вагнер, Паганіні, Штраус тощо. Класична музика виступає інструментом взаємодії зі світом і з собою: *Завтра на ринку Халес будуть играти Баха, – говорить Анна. – А в круглосуточній "Максима" Моцарта? – миттєво відкликається Йорги. – А в центральном универмаге Вагнера? Давно пора* (М. Фрай. Рукопись, найденная на рынке). В цьому фрагменті музичний дискурс поєднується з побутовим: класичну музику виконують на ринку, прецедентні імена композиторів поєднано з національно-прецедентними топосами – торговельними майданчиками міста Вільнюс. Зауважимо, що таке поєднання не є фантазією автора, оповідання побудоване на алюзії на реальні події [12].

Зручно вмостила на ліжку, включила «Адажіо» Альбіноні. Сама не знає,

скільки просиділа у темряві, одягаючи на себе шати музики, яка очищала її зсередини, там, куди не могла сягнути вода (Д. Корній. Гонихмарник). У наведеному фрагменті музика виконує терапевтичну дію, а також її атрибутовано, вказано прецедентне ім'я і назву твору, антропонім і артіонім. Натомість у наступному фрагменті важливу роль відіграють саме артефакти, речі, пов'язані з музикою: *...он любил диски – вещи, мир предметный, идеальный, платоновский; нравящихся групп он покупал даже синглы – My Chemical Romance, Алекса Тёрнера...* (Н. Каллен. Братство Розы).

Музичні алюзії активізують слухову й емоційну пам'ять реципієнта, а також дають змогу створити синестетичну картину світу персонажа з допомогою поєднання із алюзіями на живопис.

Алюзії на живопис. Артїонімів – 20 (0,59%), прецедентних імен, антропонімів – 38 (1,13). Ми розрізняємо алюзії на реальні витвори мистецтва і опис картин, створених персонажами. Серед реальних засвідчуємо дві згадки про Джоконду (Д. Корній «Гонихмарник», Н. Каллен «Трое и река»), а також алюзії на інші картини і стилі живопису: *...и ещё Тео вспомнил **портрет какой-то герцогини кисти Гейнсборо – женщина-Белоснежка...*** (Н. Каллен. Братство Розы) – Нікі Каллен пропонує читачеві загадку, адже у Томаса Гейнсборо було два портрети герцогинь: де Бофор і Девоншир. Також в наведеному фрагменті наявна казкова алюзія із прецедентним іменем Білосніжки.

*...комната была похожа на поле боя, забывшиеся хмельным сном гости в изысканных позах возлежали на ковре и диване, храпели, стонали, скалились, **хоть новый «Апофеоз войны» рисунок, выйдет пострашнее, чем у Верецагина, никаких черепов не надо*** (М. Фрай. Карлсон, который). Алюзія є атрибутованою артіонімом і антропонімом, обидва оніми прецедентні. Її функція в цьому фрагменті – іронічно-комічна, створенню такого ефекту сприяє поєднання високої лексики: *в изысканных позах возлежали* з побутовим дискурсом і негативно-оцінними дієсловами *храпели, стонали, скалились*.

Яка буде ваша думка стосовно вибору стилю у якому слід оформляти шкільні

приміщення? Можливо, **кубізм чи ампір, а може, сюрреалізм?**...Якщо ви збираєтесь в актовому залі чи в ленінській кімнаті поналіплювати військові емблеми, крилатих грифонів, сфінксів, левів, то не думаю, що це слушна думка... Оформляйте, хлопці, у **стилі соцреалізму** і не помилюся (Д. Корній. Гонихмарник). Перерахування класичних і сучасних (на момент описаної ситуації) стилів живопису тісно пов'язані з політично-економічним дискурсом, про це свідчить прецедентний феномен «ленінська кімната», в якій доречним буде використання соцреалістичного стилю, натомість елітарні кубізм, ампір та соцреалізм видаються недоречними, зокрема це стає зрозумілим з перерахованих графічних елементів: *військові емблеми, крилатих грифонів, сфінксів, левів.*

Інший аспект алюзійних відсилань – картини і навіть гобелени, створені у світі персонажів: *...розташовані поряд із червоною-бурым гобеленом, на якому було зображено полювання. Стрімко мчать коні з хортами, наздоганяючи зацькованого оленя. Той відкинув на спину граційні роги і **біжить** з останніх сил, полишаючи на траві краплини крові. Над лопаткою у звіра стирчить стріла... Я не втримався і торкнувся рукою оленя: **м'які шовковисті нитки** нагадували звірячу шерсть. Я провів пальцями трохи вище, там, де виглядала стріла з чорно-червоним пір'ям. Тут нитки були **жорсткіші і пружніші**, наче я торкався не гобелена, а **справжньої стріли*** (В. Арєнев. Правила гри). Зображену ситуацію точно передають дієслова руху, прикметники і прислівники: *стрімко мчать, зацькованого оленя, біжить з останніх сил.* Тактильні відчуття дотику гобелена відповідають тим, що були б у реальності зображення: *м'які шовковисті нитки нагадували звірячу шерсть, нитки були жорсткіші і пружніші.* Такий прийом дає змогу синестетично сумістити дві реальності: персонажа і ту, що зображено на гобелені.

*Це картина, невеличка така. Начебто написано з висоти гори. Удалині між горами прудка гірська річка, а над нею **рясна барвиста веселка.** ...Хлопець усміхається і йде вішати картину у свою кімнату, над комп'ютером, між репродукціями «Мони Лізи» Да Вінчі та «Самітньою сосною» Труша (Д. Корній. Гонихмарник). Картина*

героїні Аліни називається «Веселка для друга» і пов'язана із алюзією на біблійну історію про виникнення веселки після Всесвітнього потопу. У фрагменті наведено прецедентні артїоніми та антропоніми: «Мона Ліза» Да Вінчі і «Самітня сосна» Труша; герой розташовує «оригінальну» картину між репродукціями. Спостерігаємо своєрідне відсилання до початку роману: *У випадково залишеній на письмовому столі «Енциклопедії мистецтва» дівчинка завзято й натхненно виводила власні шедеври. ...Вимальовувала вона свої «шедеври» не абиде, а поряд із «Данаєю» Рембрандта та «Жінками в саду» Моне* (Д. Корній. Гонихмарник). В наведеному епізоді живопис Аліни також розміщено поряд із репродукціями прецедентних картин.

Окремої уваги заслуговує вивчення того, як живопис персонажів стає засобом магічного впливу на світ, тим не менш, таке дослідження не стає завданням нашої наукової розвідки і є перспективним на майбутнє.

Кіноалюзії. До кіноалюзій (75, або 2,2%) уналежнюємо артїоніми (назви кінострічок), антропоніми – прецедентні імена режисерів, а також прецедентні феномени, що стосуються кінодискурсу. Найпопулярнішими у фентезійному дискурсі є алюзії на містичний серіал «Твін Пікс» (режисер Д. Лінч) – 9 (0,26%), і на фільм «Титанік» (реж. Дж. Камерон) – 7 (0,31%). Подекуди натрапляємо на аналогії з тематичними жанрами: фільмами жахів або фантастичними, пор.: *Гумові наліпки-копита стерлися, і коли Данько ходив, милиці стукали – наче барабанив кулаками з домовини кіношний зомбі* (В. Арєнєв. Зобразіть мені рай), *Наче в голлівудський фільм жахів потрапила, у якому техногенні катастрофи ланцюгово спрацьовували* (Д. Корній. Зворотний бік світів), *На просмотр очередной серии местного «Кошмара на улице Вязов» с беднягой Максом в главной роли* (М. Фрай. Джуба Чебобарго...). У наведених прикладах спостерігаємо подвійну актуалізацію: кінодискурсу відповідають лексеми «кіношний», «голлівудський фільм», «серія», «головна роль», а дискурсу жахів – прецедентна назва «Кошмар на улице Вязов», міфонім «зомбі» і звороти «домовина» і «техногенні катастрофи»

Доєднання кінодискурсу сприяє також переплетенню реальності персонажів із

кінострічками, зокрема, про це свідчить існування певних артефактів «як у кіно»: ...у журналістов уровня Артура была своя аська, очень стильная – аля «**Матрица**» – сияющие зелёные буквы на тёмно-зелёном, изумрудном, буквы то исчезали, то появлялись; так в фильме Ховарда «**Игры разума**» герой Рассела Кроу, математик Нэш, видит цифры, кажущиеся ему разгадкой вселенной... (Н. Каллен. Братство Розы). У наведеному фрагменті поєднано одразу два кіно-Всесвіти, об'єднані ідеєю керування свідомістю. В цитаті актуалізовано одразу кілька прецедентних феноменів: артіоніми «Матрица» та «Игры разума», поетонім «Нэш» і антропоніми «Ховард» і «Рассел Кроу». Окрім того, описано месенджер, відтворений за мотивами фільму, що є прикладом втілення інтердискурсивності в життя.

...Никогда бы не подумал, что в один прекрасный день услышу фразу «Не пей вина, Гертруда», сказанную не всуе, а обращенную натурально к королеве, изучающей карту напитков. Такой красивый эпизод. Больше всего на свете люблю, когда реальность – хлопок! – и превращается в тщательно отрежиссированный фильм. В такие моменты я как никогда близок к вере – если не в Режиссера, то хотя бы в Сценариста. – Прибавьте к ним Продюсера и получите идеальную Святую Троицу, – ухмыльнулся Рыцарь (М. Фрай. Ключ из жёлтого металла). У фрагменті є неатрибутована цитата з Шекспіра, а також аналогії між реальністю та фільмом, поєднані з релігійними алюзіями, про що свідчить прецедентний міфонім «Святая Троица» і написання назв професій «Режисер» та «Сценарист» з великої літери. Зауважимо, що «Термінологічно-правописний порадник для богословів та редакторів богословських текстів» радить писати з великої літери лише «найменування трьох Божих Осіб у християнстві... а також слова і словосполучення, які є понятійними еквівалентами названих найменувань» [177]. Отже, «Режисер» і «Сценарист» постають еквівалентами найменувань на кшталт «Син Божий», «Бог Отець» тощо.

Кіноалюзії є важливим складником інтердискурсивного прошарку сучасного фентезі, зокрема з тієї причини, що більшість прецедентних фентезійних книг були екранізовані. Доеднання прецедентних назв кінострічок, прецедентних феноменів, що

трапляються в кіно, дозволяє розширити асоціативне поле і створити більш наочну фантастичну реальність за мінімальної кількості глибоких та ємних образних лексичних засобів.

Алюзії на театральні вистави, зокрема оперні алюзії є специфічними, тому що в цьому випадку актуалізовано не тільки прецедентні імена композиторів, прецедентні назви опер, оперет, а й прецедентні назви частин опери – арії, подекуди – ім'я героя, якому належить ця арія, і її виконавця/виконавиці. У фентезійному дискурсі ми віднайшли 23 таких покликання, або 0,68%.

Переважну більшість таких алюзій (22) засвідчено у творах Нікі Каллен, і одну – в оповіданні М. Фрая «Прокрастинатор». *...улыбка, восхитительная, как **ария Неморино** из «Любовного напитка»...* (Братство Розы), *Здравствуй, - голос его был как опера Масканы...* (Н. Каллен. Union of the Snake): арію атрибутовано іменем персонажа і назвою опери; не згадано імені композитора – Г. Доніцетті.

*...ночь же под ними напоминала темноволосую женщину в чёрном бархатном платье – **Тоску**...; ...играла настоящая виниловая старая пластинка – **Франко Корелли; ария Каварадосси из первого акта «Тоски»...*** (Н. Каллен. Воспоминания о кораблях). В першому фрагменті згадано лише ім'я героїні, в другому – ім'я виконавця і повну атрибуцію арії, за виключенням імені композитора: Дж. Пучіні.

*Зато смотри, что я тебе нашла! Тот самый **Клаус Номи**, которого ты, как мы в прошлый раз выяснили, не знаешь... Он тут **Пёрселла** поёт. **Арию Геня Холода**, не кот чихнул* (М. Фрай. Прокрастинатор). На відміну від інших фрагментів, в наведеній цитаті згадано англійського композитора Генрі Персела, арія Геня Холоду належить до опери «Король Артур», створеної в 1691 році.

...сегодня вечером они уже были приглашены на «Музыку во фраках и джинсах»; в первом отделении были заявлены классические вещи: Оффенбах, увертюра к оперетте «Орфей в аду», Чайковский, сюита из балета «Спящая красавица», Берлиоз, «Ракоци-марш» из драматической легенды «Осуждение Фауста»; а во втором отделении переодевались в джинсы и футболки и играли «Имперский марш» и музыку

из «Парка Юрського періода» Уільямса, «Код да Винчи» Циммера, «Титаник» Хорнера... (Н. Каллен. Careless Memories). У цьому прикладі в одному концерті поєднано класичну і сучасну музику, а тому згадано прецедентні імена композиторів, назви опер, оперет, арій, увертюр, балетів, а також назви кінострічок.

Театральне мистецтво в сьогоденні реаліях постає більш елітарним, ніж кіно, тому театральні алюзії розраховані на читача, який має вишуканий смак і інтердискурсивне поле, близьке до того, яким володіє автор. В іншому випадку такі покликання сприяють інтелектуальному пошуку, використанню можливостей інтернету для ознайомлення з названими оперними виставами або аріями.

3.2.3. Літературні алюзії та стратегії їхнього використання

Літературні алюзії є дуже поширеними в сучасному фентезійному дискурсі. Як зазначає О. Ярема, це такі алюзії, що «містять натяки на літературні твори, епізоди, сюжети, фрази, репліки, події чи персонажі цих творів». Дослідниця вважає, що більш доречною назвою для літературних алюзій є «авторські алюзії», «оскільки саме автори художніх творів створили їх» [291]. О. Пухонська зауважує, що літературну алюзію від нелітературної вирізняє функція відсилання до тексту-джерела [206].

Ми розрізняємо чотири різновиди літературних алюзій: артіоніми (назви творів), поетоніми (імена персонажів) та антропоніми (імена авторів), окремий різновид – казкові алюзії, що можуть бути виражені через вище перераховані оніми. Ці різновиди можуть бути прецедентними (входити до сталого інтертекстуального ядра, за Г. Денисовою [69]) або рідкісними, національно-прецедентними, входити до периферії інтертекстуального ядра. Якщо літературна алюзія є непрецедентною, здебільшого вона є атрибутованою. В іншому випадку автор або спонукає читача до самостійного пошуку та ідентифікації алюзії, або розраховує на «свого» читача, який має спільний культурно-літературний контекст із автором. Такі очікування автора можуть впливати на сприйняття загального тла твору – наприклад, в творах Нікі Каллен є частотними непрецедентні артіоніми, поетоніми та антропоніми. Зауважимо також, що ми

розмежовуємо посилення на російську та світову літературу. Алюзії на твори світової літератури є набагато частотнішими (99/18, або 2,9% / 0,53%). Відсилання до української літератури трапляються здебільшого в українському фентезі.

Артіоніми, які засвідчено в фентезійному дискурсі, є поліфункціональними. Перша функція – характеризувальна: *Артур подняв взгляд из книги, которую читал – «Игроки и джентльмены» Харрис... (Н. Каллен. Братство Розы), ...может сделать себе приємність та й випити коктейльчику, закусивши це все «Венерою у хутрі» (Д. Корній. Гонимарник).*

Прецедентний артіонім може бути пов'язаним із прецедентною ситуацією, описаною в літературному тексті, що створює аналогію між двома текстами: *Саме таким я його собі й уявляв: обтяжливе буття, абсурдне, безглузде, як борсання землеміра з кафкового «Замку» (В. Арєнєв. Зобразіть мені рай), Мабуть намагався відмитися. Умити руки, як один тип з «Майстра й Маргарити» (М. Горностаєва. Трамвай, що заблукав).*

Ремінісцентна функція: покликання на прецедентну ситуацію, що містить прецедентні імена і назви з реального життя: *М. Мітчел, авторка роману «Розвіяні вітром» померла, зоставивши читачів гадати, чи примиряться головні герої, а чи розлучаться навіки. Читачі, ясна річ, бажали, щоб герої примирилися, і нині бажуючі можуть прочитати про це в романі А. Ріплей «Скарлетт» (М. Горностаєва. Астальдо).*

Розпізнавальна, ідентифікаційна функція: перевірка на "свій-чужий" через створення точок перетину персонажів, називання артіонімів, поетонімів та імен авторів: *«Шагрєнева шкіра», – прочитала бабуся заголовок, – Бальзак... Не читали?» (М. Горностаєва. Чорна магія для чайників).*

Поетонім, або ім'я персонажа – специфічний різновид літературної алюзії. У джерельній базі засвідчено 63 поетоніми, що становить 1,9% від загальної кількості.

Найчастотнішими поетонімами є Шерлок Холмс (5, або 0,14%) і Дон Кіхот (а також алонім Ідальго) (5, або 0,14%).

Поетоніми часто виконують характеризувальну функцію, допомагають провести аналогії між героями різних творів або додати нові грані до портрету персонажа, пор.: *Лицо незнакомца вполне подошло бы какому-нибудь Великому Инквизитору, помещать его под серый тюрбан слуги было недопустимым расточительством* (М. Фрай. Дебют в Ехо) ...он мог быть **Жилем де Рэ**, мог быть инквизитором, мог быть мистером **Дарси**... (Н. Каллен. Братство Розы); *Ні Борис Павлович, ні його приятелі не знають, як звати **П'ю** насправді. А прізвисько йому дали за круглі чорні окуляри, які часто носять сліпці. Втім, більше нічим на пірата з книги перекупник не скидався* (В. Арєнєв. Монетка на щастя).

Поетонім часто стає прецедентним феноменом, дає змогу відтворити цілий шар контексту за допомогою одного лише імені: *...и жил там несколько лет, –говорит Андريس. – На этом долбаном острове, где уже сорок лет вообще никого нет, натурально **Робинзоном*** (М. Фрай. Эффект Жаровски). Поетонім «Робінзон Крузо» у поєднанні з лексемою «острів» є сталим елементом прецедентної ситуації усамітнення, переборювання життєвих обставин поза цивілізацією. *Ты что, оглох? – будто мы прожили вместе не одну жизнь и здорово надоели друг другу – **мушкетёры сто сорок лет спустя*** (Н. Каллен. Is there something I should know?). Зворот «мушкетёры сто сорок лет спустя», що включає апелятив «мушкетери», виконує іронічну функцію завдяки гіперболі, тому що це алюзія на дві книги О. Дюма «20 років по тому» і «10 років по тому». *Тут, у Києві, Євген Федотович влаштувався на роботу і жив... життям такого собі сучасного **Корейки**, оскільки далеко не всі гроші встиг прогуляти в процесі «підкорення» чужорідного материка* (В. Арєнєв. Дзигар б'є). Прецедентне прізвисько «Корейко» характеризує персонажа як багатого, але дуже економного, завдяки асоціації з персонажем роману І. Ільфа та Є. Петрова «Золоте теля».

Антропонім, або ім'я автора, якщо його згадано без супроводу назви твору,

викликає в пам'яті реципієнта весь ідіостиль цього автора, занурюючи в атмосферу його творів. Наприклад, в оповіданні Нікі Каллен «Воспоминания о кораблях» син Стефана читає В. Набокова, і це згадано не один раз: *...мама лишь купила Свету всего Набокова – единственный каприз... У камина сидел и читал Свет... своего Набокова; «Дар»... Свет при свете свечи читал своего Набокова...* (Н. Каллен. Воспоминания о кораблях). У фентезійних творах частотним є прецедентне ім'я аргентинського письменника Х. Л. Борхеса: *А Нёхиси отправился в Бернардинский парк с томиком Борхеса под мышкой...* (М. Фрай. Он подкрался, густой и безмолвный), *Шансы были велики: одному я задолжал семь рублей за тонкий коричневый ломтик сочинений Борхеса...* (М. Фрай. Энциклопедия мифов, Т.1); *Сашко рухався навмання –темною кімнатою. Іноді влучав, як то з Кафкою чи Борхесом* (Д. Корній. Гонимарник). Окрім загальної атмосфери творів Х. Л. Борхеса, засвідчуємо алузії на його твори через окаяніалізмами: *...извлек из кармана куртки портсигар. Теперь их у меня, надо понимать, два, спасибо доброму дяденьке Борхесу за идею хрёнур – если бы я не знал, как это называется, вполне мог бы рехнуться, а так ничего, выдержал...* (М. Фрай. Ключ из жёлтого металла). Наведений фрагмент супроводжується метатекстуальними поясненнями в коментарях з приводу ідеї хроніра.

Ніцше – один із прецедентних антропонімів, виконує характеризувальну функцію і вводиться до тексту більшою мірою для того, щоб підкреслити освіченість героя, його відмінність від загалу, наголошується «елітність» творів філософа. Також часто наводиться в переліку інших прецедентних імен філософів: *В розмові сипав цитатами з Ніцше, Шопенгауера та Гурджієва* (М. Горностаєва. За мости відповісте); *...голос у него был мягкий и славный; тоже тёмно-синий; будто он разговаривал с тобой о душе и Ницше; что-то важное...* (Н. Каллен. Воспоминания о кораблях); *...і вишитий рушник або автентична писанка бувають інколи цікавішими від Вольтера чи Ніцше* (Д. Корній. Гонимарник), *Ось вони зараз не ведуть високоінтелектуальні бесіди про філософію Ніцше чи важку долю Ван Гога. І виявляється, слухати про те, як Іван Мацьо спалив свої мешти, задрімавши біля*

ватри... не менш цікаво, аніж читати Коельо чи Маркеса... (Д. Корній. Гонихмарник).

Інші антропоніми є поодинокими, являють собою інтертекстуальні включення універсально-прецедентних або національно-прецедентних імен, подекуди навіть непрецедентних. Функції, виконувані ними, різняться від характеризувальних до ідентифікувальних, залежно від мети автора. Висока насиченість всіх творів, які слугували нашою джерельною базою, різноманітними алюзіями на імена письменників, а також на поетоніми і артіоніми, свідчить про намагання авторів створити текст, відкритий як в горизонтальній площині, до текстів, створених в різних культурах в різні часи, так і в вертикальній – алюзії на національно-прецедентні феномени, властиві українській та російській культурі. Артїоніми і поетоніми також дають змогу читачеві активізувати асоціативну пам'ять, покликаючись на прецедентні феномени, виражені в текстах світової літератури.

Поліфункціональність літературних алюзій робить їх затребуваним стилістичним прийомом, що актуалізує інтертекстуальну пам'ять читача і водночас розширює «вертикальний контекст» тексту і його зв'язки зі світовою і українською літературою.

Казкові алюзії. Ми уналежнюємо до літературних, зокрема, казкові алюзії, яких віднайшли 32 (0,9%). Засвідчуємо прецедентні назви літературних казок (артїоніми) і антропоніми – імена авторів: «Гидке каченя», «Попелюшка», «Рапунцель», «Колобок» тощо. *Сад теперь как лес вокруг замка **Спящей Красавицы...*** (Н. Каллен. Дикий сад), *Любимой была книга **Андерсена**: «деда, хочешь, я расскажу тебе историю?» – и выдавал вариации на «**Русалочку**»: о каждой сестре. Хоакин перечитал даже – у Андерсена было о них, но мало; понял, что Робин Томас – фантазёр* (Н. Каллен. Дикий сад), *...Анри Поль, небритый, заспанный, похожий на романтического разбойника из сказки **Гауфа**...* (Н. Каллен. Воспоминания о кораблях).

Частотними є й алюзії на прецедентні казкові феномени: чарівних помічників, три бажання, творення див, артефакти тощо. Пор.: *...зрештою вхопила собі величеньку рибину, єдину із **жовтою, як позолота, лускою**. ...навіть з'їдена, золота рибка є*

золота рибка. Бажання було простим: хай станеться щось незвичайне. Хоч що-небудь. ...Лин, золотий, як обручка, знову був один – схожий на вчорашнього (І. Пасько. Рибний день). Лайме был риелтор, да не простой, а золотой, в точности как яйцо сказочной курицы, и услуги его стоили соответственно (М. Фрай. Шість комнат и ни одного окна на запад, так почему-то получилось). Подумал, невесело усмехнувшись: а желаний при этом наверняка может быть только три. Таковы сказочные законы, мы все знаем их с детства. Два я уже израсходовал (М. Фрай. Дело в шляпе). ...я пулей выскочила на улицу, даже не прихватив с собой гребень, зеркало и платок на случай погони... (М. Фрай. Марвежоль).

Значуща перевага міфологічних алюзій над казковими (86/32, або 2,5% / 0,9%) є певним аргументом на користь того, що фентезі має тісніший зв'язок із міфологією, аніж із казкою. Окрім того, зауважимо, що в українськомовному фентезі казка як частина фольклору відіграє важливішу роль для створення магічного дискурсу, натомість у російськомовному фентезі таку функцію перебирає на себе міфологія, а казкові та фольклорні алюзії виконують здебільшого ілюстративну функцію.

3.2.4. Історичні алюзії: національна та універсальна прецедентність

Перейдемо до розгляду алюзій, які ми уналежнюємо до **прецедентних історичних феноменів**: прецедентний хронотоп, прецедентну ситуацію і прецедентні імена. Як і у випадку з цитатами, можемо виокремити універсально-прецедентні та національно-прецедентні феномени.

Зауважимо, що існує дуже мало розвідок, присвячених дослідженню саме історичних алюзій, незважаючи на те, що майже в кожному визначенні терміну «алюзія» є згадка історичного, соціального контексту або факту. В українській лінгвістиці дослідженню історичних алюзій в творчості Д. Брауна присвятила свої розвідки Т. Піндосова [196], яка визначає низку функцій історичних алюзій: okazionalnu, oцінно-характеризуючу, номінативну, естетичну, функцію образної характеристики, функцію створення іронії. Дотичним до нашої теми постає

дослідження, присвячене національно-прецедентним феноменам в поетичному дискурсі поета-вісімдесятника В. Герасим'юка [94].

О. Ярема визначає історично-соціальні алюзії як посилення, «що співвідносяться з історичними фактами, реаліями, подіями або особами, якщо вони відіграли певну історичну роль, та згадка їхнього імені у творі відсилає читача не до особистісних рис індивіда, а до історичної значущості його вчинків, які викликають певну аналогію в читача» [291]. На нашу думку, логічніше буде уналежнити такі співвідношення до національно-прецедентних та універсально-прецедентних феноменів. Зокрема, національно-прецедентні феномени виконують важливу функцію у створенні вертикального контексту [6].

Функції хрононімів у створенні прецедентного хронотопу та прецедентної ситуації. Прецедентний хронотоп – специфічний різновид ПФ, який не дуже часто трапляється у фентезійному дискурсі, однак виконує важливу функцію для створення атмосфери в тексті або для покликання на конкретний історичний період. **Прецедентна ситуація**, як указує В. Захаренко, є «ідеальною», такою, що містить прецедентні висловлювання або непрецедентні феномени, які входять до однієї ситуації [86].

Переважає більшість прецедентних хронотопів і прецедентних ситуацій мають свої назви – *хрононіми*. За Н. Подольською, хрононім – це власна назва історично істотного відрізка часу [200, с. 174]. О. Карпенко обстоює таку думку: «йдеться не тільки про поділ часу на окремі фрагменти, а й про події, що притаманні якомусь конкретному часові і виділяють його в окрему одиницю» [104]. Дослідниця аналізує процеси трансонімізації – метаморфози, під час яких онім переходить з одного розряду до іншого [200, с. 138]. Зокрема, мова йде про позначення хрононімів не часом дії чи характером (як, напр., Ренесанс або Столітня війна), а місцем, де вона відбулася – топонімом. Окрім того, хрононіми поділяються на два типи: події лінійного часу, кожна з яких відбувається один раз (Срібний вік), і циклічного часу, що повторюються з певною періодичністю (Новий рік) [104].

У фентезійних творах віднаходимо 41 алюзію (1,2%) на універсально-прецедентні та національно-прецедентні хрононіми і хронотопоніми. Розглянемо приклади лінійних хрононімів, що виконують характеризувальну функцію для створення асоціативного ряду, що сприяє образному сприйняттю персонажа: *Димитр – его двоюродный брат, но другого племени, языка, времени – как Греция и Рим...* (Н. Каллен. Is there something I should know?) – порівняння з античними державами, прецедентні назви яких подано навіть без усталеного епітету «Давній», тому що «Рим» як імперія є універсально-прецедентним феноменом. У наведеному фрагменті можна уналежнити «Грецію» і «Рим» до лінійних хрононімів, проте «Рим» часто використовують з епітетами «Другий Рим» (Константинополь) і «Третій Рим» як політично-релігійну ідею, що наближає «Рим» до циклічних хрононімів.

...первое, что заметили, – маяк. Он не просто старый – он древний; остался от другой цивилизации; Древний Рим или викинги, век второй предположительно. (Н. Каллен. Воспоминания о кораблях): зауважимо, що згадка про вікінгів у контексті «другого століття» є анахронізмом, тому що вікінги були ранньосередньовічними мореплавцями [88], проте автор вважає за належне співставити ці дві цивілізації, що викликає асоціації з сивою давниною. «Вікінги» в цьому випадку постають також прикладом трансонімізації, результат якої можна назвати *хроноантропонімом*.

...ромашки не шли Каролосу – он был средневековым, из рыцарей – кровь на мече, прекрасная дама... (Н. Каллен. Трое и река). У фрагменті «средневековый» співставляється з лексемами, що входять до концептуального поля «лицарство»: «кровь на мече», «прекрасная дама», і «рыцарь». Використані лексеми спрямовані на те, щоб створити синестетичний ефект для більш вдалого відображення портрету персонажа без використання фотографічних деталей. Зауважимо, що М. Торчинський уналежнює Середньовіччя до періодонімів (найменування власне часових одиниць) [250].

Натомість нашестя монголо-татарів є фактонімом – подією, що пов'язана з вчинками людей. Автори фентезі обігрують цю ситуацію по-різному: В. Арєнєв

акцентує увагу на коректності історичної інформації: *...коли відбулося нашестя? Правильно, Саліванов, у 1240-му році. Отож, поступово держава монголо-татарів, заснована... До речі, хто заснував Золоту Орду? Ні, Ткаченко, не Чингізхан. Лакшин? Так, молодець, – Батий* (В. Арєнєв. Монетка на щастя). У фрагменті наведено прецедентний час, а також хронотопонім «Золота Орда» і прецедентні антропоніми «Чингізхан» і «Батий». М. Фрай поєднує хроноантропонім «татаро-монголи» із відомою приказкою «Незваний гость хуже татарина»: *Незванные татаро-монголы тем временем принялись стучать в мою дверь...* (М. Фрай. Енциклопедия мифов, Т.1).

Давній Рим, Давня Греція, Середньовіччя є універсально-прецедентними хронотопами, які викликають у більшості читачів схожі асоціації. Натомість подекуди натрапляємо на суб'єктивні враження від прецедентного хронотопу, пор.: *...совершенный и изящный, как восемнадцатый век.* (Н. Каллен. Is there something I should know?). Вісімнадцяте століття схарактеризовано лексемами «совершенный» і «изящный», в цьому випадку хрононім орієнтовано на асоціацію з епохою Просвітництва, Галантного століття. Порівняємо із актуалізацією прецедентного хронотопу в творі української письменниці: *Ось подивись, – сказав, – вісімнадцяте століття... Російська армія веде турецьку війну... Солдати рубають дерева, перекопують Острів редутами... Якраз у районі Святилищ... Починається чума... хто не втік, той помер... Імператриця дарує Острів Потьомкіну. Той збирається будувати тут палац... Швидко по тому раптово помирає в дорозі...* (М. Горностаєва. За мости відповісте). Названі події справді мали місце. У фрагменті засвідчуємо не тільки хрононім «вісімнадцяте століття», в якому відбулося декілька російсько-турецьких воєн (теж певною мірою хронотопоніми за місцем проведення воєнних дій), а й прецедентне прізвище «Потьомкін», і прецедентну ситуацію – подарунок імператрицею (Катериною II) острова О. Г. Потьомкіну, і ситуацію з масовим захворюванням на чуму. Події, що описано в наведеному фрагменті, логічніше уналежнити до національно-прецедентних, і таких, що викликають негативні асоціації з тригером «вісімнадцяте століття».

У фентезі подекуди трапляються *катастрофоніми* – специфічний різновид хрононімів, що було вирізнено М. Торчинським [251]: *...сам зав уехал в Америку – за архивом 11-го сентября, писал докторскую...* (Н. Каллен. Воспоминания о кораблях). Наведений хрононім належить до антропогенних катастрофонімів.

Подекуди актуалізація прецедентного хронотопу виконує функцію іронії, зазвичай для гіперболізації давнини подій: *Потолки бережно сохранили на память следы всех дождей, прошедших в городе со времён Балтийской Антанты* (М. Фрай. Только начало). Балтійська Антанта – хронотопонім («Балтійська»), угода між Литвою, Латвією та Естонією, пакт було укладено в Женеві. Зазначимо, що автор у коментарях наводить історичну довідку для уточнення часу національно-прецедентних подій – 1934 рік. Або: *– А Якович, чули, – шепотіла бабця, схожа на мумію часів якогось Тутмоса Мінус Першого, – Якович, кажуть, знову в загул збирається* (В. Арєнєв. Зобразіть мені рай). Використання від'ємного числа в поєднанні з прецедентним іменем «Тутмос» підкреслює гіперболізованість віку «бабці». Всього ж фараонів XVIII династії Нового царства, що носили ім'я Тутмос, було чотири, і перший з них правив приблизно в 1504-1492 р. до н.е [285]. Отже, теж можна вважати «Тутмоса Мінус Першого» хроноантропонімом.

Заслуговує на увагу явище, яке не є частотним, проте було засвідчено у фентезійній літературі – історичні події, пов'язані зі сновидіннями. На зразок уже наявних термінів, пропонуємо термін *онейрофактонім* – разова подія, що відбулася уві сні і вплинула на діяльність людей, пор.: *Мені вона наснилась. Інколи таке буває. І в художників, і в письменників, і в поетів, і навіть у вчених. Он Менделєєву його періодична система приснилась. Рафаелю – Мадонна. Це тільки сон, мамо!* (Д. Корній. Гонимарник); *...дойти до места пересечения двух рек, большого Нериса и маленькой Вильняле, где, согласно легенде, когда-то переночевал князь Гедиминас, увидел во сне железного волка и так впечатлился, что начал строить город* (М. Фрай. Шість комнат и ни одного окна на запад, так почему-то получилось). Легенду про залізного вовка і князя Гедимінаса в різних варіаціях описано в «Казках

старого Вільнюса» 5 разів («Халва в шоколаді», «Шість комнат...», «...вымышленных существ», «До первой русалки», «Живой человек Валентин»). Незважаючи на те, що сон князя є легендою, побудова міста залишається історичним фактом, а тому буде коректно позначити цей фрагмент як онейрофактонім, особливо в тому випадку, коли описана подія постає назвою: «сон про...». *Широко известна история о князе Гедиминасе, который однажды прикорнул на свежем воздухе, увидел судьбоносный сон про железного волка...* (М. Фрай. Живой человек Валентин).

Використання різних видів хрононімів, у тому числі наявність явища трансонімізації – переходу хрононіма до топоніма, створення хронотопонімів, а також хроноантропонімів викликає у читача низку асоціацій, пов'язаних з його вертикальним контекстом – обізнаністю з національною та світовою історією. Події, згадані у творах, можуть бути як універсально-прецедентними, так і національно-прецедентними. В другому випадку автор може долучати метатекстові елементи – коментарі, сноски тощо. Покликання на прецедентний хронотоп дозволяє за допомогою кількох слів створити враження про місце або людину, тим не менш, є суб'єктивним сприйняттям автора і подекуди вимагає уточнювальних деталей. Частотним є актуалізація назви універсально-прецедентного хронотопу разом із прецедентними іменами або прецедентними ситуаціями для конкретизації часу, особливо коли йдеться про протягнуті в часі хронотопи. Засвідчено й випадки онейрофактонімів - подій, що відбувалися уві сні та мали вплив на реальні вчинки людей.

Універсально-прецедентні історичні антропоніми є частотними алюзіями в фентезійному дискурсі. О. Ярема розрізняє особові алюзії – «згадки персоналій, діяльність яких співвідносять із певним родом занять» [291]. Ми уналежнюємо до універсально-прецедентних історичних імен такі, що є загальновідомими іменами політичних діячів або осіб, які вплинули на хід світової історії. У фентезійному дискурсі віднайдено 43 прецедентних історичних антропоніми (1,28%), серед яких всього 4 (9,3% від кількості історичних імен) – імена учених: Ейнштейн, Стівен Гокінг

(М. Фрай), М. Ломоносов (В. Арєнєв), Д. Менделєєв (Є. Лір, К. Федорович). Частотними постають антропоніми правителів та людей, пов'язаних із релігією. Пор.: – Скажіть, – наважується майже-дід, – ви вірите, що одна людина може змінити історію?... *Здоровань знизує плечима: – Прикладів – безліч. Візьмімо Христа. Візьмімо Магомета. Візьмімо, нарешті, Гітлера* (В. Арєнєв. Олівець із напівстертим написом).

Подекуди високий рівень прецедентності історичних антропонімів призводить до апелятивації, або деонімізації: *Что за библиофильское сновидение наяву, что за маркополо, прости господи?* (М. Фрай. ζ. Mizar&Alcor. Сарагоса). В наведеному фрагменті деонімізації зазнало ім'я відомого мандрівника Марко Поло. Серед прецедентних імен мандрівників частотними є імена Христофора Колумба і Магеллана: *По идее, я сейчас должен чувствовать себя победителем, таким аделантадо, практически Магелланом, только что швырнувшим к ногам своего короля двести бочонков пряностей... но конкистадоры не плачут* (М. Фрай. Конкиста); *...его только Христофор Колумб в Европу завёз...* (Н. Каллен. Трое и река); *Бо Америка – країна відкритих можливостей, ще Колумб із пацанами про це знали... Її належало підкорити, як це зробили Колумб, Пісарро чи, прости Господи, якийсь Дієго де Панда.* (В. Арєнєв. Дзигар б'є). В останньому фрагменті в одному ряду названо імена Колумба, а також Франсіско Пісарро – іспанського конкістадора з титулом аделантадо, а також ім'я Дієго де Ланди (в авторському написанні – Панди), також конкістадора, другого єпископа Юкатана, який, з одного боку, був просвітником на Юкатані, з іншого - майже винищив майянську культуру.

Використання прецедентних імен у фентезійному тексті дає змогу авторові актуалізувати вертикальний контекст реципієнта з метою сюжетотворення, «приростання змісту» або для створення іронічної тональності оповідання. Більшою мірою використовуються імена політиків, релігійних персонажів і, рідше, учених. Прецедентні антропоніми часто пов'язані з хрононімами, топонімами або хронотопонімами [104].

Національно-прецедентні імена та історичні події не є дуже частотними в досліджуваному фентезійному дискурсі, більшою мірою тому, що такі твори не є історично спрямованими, на відміну від «класичного» фентезі, яке активно послуговується історичними алюзіями, або від «альтернативного», в якому йдеться про альтернативні версії реальності [179]. Тим не менш, у певних творах важливою для сюжету є певна історична подія, яку можна уналежнити до таких, що створюють вертикальний контекст читача [6].

В. Красних характеризує це явище як «національно-прецедентні феномени», на відміну від універсально-прецедентних та соціумно-прецедентних [134]. Автори, актуалізуючи такі прецеденти, супроводжують їх метатекстовими поясненнями. Частотними такі алюзії є в збірнику оповідань М. Фрая «Большая телега», що можна пояснити їхньою текстотвірною функцією: *мы, стараясь соблюдать предельную точность, отметили на карте европейские города, с которыми совпали звезды Большой Медведицы. ...Среди отмеченных городов оказались как очень известные – Цюрих, Варшава, Нанси, Сарагоса, Бриндизи, – так и совсем маленькие...После того как мы закончили возню с картами, дело было за малым – **объездить все отмеченные города и записать там истории, которые они (города) пожелают рассказать*** (М. Фрай. Большая телега). Проте і в українських творах трапляються такі посилання, хоч і зрідка. Зауважимо також, що національно-прецедентні антропоніми, хрононіми і топоніми частіше згадуються в одному контексті, на відміну від прецедентних, в яких достатньо згадати лише ім'я або лише подію, щоб актуалізувати асоціативний ряд реципієнта.

В оповіданні М. Фрая «μ. Tania Australis. Добой» присутня згадка про події під час розпаду Югославії в 90-ті роки ХХ століття і, зокрема, про те, що відбувалося в сербському місті Добой: *меня довольно быстро **сцапали миротворцы и выслали в Германию**. ...по дороге, в лагере этих самых миротворцев, я встретил дядю Влахо... и он рассказал мне, **что творится в Добое*** (М. Фрай. μ. Tania Australis. Добой). У коментарях знаходимо роз'яснення: *По свидетельствам очевидцев, с марта 1992 года*

город Добой был превращен в своего рода концентрационный лагерь для несербского населения, т. е. хорватов и бошняков). Зауважимо, що навіть герой оповідання розуміє, що події, про які він розповідає, не є відомими широкому загалу: *я родился в Боснии, это даже в документах записано: место рождения – Добой. Не слышали о таком городе? Неудивительно, почти никто не слышал, несмотря на то, что там творилось во время последней войны* (М. Фрай. м. Tania Australis. Добой). Подія є національно-прецедентною, вказано топоніми «Добой», «Боснія», «Германия», а також прецедентний феномен «миротворці».

В українському фентезі теж натрапляємо на такі історичні алюзії. Зокрема, в оповіданні В. Аренєва «Монетка на щастя» згадано події XIV сторіччя в контексті захоплення головного героя нумізматикою: *Це був давно омріяний так званий руський півгріш Владислава Опольського XIV сторіччя. ...цих монет не так багато, а цікаві вони тим, що Владислав Опольський, хоч і чеканив власну валюту, сам був лише ставлеником у Галицьких землях польського короля Казимира III, тому й писав у легенді монети «Князь Владислав – монета Русі», а не «монета князя Владислава».* (В. Аренєв. Монетка на щастя). У фрагменті наведено багато національно-прецедентних феноменів: топоніми «Галицькі землі», «Русь», антропоніми «Казимир III», «Владислав Опольський» тощо, завдяки чому в уяві читача постає конкретний хронотоп, у якому відбувалися події.

Тепер я піду до Києва... Той край кличе мене. Бо тамтешні бояри вже зібралися кликати Хельгі з Ладogi на кийвський стіл... Тож маю там справу. (І. Ковалишена, К. Пекур. Через воду і вогонь). Натрапляємо на прецедентну ситуацію, місце («Київ», «Ладoga») і ім'я – Хельгі. Відповідно, можна встановити хрононім – 882 рік.

Національно-прецедентні історичні імена можуть відігравати важливу текстотвірну роль у сучасному фентезійному дискурсі. Проте, оскільки такі феномени не є універсально-прецедентними, тобто загальновідомими, автор послуговується метатекстуальними доповненнями або роз'ясненнями безпосередньо в тексті. Такі історичні алюзії, особливо в поєднанні з елементами магічного дискурсу, створюють

більш різнобічне і багатошарове утворення тексту, яке нерозривно вплетене в реальну історію і від того стає більш реальним для читача.

Алюзії у фентезійному дискурсі є засобом прирощення змісту завдяки своїй різноскерованості і актуалізації як національно-прецедентних, так і універсально-прецедентних феноменів: імен, ситуацій, хронотопу, назв літературних творів тощо через низку онімів: антропонімів, поетонімів, хрононімів, а також через засоби трансонімізації – переходу онімів з одного розряду до іншого. До таких уналежнюємо хронотопоніми [104]. Вважаємо за належне запропонувати і такі різновиди, як хроноантропоніми – напр., «вікінги», і онейрофактоніми – ситуації, що відбулися уві сні і вплинули на реальний розвиток подій.

Алюзії є нерозривно пов'язаними з цитатами і з референціями. Ми вважаємо алюзії дуальним (вербально-невербальним) засобом актуалізації культурно-історичної пам'яті читача. Така актуалізація можлива завдяки залученню прецедентних феноменів, використанню специфічних лексем, нетрадиційного синтаксису або усталених казкових формул тощо. Інтермедіальні алюзії допомагають перекодувати аудіовізуальне, пластичне мистецтво, ольфакторні, синестетичні чинники у слова, що сприяє залученню одразу багатьох шарів уяви і пам'яті читача. Таким чином, алюзійний прошарок фентезійного дискурсу є важливим засобом створення реалістичного, різнобічного, атмосферного тексту, пов'язаного як із іншими текстами, так і з реаліями світу, в якому живе читач.

Базуючись на викладеному вище матеріалі, можемо запропонувати власну схему-класифікацію алюзій (див. Рис. Алюзії)

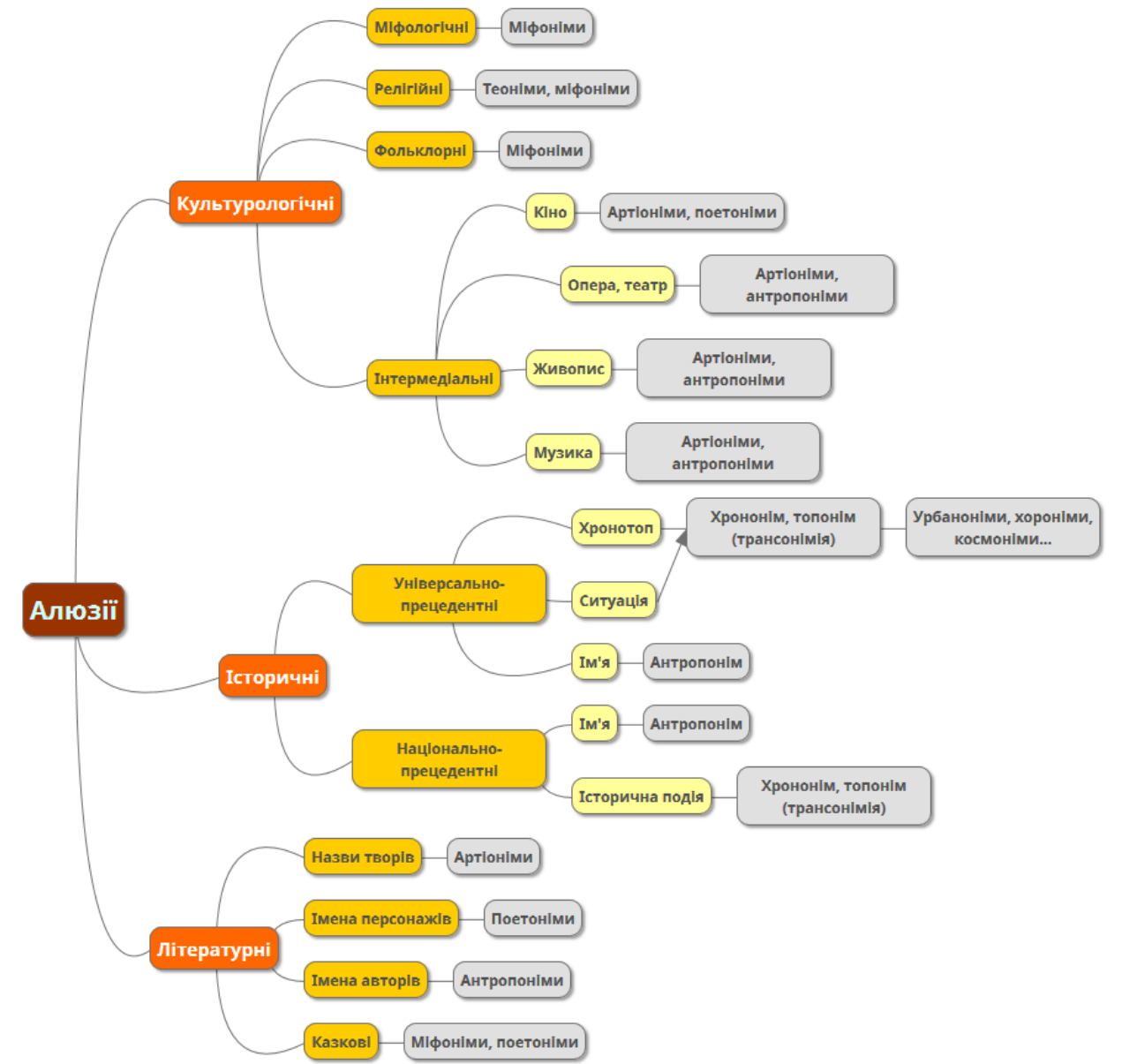


Рис. Алюзії

Висновки до розділу 3

Однією з актуальних проблем сучасної лінгвістики тексту є розроблення типології текстових категорій, серед яких особливе місце належить інтертекстуальності, що актуалізує діалогічність текстової комунікації як міжтекстову взаємодію. У художніх текстах поняття інтертекстуальності потрактовано у працях постструктуралістів, які зосередили увагу на характері взаємозв'язків художніх творів та маркерах інтертексту. Останнє зумовило розроблення теорії прецедентності, що

виникла в межах інтертекстуальності та охоплює вербально-знакові маркери міжтекстової взаємодії та «занурює» художній текст у літературно-культурний контекст. Поняття прецедентності має гетерогенний характер та об'єднує прецедентні феномени – прецедентні ситуації, імена, тексти та висловлювання. Прецедентні висловлювання, як різновид прецедентних феноменів, знаходять своє відображення у різних сферах вербальної діяльності людини, зокрема й в художніх творах жанру фентезі.

Сучасна фентезійна література перестає бути «пласкою» і «одноденною», масовою. Інтертекстуальність у сучасному фентезі є специфічною, тому що вона виконує декілька функцій: долучає жанр, який нещодавно набув популярності в українськомовному та російськомовному просторі, до світового контексту, актуалізує інтертекстуальну пам'ять читача і розширює його компетентність завдяки атрибуції цитат і алюзій. Насиченість текстів цитатами різного кшталту, алюзіями, виконує когнітивно-сугестивну функцію, актуалізуючи літературну й культурно-історичну пам'ять читача, надаючи імпульс до самостійного пошуку додаткової інформації, проведення паралелей і логічних зв'язків між новим текстом і тими, що були написані раніше тим самим автором або іншими. Перспективним є подальше дослідження фентезійних творів із розмежуванням понять «паралельні світи» та «множинні світи», аналіз інтермедіальних та інтердискурсивних включень – цитат та алюзій, дослідження референційних посилань та їхньої функції у створенні цілісного циклу, а також виокремлення ремінісценцій як посилань на реальні події у фентезійних творах.

Результати дослідження III розділу висвітлені у працях: «Роль прецедентних висловлювань у сучасному українському фентезі (на матеріалі творів Дари Корній «Гонимарник» і Макса Фрая «Казки старого Вільнюса»)» (Записки з українського мовознавства. Одеса, 2018. С. 97-105), «Текстотвірний потенціал цитат як виразників інтертекстуальності в українському фентезі» (Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузів. зб. наук. праць молодих вчених ДДПУ імені Івана Франка. Дрогобич: Гельветика, 2019. Т.1, вип. 24. С. 55-60), «Функції епіграфів у сучасному фентезі (на

матеріалі романів Д. Корній «Гонимарник» і М. Петросян «Дом, в котром...» (Науковий вісник Ужгородського університету. Філологія, вип. 1 (41), 2019. С. 13-18).

Результати дослідження III розділу апробовані на всеукраїнських та міжнародних науково-практичних конференціях: III Міжнародна наукова конференція «Людина і право в мові сучасних ЗМІ» (Одеса, 7-8 червня 2019 р.), Всеукраїнська науково-практична конференція молодих науковців «Лінгвістика й лінгводидактика: здобутки і перспективи розвитку» (Одеса, 29-30 листопада 2019 р.), V Міжнародна науково-практична конференція «Теоретична і дидактична філологія: надбання, проблеми, перспективи розвитку» (Переяслав, 1-2 жовтня 2020 р.).

РОЗДІЛ 4

КОНЦЕПТ МАГІЯ ЯК СКЛАДНИК ФЕНТЕЗІЙНОГО ДИСКУРСУ

4.1. Лексико-семантичні особливості фентезі

4.1.1. Лексичні особливості актуалізації модальності ірреальності

Фентезі як мовленнєвий жанр поставав суб'єктом дослідження лінгвістів у аспекті мовного вираження модальності реальності, ірреальності або гіперреальності [8], [9], [22], альтернативного або віртуального світу [92], [117], [257], [253].

Н. Плотникова доводить, що основи сучасного жанру фентезі закладені ще в ХІХ сторіччі, зокрема, у творі Л. Керрола «Аліса в Дивокраї». Інваріантним для жанру фентезі дослідниця вважає концепт «Аномальний художній світ» [198]. О. Барбанюк запропонувала «оновлене розуміння природи мовного знака, суть якої розкривається в його самореференції в жанрі фентезі», а також розглянула три групи фразеологізмів-симулякрів (на позначення особи; місця й часу; міфологічного поняття) із соматичним, гендерним, анімалістичним, локусним, темпоральним, антропоморфним та магічним компонентами. Дослідниця зазначає, що «непряма референція є єдиним релевантним способом декодування інформації», зважаючи на «переорієнтацію звичного розуміння знака в межах гіперреальності» [9].

В. Кривенець також звертає увагу на морфологічні засоби вираження ірреального у фентезійному дискурсі роману Б. Вербера «Імперія янголів», зокрема, на вживання числівника у формі множини до поняття, яке є одиничним (йдеться про «світ – світи») [135]. Також акцентовано увагу на створення авторських поєднань протилежних за семантикою слів, наприклад, «кар'єра ангела».

І. Шпак аналізує лексичні особливості фентезі на матеріалі романів про Гаррі Поттера й зазначає важливість функціонування слів на позначення магічних тварин, магічних рослин, гри у квідич, назв підручників, за якими вчать студенти Хогwartса, а також слова тематичного поля «закляття». Окрім того, дослідниця вирізняє клас магічних предметів, а також класи тайних орденів, магічних шкіл, фаміліарів, ігор

магів та драконів, магічних дзеркал, магічних газет, магічних грошей тощо: «з допомогою цієї лексики автори створюють та презентують паралельні або альтернативні світи» [280]. Поняттям можливих світів послуговується і О. Кагановська [91]. Н. Борисова також аналізує роль людей, що мають чарівний дар, чарівних місць, а також фольклорних елементів, що вживаються в концепті «чари» приблизно в однаковій кількості: «Перші дві ознаки об'єднує те, що часто лексичні одиниці, які складають їх, служать для позначення персонажів літературного твору, що активно діють... чарівні місця, як і чарівні предмети, належать до категорії реалій світу, що реалізується в літературному просторі твору» [36].

В. Беренкова акцентує важливість антропонімів та апелювативних авторських новоутворень, вважає словотвір письменника ознакою його ідіостилю, а також зауважує, що такі словоутворення як «вкраплення штучної культури передають додатковий зміст, окрім звичайної номінації, і становлять певний інтерес для вивчення в лінгвокультурному плані» [18], Т. Барсук також приділяє увагу антропонімам у казковому дискурсі, аналізуючи твори Дж. К. Роулінг [10] (які ми уналежнюємо до фентезійного дискурсу). О. Лугова наголошує на важливості новоутворених топонімів, що встановлюють «місцезнаходження предметів відносно один одного та... визначають своє місце і призначення поміж навколишніх просторових феноменів» [157]. І. Власенко присвятила дисертаційне дослідження типам okazіоналізмів у жанрі фентезі [44], а Є. Канчура розглянула роль поета і поезії як світотворчих елементів у фентезі доби постмодернізму [96].

Окрім дослідження номінативних одиниць, у наукових розвідках увагу приділено категорії способу дієслова як засобу відображення об'єктивної модальності. Зокрема, С. Варенко зазначає, що «фентезі належить до жанру літератури, головною ідейно-естетичною настановою якого є диктат уяви над реальністю» [41]. С. Варенко зауважує, що «жанр фентезі є особливим типом тексту, головна ідея полягає в уявності зображуваної дійсності... об'єктивна модальність як обов'язкова ознака будь-якого висловлювання реалізується саме з допомогою дійсного способу дієслова, а умовний

спосіб не відіграє значної ролі» [41]. Цю тезу спростовує О. Бабушкін, який дослідив модальність у семантиці можливих світів і проаналізував використання умовного способу дієслова під час створення можливих світів: «В російській мові... варіації в аспекті змісту різних речень, що містять дієслово на -л у сукупності з часткою «б», дають змогу розмірковувати як про можливий стан справ у навколишньому світі, так і про неможливі події, що виходять за межі реального світу» [8, с. 26]

Грунтуючись на матеріалі вже проведених досліджень, а також на зібраному ілюстративному матеріалі в кількості 1588 фрагментів, можемо визначити специфічність мовленнєвого жанру фентезі в таких тезах.

- Специфічність зумовлена модальністю ірреальності, поданої як реальна для героя й читача. Ірреальність подій визначається не лише на текстотвірному рівні, а й на рівні мовних одиниць, що входять до тематичного поля концепту «магія».

- Обов'язкову наявність у тексті концепту «магія» марковано на рівні синтаксичних конструкцій і лексичних одиниць, поміж яких частотними є міфологічні поетоніми, й авторські okazіоналізми на позначення одиниць часу, суб'єктів магії, назв ритуалів. Використання okazіоналізмів і елементів вигаданих мов стає вербальним утіленням текстового концепту «свій/чужий», що є невід'ємним складником комунікативної ситуації мандрів між світами. Ще один аспект вербалізації концепту «магія» – одиниці вербальної магії, що можуть бути утворені в апіорній або апостеріорній спосіб, тобто містити в собі елементи вигаданих автором мов або таких, що реально наявні у світі читача.

- Ірреальність подій може бути підсиленою завдяки активному залученню оніричного дискурсу, зокрема, лексичних маркерів (або їх відсутності) на позначення початку та кінця сновидіння. Оніричний дискурс є найближчим за рівнем ірреальності до реальності читача, натомість у тексті він постає вигадкою другого рівня.

- Синкретичність літературних і фольклорних жанрів нерозривно пов'язана з інтертекстуальністю як текстотвірною категорією. Інтертекстема є центром перетину вертикальних: «автор-читач» і горизонтальних співвідношень «текст-текст», що

характеризує специфічну комунікативну ситуацію. Інтертекстуальність у фентезійному дискурсі підсилена інтермедіальними елементами – зображеннями магічних слов'янських символів у поєднанні з фольклорними текстами, що супроводжують опис проведення магічних ритуалів.

Мовленнєвий жанр фентезі поєднує в собі інтертекстуальність, інтермедіальність, елементи оніричного дискурсу, створення оказіональних одиниць і залучення елементів вигаданих мов, що в сукупності сприяє створенню модальності ірреальності.

4.1.2. Специфіка створення вигаданих мов

Дослідження вигаданих мов наразі є актуальною проблемою лінгвістики, зокрема, ця проблема поставала предметом вивчення лінгвістів і популяризаторів мов (О. Петров, О. Пиперські, М. Сидорова, В. Скворцов, О. Шувалова тощо). Було розроблено декілька класифікацій штучних мов, до яких уналежнюють, у тому числі, артланги, або фікціональні мови, що є частиною вигаданих всесвітів. «Мова є потужним елементом побудови вигаданих світів, що дає змогу давати власні імена для їхніх природних або соціальних реалій, створювати елементи їхньої духовної культури» [227, с. 13]. Дослідниці вказують, що «мова відіграє першорядну роль у демонстрації іншого розуму, що відрізняється від людського... фантастів також цікавить конструювання мов, спонтанна та цілеспрямована їх зміна» [227, с. 36]. Мова у фантастичному творі може виконувати роль світотвірного елемента. Здебільшого вигадані мови, використані у фентезійних творах, можна уналежнити до апріорних – «штучна мова, елементи якої не запозичені з наявних мов, а створені довільно або на основі певної логічної (філософської) концепції. У цьому полягає її відмінність від апостеріорних мов, елементи яких запозичені з наявних мов» [227, с. 13].

Залучення вигаданих мов у фентезі варіюється від одиничного лінгвоніма (назви мови) до наведення лексем і детальної граматичної структури, а також вказання на роль мови у вигаданому світі. Мова може мати власну назву (лінгвонім, або глосонім)

або називатися за належністю до істот або угруповань: *Майстер прошепотів благословення таємною орденською мовою...* (В. Єшкілев. Богиня й консультант); *Візничий, побачивши їх, провів долонями по своєму обличчю зверху вниз і сказав: «Ертар», що мовою гузів означає спостигнення очікуваного* (В. Єшкілев. Адепт); *В любом случае языка мёртвых демонов, который... идеально подходит для обсуждения сложных предметов, я не знаю...* (М. Фрай. ТСК, Жёлтый); *база Волт-Армстрідж перед знищенням була заражена древнім злом, яке мовою ящерів називають «торги», «гзирги» або «гирги»* (В. Єшкілев, Тінь попередника);... *Вони написані мовою андраті, якою розмовляли на півночі Древньої Імперії дві тисячі років тому. Я... не зміг зрозуміти навіть назв розділів* (В. Єшкілев. Імператор повені).

Зауважимо, що створення лінгвонімів вигаданих мов може відбуватися в різні способи. Окрім мотивації за належністю до групи істот, найбільш поширеним способом є ад'ективація: мотивована топонімом, утворена суфіксальним способом (*иррашийский* від назви держави *Ирраши*), мотивована хронотопонімом, утворена префіксально-суфіксальним способом – доимперський, тобто той, що був до створення Імперій, які зникають; деривація мотивована часом і належністю до групи осіб, утворення лінгвоніма з допомогою суфіксального способу від слова «жрец» і прикметникового компоненту «старий» (*старый жреческий*). Подекуди використано префіксальний спосіб із залученням префіксу пра- на позначення давності (*прамова*).

Інші лінгвоніми є авторськими okazіоналізмами: *Масанха, андраті, хохонгрон, кунхё*. Наведені приклади лінгвонімів створюють певний акцент на екзотичності й незвичності поєднання звуків (хё, хохе), проте зазвичай відповідають принципам милозвучності – так само, як і актуалізовані okazіональні лексеми, і це полегшує сприйняття незвичних слів реципієнтом.

Лінгвонім хохонгрон є алонімом: *тайный язык чирухтских горцев, который сами они называют Ясной речью и используют, когда хотят побеседовать о самых важных вещах – смерти, снах и погоде*. Хохонгрон також дає змогу говорити про час: *«По его мнению, хохонгрон – единственный язык, на котором можно более-менее*

внятно говорить про время» (М. Фрай. Тубурская игра). Авторы фентезі створюють вигадані мови для заповнення змістових лакун у наявних в реальності мов і хоча б натякнути на можливість обговорення складних філософських та екзистенційних питань: *...хохенгрон, в отличие от него [иррашийского] был не придуман, а по крохам извлечен из сновидений. Однако воедино сводился все-таки наяву, и на это, если верить некоторым специалистам, ушли даже не века, а тысячелетия...* (М. Фрай. Жертвы обстоятельств). Характерні особливості хохенгронуну полягають у тому, що в ньому немає іменників, є лише дієслова, прикметники, прислівники та дієприкметники: *...требуется совсем иная структура речи. Например, в хохенгрене всякая фраза, даже аналог наших «да» и «нет» начинается со слова «клёххх», в примерном переводе – «как будто». Пока ты говоришь на этом языке, об определённости лучше забыть. Или вот ещё яркая особенность: в хохенгрене нет существительных, только глаголы, прилагательные, наречия и причастия, поскольку, как полагают жители Тубурских гор, всякое живое существо и любой предмет – недолговечная иллюзия, зато действия, качества, обстоятельства и состояния – объективная, хоть и чрезвычайно изменчивая реальность* (М. Фрай. Тубурская игра).

Спостерігаємо приклад цієї надзвичайно складної для вивчення мови, проте його наведено в перекладі російською, для полегшення розуміння читачем: *«Как будто ночное буйное тёмно-водное мощное властное как будто грохоча хохоча как будто почти наугад сокрушило как будто навек унесло старое мёртвое неподвижное. Как будто звонкое живое осталось весёлое в мокром как будто стоя летит дрожит навстречу свежему солнечному горячему как будто себя приветствует как будто пляшет ликует теперь»* (М. Фрай. Тубурская игра). Як бачимо, немає жодних знаків пунктуації, кожна предикативна частина починається зі слова «немов» (как будто). У наведеній цитаті описано грозу та дощ, що пройшли напередодні, повалили старі дерева, а молоді дерева лишилися. *Личные местоимения в этом языке все-таки есть, как я понимаю, просто для удобства, но они всегда предваряются все тем же «как*

будто», в противном случае вас просто не поймут. «Клѣхххьѣ» – «я», «клѣхххий» – «ты» и так далее. (М. Фрай. Тубурская игра). Лише в цьому прикладі наведено дві не перекладених російською мовою, але зображених кирилицею, лексеми: клѣхххьѣ та клѣхххий.

– *Истинная речь – это Масанха, первый язык мира Хомана. В неискаженном виде Масанха представляет собой одно бесконечное и могущественное заклинание. Все Мараха изначально владели Истинной речью, но немногим удалось сохранить ее в первоначальном виде... даже искаженная Масанха – прекраснейший из языков. Единственный язык, на котором можно объяснить, что такое Вечность* (М. Фрай. Хроники Хугайды). Мова Масанха постає «істинною мовою», «першою мовою», а також позначається як *одно бесконечное и могущественное заклинание.*

...в итоге буркнул: «Сэшэй аоста», – церемониальная формула одной из высших степеней благодарности на старом жреческом... «Шао шелат» – мерцающая стабильность. Совсем грубый, приблизительный перевод – «то есть, то нет». (М. Фрай. Тяжелый свет Куртейна. Зелёный. Т.2); Эдо... *вдруг вспомнил, что «Тэре Ахорум» дословно означает «большая судьба». То есть, не просто твоя персональная участь, а судьба всего мира сразу, или даже многих миров* (М. Фрай. Тяжелый свет Куртейна. Зелёный. Т.2). У наведеному фрагменті актуалізовано декілька церемоніальних формул зі старого жреческого, ця мова також виконує «високу» функцію: *Для людей вроде тебя Старый Жреческий – предмет первой необходимости. Некоторые самые важные вещи только на нём и можно объяснить* (М. Фрай. Тяжелый свет Куртейна. Зелёный. Т.2).

Отже, мови *Масанха, хохонгрон, прамова, старый жреческий* виконують функцію мов, якими можна обговорювати складні екзистенційні речі. Проте натрапляємо й на випадки створення мов для суто побутових цілей: *...в Мире, где человеческая речь едина для всех континентов и меняется только под влиянием времени, есть один полностью искусственный язык – иррашийский. Купцам во все времена есть что скрывать от покупателей!... тысяч пять, что ли, лет назад*

*иррашийские ученые принялись **сочинять** новый язык, специально стараясь сделать его как можно более сложным, чтобы пронциательным соседям было лень зубрить **сорок пять падежей, шестьдесят глагольных форм...** (М. Фрай. Тубурская игра). – **Хокота!** – важно ответил сэр Кофа... Ирраши – одна из немногих стран, где не пользуются **нормальной человеческой речью**. ...– **А вы просто поздоровались**, как я понимаю?.. **Не могли бы вы поискать для нас другие приборы?** – **Хварра тоникаи!** **Окир блад туу**. Сначала он извинился... Думаю, обещал поискать (М. Фрай. Жертвы обстоятельств). У наведених фрагментах описано історію виникнення штучної мови та актуалізовано декілька прикладів побутових лексем.*

Зауважимо, що російськомовні та україномовні письменники досі не створили жодної вигаданої мови з її власним алфавітом, і тому послуговуються можливостями транслітерації кирилицею. Інший різновид актуалізації вигаданої мови – опис графічної писемності без деталізації граматики: – *А ще вона змогла прочитати наші закони на цій стіні, – додав хлопець, вказавши рукою на **руни**. – **Мову древніх тепер навіть не всі жителі Павутиння знають...** **Символи** були мені невідомі і я певний час не могла достатньо зосередитись, щоб їх зрозуміти. Бо якщо **письмена** в кімнаті, де я була вчора, були старовинною мовою та доходили до мого розуміння плутаною вервечкою, то текст, написаний у цій книзі, був нещадно древнім. **Письмо** нагадувало **орнамент**, у якому **знаки** складались то в округлі, то в кутасті елементи. Останні під час детального розгляду наче дряпали мене по очах, дивитись було фізично боляче...– «Дев'ять променів», – мовила я, відводячи погляд і витираючи мокрі щоки. (Каторож. Стожар). Віднаходимо синонімічний ряд лексем на позначення зображених літер: *руни, символи, письменна, письмо, орнамент, знаки, округлі та кутасті елементи*. Окрім того, актуалізовано градацію давності мови: *старовинна мова – нещадно древній текст*. В іншому прикладі знаходимо назву давньої мови й позначення її графіки як ієрогліфів:... *прочинилися високі парадні двері, помережані давньоашедгунськими ієрогліфами...* (В. Арєнєв. Правила гри).*

Акцентування давності мов – вигаданих або тих, що існували насправді – актуалізує магічний дискурс, а також належність персонажів до певної спільноти «обраних», а з іншого боку, давні мови є такими, що об'єднували великі спільноти: світи, галактики, реальності: *...На папері написано мовою, яку я не знаю, та її чомусь розумію. – Це написано **прадавньою мовою, прамовою** тобто, – відповів... Стрибог. – Ту мову знає й пам'ятає твоя вічна душа. Ще один доказ того, чому ти безсмертна... Мова, якою говорять усі світи і яку розуміють усі ті, хто має стосунок до вічності, є крихтою вічності. Це **мова творця**.* (Д. Корній. Зворотний бік темряви). Прамова постає загальною мовою всіх світів, як і доімперська: *... он только сейчас осознал, что спросил про деньги на доимперском... В Элливале до сих пор говорят на **древнем языке**, который до воцарения хаоса был **общим для всех**. В эпоху Исчезающих Империй его почти везде позабыли..... древний язык принадлежит не столько людям, сколько **самой реальности**, знание как бы разлито у воздухе...* (М. Фрай. Тяжёлый свет Куртейна. Зелёный. Т.2). У наведеному фрагменті актуалізовано епохонім *эпоха Исчезающих Империй*, який позначає час, що наступив після воцарення хаоса. Рідкісним є залучення однієї з прадавніх мов, якими колись користувалися в реальності читача – санскриту, що теж постає «спільною» мовою: *Тут, на Землі, уже практично ніхто не говорив санскритом, хоча санскрит досі вважався загальноприйнятою мовою міжгалактичного спілкування. Усі інші мови, що були поширені на Землі, відносились нижньосвітовими вченими до груп діалектів, званих **пракритами**...* (Л. Дереш. Остання любов Асури Махараджа).

Вигадані «спільні» мови є алюзією на єдину мову, що існувала за часів побудови Вавілонської вежі. Натомість образ чужого, здебільшого, для сучасних людей – це образ людини, яка говорить іншою мовою: «в сучасній науці... характерною є тенденція до переосмислення «чужого» як «Іншого», що знімає непримиренну полярність опозиції... саме на такому розумінні чужого здебільшого базуються твори сучасної фантастичної літератури та проєктів вигаданих мов» [227, с. 42]. Тому автори сучасного фентезі намагаються не перевантажувати його вставками вигаданої мови з

покликаннями на переклад: *Гей, око Лади, Полеля й Лелі! Гей, око матері Лади, ніч пропадає... Він говорить прамовою...* (Д. Корній. Зворотний бік сутіні). У цьому фрагменті одразу наведено переклад сучасною українською мовою. Цей прийом використано для полегшення сприйняття тексту читачем. Мовні проблеми вирішуються зазвичай дуже легко, пор.: *Наш Мир был беспредельно великодушен, дав нам язык, который способны понять все живые существа, чтобы людям легче было договориться между собой и даже с гостями из иных реальностей, если вдруг заявятся.* (М. Фрай. Отдай моё сердце); *По счастью, никаких языковых барьеров между мной и остальным населением Соединённого Королевства никогда не стояло. Почему – до сих пор не знаю. Так что мне оставалось только усвоить местное произношение да принять к сведению некоторое количество новых идиом* (М. Фрай. Чужак).

Навіть якщо спочатку виникають проблеми з порозумінням, згодом вони так чи інакше вирішуються, пор.: *Маггот! Йох! Хваннах!* – хрипло пробормотал он. Я... не понимал, что означает сие бессмысленное сочетание звуков. Это настораживало: я – далеко не полиглот, но обычно иностранная речь кажется мне хотя бы смутно знакомой (М. Фрай. Хроники Хугайды). У посиланні надано переклад із вказанням лексеми на позначення вигаданої істоти: *Демон! Точно! Черт побери!* (кунхё). У першому розділі спілкування побудовано на пантомімі головного героя, а далі «мовну проблему» вирішено: *...человек... пронзительно взвизнул: «Демон!» – и испарился... Прошлой ночью мне решительно не удавалось объясниться с пучеглазым, зато вопль давешнего пузана был мне совершенно понятен: демон – он и есть демон... Толстяк в красной куртке не произносил слово «демон». Он сказал: «маггот» – но я сразу понял значение этого слова...* (М. Фрай. Хроники Хугайды). Далі надано пояснення швидкому опануванню невідомої мови: *– Ты провёл ночь перед моим камином... а в моём камине всегда горит правильный огонь.... Этот огонь – источник знания, мудрости и прочих благ для ума* (М. Фрай. Хроники Хугайды).

Отже, створення елементів вигаданих мов, їхніх лінгвонімів та певних лексем, опис граматики й синтаксису, вказівка на магичні або побутові функції актуалізує в мовленнєвому жанрі фентезі одразу два концепти: МАГІЯ і СВІЙ/ЧУЖИЙ. Для полегшення змістовного сприйняття тексту автори наводять текст в перекладі російською або українською мовою, залишаючи декілька okazіональних лексем із поясненням значення, здебільшого безпосередньо в тексті, подекуди – у метатекстових примітках. Тим не менш, саме okazіональні одиниці сприяють створенню модальності ірреальності, властивої семантиці можливих, множинних світів, і одним із невід’ємних складників є протиставлення «свого» та «чужого» як аспекту мандрів між світами.

4.1.3. Концепт СВІЙ/ЧУЖИЙ у контексті мандрів між світами

З вищезгаданого логічно випливає питання інакшості, відторгнення або конфлікту з чужим, або, як найм’якший варіант, сприйняття нового та невідомого як дивного. Okazіоналізми і вигадані мови актуалізують концепт «чужий», «чужорідний», «інший». Дослідження цього концепту ґрунтується на наукових розвідках М. Болдирева, А. Вежбицької, Д. Лихачова, Ю. Степанова. Засади концепту було проаналізовано в лінгвокультурологічному аспекті [139], [288], лінгвокогнітивному [101], у політичному дискурсі [66], публіцистичному контексті [178], як літературознавчий сатиричний прийом [275]. Проте у фентезійному дискурсі цей концепт досліджено не дуже детально: натрапляємо на декілька наукових розвідок у цій царині, зокрема, авторства О. Кагановської [91], Є. Канчури [95] та ін. Отже, цей аспект втілення концепту «свій/чужий» є перспективним для подальшого вивчення.

У фентезі концепт «свій/чужий» вербалізовано з допомогою okazіональних онімів та елементів вигаданих мов. До ядра цього концепту також належать іменники, прикметники або прислівники зі значенням «дивний», «незрозумілий», «смішний», «не такий», «химерний», подекуди в поєднанні з okazіоналізмами. Ці лексеми в контексті фентезі трапляються зазвичай на початку твору або циклу, коли герой уперше потрапляє до нового світу або в нові обставини: *Для начала мне пришлось пройти*

интенсивный курс **адаптации** к новой жизни... я поначалу всё делал **не так**; Через десять минут я выглядел довольно **пристойно**, с точки зрения любого коренного жителя Ехо, но крайне **нелепо**, по собственному скромному мнению...; ...амобилера – так называется это **удивительное средство передвижения**» (М. Фрай. Чужак); *Та те диво чудно вбране* поводило себе так **смійшно**, що Мальва навіть повірила – то не розіграш, він справді виконує доручення якоїсь там тьотки... (Д. Корній. Зворотний бік світла). Емоційне забарвлення цих лексем є загалом позитивним, а отже, і герой, і читач націлені на таке ж сприйняття всіх можливих подій, що виходять за межі уявлень про можливе та реальне. Як зауважує О. Бабушкін, «дивність» [странность] класифікують, як девіацію від стереотипу, відхід від звичного та повсякденного [8, с. 17]. Окрім епітетів, до концепту «свій/чужий» належать okazіоналізми-оніми на позначення різноманітних предметів побуту або явищ, специфічних для вигаданого світу; до таких уналежнюємо назву транспортного засобу *амобилер*.

Семантика «чужості», інакшості може проявлятися в описі **одягу** та загалом **зовнішності**: *В гостиную заглянул... человек, костюм которого **чуть не убил меня на месте**: дядя был одет в сверкающие красные лосины. **На моей исторической родине** такие штаны носят артисты балета... **Нелепость** этого одеяния прекрасно оттенялась тяжелыми ботинками и короткой кожаной курточкой.* (М. Фрай. Корабль из Арвароха и другие неприятности); *Навіть ота його **надто** коротка зачіска... «Сила духу знаходиться в довгому волоссі» – стверджує один із неписаних законів Яроворота. А для Стриба це лиш докір Світу Сонячної Брами. Мовляв, **я не такий, як ви!*** (Д. Корній. Зворотний бік світла). Прислівник *надто*, іменник *нелепость*, зворот *чуть не убил меня на месте* і пряма заява *я не такий, як ви!* акцентують протиставлення персонажів через зовнішність звичним законам, прийнятним у певних обставинах.

Їжа й напої також можуть стати маркерами чужості та інакшості героя в новому для нього середовищі: *Ну и **влип** же я с этим грешным супом Отдохновения! Вся моя «чужеродность», о которой я время от времени просто забываю, полностью проявилась к тому моменту, когда я покончил с первой порцией. Бедняга Джуффин внезапно оказался в обществе слюнявого идиота, бессмысленно хихикающего над своей тарелкой...* (М. Фрай. Чужак). У наведеному фрагменті використано лексеми із негативною конотацією *влип*, *грешный суп*, *чужеродность*, а також прислівник *внезапно*, що свідчить про несподіваність для героя подібної реакції організму на незвичну для нього їжу. Сміливість кулінарних експериментів роз'яснено: *Как я понял, суп этот оказывает на горожан легкое наркотическое воздействие, настолько безвредное и приятное, что лакомятся им ходят всей семьей, включая самых маленьких карпузов* (М. Фрай. Чужак): опис супу містить лексеми «легкое», «безвредное», «приятное», «лакомятся», що і призвело до недооцінювання впливу незнайомої їжі. *За этим приключением последовали **целые сутки таких мучений...*** (М. Фрай. Чужак). Специфічний вплив на організм головного героя єдиної страви у світі Єхо в подальшому виконує текстотвірну функцію: – *Помните, что со мной творилось несколько лет назад, когда я отведал вашего супа?... мне придется повторить этот печальный опыт... Не давая себе времени на сомнения, мигом умял **адское зелье...*** (М. Фрай. Неуловимый Хабба Хэн). Усвідомлення героєм можливих наслідків у цьому випадку виражено лексемами *творилось*, *печальный опыт*, *адское зелье*. Кулінаронім *Суп Отдохновения* є авторським новоутворенням із допомогою традиційної назви страви «суп» і архаїчної форми слова «отдых» – *Отдохновение*.

*Шкода, що немає тут **нашої горілки, людської. А це тутешнє пійло...** Але добре, н'ємо, що є* (В. Єшкілев. Тінь попередника) – лексема *наша* постає в синонімічному ряду із *людською*, а *тутешнє* позначає протиставлення себе аборигенам, водночас використано лексему з негативним забарвленням *пійло*.

Назви професій відбивають специфічну галузь побуту іншого, можливого світу: – *Моему адвокату дадут слово...? ...что это за нелепая профессия? – Адвокат – это такой специальный человек, который помогает влипшим в неприятности идиотам выкручиваться и оправдываться. Почему-то считается, будто сами они слова в свою защиту сказать не способны...* (М. Фрай. Белые камни Харумбы). У наведеному фрагменті професія *адвокат* сприймається не позитивно, швидше іронічно, про що свідчать лексеми і звороти *нелепая, специальный человек, влипшим в неприятности идиотам, выкручиваться и оправдываться, почему-то считается*. Загальне враження від опису професії залишається таке, що вона є абсолютно безглуздою. Натомість натрапляємо на опис специфічної професії, що існує у світі Єхо в юридичній площині: *Этот человек – профессиональный подозреваемый. Ты... не знакома с туланской системой судопроизводства? ...туланские порядки оказались куда более причудливыми, чем я могла вообразить. – Когда наши полицейские узнают об очередном загадочном преступлении, они прибывают на место и хватают первого встречного.... человек, которого приперли к стенке... способен перевернуть мир, лишь бы избежать неприятностей и заодно отомстить их истинному виновнику... мы, наемные подозреваемые, можно сказать, элита этого цеха* (М. Фрай. Туланский детектив). Отже, навіть в одному вигаданому світі є різноманітні традиції, що дають змогу говорити про актуалізацію концепту «свій/чужий».

В оповіданнях про Єхо повсякчас трапляються згадки про назви посад, які зазвичай починаються зі слова «мастер»: *Господин Джанира носит звание Мастера Утешителя Страждущих. На самом деле он, как я понял, – что-то вроде тюремного психотерапевта* (М. Фрай. Камера № 5-хох-ау)... *Сэр Луукфи Пэни, Мастер Хранитель Знаний, к вашим услугам* (М. Фрай. Джуба Чебобарго...) – *Рада назвать свое имя: Меламори Блимм, Мастер Преследования Затаившихся и Бегущих, – представилась леди* (М. Фрай. Джуба Чебобарго...) тощо. Наведені авторські назви вирізняються лексемами, що належать до високого стилю й утворені з допомогою додавання до слова «мастер» опису його посадових функцій. Такі

утворення відбуваються за формулою «майстер «хто» (*Утешитель, Хранитель*) або «майстер «чого», водночас друга частина може містити або лексему на позначення процесу, актуалізовану віддієслівним іменником: *Мастер Преследования*, або позначення результату, здебільшого двокомпонентне: *Мастер Совершенных Снов, Мастер Громких Высказываний*; або «майстер «який», де епітетом стає дієприкметник: *Мастер Слышащий, Мастер Пресекающий Ненужные Жизни, Мастер Проверяющий Прискорбные Сведения*. Зауважимо, що подекуди найменування посади іронічно обіграно, так, *Мастер Слышащий* перетворюється за тим же принципом на *Мастер Кушающий-Слушающий* відповідно до специфіки роботи: підслуховування новин у трактирах. Також звернемо увагу на те, що кожен елемент назви наведено з великої літери для закріплення ефекту «високого стилю».

*У Циркуті є закон – одна дитина із сім'ї обов'язково має пройти військову службу і прослужити на благо імперії десять років. Таких воїнів називають **сервусами** (Я. Каторож. Стожар). Назва *сервус* утворена від латинського *serve* – охороняти, а отже, її деривацію також мотивовано виконавчою функцією.*

Зброя та її назви також відіграє важливу роль у створенні ефекту «інакшості». У вигаданих світах, у нових обставинах героям часто доводиться використовувати зброю або захищатися від неї: *Вслед за «мачете» на палубу полетел и **вовсе невероятный предмет**, подозрительно похожий на гигантскую мухобойку.* (М. Фрай. Корабль из Арвароха и другие неприятности) – не наведено назви «неймовірного предмету», лише його аналогію із мухобійкою.

– ***Стріла Перуна?**...Незвично потужна зброя. Вона легко долає всі перешкоди у вигляді закляття, замовляння, будь-яку магію розбиває на друзки – і темну, і світлу, і навіть сіру* (Д. Корній. Зворотний бік сутіні). Назва зброї складається з традиційної назви «стріла» та міфоніма «Перун».

Інколи зброєю постають предмети, функція яких від початку є іншою; зокрема, музичні інструменти або зброя, схожа на них:... ***варган** – це зброя світлих*

безсмертних... Темні не користуються світлим блиском музики. Це їх убиває (Д. Корній. Зворотний бік темряви). Зауважимо, що синонімом для лексеми варган постають слова ключ та дрімба: Віднині цей ключ, тобто варган, тобто по-вашому дрімба, одне слово – це Мальвине, освячене музикою великих гір, Дажбоговим ликом та подихом Сварожого світла (Д. Корній. Зворотний бік світла).

*Лук було зроблено з металу, що водночас нагадував і дерево – своєю гнучкістю. В середині нього було встановлено **дивовижний** механізм, який керував двома довгими шипами, що вихоплювались по краях лука при нескладній комбінації натисків на спеціальне місце в його центрі....Побачивши таку **дивовижну**, я мимоволі подумала, що луки дарвенхардців нагадують **музичні інструменти** неймовірної складності (Я. Каторож. Стожар). Детально описано функціонування предмету зброї, але розуміння принципу роботи інструмента не впливає на те, що предмет сприймається як незвичний і дивовижний.*

Вимірювання часу, пов'язане з фізичними властивостями або традиціями, може проявлятися в наявності або відсутності специфічних циклічних хрононімів: *А через **неделю** вернутя Джуффин и Шурф, и все уладится. – «Неделя»?! А что это такое?.. – Это просто семь дней... Есть одно **странное место**, где люди считают время именно таким образом (М. Фрай. Волонтёры вечности); ...к тому времени минуло уже две недели. Это по моему счету, а здешние жители не разбивают год на недели и месяцы; **они считают дни дюжинами**, а свои координаты во времени определяют лаконично: **такой-то день такого-то года** – и все (М. Фрай. Чужак). Спостерігаємо протиставлення «мой счет / здешние жители», а також відсутність у світі Єхо номінації тижня, наявність дванадцятірочної системи счислення: **дюжини**.*

*Лабіринт Анволі, планета Фаренго (9KB97:2), зоряна система Таліс. **29** **октомбрія 416 року Ери Відновлення** (В. Єшкілев. Тінь попередника). У цитаті маємо декілька хрононімів: різновид періодоніма – епохонім *Ера Відновлення*, а також циклічний хрононім на позначення назви місяця «октомбрій». Також наведену назву*

розділу атрибутовано не тільки вказівкою на час, а й на місце із залученням космонімів.

20 день місяця Выпи, год 324 от Великой осады... Месяц Лани, год 328... (С. Дильдина. Песня цветов аконита). Також маємо хрононім – назву місяця за зоонімом-апелятивом: *місяць Выпи, Месяць Лани*, і назву року, утворену чисельником, що відраховує час від певного фактоніма: *год 324 от Великой осады*.

... чергова війна – прекрасна нагода... розтягнути задоволення пізнавати цей Всесвіт ще на одну кальпу (Л. Дереш. Остання любов Асури Махараджа). У коментарях автор роз'яснює, що кальпа на санскриті – 4,32 мільярди років. *Кальпа* не є вигаданою автором одиницею часу, тим не менш, вона не є поширеною в європейському побуті, а тому також може вважатися «дивною» та «незвичною».

*...тієї служнички, яка кілька **аве-марій** тому зайшла до ювелірної крамнички маестро Тодаро Іракунді* (В. Арєнєв. Магус). У коментарях – пояснення: час, необхідний для того, щоб прочитати декілька молитов.

198880732940484447349:953. Дана Лой Элинталь Маль-Муран Йоторана, восемнадцатый младший принц туманных долин Адайти, открывает свой Темный глаз, предназначенный для созерцания ночи... (М. Фрай. Ирруан, доудаль, индера). Велике число є позначенням часу, що стає зрозумілим із контексту оповідання, розділеного на фрагменти звичними для нас позначеннями часу на кшталт 06:20. Окрім незвичного позначення часу, концепт «чужого» вербалізовано з допомогою okazіонального антропоніма *Дана Лой Элинталь Маль-Муран Йоторана*.

Вимірювання часу тісно пов'язане з фізичними законами вигаданого світу, а також із традиційним сприйняттям руху часу. Також час має нерозривний зв'язок із місцем та відстанню між об'єктами.

Научно ілюструють «інакшість» різноманітні **традиції**, які детально описують автори фентезі, створюючи розповідь про інші світи. Однією з важливих традицій є ритуал привітання і прощання. У вигаданих світах ця традиція різниться, але

спостерігаємо три різних створених світи, у яких під час привітання та прощання використано схожі жести і слова:

– *Очі б мої тебе не бачили!* – пробурмотів хлопчик стиха. На його подив, господар... захоплено відгукнувся на це «вітання» – *картинно прикрив очі долонею і вигукнув: – Очі б мої тебе не бачили!.. у нас, у місті Охи, так вітаються одне з одним. Це означає – «мені настільки приємно вас бачити, що, боюся, очі не витримують».* Або щось схоже, я не великий фахівець із давніх традицій. (В. Арєнєв. Місто Тисячі Дверей). Вітання *очі б мої тебе не бачили* є певною мірою іронічним, тому що в «реальному» світі це фразеологізм із негативною конотацією, натомість у місті Охи, як пояснює персонаж, це означає велику приємність. Іронічну функцію виконує і прислівник «картинно».

После этих слов он прикрыл глаза левой рукой и торжественно произнес: – Вижу тебя, как наяву! – потом отнял руку от лица и подмигнул мне. – Так у нас знакомятся, сэр Макс. Повторить! (М. Фрай. Дебют в Ехо). До опису залучено лексему «торжественно» для створення офіційної атмосфери, яка потім нівелюється неформальною мімікою: *подмигнул*. Зауважимо, що неофіт, яким був на початку Макс у світі Єхо, не може розрізнити офіційного та жартівливого вітання: – *Прячьте пищу, здесь грозный сэр Халли!* – радостно воскликнул он. *Я сдуру решил, что это и есть официальная формула приветствия* и намотал ее на несуществующий ус. Оказалось – нет. Господа шутить изволят (М. Фрай. Дебют в Ехо). О. Сафрон вважає, що привітання «вижу тебя, как наяву», свідчить про те, що «життя Макса у світі Єхо і далі частково нагадує ірреальне сновидіння: жителі Єхо вітають одне одного, начебто постійно знаходяться в стані сну» [219]. На нашу думку, у циклі повістей про Єхо сновидіння є невід’ємним складником і повноправним фрагментом реальності, проте герої не перебувають перманентно в стані сну – оніричний дискурс здебільшого чітко окреслений лексичними маркерами.

А те чудо враз піднімає руки до неба, закриває очі й тараторить: – Йменням Сварожого кола вітаю тебе, панно Мальво, піднімаючи вгору руки! (Д. Корній.

Зворотний бік світла); *Йменням Сварожого кола прощаюсь із тобою, піднімаючи вгору руки* (Д. Корній. Зворотний бік світла). Наведені вище ритуали споріднює те, що в них залучено специфічні вербальні структури й жести руками. Проте спостерігаємо і відмінності. У перших двох прикладах під час привітання очі прикривають руками, натомість в останньому фрагменті руки піднято вгору – і під час привітання, і під час прощання. Цей жест актуалізовано власне у формулі, як такий, що супроводжує вітання, а одже, його описано з допомогою дієприслівникового зворота; звернемо увагу на змістову тавтологію, що, на нашу думку, виконує символічно-сугестивну функцію: *піднімаючи вгору руки*. Натомість під час ритуальної відповіді зміст вітання й положення рук змінено: *Стрибог схрестив на грудях руки, вклонився в пояс та прорік: – Хай оберігає й тебе коло Свароже, дочко моя Мальво!* (Д. Корній. Зворотний бік темряви). В обох випадках актуалізовано фольклорно-міфологічний елемент із міфонімом, символ *Сварожого кола*.

Концепт «свій/чужий» у фентезійному дискурсі є текстотвірним через утворення паралельних та множинних світів, які відрізняються від реальності читача та від наближеної до неї реальності персонажа, який потрапив до іншого світу, або ж від відмінної реальності, що приймається як належне, якщо мандрів між світами не відбувалося. Семантичне поле концепту містить лексеми з оцінною семантикою *дивний, інакший, не такий, чужий, дивовижний* тощо. Його може бути актуалізовано з допомогою авторських okazionalizmів, здебільшого онімів. Найчастіше протиставлення «свого» й «чужого» відбувається через опис чужої їжі, одягу, зброї, хрононімів, назв професій і посад, а також ритуальних формул привітання і прощання.

4.2. Інтертекстуальний та інтермедіальний аспекти актуалізації концепту МАГІЯ

4.2.1. Процес і явище магії в дискурсі фентезі

У фентезійному дискурсі спостерігаємо декілька варіантів залучення концепту «магія». Один із них – традиційний розподіл магії на Білу («світлу, добру») та Чорну

(«темну, злу»). У дослідженні О. Тараненко [243] структура концепту БІЛА МАГІЯ в українській мовній картині світу представлена репрезентантами: «**маг** як уособлення людини з надприродними здібностями, що може керувати стихіями та людською волею; **характерник** як національно специфічне явище, притаманне тільки українському народові – в обох випадках конотація схвальна, позитивна [243], пор.: *«Чорна магія для «чайників» – сповіщав червоний напис, що наче плавав у жовтих хмарах... Автор DD. Права застережено. Власність компанії Lcfr LTD.... Гра якась, – сказав чоловік, – типу отого «Гаррі Поттера». «Чорна магія...«Щоб гратися у відьом та чорнокнижників...»* (М. Горностаєва. Чорна магія для «чайників»). У наведеному фрагменті спостерігаємо декілька інтердискурсивних елементів. Магічний, фантастичний аспект актуалізовано через лексеми «відьми» й «чорнокнижники», зворот «чорна магія», усічену прецедентну назву «Гаррі Поттер». Ігровий дискурс залучено з допомогою лексем *гра, гратися*. Лексеми *права застережено, власність компанії* відсилають до законодавчої бази в галузі інтелектуальної власності. Зворот «для «чайників» виконує іронічну функцію. Завдяки такому поєднанню ірреальний артефакт наближено до реальності читача.

То була Вогнявиця, старша донька Чорнобога, безжальна та жорстока. Її темна магія могла вбивати найсильніших, навіть богів, і жодні світлі сили не мали моці тому противитися (Д. Корній. Зворотний бік сутіні). У цитаті використано міфоніми – назви язичницьких богів *Вогнявиця, Чорнобог*, а замість традиційного «чорний/білий» наведено протиставлення «темна магія / світлі сили». Епітети *безжальна та жорстока* підсилюють негативну конотацію звороту «темна магія».

Трапляються й інші різновиди магії, зокрема, телурична: *Може, тому в Україні так багато чаклунів і чаклунок? Тут навіть прості сільські баби навчені телуричної магії, Телурична, або ж земляна, магія сильна, але тупа...* (В. Єшкілев. Богиня й консультант). У фрагменті наведено лексеми «чаклуни й чаклунок» – зауважимо суфіксальне творення гендерно маркованої лексеми «чаклунка», зазвичай «чаклунами» називали лише чоловіків, жінок іменували «відьми», «знахарки», «відаючі» тощо.

Наведено синонім телуричної магії – земляна. Вважається, що осередком телуричної магії в Україні є Терношорське святилище («Терношорська лада») [133]. Для входу до «магічного стану» жреці-мольфари використовували «священну сому» – напій із певних різновидів карпатських мухоморів.

В деяких випадках «чорна» та «біла» магії можуть мати інше семантичне наповнення, що спостерігаємо в російськомовному сегменті фентезійних творів. Зокрема, у циклі М. Фрая «Хроніки Єхо» магія поділяється на *Очевидну та Істинну*. На Очевидну магію впливають властивості Світу Стержня, у якому розташовано Єхо, і її сила залежить від розташування відносно Стержня Світу (Серця Світу) – що ближче, те сильніше. Очевидна магія може бути Чорною або Білою. Біла й Чорна магії у світі Єхо мають таку назву не тому, що є «доброю» та «злою»: ...*Чёрной магией называется наука о манипуляциях с материальными предметами; своё название она получила в соответствии с цветом земли. А Белая магия оперирует более абстрактными вещами, такими как настроение, мысли, память*» (М. Фрай. Чужак). Замість традиційного протиставлення «добрий» та «злий» автор актуалізує антиномію «матеріальний / абстрактний».

Традиційність поділу на «чорну» та «білу» магії подекуди призводить до іронії з допомогою залучення інших кольорів: *Я же, в сущности, очень могущественный колдун! Всего-то три тысячи восемьсот семьдесят вторая ступень фиолетовой магии... – Но почему именно «фиолетовой»?... Просто так, цвет красивый... Нельзя же всю жизнь ограничивать себя только Чёрной и Белой магией* (М. Фрай. Простые волшебные вещи); ...*смерть – штука закономерная, в отличие от магии двести какой-то там ступени, черной, белой, да хоть серо-буро-малиновой, будь она неладна* (М. Фрай. Чужак). В обох фрагментах іронія стосується не тільки кольору магії: *фиолетовая, серо-буро-малиновая*, але і ступені її використання: *три тысячи восемьсот семьдесят вторая, двести какая-то там*. Використано гіперболізацію й неозначений займенник «какая-то», у той час як найвищою можливою у світі Єхо є 234

ступінь Білої магії: *...которая, по словам знатоков, представляет собой венец человеческих возможностей* (М. Фрай. Дебют в Echo).

Істинна магія, на відміну від Очевидної, є в усіх світах: *...есть ещё и Невидимая, или Истинная... не только не может разрушить Мир, но даже является непременным условием его существования... есть во всех Мирах* (М. Фрай. Чужак); *Истинная Магия работает где угодно – хоть в стенах Замка Рулх, хоть на Уандуке, хоть в ином Мире* (М. Фрай. Наважденья). Однак є одне місце, де не працює жодна магія – Тихе Місто: *...покинуть Тихий Город невозможно. Во всяком случае, оттуда ещё никто не возвращался. Магия там не работает – ни Очевидная, ни Истинная, вообще никакая!* (М. Фрай. Наважденья).

Зауважимо, що однією з важливих лексем, що належать до біляядерної зони концепту МАГІЯ, є «сила» – людини, світу, Сердца Мира: *На самом деле сила практикующего Истинную магию не истощается, а, напротив, возрастает с каждым днём... Угуландская Очевидная магия – грубое насилие над реальностью, тогда как Истинная магия – исполнение её тайных, невысказанных желаний... Практикующий Истинную магию действительно не использует силу Сердца Мира. Мы черпаем её из иного источника, вернее – отовсюду. Этой силой пронизано всё существующее...* (М. Фрай. Ворона на мосту). Антиномія Очевидна/Істинна (Невидима) породжує паралельні антиномії *разрушение/существование, истощается/возрастает, насилие/исполнение желаний, сила Сердца Мира/сила всего существующего*. З цього можна зробити висновок, що Очевидна магія є зручним для людей, але руйнівним для світу Echo інструментом роботи, у той час як Істинна магія має іншу природу та інший характер впливу на реальність. Тим не менш, зауважимо, що в романах здебільшого використовуються засоби та прийоми саме Очевидної магії, як такої, що більше відповідає традиційним уявленням про фантастичні події, її засоби та прийоми охарактеризовано лексемами «фокус», «прием», «штука»: *Этот умопомрачительный трюк мой друг Трикки Лай однажды разучивал по случаю очередного праздничного утренника...* (М. Фрай. Мертвый ноль); *Смертные шары – это магическое оружие...*

*секретный приём... (М. Фрай. Вся правда о нас). Очень уж ему было интересно посмотреть угуландские фокусы... (М. Фрай. Мёртвый ноль); Белый Огонь?.. А что это за штука?...сто тридцать седьмая ступень Белой Магии, один из любимых фокусов моего знаменитого папочки... (М. Фрай. Волонтёры вечности). Ставлення до магії як до фокусу притаманне не лише російськомовному фентезі: *Сміт схопив палаючу головешку... головешка одразу ж перетворилася на яблуко. – Фокус! – низав плечима сухенький дідок... (Г. Пагутяк. Писар Східних Воріт Притулку)**

Окрім того, у світі Єхо є ще кілька різновидів магії: *древняя магия Хонхоны, традиционная магия островов Укумбийского моря (М. Фрай. Простые волшебные вещи)*. Ці різновиди не залежать від сили Серця Світу й однаково діють в усіх місцях.

Інколи магія не має точної назви або належності: – *Мій світ зовсім інший, ніж цей. Те, що існує тут – магія, зілля, холодна зброя – для нас, як казка. Такі світи, як ваш, ми вважаємо вигадкою (Я. Каторож. Стожар): лексеми магія, зілля, холодна зброя, казка стають в одному синонімічному ряду; інколи – синонімом природної, фізичної сили: *опирі не діляться своїми секретами ще й тому, що не хочуть порушити природній баланс... їхня магія схожа на способи полювання, підглянуті в хижаків... (Г. Пагутяк. Уріж та його духи).**

Українськомовне фентезі здебільшого послуговується реально наявними ритуалами та віруваннями, витоки яких прослідковуються в історії, фольклорі, народних віруваннях. Магія традиційно постає «темною» або «світлою», за рідкісними виключеннями долучення інших різновидів на кшталт «земляної, телуричної». У дослідженому сегменті російськомовного фентезі магія в усіх її проявах є системою, повністю вигаданою автором.

4.2.2. Лінгвальні та екстралінгвальні складники ритуалу в магичному процесі

Ритуали в процесі магії відіграють дуже важливу роль – вони налаштовують суб'єкта на відповідний душевний та духовний стан, відзначають завершення або

початок циклів, подій, життєвого перебігу. За Є. Кагаровим, ритуал є вужчим синонімом обряду: «Форма символічної поведінки, упорядкована система дій, що виражає певні соціальні й культурні взаємовідносини й цінності; ритуал – традиційно визначені дії, спрямовані на дійсність, мають символічний, неемпіричний характер і соціально санкціоновані» [38, с. 2].

М. Торчинський вирізняє окремі різновиди фактонімів: **магіоніми** (власні назви магічних дій, зокрема й ворожінь), напр., замовляння «На чотири сторони», а також **ритоніми** – власні назви ритуалів, обрядів, звичаїв, напр. Хрещення [251, с. 271]. Дослідник зауважує також, що зміст події впливає на структуру й походження такої власної назви. До ритуалів уналежнюємо, зокрема, обряди весілля та поховання, ініціації, циклічних свят тощо. Зауважимо, що ми вживаємо лексеми «обряд», «таїнство», «ритуал» як синоніми через те, що автори фентезі використовують їх таким чином. Розрізнення обряду та ритуалу не входить в межі даного дослідження.

Натрапляємо на магіонім «Обмен Ульвиара»: – *Обмен Ульвиара, он же заклинание Фиттеха, он же Аромат Тени, подробно описан в нескольких древних рукописях, которые в течение последних столетий вряд ли обрели хоть одного внимательного читателя — кроме меня, разумеется* (М. Фрай. Неуловимый Хабба Хэн). «Обмен Ульвиара» називається не тільки «ритуалом», а й «методом», «действием», «практикой», «жестом» – ці слова постають синонімами слова «ритуал», що знижує рівень «сакральності» дії, наближаючи її до побутової.

Хрещення (наречення): – *Від усього є захист...Не важливо, який обряд. Ритуали створюють люди. І коли ритуал стає загальновизнаним, самого цього факту вже буде достатньо, щоби таїнство вважалось здійсненим. Наприклад, таїнство наречення. Колись ім'я давали жерці, потім священники. Нині ж люди вважають, що дитина отримала ім'я разом зі свідоцтвом про народження. І ритуалом став похід одного з батьків у рагс для отримання там блакитного папірця. Це є загальновизнаним, тому працює... Хустинка, хрест та ім'я – традиційний набір для звільнення потерчат.* (О. Осіпова. Хвіртка до озера). Звернімо увагу, що в одному

уривку трапляються три лексеми на позначення ритуального дійства: обряд, ритуал, таїнство, і до того набір певних атрибутів, як матеріальних, так і нематеріальних.

Похорон: *Іноді мертві вимагають для них щось зробити. Тому й намагаються нічого не шкодувати їм на похорон – не забути про одяг, який вони собі вибрали, дрібні гроші, гребінець, хустинку, а подушку напихають сіном.* (Г. Пагутяк. Уріж та його духи) – наведено лексему «похорон», а також перераховано ритуальні предмети.

Ініціація: *Дід сказав мені, що, крім Перемінника та великої любові в серці, не завадить мати на тілі і знак, котрий берегтиме розум та душу від чужого втручання. Для цього потрібно було провести цілий ритуал. Учитель Мирослад зварив зілля на семи незачеплених водах, набраних опівночі в семи криницях. І в темну ніч... зібрав під прабатьком Шумом найстаріших неврів. Від тертя двох дерев'яних брусочків, узятих від дуба та берези, у котрих влучила блискавка, запалив багаття. Коли воно розгорілося, поклав туди Перунову стрілу...То ритуальна стріла. Перун спеціально зробив її для світу неврів. Учитель Мирослад прамовою **прочитав заклинання...** Мене напоїли зіллям, аби тіло моє не відчувало болю. Тоді розітнули шкіру на лівому плечі ножем, який за легендою належав Творцеві і викутий у небесній кузні на небесному вогні. Учитель **прочитав замовляння й зупинив кров із рани.** Він дістав із вогню стрілу й дуже гострим залізним наконечником накреслив на кістці плеча **обереговий символ.** (Д. Корній. Зворотний бік світів). У наведеному фрагменті поєднано словесні моделі: *заклинання прамовою, замовляння; використання магічних рослин та артефактів: Перемінник, дуб, береза, зілля, стріла, ніж; залучення стихій: сім незачеплених вод, багаття, небесний вогонь; особливий хронотоп: опівночі, темна ніч, під прабатьком Шумом [лісом]; актуалізація легенди про ніж та небесну кузню; особливий психофізичний стан: велика любов у серці; напоїли зіллям, аби тіло не відчувало болю; зрештою, використання оберегового символу (знак, котрий берегтиме розум та душу).**

Поміж інших важливих складників ритуалу є приготування зілля, зокрема, натрапляємо на рецепт, необхідний для перетворення на зірку, що можна теж вважати

своєрідною ініціацією: *«Две горсти гороха, одна морского песка, щепотка пыли из-под кровати, где спишь, шестеренка из часов, осколки елочной игрушки красного цвета, полный стакан цветочных лепестков, пуговица с маминной кофты, прядь волос. Книгу сказок, люблю, лишь бы с картинками, порвать на мелкие кусочки. Крылья трех бабочек, сгоревших на лампе, чайная чашка земли из-под яблони, два кукольных глаза, обязательно голубых, птичье перо, семь леденцов, десять медных монет»* (М. Фрай. Две горсти гороха, одна морского песка). Чинники, що впливають на вибір інгредієнтів, можна розподілити за групами. Серед них – місце, до того ж таке, що належить до «низу»: *из-под кровати, из-под яблони*; колір: *красного цвета, обязательно голубых*; число на позначення кількості: *два глаза, семь леденцов, десять медных монет, крылья трёх бабочек*; міра: *две горсти, полный стакан, чайная чашка*; елементи руйнування: *порвать на мелкие кусочки, сгоревших на лампе, осколки елочной игрушки*. Саме точність «рецепту» робить можливим його втілення, а важкодоступність певних елементів – морського піску – додає складності й цінності результату.

Циклічні свята: *Величезний пшеничний сніп-Дід посеред кімнати в День Народження Сонця. А ще – красивий та величний жертovníк посеред оселища Дива, біля Дівич-гори: здоровенний сваржень із білого каменю викладений на землі, а на ньому жертovní чара, оточена сімома фігурками жінок, виточених із такого ж каменю. Мала Птаха зачаровано дивиться, як її мама вичакловує щось, промовляючи, ніби мантру, слова: І се повінчаємо Небо й Землю, і справимо весілля їм, Де Чоловік є Сварожень і напроти нього – жона його...* (Д. Корній. Зворотний бік світла). Під час ритуалу, що проводився в День Народження Сонця, використано магичні артефакти: *сніп-Дід, жертovníк, жертovní чара, сім фігурок жінок*; вербальні моделі, лексема *мантра*, теонім *Сварожень*. Ритуал, зокрема, відбиває язичницький обряд весілля, своєрідного «алхімічного шлюбу» Неба та Землі, поєднання двох стихій. Ритуал проведено в особливому місці: посеред оселища Дива, біля Дівич-гори.

Вплив на здоров'я людини, лікування або, навпаки, насилання хвороб: *Як хочешвилікувати дитину, мусиш прийти опівночі, набрати з джерела води і скупати в ній дитину. Нічого не кажи, доки не набереш води й не зробиш так, як я тобі казала. Що б коло тебе не діялося, як би не перешкоджало, маєш усе витерпіти й не боятися.* (Г. Пагутяк. Уріж та його духи) – у наведеному ритуалі актуалізовано стихію води, специфічний час «опівночі», фізичне обмеження мовчання. Також показовою є своєрідна модальність, співставлення дієслів ...*хочеш* – ...*мусиш*. Для виконання бажання необхідно зробити щось незвичне й дискомфортне, *маєш усе витерпіти*.

Спостерігаємо, що проведення ритуалів може набувати певних перепон, перешкод, але обряд потрібно неодмінно завершити, довести до логічного кінця. Пор.: – *Когда вернешься домой и останешься один, распутай непременно. Это очень важно.* Ритуал. *Символическое приведение в порядок собственного прошлого. Изменить прошлое нельзя, а привести в порядок, знаешь ли, можно.* (М. Фрай. Энциклопедия мифов. Т.1). Герой намагається розплутати і спалити нитку, у той час як йому телефонують істоти, які видають себе за його друзів; пізніше вони намагаються увірватися до кімнати головного героя: *Дело понемногу шло, узлы сдавались... Противостояние продолжалось минут пятнадцать. За это время я покончил с узлами и принялся за разведение ритуального костра в самой большой из стеклянных пепельниц... – Это демоны были, Макс, а не твои приятели. Хорошо, что ты им не открыл. Совсем заморочить могли, обычное дело.* У наведеному фрагменті йдеться про синдіясмичну магію – оберегові акти та ворожба, в основі яких лежить магичний принцип зав'язування та розв'язування вузлів [38, с. 2], а також залучено стихію вогню: *ритуального костра*. Актуалізовано міфонім *демоны*, як антагоністи головного героя, що могли *заморочить*; це підтверджує лексема *противостояние*.

Подекуди обов'язковість ритуалів у магичному процесі постає в іронічному аспекті: ...*Думал, существует какое-нибудь заклинание, определённый порядок ритуальных действий... – Жертвоприношение, – подхватила она. – Обязательно нужно жертвоприношение! Три дюжины чёрных индюшек-девственниц, ещё не*

познавших тяжести оплодотворённого яйца... (М. Фрай. Вся правда о нас). Іронічну функцію виконує поєднання «високої» й побутової лексики: *индюшки-девственницы, познавших тяжесть оплодотворённого яйца*. Тим не менш, подальше роз'яснення знімає іронію: *Кровь этих индюшек считалась чуть ли не универсальным ключом к силе Сердца Мира... После тщательных проверок придворные маги убедились, что убийство несчастных птиц вообще ничего не меняет* (М. Фрай. Вся правда о нас).

Отже, ритуали у фентезійному дискурсі є невід'ємним складником концепту магії, і мають чітке лексичне вираження з допомогою залучення магічних словесних формул, специфічних ритонімів та магіонімів, лексем на позначення стихій, артефактів, міфонімів, теонімів, часу, місця, фізичних та психічних станів.

4.2.3. Особливості вербальної магії

Дослідження магічних текстів – замовлянь, заклять тощо – поставали об'єктом наукового вивчення в культурологічному [34], [236; 237], [244], релігієзнавчому [284], етнолінгвістичному [289; 290] структурно-семантичному [60], [192], і текстово-дискурсивному аспектах [63], [248], [283], [286]). Тим не менш, досі не проаналізовано функції магічних текстів у фентезійному дискурсі, у той час як магічний складник є одним із текстотвірних чинників фентезійних текстів. Зауважимо, що магічний дискурс як сугестивний тип комунікації детально розглянуто в роботі О. Гончарової [55], внаслідок чого виникає потреба у подальшому більш детально розглянути механізми сугестії в різних комунікативних ситуаціях [144].

В «Сучасному лінгвістичному словнику» за редакцією А. Загнітка віднаходимо визначення вербальної магії: «асоціативне сприйняття тих чи інших звуків, психологічна кореляція між звучанням і значенням слова. ...крім поверхового рівня, на якому сприймається й аналізується суть повідомлення, існує й глибинний рівень, на якому інформація сприймається несвідомо (друге дно повідомлення). Крім фоносемантичного, до глибинного, «магічного» рівня можна віднести й синтаксичний. Реципієнт несвідомо сприймає довжину речень, кількість простих речень у складному,

але те, якими сполучниками вони з'єднані (і, або, але, не тільки...), впливає на відповідні висновки» [83].

Як зауважує О Остроушко, «визначення сутності магічної функції мови пов'язані насамперед із розумінням магії як певної форми релігійного/дорелігійного світогляду, визначальною рисою якого є віра в реальність надприродних зв'язків між предметами, істотами, явищами, віра в надприродні істоти, надприродні властивості окремих предметів, об'єктів. Таке трактування магії й релігії є відстороненим поглядом тих науковців, для яких слова «релігійний», «магічний», «таємничий», «надприродний», «чарівний», «непізнаний» є синонімами» [189]. Надзвичайно важливими в процесі магії є саме лінгвістичні формулювання: закляття, прокляття, замовляння тощо. Вони використовуються для різноманітних цілей: захисту/нападу, прохання, пророкування, прокляття або благословення, руйнування або створення. Одиниці вербальної магії тісно пов'язані з мовним вираженням ірреальності, що було розглянуто вище. Такі моделі належать до «магії слова», яка поєднується з усіма видами магії [38, с. 2].

Словник української мови визначає заклинання у такий спосіб: «2. за марновірними уявленнями – усталена словесна формула, звичайно супроводжувана відповідними діями, що має магічну силу; замовляння. 3. Те саме, що проклин» [232, с. 148]. Отже, словник наводить у синонімічному ряду три позначення: заклинання, замовляння, проклин.

У нашому дослідженні важливу роль відіграють замовляння, заклинання, закляття тощо як мовленнєвий жанр, що має інтертекстуально-фольклорну семантичну навантаженість, а також є невід'ємним складником концепту МАГІЯ – текстотвірного концепту у фентезійному дискурсі. Тому нас цікавитиме, насамперед, специфіка авторського утворення та використання вербальних магічних одиниць, що мають на меті вплив на людину, її фізичний та психічний стан, а також на навколишній простір і загалом на реальність та Всесвіт. Магічні вербальні моделі дуже тісно пов'язані як із елементами вигаданих мов, так і з іншими оказіональними лексичними включеннями.

Окрім того, інтерес становить загальна комунікативна ситуація виголошення магічної сентенції, що включає в себе зовнішні обставини, внутрішній стан суб'єкта магії, а також інтермедіальні включення – магічні зображення, що мають на меті підсилити сугестивний вплив на реципієнтів як усередині тексту, так і на реципієнта – читача.

Як зауважує О. Остроушко, «**замовляння** – це усталені стійкі тексти різного обсягу, призначені самим фактом свого виголошення вплинути на хід подій... Для успішного, ефективного виконання замовляннями їх магічної функції значення мають не тільки й не стільки ті слова, які вживаються, скільки їх порядок, структура висловлення й тексту загалом. Особливості замовлянь як магічних текстів виявляються не на рівні окремого слова, а на рівні синтагматичному... Функціонування магічних текстів має чітку виокремленість із побутового мовлення. Це стосується й часу, і місця їх виголошення, і виконуваних при цьому дій, й обмеження доступу сторонніх осіб тощо [189]. На важливості хронологічного чинника наполягає й І. Гунчик, який наголошує: «У творах українського okazіонально-обрядового фольклору – народних молитвах, замовляннях, примовках, заклинаннях... роль хронологічного чинника особливо важлива: це чинник, що визначає структурну архітектоніку фольклорного тексту і впливає на його основні функціональні характеристики» [63]. Пор.: *...и не вздумай произносить это вслух ни при каких обстоятельствах – только один раз, у Явных Ворот Иафаха, и только на закате. А вот время года, погода и фазы луны никакого значения не имеют*» (М. Фрай. Белые камни Харумбы).

Обмеження доступу: *еще раз настоятельно попроси, чтобы никто не вздумал заходить на кухню, пока мы тут находимся* (М. Фрай. Неуловимый Хабба Хэн).

Спеціальні приміщення: *У цій кімнаті найбільше сприятливих для цього місць, бо я часом бавлюсь із різними замовляннями, а вони змінюють докілья* (Я. Каторож. Стожар); *...когда разговор на опасную тему был по какой-то причине необходим, его вели в храмовых подземельях, защищённых специальными хитроумными знаками, которые каким-то образом делают помеченное ими место частью иной реальности* (М. Фрай. Тяжёлый свет Куртейна. Зелёный, Т.2).

Особливості вербальної магії в українськомовному та російськомовному фентезі мають певні принципові відмінності. В україномовних текстах закляття, замовляння та інші види магічних формул здебільшого постають інтертекстуальними, фольклорними одиницями. Інтертекстуальність може проявлятися не тільки на лексичному, але й на синтаксичному рівні, пор.: *Наказую тобі волею Сонця й Місяця вернути назад Обміну, доброю волею те зробити, сльозами вітер обмити, полин із душі забрати, подобу справжню прийняти...Картина на стіні. Обміна переді мною, вітер по спині, ватра угорі, коловраєм заклинаю, словом сильним очищаю, – заговорила-заторохтіла ледь розбірливо.* (Д. Корній. Зворотний бік світла). Наведений фрагмент не є «справжнім» закляттям, проте його особливості свідчать про жанрову інтертекстуальність (архітекстуальність за Ж. Женеттом). До таких особливостей уналежнюємо, зокрема, ритміку й римування дієслів у формі інфінітиву: *зробити, обмити, забрати, прийняти*; архаїзми: *подоба, коловрай*; природний паралелізм і залучення стихій вітру та вогню: *картина на стіні... вітер по спині, ватра угорі*; використання концепту СЛОВО, а також лексеми *заклинаю*; імператив: *наказую тобі*. Зауважимо, що імперативна форма контрастно співставляється з наказом *доброю волею те зробити*. Також звернемо увагу на традиційну нерозбірливість магічного тексту для тих, хто довкола: *заговорила-заторохтіла ледь розбірливо*. Магічні вербальні одиниці здебільшого є погано зрозумілими навколишнім, проте зазвичай досягають своєї мети – об'єкта: – *Місяцю ясний! Батенько красний! – зашелестіли губи з дитинства відомі слова заклиальної пісні. Такими словами вчили її закликати Долю, коли нагла потреба стукає у двері... А чому б не спробувати ті слова повернути до Місяця? Стояла з закритими очима й говорила-говорила-замовляла, створюючи в повітрі над головою вогняні знаки* (Д. Корній. Щоденник Мавки). Використано синонімічні дієслова і віддієслівний прикметник мовлення: *заклиально, закликати, говорила, замовляла*. Заклинання супроводжується створенням у повітрі магічних вогняних знаків. Окрім того, заклинання є трансформованим із заміною об'єкта, до якого спрямована

формула: пісня була для закликання Долі, а суб'єкт намагається *ті слова повернути до Місяця*.

*Джуффин вихрем сорвался с места. **Что-то** выкрикивая чужим гортанным голосом, ритмично ударяя ногами в пол, он пересек комнату по диагонали, потом еще раз и еще. Ритм его шагов и выкриков... успокаивал меня.* (М. Фрай. Чужак). У цьому випадку формулу не атрибутовано назвою, але вона має фізичний супровід ритмічних ударів, що впливають не тільки на об'єкта, а й на стороннього спостерігача. Жести відіграють важливу роль у створенні комунікативної ситуації замовляння: *...коли за дітьми зачинається хвіртка, що веде до озера, жінка піднімає праву руку й **бурмоче** дітям услід коротке замовляння. Тепер вона напевно знає, що з малечю нічого не станеться* (О. Осіпова. Хвіртка до озера)

Ще один різновид магічних формул, що трапляються у фентезійному дискурсі – **прокляття**. За визначенням словника української мови, «проклін, рідше прокльон: 1. Лайливий вислів, який виражає різкий осуд кого-, чого-небудь, велике обурення кимсь, чимсь, ненависть до когось, чогось і т.ін.; 2. Те саме, що прокляття» [232, с. 201]

Автори фентезі також пропонують свої пояснення феномену прокляття: *...взагалі **прокляття** – то насправді лише побажання максимально сильного покарання за допущений гріх. Старий характерник вважав, що його син не тільки зрадив своїх побратимів, а й порушив четверту Божу заповідь – шануй твого батька і твою матір. Не думаю, що то було чисте прокляття. Швидше – бажання відплати за образу* (Д. Корній. Гонимарник). У тексті наведено припущення про те, що прокляття є побажанням покарання, навіть помсти, тобто процес прокльону постає в християнському аспекті, що створює певний контраст: поєднання «Божих заповідей» і язичницьких ритуалів.

*Хотя от её **прощального заклинания** мы с девочками город два дня отмывали. Ну как – отмывали. Понятно, что не мочалками, а заклинаниями. Только **древних крэйских проклятий** нам тут для полного счастья тогда не хватало. Хорошо, что я к тому времени вже научилась их снимать* (М. Фрай. Мёртвый ноль). Прокляття, по-

перше, атрибутовано часом і етносом: *древнее крэйское*, а, по-друге, постає схожим на фізичний бруд, накладений на ціле місто, що спричиняє відповідні наслідки – наведення ладу в такий же спосіб: *отмывали... заклинаниями*.

До вербальних компонентів магії уналежнюємо також **пророцтва**. Згідно з визначенням, наведеним у словнику української мови: «пророцтво, а, сер. 1. За релігійними уявленнями – пророкування, що є виявленням божої волі; // заст. Передречення чийого-небудь майбутнього життя гаданням, ворожінням, різними прикметами» [232, с. 273]. Найближчим за змістом до того, яким постає пророцтво у фентезійному дискурсі, є друге, застаріле (за словником) визначення, проте зауважимо, що пророцтво передрікає не тільки особисте життя, а й подекуди історію цілого народу, пор.: *І сказано в пророцтві неврів: «Прилетить біла жінка на крилах Птахи-Слави, омие рани мертвих живою водою, й оживуть вони, і зрадіють їхні душі в дорозі до вирію»* (Д. Корній. Зворотний бік темряви). Атрибутовану формулу пророцтва *неврів* побудовано з допомогою дієслів майбутнього часу, а також актуалізації міфоніма *Птаха-Слава*, протиставлення лексем *мертвий/живий*, залучення традиційного артефакта *жива вода*, а також міфотопоніма *вирій*, що створює містичне видіння, яке згодом буде втілено в життя відповідно до наведених у пророцтві деталей, але на момент створення пророцтва всі образи є загадковими та незрозумілими для носіїв знання.

Меня заинтересовало не само пророчество, а уникальная возможность изучить механизм его возникновения....Короткое бессловесное заклинание... пробуждает в клиенте ту часть сознания, которая обладает полным объёмом знания о себе, но почти никогда не вступает у контакт с умом (М. Фрай. Вся правда о нас). У цьому фрагменті пророцтво постає об'єктом наукового аналізу механізму його виникнення, цей аналіз ґрунтується на вивченні взаємодії свідомості й розуму, а отже, магічна формула – навіть не виражена лексично (*бессловесное заклинание*) – наближає містичний аспект магії до наукового. Окрім того, магічний дискурс накладено на ринково-економічний завдяки лексемі *клиент*.

Про лінгвістичні особливості магічних формул багато написано власне у фентезійних текстах: *...пробормотал несколько слов, значение которых на древнем языке Хонхоны что-то вроде: «а ну колись, мерзавец». ...большинство общеизвестных заклинаний, по мнению знатоков древнего языка, свидетельствуют о крутом нраве древних обитателей Сердца Мира. Причем чем более высокую ступень магии используют, тем грубее становится речь... Думаю, наши предки отлично понимали истинную природу Очевидной магии: жестокое насилие, чтобы не сказать надругательство над реальностью. Что же до Истинной магии, она обходится вовсе без слов...* (М. Фрай. Властелин Морморы). У наведеному прикладі знову актуалізовано специфічну особливість Очевидної магії, її вплив на реальність, що протиставлено Істинній магії, яка може обходитися без слів.

Інші особливості вербальних магічних компонентів – їх складність для запам'ятовування, з одного боку: *...из стихов Кибы Кимара невозможно запомнить ни строчки, я уже неоднократно проверял! В этом они похожи на самые могущественные заклинания древности, иные из которых приходилось заучивать изо дня в день в течение столетий* (М. Фрай. Простые волшебные вещи), а з іншого боку, їхнє своєрідне бажання бути вимовленими й можливість це зробити, якщо формула має високий рівень якості, а суб'єкт магії – достатній рівень магічної сили: *В устах могущественного человека всякое стоящее заклинание произносит себя само, важно только не сбиться в самом начале, на первом же слове, а дальше все пойдет как по маслу* (М. Фрай. Дар Шаванахолы). Зауважимо, що епітет *могущественный* може бути застосованим як до суб'єкта магії, так і до магічної вербальної одиниці, що певною мірою зближує живу істоту та лексичну одиницю, робить заклинання майже-істотою (згадаймо в цьому контексті книгу Террі Пратчетта «Колір магії»).

Специфічний спосіб актуалізації магічного формулювання без наведення його тексту – залучення неозначеного займенника в поєднанні з найменуванням одиниці магії й певним епітетом: *...некая нерушимая клятва, из тех, что легкомысленно*

приносят в юности, а потом до конца дней расхлебывают... (М. Фрай. Ворона на мосту); ...старшина нищих связал меня **какой-то страшной клятвой**... (М. Фрай. Неуловимый Хабба Хэн); ...сэр Джуффин заставил меня произнести **какую-то абракадабру на непонятном языке**. Выяснилось, что это древнее заклинание, сила которого якобы намертво связала меня с интересами Короны (М. Фрай. Джуба Чебобарго и другие милые люди). У наведеному останньому фрагменті іронічну функцію виконують звороти на позначення магічної формули: *какая-то абракадабра на непонятном языке*, а також сполучник *якобы*, актуалізація якого піддає сумніву попередню процедуру ініціації.

У рідкісних випадках, коли в текстах наведено магічні формулювання, ними можуть ставати звичайні, подекуди абсурдні фрази та вислови, які набувають сенсу лише в конкретному контексті, для конкретної людини: – *Ты умеешь присниться во время*, – диктує Нёхиси. – *Машина времени из палки от швабры, рукавицы и селедочного хвоста. Не препятствуй естественному течению кошки. Сможешь в апреле. Твоя тень толще тебя. Никогда не плачь в шторм. Сейчас поиграем в прятки* (М. Фрай. Игра важнее, чем я). Поміж перерахованих формул є кумедні, комічний ефект яких створено завдяки поєднанню лексем, що належать до різних семантичних полів, наприклад: *Машина времени из палки от швабры, рукавицы и селедочного хвоста, естественному течению кошки*. Інші фрази є звичайними, але такими, що можуть стати зрозумілими лише в певному контексті завдяки суб'єктивній інтерпретації, спричиненій зовнішніми та внутрішніми чинниками: *Вроде как получается, что надо прочесть пятидесятое слово в каждом из писем, в порядке их поступления... Это мы в октябре узнаем. Когда прочитаем пятьдесят вторые слова в письмах* (А. Толкачев. Французская книга).

Вечерами, в дни фильмов, он творил в полутемной комнате свое волшебство с сигаретным дымом и со словами – усталый, раздражительный старшеклассник в ветхом халате, красноглазый колдун, знавший тайны невидимых игр. Кузнечик подходил к двери, читал, как заклинания, написанные на ней слова: «Не стучать. Не

входить». Стучал и входил (М. Петросян. Дом, в котором...). У фрагменті актуалізовано час: *вечерами, в дни фильмов*; місце – *в полутемной комнате*, складники процесу: *сигаретный дым и слова*, названо суб'єкта магії – **колдун**. Заборону на вхід вербалізовано на дверях, і персонаж переступає заборону, що дає йому змогу долучитися до магічного процесу.

Роль магічних формул часто виконують авторські okazіоналізми. Пор.: – *Думаешь, заколдовать – это... сразу, как в сказке – калды-балды, зузгальяба-музгальяба! – превратился, и все?* (М. Фрай. Ведьма, жаба, принцесса).

Подекуди фрази, на перший погляд абсурдні, можуть бути елементами інших, вигаданих мов: *Дана стояла, прижавшись лбом к холодному оконному стеклу и тихо бормотала: «Айнабурды, дотихан, казавайя, лай-улулу, дарабу, гимустан, аюны, куверды»...в надежде, что... снова придут бессмысленные сочетания звуков: «дорбурад», «ататун», «мулустай»...* (М. Фрай. Ирруан, доудаль, индера). Належність цих слів до мови іншої реальності виявлено в фінальному фрагменті оповідання завдяки okazіональним антропонімам і фантастичним фізичним властивостям суб'єкта, який бачив наш світ уві сні: *...открывает свой Темный глаз... видит рядом свою старшую сестру-близнеца Дану Лой Альдимер Маль-Муран Йотокати и плачет от облегчения всеми тремя подвластными ему долинами...* (М. Фрай. Ирруан, доудаль, индера).

– *Хаахха бен хха, ахха аллес хха, бахха... Я уже добрые четверть часа слушал эту благозвучную, с присвистом и придыханием белиберду... Язык заклинания не был похож на повседневную речь... даже звуки совсем иные. Казалось, он был создан существами, у которых голосовые связки устроены совершенно иначе, поэтому слова им приходится не произносить, а выдыхать, выдувать, высвистывать...* (М. Фрай. Неуловимый Хабба Хэн). У цитаті спостерігаємо okazіональні магічні формули, вказано, що мова заклинання не схожа на повсякденну, навіть фонетично, і висунуто припущення про фізичні особливості істот, що могли б створити таку мову.

Як можна спостерігати в наведених прикладах, україномовне фентезі під час долучення магічних формул здебільшого актуалізує засоби інтертекстуальності, автори використовують традиційні фольклорні формули, замовляння, молитви, у той час як у російськомовному фентезі переважають авторські okazіоналізми та описове подання магічних формул.

4.2.4. Інтермедіальність у магічному дискурсі

Зображення магічних символів також є складником процесу магії. Такі зображення уналежнюємо до інтермедіальності, безпосередньо пов'язаної з інтертекстуальністю, тому що здебільшого зображення символів супроводжуються цитуванням фольклорних текстів або принаймні описом їхнього значення.

Як зазначає Т. Ловейко, «символ – це сконцентрований елемент дійсності, сегмент інформації, побудований за принципом айсберга... символи, особливо в українських магічних текстах, є... законсервованими, статичними» [153]. У дослідженні йдеться про словесні символи, проте ми вважаємо, що наведене визначення є адекватним і для зображених символів. Зауважимо, що в ономастиці відсутній онім на позначення зображених символів. Такі власні назви, як Ведаман, Ужич, Алатир, або навіть сучасні зображені символи – амперсанд, октоторп тощо, можна було б уналежнити до ідеонімів, конкретніше – до імажонімів. Ідеоніми, за визначенням Н. Подольської, це «власні назви тих об'єктів, які не мають безпосереднього стосунку до матеріальної сфери діяльності людини й на цій основі певною мірою протиставляються прагматонімам» [200, с. 61]. До ідеонімів дослідниця уналежнює артїоніми, біблїоніми, гемероніми, геортоніми, документоніми, поетоніми, хрононіми. Ґрунтуючись на цій класифікації, М. Торчинський уналежнює до ідеонімів артїоніми, біблїоніми, гемероніми, поетоніми та хрононіми [251, с. 215]. У детальній класифікації М. Торчинського присутні різноманітні оніми – різновиди артїонімів (власних назв творів образотворчого мистецтва), зокрема, імажоніми, що постають синонімами артїонімів у класифікації Н. Подольської. Різновидом імажонімів є

пiктонiми (власнi назви предметiв живопису) i графiконiми (власнi назви графiчних об'єктiв, до яких належать замальовки без фарби [251, с. 216]. Однак усi цi назви не вказують на конкретнi зображенi символи, якi не є картинами, гравюраами або графiкою в сенсi «замальовок без фарби». Ми пропонуємо запровадити до наукового ономастичного простору термiн *символонiм* (вiд лат. Symbolum, гр. Σύμβολο – знак, символ) (або *сайнонiм, сигнонiм* вiд англ. Sign [sain] – знак, символ, позначення [175])

Дуже наочною в цьому планi постає тетралогiя «Безсмертнi» Дари Корнiй. Сакральнi знаки є своєрiдною мовою, шифром, який необхідно розумiти для того, щоб правильно орієнтуватися у просторi, в якому дiють магiчнi сили: *Уже добре розумiлася на знаках, якi просто шалено любили всi безсмертнi без винятку, старанно ними все прикрашаючи: дверi, вiкна, пiдлогу, стелю, одяг, зброю, обереги. Розшифрувала i знаки на вишивцi на своїх суконках. Гарнi то були знаки, на диво, добрi. Тому одяг тепер вбирала з радiстю, вiрячи пiдсвiдомо, що вiн також допомагає* (Д. Корнiй. Зворотнiй бiк темряви). У книгах натрапляємо не тiльки на iнтермедiальнi описи зображень, але i власне зображення символiв (див.Рис. Символи).

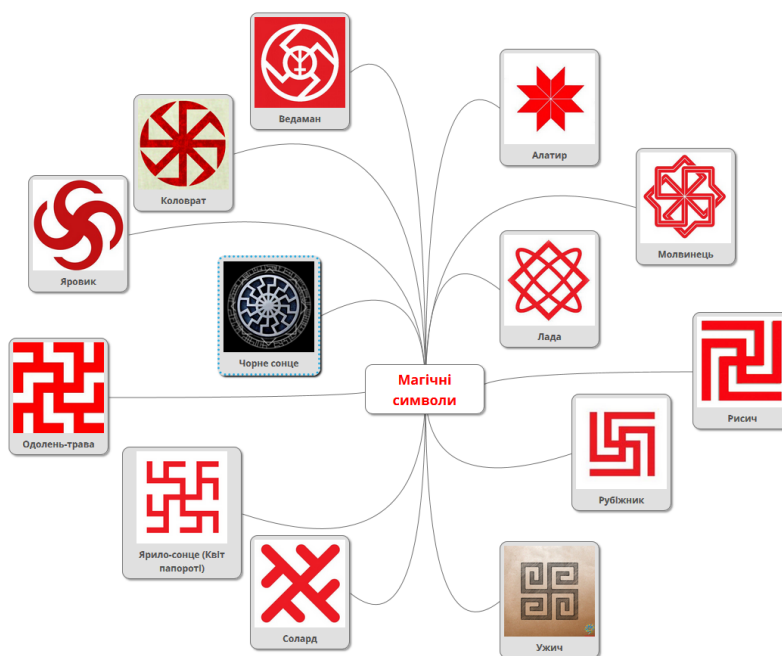


Рис. Символи

Зауважимо, що актуалізація символів супроводжується дієсловами із позитивною семантикою «красувався», «милувався»: *Лада задоволено кивнула на двері: – Заходь. На дверях красувався символ Зірки-Лади. Як і годиться, він тут на своєму місці* (див. рис. Лада) (Д. Корній. Зворотний бік сутіні). *Чомусь відразу зрозуміла, що за ними її кімната. Навіть не запитувала батька, чи правильно вгадала. На дверях милувався символ* (див. рис. Ужич). *Німе запитання стояло в очах. Стрибог побачив одразу: – Це оберіг. Вужич. Символ зв'язку з предками. Він об'єднує теперішнє та майбутнє. Це цілісність єства людини: тіло, душа, дух та совість – одне* (Д. Корній. Зворотний бік темряви).

Звернемо увагу на те, що запит у пошуковій системі «вужич» видає тільки посилання на книгу Дари Корній, тому що частіше цей оберіг називають Ужич-Борич, або «духовна свастика». Отже, переклад назви українською є специфічним оказіоналізмом авторки.

Важливими інтермедіальними включеннями є символи Ярила, солярні знаки, які виконують допоміжну функцію під час проведення ритуалів, що супроводжуються лінгвістичними магічними формулами: *...Посередині площі викладався символ із сухого дерева* (див. рис.Одолень-трава). *То символ чистого весняного сонячного світла, символ Ярила-Сонця. Символ багатства та доброго врожаю. Символ ярії сили та ярії любові. Навколо закладається ще дванадцять ватр, це все запалюється. Висота вогню, здається, сягає неба. Вогонь палахкотить, вогонь зачіпає хмари, пестить землю. Довкола багаття хороводять жінки, молодиці, юні дівчата, дівчатка й голосно співають:*

– Воротаре, воротарчику,

Ярило прекрасний!

Відтвори ворітонька від вирію!..

І враз диво дивнеє стається. Ярило-воротар виходить і... На небі хмари розступаються, сонце всміхається, а жінки та молодиці далі ведуть величне дійство...

Звернімо увагу на два моменти. Ритм та побудова пояснення спрямовані на психологічний вплив – анафори на початку речень, повторення слова «символ» і «вогонь» створюють можливість для занурення читача в подібний до трансового стан. Другий момент стосується використання авторкою зображень конкретних символів. Важливим вважаємо те, що в книзі представлено зображення не символа Ярила-Сонця, а символа одолень-трави. Існує два парних символи, жіночий та чоловічий: одолень-трави та квітки папороті, вони відрізняються напрямом променів: за годинниковою стрілкою (посолонь) і проти неї (противусолонь). Символ квітки папороті зображають із промінчиками, спрямованими за рухом сонця (див. рис. Квітка Папороті).

Символ Ярила-Сонця, що називається Яровик, виглядає так: чотири скруглені промінчики, спрямовані за рухом сонця (див. рис. Яровик). Тим не менш, усі ці три символи є «сонячними», тому в принципі припустимо говорити, що вони є символами Ярила-Сонця. Ще один сонячний символ, коловрат, зображено, але не названо в книзі «Зворотний бік темряви»: *А потім вона поклала на жертovníк сухої глици, дубових та букових гілочок, які довго горять. Поверх цього – череп. Перед жертovníком намалювала знак* (див. рис. Коловрат). *Запалила вогонь на жертovníку, крикнула всім стати навколішки і простягнути руки до неба. Сама ж вступила в центр намальованого символу й заговорила майже нечутно:*

Боги говорять тобі: геть від ликів наших.

Громовик говорить тобі йти від душі наших.

Закриває очі ворогам, затуляє вуста ворогам,

Замикає сили у темниці ворогам.

Поки горить жертва ця, поки чути, як грім будить небо

Поки чути, як дощ лис з неба...

(Д. Корній. Зворотний бік темряви).

В наведеному фрагменті магічний дискурс актуалізують лексеми «жертovníк», «череп», «знак», «символ», теонім «Громовик», а також синонімічні дієслова зі значенням негативного впливу: *закриває, замикає, затуляє*.

Зауважимо, що в текстах Дари Корній «знак» і «символ» у значенні «сакральне зображення» постають синонімічними і використовуються задля уникнення тавтології. Подекуди трапляється синонім «клеймо»: *Зупинилися перед дверима, прикрашеними знаком* (див. рис. Чорне Сонце). *Яга повернулася своїм потворним обличчям до дверей, пальцями некістяної правої руки проти годинникової стрілки пройшлася по символу, відтак оголила ліве передпліччя... Звичайна біла шкіра і витатуваний знак Чорного Сонця... – Це клеймо Чорного Сонця... Чорне Сонце – це... сакральний солярний символ. Лишень обраним дозволено його носити. І той, хто ним відзначений, а не прикрашений, завжди має його з лівого боку. На плечі, на руці, на спині, біля серця. Місце обирає покликання. Це знак жрецької касті, його використання в побуті неприпустиме. Чорне Сонце – це... зв'язок із предками. З тими, хто пішов за межу. І це також зв'язок із нащадками» (Д. Корній. Зворотний бік світів).*

...то не пагорб зовсім, а камінь. Великий, білий. Наблизилася зовсім впритул і вже могла добре розгледіти його окреслення. Обійшла довкола. Він нагадував формою білу ружу (див. рис. Алатир). *Впала перед білим каменем на коліна. Дивилася побожно на дуба, що ріс на тому камені, серце в грудях тріпотіло пташкою... Це Алатир – священний камінь Творця, а дерево на ньому – то величне прадерево життя, біля підніжжя якого горить Живий вогонь, а під ним – Безсмертя душі людської заховано. Біла вода, яка її зцілила, – то вода Творіння, яка витікає з-під Алатира. Та ріка з'єднує небо та землю, беручи свій початок аж на молочній небесній дорозі, яку залишила священна корова Земун, Велика Берегиня. То вона позапалювала зорі-сонця ясні в безконечних світах, напоюючи Всесвіти своїм молоком. А Творець вдихнув у ті зорі й у ту дорогу Життя... Біловоддя».* (Д. Корній. Зворотний бік світла).

Зображення Алатир знаходимо й у заключній книзі тетралогії – «Зворотний бік світів»: *Підходила до пагорба все ближче і ближче і вже розуміла, що то і справді камінь. Уже могла добре розгледіти його обриси. Обійшла довкола. Він нагадував формою білу ружу... Алатир – священний камінь усіх безсмертних... – Камінь алатир було піднято з dna Молочної річки. Спочатку це був маленький камінчик, але Сварог*

вимовив найперше слово прамовою, і камінчик став рости. Алатир – це священний камінь. «Малий і вельми холодний», він водночас і «великий, наче гора», і піщинка в божому морі. І легкий він, і важкий. Він – непізнаваний: «І не міг той камінь ніхто пізнати, і не зміг ніхто від землі підняти». А у води Молочної річки алатир упав із неба, і на ньому були вирізьблені закони Сварога... (Д. Корній. Зворотний бік світів).

Остан пальцем на піску відтворив знак: (див. рис. Молвинець). – *Це молитвинець, великий дар батька Рода. Він береже від злого, недоброго слова, від проклять і замовлянь, від обмови, наклепу і всіх потороч-втручань у серце, мозок та душу»*(Д. Корній. Зворотний бік світів). Зауважимо, що зазвичай це символ називають «молвинець», назва «молитвинець» також є певним оказіоналізмом Дари Корній. Окрім того, в наведеному фрагменті наведено міфонім *батько Рід*, а лексеми на позначення магічного впливу виконують сугестивну функцію: *проклять і замовлянь, обмови, наклепу, потороч-втручань* тощо.

Важливим вважаємо те, що створення символів зазвичай супроводжується ритуальними формулами, які неможливо розібрати оточуючим. В інших випадках символи супроводжуються поясненнями їх значення. Лише в декількох випадках згадка символу не супроводжується його зображенням: *Підійшов до гладкої білої стіни. Намалював на ній пальцями знак Ведаман, прошепотів замовляння прамовою* (Д. Корній. Зворотний бік сутіні)

Отже, у кожній із чотирьох книг тетралогії спостерігаємо зображені символи. У сучасному українському фентезі зазвичай не використовують зображень, розміщених в тексті, окрім тих, що розпочинають розділ або книгу, тому вважаємо такий прояв інтермедіальності важливим для створення магічної атмосфери, пов'язаної з традиційними фольклорними уявленнями, що підвищує рівень психологічного впливу та енциклопедичної обізнаності читача зі слов'янською символікою. Здебільшого символи є солярними, світлими, такими, що відображають зв'язок із предками.

Окрім зображення магічних символів, у сучасному фентезі натрапляємо й на інші прояви інтермедіальності, пов'язаної з процесом магії. До таких уналежнюємо

оповіді про малюнки, які змінюють реальність або впливають на неї (див. М. Фрай «Между тенью и светом», В. Арєнєв «Олівець із напівстертим написом» – ці два оповідання споріднені ще й тим, що в них описується магічний артефакт – олівець, усе намальоване яким з'являється в реальності; також сюди уналежнимо картини Аліни в романі Д. Корній «Гонихмарник», зображення та графіті на стінах у «Домі, в якому» М. Петросян і в «Книзі вигаданих неістот» Є. Ліра та К. Федорович тощо), опис музики: *Віли зі світу Чистого неба вправно та трішки химерно грали на дрімбах, уміло приголомшуючи супротивника, який глухнув від чарівного звуку цього інструменту* (Д. Корній. Зворотний бік сутіні), фотографій тощо.

4.2.5. Інтертекстуальність оніротопу як умовності третього рівня

Онїричний дискурс перебуває з фентезійним у тісній взаємодії, взаємопроникненні і слугує текстотвірним центром багатьох фентезійних творів. Першим ґрунтовним дослідженням онїричного дискурсу стала збірка наукових статей представників тартуської семіотичної школи і праця Ю. Лотмана «Сон – семіотичне вікно» [156]. В останні роки було видано кілька монографій (див. праці В. Савельєвої [212; 213], О. Федуніної [259], Н. Нагорної [176]), у яких доведено визначальну роль онїричних текстів у літературних творах. Також заслуговують на увагу перші розвідки в царині дослідження онїричних мотивів у фентезійному дискурсі, зокрема, у творах М. Фрая [218], [219]. Але сучасна лінгвопоетика потребує ґрунтовного вивчення онїричного дискурсу та його текстотвірного потенціалу у фентезійних творах. Сновидіння можна використовувати не тільки як символи, метафори та на позначення психологічного стану персонажів, а вони стають рівноправними, а подекуди й основними засобами створення художньої реальності світу фентезі. Окрім того, онїричний текст є текстом у тексті, своєрідним «вставним жанром» із власними законами і лексичними маркерами початку та кінця, відсутність таких маркерів також несе змістовне навантаження. Актуалізація онїричного простору у фентезійному дискурсі є поширеним інтердискурсивним включенням, що відкриває простір для

магічних дій, що є текстотвірними для фентезі, а також створює своєрідний шар інтертекстуальності, яким послуговуються автори фентезі незалежно від міфологічної чи казкової основи їхніх творів.

Реальність, створена в художньому творі, є вигаданою, умовною, а світ фентезі – удвічі умовний, тому що віддалений від реалій, що оточують читача. Оніричні елементи у фентезі можна представити як умовність третього рівня, як своєрідну композиційну і змістову «мотрійку», що охоплює різні типи художньої реальності, почергово представлені автором читачам. З іншого боку, реальність сновидіння може бути рівноправною умовно-реальному світу фентезі, коли на тлі сновидної реальності розгортається сюжет.

Оніричний текст може бути відокремлений від основного тексту вербальними маркерами з певними варіаціями (тобто в тексті чітко вказано, що герой заснув або прокинувся, або що він спить та бачить сон). В інших випадках спостерігається відсутність одного (початкового / кінцевого) або обох вербальних маркерів, що створює ще більш розмиті межі оніричного та основного тексту, надає неоднозначності та поліваріативності інтерпретації сюжету. Зважаючи на це, нашими завданнями є узагальнення основних підходів до використання мовних засобів репрезентації оніричного дискурсу.

Питання визначення оніричного дискурсу має дискусійний характер. За твердженням В. Савельєвої, оніричний художній текст – це «письмова складно організована авторська та персонажна розповідь вигаданого сновидіння, що містить елементи спонтанного зовнішнього та внутрішнього мовлення, опису, наративні епізоди, ремарки, коментарі й охоплює фрагменти рефлексії та інтерпретації» [213, с. 24]. З огляду на це сон може розповідати сам герой, переказуючи його співрозмовнику або самому собі після пробудження, в інших випадках автор розповідає про сновидіння, яке в момент оповіді бачить герой. Зауважимо, що персонаж може обговорювати свій сон сам із собою або з іншим персонажем у власному сні – у випадку так званих усвідомлюваних сновидінь. Натомість Т. Теперик

актуалізує поняття «онейротоп», яке є ширшим за сновидіння: «Онейротоп охоплює опис сновидіння, але не дорівнює останньому. До нього входить весь комплекс художніх засобів, що пов'язаний із зображенням сновидіння, це найближчий композиційно-смісловий контекст, пов'язаний із його зображенням» [245, с. 10]. Отже, онейротоп є родовим поняттям до оніричного дискурсу.

Створення оніричного хронотопу в сучасних реалістичних та фентезійних творах привертає увагу літературознавців, однак потрібно зазначити, що лінгвістичний бік оформлення сновидінь залишається поза увагою науковців. О. Федуніна аналізує лінгвістичне оформлення літературних сновидінь, визначає їх як «композиційно-мовленнєву форму», доводить, що сталий мотивний склад сновидінь наявний у літературних сновидіннях різних епох та літературних течій. О. Федуніна також зауважує, що до інваріантної структури літературного сновидіння входять межі сну, які завжди можна чітко визначити в тексті твору з допомогою дієслів «заснути» та «прокинутися», а також їхніх численних синонімів [259, с. 24]. Однак сновидіння часто не відокремлені від основного тексту й одночасно є саме сновидіннями, а не видіннями чи галюцинацією.

Зважаючи на це, оніричний текст є вербально оформленим сновидінням, а саме сновидіння – це висловлення, одиниця комунікативного акту, оніричний текст має дискурсивний характер і передбачає активну участь адресата й адресанта. Текст є статичною вербальною одиницею, дискурс – динамічна вербально-невербальна одиниця комунікації [202, с. 229]. За Ю. Лотманом, «сновидіння відрізняється полілінгвальністю: воно занурює нас не в зорові, словесні, музичні та інші простори, а в їхню злитість, що є аналогічною реальній» [156, с. 125]. Текст сновидіння, посідаючи своє місце в загальному лінійно-нелінійному корпусі літературного твору, становить «текст у тексті» (Ю. Лотман) та оніричний світ у художньому світі. Опис сновидіння часто перетворюється на окрему вставлену конструкцію, або композиційно відмежовується у вигляді розділу. Якщо обсяг оніричного тексту в загальному обсязі твору є значним, тоді є можливість зарахувати твір до жанру сновидіння [212, с. 43].

Так ми уналежнюємо деякі оповідання Макса Фрая з циклу «Казки Старого Вільнюса» до літературних сновидінь, а в романах Дари Корній «Гонихмарник» та «Зворотний бік світла» трапляються розділи, повністю присвячені опису сновидіння; цикл Макса Фрая «Сновидіння Ехо» побудований на концепції оніричного сприйняття світу Ехо іншими сновидцями.

У художній літературі оніричний текст є удаваним удвічі: по-перше, це удаваність візуальна, яку бачить персонаж, по-друге, вербальна – як оповідання про цю візуальну удаваність, що є вигаданим автором. Але водночас оніричний текст входить у фактографію як художнього світу, так і художнього тексту літературного твору. У фентезі умовно-реальний світ є свідомо вигаданим – у ньому можуть відбуватися події, неможливі в реальному світі або в реалістичному творі. За таких умов оніричний текст є рівноправним і паралельним стосовно вигаданої реальності фентезі. Текстотвірний потенціал оніричного дискурсу полягає в тому, що сновидіння може бути циклічним, сюжетотвірним, матеріалізованим в особі або в предметі. Також важливу роль у творенні тексту відіграють обговорення сновидінь та мовні засоби, що при цьому використовуються.

Одними з вагомих текстотвірних складників є циклічні сновидіння, що відіграють роль у створенні художньої реальності. У створенні оніричного простору міста Вільнюс таку функцію виконує «сон князя Гедимінаса», який, згідно з легендою, заснув і побачив Вільнюс уві сні. Згідно з іншою версією, князь досі спить, і місто є основним «персонажем» його сну. Цей сон актуалізовано в циклі сім разів у різних оповіданнях, водночас використано різну лексику та стильові особливості, напр.: *На самом деле однажды князь уснул в лесу под холмом, и во сне ему привиделся город. И такой это был хороший, интересный и приятный сон, что князь решил не просыпаться* (М. Фрай. Халва в шоколаде). Оніричний дискурс марковано через дієслова на позначення процесу сновидіння, а його відокремлення здійснено через розповіді персонажів або авторське мовлення, напр.: *Широко известна история о князе Гедиминасе, который однажды прикорнул на свежем воздухе, увидел*

судьбоносный сон про железного волка, поутру побежал к психоаналитику, получил совет не маяться дурью, а занять себя делом и, добросовестно следуя рекомендации лечащего жреца, построил наш город... (М. Фрай. ...вымышленных существ). Вербальними маркерами оніричного дискурсу постають дієслова *спати, бачити сон, прикорнути* тощо. Легенда про сон Гедимінаса виконує текстотвірну функцію, вона підтримує концепцію сну-міста, в якому можуть відбуватися різноманітні дива, та яке є граничним, на межі нашої та інших реальностей.

Завдяки цій концепції створено низку персонажів, які з'являються в різних оповіданнях і в романах циклу «Тяжёлый свет Куртейна». Так, співробітники поліції працюють одночасно в умовній реальності художнього світу та в оніричній реальності, тобто в сновидіннях, які бачать люди про Вільнюс, незалежно від фізичного розташування сновидця: *Согласно статье сто шестьдесят четвёртой муниципального онейроадминистративного кодекса, приедем запрещается переносить действие своих кошмаров у Вильнюс* (М. Фрай. Какие сны). Поліцейські використовують специфічну квазіофіційно-ділову мову, що надає подіям ілюзії реальності.

Сновидіння має в тексті відповідне обрамлення – мовні маркери початку й кінця оніричного дискурсу. Опис сновидінь із обома маркерами визначає місце оніричного тексту в основному тексті, відмежовує його та окреслює роль вставленого елемента, напр.: *Читання плавно переходить у сон. Аліна стоїть усередині однієї з веж художника Кіріко чи в Темній вежі Кінга, хто зна... прокидається, не знаючи, чи вижила вона там, у сні* (Д. Корній. Гонимарник). Уві сні героїня не знає, що це сон, і лише після прокидання може аналізувати своє сновидіння як надреальне, тобто таке, що могло б вплинути на її життя. Наявність обох маркерів відводить сновидінню другорядне місце стосовно умовної реальності художнього світу.

Відсутність початкового вербального маркера виконує функцію пуанта: завдяки цьому читач, як і персонаж, не одразу розуміє, що події відбуваються уві сні, напр.: *На вороному коні мчить вершниця... Вона вільна, майже вільна... У верхов'ї знову*

заплуталось Сонце... І коли Аліна втомлено засинає під дубом, то прокидається... в кімнаті гуртожитку посеред Лондона (Д. Корній. Гонихмарник).

Відсутність кінцевого вербального маркеру оніричного дискурсу репрезентовано двома текстотвірними варіантами. У першому випадку описано «каскадні сни»: герой «прокидається» в наступний сон, і кінця цьому немає, напр.: *...просыпаюсь на полу, в добрых трёх метрах от кровати. Выходит, я как-то успел заснуть. И синие черепичные крыши мне приснились. Я спал и видел сон...* (М. Фрай. Что тебе снится). В іншому випадку автор описує подорожі через реальності, які персонаж усвідомлює: *Птаха любила подорожувати світами в снах. Дід Сон мав слушність, вона легко опанувала мистецтво переходу через п'яті ворота. Засинала у себе на ліжку й розплющувала очі всередині дуплистого дуба (Д. Корній. Зворотний бік світла).* Відсутність кінцевого маркеру дає змогу «відчинити» межі реальностей для персонажів, і вони, користуючись нагодою, змінюють своє життя та починають жити в чарівному світі, який їх більше влаштовує. Окрім того, у фрагменті актуалізовано міфонім *Дід Сон*.

Зрештою, відсутність обох вербальних маркерів оніричного дискурсу повністю розмиває межі художньої реальності, читачу не надано точних вказівок, що герой заснув або прокинувся. Такий перехід між вигаданими реальностями відбувається непомітно, і лише наявність специфічної лексики та явно фантастичних подій вказує на те, що герой спить або теж перейшов до іншого світу: *...оглядеться по сторонам, чтобы понять, где я вообще нахожусь. Вернее, что мне приснилось. Или всё-таки не приснилось? Могут же иногда и наяву случаться всякие странные вещи (М. Фрай. Река Амелес, безрассудный).* Той сон частенько їй сниться. Чи не сниться, тому що іноді вранці, застеляючи ліжко, вона знаходить на білизні пахучі пера ковили або дубові листочки (Д. Корній. Гонихмарник). Такі розмиті міждискурсивні межі залишають можливість для будь-якої інтерпретації сюжету, а фінал постає відкритим і поліваріативним.

Подекуди відсутність початкового і кінцевого маркеру нівельовано фантастичними подробицями: *Когда высоченный рыжий синеглазый улыбчивый незнакомец приветственно поднимает семипалую руку... Чтооо?! – Нет, я не научно-фантастический инопланетянин, явившийся покорить Землю. Просто проснулся немного не туда, но это поправимо... И стоишь потом посреди улицы, как дурак, пересчитывая **собственные**: один, два, три, четыре, пять, **шесть**. Всё в порядке? Вроде бы в полном порядке. Кажется, да* (М. Фрай. Немного не туда). Завдяки лексемі «шість» відносно кількості пальців, що постає «нормальним», зрозуміло, що сон триває.

Специфічною особливістю оніричного простору є його пластичність і багатофункціональність, про що свідчать 244 проаналізованих фрагменти оніричного дискурсу: сновидіння може виконувати функції магічного простору, впливати на «явну» реальність персонажів, а також із допомогою магічних артефактів і вербальних формул перетворюватися на фізичний предмет. Особливо релевантною є функція магічного простору, в якому можуть відбуватися напад і захист від нападу, навчання та інші події: *В Эпоху Орденов в Соединенном Королевстве проживало немало мастеров вмешиваться в жизнь ближнего, манипулируя его снами; искусство это, разумеется, не утрачено и сегодня. Во сне человека можно запугать, совратить, околдовать, выведать его самый сокровенный секрет, лишить памяти, силы и даже жизни или же, напротив, быстро обучить каким-нибудь непрым фокусам, вылечить от болезни, утешить в горе, вразумить...* (М. Фрай. Властелин Морморы).

Оніричний простір у фентезійному дискурсі не є суто антропоцентричним, тобто сновидіння бачать не тільки люди, більше того, інші істоти можуть демонструвати свої сни: *Штука в том, что в Заоблачной Школе учат создавать сновидения не только для себя, но и для других людей. И вдруг оказалось, что с **деревьями** работают даже проще, чем с людьми. У них сознание, как ни трудно принять этот факт, более развитое, чем у нас* (М. Фрай. Вся правда о нас) – у наведеній цитаті продемонстровано специфіку навчання дерев роботі з оніричним матеріалом, а також

актуалізовано проф-школонім [251]: назву закладу професійного спрямування *Заоблачная Школа [Ойны]*. Також суб'єкт магії може відвідати сновидіння каменя: *Сны у камней медленные, тягучие и тяжёлые, вконец изведёшься, пока они хоть что-нибудь поймут.* (М. Фрай. Введение в контекст). Лексеми *медленные, тягучие и тяжёлые* характеризують відмінність фізичних властивостей оніричних видінь каменів від людських. *И я, кстати, сам тогда думал, что дорога спит и видит сны. И я хоть не сплю, а тоже вижу дорогины сны, пока по ней иду* (М. Фрай. Много прекрасных дорог) – звернімо увагу на оказіональне утворення присвійного прикметника: *дорогины сны*, з допомогою такого утворення підкреслено те, що сни належать саме дорозі, натомість *дорожные сны* належали б особі, що спить і бачить сни в дорозі.

Оніричний дискурс є продуктивним засобом створення художнього світу сучасного фентезі. Письменники використовують комунікативні, сюжетно-композиційні, прогностичні, креативні функції сновидінь для створення різнобічного світу художнього твору.

Висновки до розділу 4

Текстово-дискурсивний аналіз фентезійних текстів українськомовних та російськомовних письменників дає змогу зробити висновок, що концепт МАГІЯ є невід'ємним складником фентезійного дискурсу, текстотвірним чинником, що може бути вербалізованим через особливі авторські утворення-оказіоналізми в площині ономастики, створення штучних, вигаданих мов, а також конструювання спеціальних ритуалів. Ці утворення спрямовані на моделювання особливої модальності ірреальності, яка дає змогу уналежнити фентезі до низки фантастичних жанрів. Водночас фентезі не є науковою фантастикою, не є міфом і не є казкою – саме через синкретизм цих жанрів, використання можливостей архітекстуальності, поєднання елементів і цих, й інших мовленнєвих жанрів для створення унікальної мовленнєвої ситуації, яка допускає існування магії як фізичного явища, майже-науковий опис її

різновидів, можливостей, властивостей, і використання таких властивостей для сугестивного та фізичного впливу на навколишніх осіб та загалом на світ і реальність.

Інтертекстуальність концепту МАГІЯ полягає в залученні до лексичного інструментарію фольклорних елементів, казкових формул, прецедентних феноменів на позначення суб'єктів магії, міфонімів та поетонімів, назв літературних творів, ігор, кінострічок, що є в реальності читача. Важливу функцію виконують одиниці вербальної магії: заклинання, замовляння, прокляття і пророцтва, які входять до тематичного поля концепту МАГІЯ й можуть бути як авторськими утвореннями, так і архітекстуальними елементами із запозиченням традиційної жанрової форми, а також конкретних лексем, здебільшого архаїчних.

Залучення оніричного дискурсу як такого, що є ірреальним і для реципієнта-читача, і для суб'єкта магії в тексті певною мірою зближує дві реальності, і водночас оніричний дискурс постає для читача умовністю третього порядку: перший порядок – художній текст (навіть у жанрі реалізму), другий порядок – фентезійна вигадка, і третій порядок – сновидіння у фентезійному дискурсі. Оніричний простір може бути чітко відмежованим від реальності суб'єктів магії з допомогою лексичних маркерів початку та кінця сновидіння, специфічної оказіональної лексики на позначення сну як простору і сну як предмета, а може не мати таких маркерів, допускаючи міждискурсивну розмитість меж реальностей.

Інтермедіальні включення у вигляді традиційних фольклорних символів у поєднанні з вербальним супроводом дають змогу повноцінно оформити комунікативну ситуацію ритуалу як спілкування суб'єкта магії з її об'єктом. Адресатом може поставати божество, вища сила, реальність суб'єкта тощо; адресат може бути пойменованим або безіменним. Найменування символів не мають свого специфічного оніма, тому пропонуємо заповнити цю термінологічну лакуну лексевою сигнонім.

Поєднання інтертекстуальності, оніричного дискурсу, інтермедіальних символічних зображень, елементів вигаданих мов та оказіональних онімів створює

мовленнєвий жанр із яскраво вираженою модальністю ірреальності, яку марковано на рівні синтаксичних конструкцій і лексичних одиниць.

Результати дослідження IV розділу висвітлені у працях: «Онїричний дискурс як засіб створення фентезійного художнього світу (на матеріалі творів Макса Фрая і Дари Корній)» (Науковий вісник ДДПУ імені Івана Франка. Серія: «Філологічні науки» (мовознавство). Дрогобич, 2018. №10. С. 18-22), «Інтердискурсивність у сучасному українському фентезі (на матеріалі роману Дари Корній «Гонихмарник»)» (Мовознавчий вісник: Збірник наукових праць. Черкаси, 2018. Вип. 24-25. С. 239-245).

Результати дослідження IV розділу апробовані на всеукраїнських та міжнародних науково-практичних конференціях: Звітна професорсько-викладацька конференція ОНУ імені І. І. Мечникова (Одеса, 25 листопада 2020 р.), V Міжнародна науково-практична конференція «Проблеми мовної особистості: лінгвістика та лінгводидактика» (Черкаси-Київ, 26-27 листопада 2020 р.), IV Міжнародна дистанційна науково-методична конференція «Передові технології реалізації освітніх ініціатив» (Переяслав, 5 лютого 2021 року).

ВИСНОВКИ

Інтертекстуальність – текстово-дискурсивна категорія, що постає водночас процесом взаємодії текстів/дискурсів і результатом вербального вираження (інтертекстуалізації) у тексті «чужого», запозиченого, атрибутованого або не атрибутованого слова. Ознаками інтертекстуальності є її вербальна вираженість у тексті (з допомогою лексичних або синтаксичних конструкцій), мінімальна впізнаваність чужорідності тексту через зміну стилю, лексики, графічного оформлення; актуалізація прецедентних феноменів, що можуть бути виражені через імена, назви, комплексні ситуації. Художній дискурс – це художній текст, занурений у комунікаційну ситуацію, та культурний артефакт, важливу роль у створенні якого відіграє інтердискурсивність та інтертекстуальність. У межах художнього дискурсу фентезі представлено як мовленнєвий жанр, що характеризується ірреальною модальністю, обов'язковою наявністю концепту МАГІЯ, нелінійністю хронотопу, а також синкретичністю жанрів, що пов'язана з інтертекстуальністю.

Дослідження інтертекстуальності дискурсу фентезі ґрунтується на програмних засобах ПК і принципах індексації інформації та її пошуку. Розмітка інформації з допомогою хештегів та ключових слів скеровує пошук необхідних фрагментів тексту під час опрацювання матеріалу, а створення гіперпосилань на внутрішні та зовнішні ресурси дає змогу поєднати створюваний текст із вебсторінками та з документами, розміщеними на комп'ютері користувача. Програмні засоби замінюють «аналогове» картографування на паперових носіях і є засадничим методом лінгвістичного аналізу. Програми Microsoft Excel та Scrivener постають основними засобами опрацювання текстових даних, уможливають створення складних текстів, відображають процес мислення письменника, налаштовують створення метаданих (ключових слів та лейблів), структурують текст за допомогою інтелектуальних мап та допомагають оформленню кінцевого дослідницького продукту.

Категорія інтертекстуальності в дискурсі фентезі репрезентована вербальними маркерами – цитатами та алюзіями.

Пріоритетним чинником типологізації цитат є прецедентність, що визначає поділ на універсально-прецедентні та національно-прецедентні цитати. У дискурсі фентезі універсально-прецедентні цитати представлені біблійними висловами, а національно-прецедентні – казковими формулами, фразеологічними одиницями, національно-прецедентними феноменами. Універсально-прецедентні цитати переважно є неатрибутованими, активніше підлягають трансформації через свою орієнтовну належність до сталого інтертекстуального ядра. Натомість атрибутовані нетрансформовані цитати здебільшого імпортовано з національних літератур та з мас-медіа.

Цитати апелюють до інтертекстуального простору читача, доповнюючи його та добудовуючи завдяки повній або частковій атрибуції. Національно-прецедентні інтертекстеми виконують аргументативну, сугестивну та інформативну функції в тексті. Такі цитати актуалізують інтертекстуальний простір тексту і його вертикальний контекст, створюючи семантичну багатовимірність дискурсу фентезі. У російськомовному фентезі є частотними інтертекстуальні включення зі світової літератури, в українськомовному фентезі домінує апеляція до власних фольклору та національної літератури. Трансформація цитат у фентезійному дискурсі здійснюється за допомогою фрагментації, заміни компонентів та усічення.

Алюзія – це дуальний (вербально-невербальний) засіб актуалізації культурно-історичної пам'яті читача. Дуальність алюзії визначена її подвійною сутністю: цитата одночасно є інтертекстуальним та інтермедіальним елементом текстопородення, що актуалізовано різними лінгвосеміотичними зв'язками з вербальними і невербальним дискурсивними виявами (літературна творчість, музика, кіно, театр тощо). Алюзія як інтертекстуальний елемент постає на межі поєднання двох контекстів – вихідного, з якого автор обирає необхідний йому елемент, і нового, щойно створеного. Переважну

більшість алюзій, використаних у фентезі, побудовано саме на використанні прецедентних феноменів – універсально-прецедентних або національно-прецедентних.

До культурологічних алюзій належать світоглядні (релігійні, міфологічні та фольклорні) та інтермедіальні алюзії (музичні, кіно-, театральні вистави, живопис тощо). Серед літературних алюзій виокремлено артіоніми (назви творів), поетоніми (імена персонажів) та антропоніми (імена авторів), окремий різновид – казкові алюзії. У казкових формулах виражена характерна риса сучасного фентезі: залучення структурно-семантичних одиниць із фольклору, створення архітекстуальних покликань на усну народну творчість і в такий спосіб зміцнення зв'язку фентезі з казковими витоками. Поєднання казкових і міфологічних алюзій реалізує функцію текстопородження в категорії інтертекстуальності та уможливорює створення різноскерованого у часі та міжтекстових зв'язках тексту.

Концепт СВІЙ / ЧУЖИЙ у фентезійному дискурсі є засадничим в аспекті утворення паралельних та множинних світів. До семантичного поля концепту входять лексеми оцінної семантики: *дивний, інакший, не такий, чужий, дивовижний* тощо. Він також представлений авторськими okazіоналізмами, зокрема онімами. Частотними вербальними маркерами концепту СВІЙ / ЧУЖИЙ у фентезійному дискурсі є номінації їжі, одягу, зброї, часових проміжків, назв професій і посад, ритуальних формул привітання і прощання.

Концепт МАГІЯ представлений як елементом ритуального дискурсу: його вербальними репрезентантами є магічні висловлювання, специфічні ритоніми, магіоніми, міфоніми і теоніми, номінації стихій та артефактів, часу і місця дії, фізичних та психічних станів. Інтертекстуальність концепту МАГІЯ полягає у використанні фольклорних вербальних елементів, казкових формул, прецедентних феноменів на позначення суб'єктів магії, міфонімів і поетонімів, назв літературних творів, ігор, кінострічок, що є в реальності читача. Важливу функцію виконують вербальні магічні формулювання: заклинання, замовляння, прокляття і пророцтва, які входять до тематичного поля концепту МАГІЯ й є як авторськими утвореннями, так і

архітекстуальними елементами із запозиченням традиційної жанрової форми. Українськомовне фентезі під час залучення магічних формул здебільшого актуалізує засоби національно-прецедентні інтертекстуальності, натомість у російськомовному фентезі переважають авторські оказіоналізми та описове подання магічних формул.

Оніричний дискурс репрезентує багатовимірність фентезійного дискурсу: він постає для читача умовністю третього порядку: перший порядок – художній текст, другий – фентезійний світ, третій – сновидіння у фентезійному дискурсі. Оніричний простір або відокремлений від реальності з допомогою лексичних маркерів початку та кінця сновидіння та специфічної оказіональної лексики на позначення сну як явища, або характеризується міждискурсивною «розмитістю» меж реальностей. Оніричний дискурс виконує функції текстотворення, він є продуктивним засобом створення художнього світу сучасного фентезі.

Перспективи подальших досліджень категорії інтертекстуальності в дискурсі фентезі полягають у розмежуванні понять «паралельні світи» та «множинні світи», аналізі інтермедіальних та інтердискурсивних включень, а також виокремленні ремінісценцій у фентезійних творах.

Література

1. Аксенова Н. Интертекстуальность в литературоведении и лингвистике: проблемы подхода // [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://cutt.ly/sjjFanO>
2. Арбитман Р. Субъективный словарь фантастики. М.: Время, 2018. 681 с.
3. Арнольд И. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность: Сборник статей / Науч. ред. П. Е. Бухаркин. СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 1999. 444 с.
4. Арутюнова Н. Дискурс // Языкознание. Большой энциклопедический словарь. М.: Большая Российская энциклопедия, 1998. С. 136-137.
5. Афанасьева Е. Жанр фэнтези: проблема классификации // Фантастика и технологии (памяти Ст. Лема). Сб. матер. Междунар. науч. конф., 29-31 марта 2007 г. С. 86-94.
6. Ахманова О., Гюббенет И. «Вертикальный контекст» как филологическая проблема // ВЯ, 1977, №3, С. 47 – 54.
7. Ахренова Н. Доминанты современной интернет-лингвистики // Дис. ...доктора филол.наук, 10.02.19. Московский государственный областной университет. Мытищи, 2018. 363 с.
8. Бабушкин А. П. «Возможные миры» в семантическом пространстве языка. Воронеж: Воронежский государственный университет, 2001. 86 с.
9. Барбанюк О. О. Лінгвосеміотичні характеристики гіперреальності в англomовному художньому тексті жанру фентезі (на матеріалі творів Урсули Ле Гуїн циклу «Земномор'я») / Автореферат дис... канд. філол. наук, 10.02.04. Київський національний лінгвістичний університет, Київ, 2011. 22 с.
10. Барсук Т. Функціональне навантаження антропонімів у казковому дискурсі (на матеріалі творів Дж. К. Роулінг про Гаррі Поттера) // [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://cutt.ly/ejjG40N>
11. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика: Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М.: Прогресс, 1989. 616 с.
12. Бах на рынке // Пользователь Chingizid // [Электронный ресурс]. Режим доступа:

<https://cutt.ly/FgUGXtY>

13. Бахтин М. М. Теория романа // Собр. соч. / М: Языки славянских культур, 2012. Т. 3 (1930-1961 гг.). 880 с.
14. Бацевич Ф. С. Основы комунікативної лінгвістики. К.: Академія, 2004. 344 с.
15. Безугла Л. Р. Дискурс як когнітивно-комунікативний феномен: Монографія. Харків: Константа, 2005. 355 с.
16. Беликов С. В. Жанр «фэнтэзи» как объект концептуально-семантического исследования // [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://cutt.ly/Eh0qmbw>
17. Бенвенист Э. Общая лингвистика М. : Эдиториал УРСС, 2009. 448 с.
18. Беренкова В. М. Жанр фэнтэзи как объект лингвистического исследования // [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://cutt.ly/rh0qQI3>
19. Белова А. Д. Поняття «стиль», «жанр», «дискурс», «текст» у сучасній лінгвістиці // Іноземна філологія. К.: Вища школа, 2002. Вип. 32-33. С. 7-14.
20. Бибик С. П., Сюта Г. М. Словник іншомовних слів: тлумачення, словотворення та слововживання. Єрмоленко С. Я. (ред.). Харків: Фоліо, 2006. 623 с.
21. Библия онлайн. Углубленное изучение текста // [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://cutt.ly/yjzfrIo>
22. Биякаева А. В. Роман М. Петросян «Дом, в котором...» в контексте современной магической прозы / Дисс... канд. филол. наук, 10.01.01. Омск, 2017. 186 с.
23. Біловус Л. Теорія інтертекстуальності: становлення понять, тлумачення термінів, систематика. Тернопіль: Вид. Стародубець, 2003. 36 с.
24. Блюхер Ф. Н. Дискурс-анализ и дискурсивные практики / Рос. акад. наук, Ин-т философии; Ф. Н. Блюхер, С. Л. Гурко, А. А. Гусева, Г. Б. Гутнер. М.: ИФ РАН, 2016. 134 с.
25. Бовсунівська Т. В. Жанрові модифікації сучасного роману. Харків: Діса плюс, 2015. 368 с.
26. Бовсунівська Т. В. Теорія літературних жанрів: жанрова парадигма сучасного зарубіжного роману. К.:Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет»,

2009. 519 с.

27. Богданова І. В. Сугестивний потенціал прецедентних одиниць в українському медійному дискурсі початку ХХІ ст. / Дис. на здобуття.... канд. філол. наук, 10.02.01. Вінниця, 2016. 191 с.

28. Бойко О. О. Використання програми Microsoft Office Excel для лінгвістичного аналізу тексту // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: «Філологія». Т.3, №38, 2019. С. 24-29.

29. Бойко О. О. Оніричний дискурс як засіб створення фентезійного художнього світу (на матеріалі творів Макса Фрая і Дари Корній) // Науковий вісник ДДПУ імені Івана Франка. Серія: «Філологічні науки» (мовознавство): Зб. наук. праць. Дрогобич, 2018. №10. С. 18-22.

30. Бойко О. О. Реалізація категорії інтертекстуальності в художньому дискурсі фентезі // Science and Education a New Dimension. Philology, VII (60), Issue: 204, 2019 Sept. Pp. 18-21.

31. Бойко О. О. Роль прецедентних висловлювань у сучасному українському фентезі (на матеріалі творів Дари Корній "Гонимарник" і Макса Фрая "Казки старого Вільнюса") // Записки з українського мовознавства [зб. наук. праць]: Вип. 25. Opera in linguistica ukrainiana: Fascicullum 25. Одеса: Полипринт, 2018. С. 97-105.

32. Бойко О. О. Текстотвірний потенціал цитат як виразників інтертекстуальності в українському фентезі // Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузів. зб. наук. праць молодих вчених ДДПУ імені Івана Франка. Дрогобич: Гельветика, 2019. Т.1, вип. 24. С. 55-60.

33. Бойко О. О. Теоретичні засади дослідження інтертекстуальності як категорії художнього дискурсу // Вісник Одеського національного університету: Наук. журнал. Серія: «Філологія». Т.23, вип. 2(18), 2018. С. 27-35

34. Бондаренко В. Мовні засоби ритмізації українських народних лікувальних замовлянь // [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://cutt.ly/ljTuhPV>

35. Борботько В. Г. Элементы теории дискурса. Грозный: ЧИГУ, 1981. 113 с.

36. Борисова Н. В. Лексико-семантична репрезентація концепту ЧАРИ / Проблеми лінгвістичної семантики: IV Міжнародна науково-практична інтернет-конференція (21 листопада 2019 року). Зб. матер. Рівне: РДГУ, 2019. С. 14-17.
37. Бортник С. А. Інтертекстуальна поетика Петра Карманського / Дис. ...канд.філол.наук, 10.01.06. Житомир, 2019. 243 с.
38. Босий О. Священне ремесло мокоші. Традиційні символи і магічні ритуали українців (Типологія. Семантика. Міфоструктури) / Інститут етнології, фольклору та мистецтвознавства імені М. Рильського НАН України. К., 2004. 203 с.
39. Боева Е. В. Інтертекстуальність як ознака ідіостилю Ю. Іздрика: онімний аспект текстотворення // Проблеми сучасного літературознавства: зб. наук. праць. Одеса: Астропринт, 2017. С. 205–214.
40. Буйвол О. В. До проблеми жанрової класифікації фентезі // Мова і культура. К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2009. Вип. 11. С. 238-241.
41. Варенко Т. К. Мовні засоби вираження модальності у жанрі фентезі (на матеріалі романів С. Мейер) // Вісник ХНУ № 1022. 2012. С. 136-140.
42. Васейко Ю. С. Структурно-функціональні параметри вертикального контексту художнього твору // [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://cutt.ly/7h1B56z>
43. Великий тлумачний словник сучасної української мови: 250000 / Уклад. та голов. ред. В. Т. Бусел. Київ; Ірпінь: Перун, 2005. VIII, 1728 с.
44. Власенко І. В. Типи okazіоналізмів в жанрі фентезі (на матеріалі англійської, німецької, української та російської мов) / Дис. на здобуття... канд.філол.наук, 10.02.15. Одеса: Державний заклад «Південноукраїнський університет імені К. Д. Ушинського», 2018. 259 с.
45. Воробьева О. П. Текстовые категории и фактор адресата : [монография] / К.: Вища школа, 1993. 199 с.
46. Вороновська Л. Універсальні та специфічні особливості визначення ознак художнього дискурсу // [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://cutt.ly/Tjg9woq>
47. Гаврило Л. М. Художній дискурс у процесі формування кроскультурних

- компетенцій студентів // [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://cutt.ly/ojjHAeo>
48. Галиев С. С. Классификация жанра фэнтези. Произведения Дж. Р. Р. Толкина // Андреевские Чтения. Литература XX века: итоги и перспективы изучения. М.: 2010.
49. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. М.: КомКнига, 2006. 144 с.
50. Гловінський М. Інтертекстуальність // Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина XX – початок XXI ст. / За заг. редакцією В. Моренця. К.: ВД «Києво-Могилянська академія», 2008. С. 284–309.
51. Глюдзик Ю. Лінгвокультурологічна основа поетонімів та мовна картина світу циклу повістей «The Chronicles of Narnia» К. С. Льюїса // Наукові записки. Серія : Філологічні науки (мовознавство). Кіровоград: Ред.-видавн. відділ КДПУ ім. В. Винниченка, 2014. Вип. 127. С. 220-224.
52. Гоголіна В. В. Поетика біблійного інтертексту в «Києво-Печерському патерику». Дис. на здобуття.... канд. філол. наук, 10.01.01. Львів, 2019. 245 с.
53. Голікова Н. С. Художній дискурс П. А. Загребельного: лінгвокогнітивний і прагмастилістичний аспекти. Дис. на здобуття... доктора філол. наук, 10.02.01. Дніпро, 2019. 530 с.
54. Головачёва И. В. Фантастика и фантастическое: поэтика и прагматика англо-американской фантастической литературы / Под науч. ред. А. П. Ураковой (ИМЛИ РАН). Санкт-Петербург: ИД Петрополис, 2014. 412 с.
55. Гончарова Е. С. Магический дискурс как суггестивный тип коммуникации // Вестн. Волгогр. гос. ун-тра. Сер. 2, Языкозн. 2012. № 2 (16). С. 167-170.
56. Гопман В. Л. Фэнтези // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н. Николюкина. М., 2001.
57. Горіна Ж. Про віртуальну комунікацію в мережі Instagram // Горіна Ж., Іскова М., Одинець М. // [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://cutt.ly/Djb3U77>
58. Горобець К. Лонгвід про програми для науковців // [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://cutt.ly/Zjb9fxC>

59. Горошко Е. Лингвистика Интернета: формирование дисциплинарной парадигмы [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://cutt.ly/BjAfy3u>
60. Гоц Л. С. Концептуальне дослідження сутності магії: термінологічний аналіз // Культура України : зб. наук. пр. Харків : ХДАК, 2011. С. 121-128.
61. Гудков Д. Теория и практика межкультурной коммуникации. М.: Гнозис, 2003. 288 с.
62. Гудков Д. Б., Красных В. В., Захаренко И. В., Багаева Д. В. Некоторые особенности функционирования прецедентных высказываний // Вестник Московского университета, 1997. No 4. Серия 9. Филология. С. 12-19.
63. Гунчик І. Український магічно-сакральний фольклор: структура тексту та особливості функціонування: монографія / Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2011. 232 с.
64. Гусарова А. Д. Жанр фэнтези в русской литературе 90-х гг. двадцатого века: проблемы поэтики / Автореф. ...канд. филол. наук, спец. 10.01.01. Петрозаводск, 2009. 23 с.
65. Данте Алигьери. Божественная комедия / В пер. М. Лозинского (примечания М. Лозинского). М.: Московский рабочий, 1986.
66. Дацишин Х. Концепт «чужий» у політичному дискурсі періоду Євромайдану (на матеріалі газети «День») // [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://cutt.ly/hjR4PGx>
67. Дев'ятко Н. Можливості впливу сучасних жанрів: фантастика, фентезі, казка // [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://cutt.ly/AjjJesp>
68. Дейк ван Т. А., Кинч В. Стратегия понимания связного текста // Новое в зарубежной лингвистике. М.: Прогресс, 1988. Вып. XXIII. С. 153-211.
69. Денисова Г. В. В мире интертекста: язык, память, перевод / М.: Азбуковник, 2003. 270 с.
70. Денисова І. В. Оказіоналізми з семантичним компонентом «магія» в ономастичному просторі фентезі / Aktualne proplemy nowoczesnych nauk: Materialy X Miedzynarodowej naukowii-praktycznej konferencji (Przemysl, 7-15 czerwca 2015 r.).

Przemysl, 2015. S. 29–31.

71. Динниченко Т. Типологія форм інтертекстуальності у французькій модерністській прозі (на матеріалі прози Андре Жіда) / Дис. на здобуття... канд. філол. наук, 10.01.06. Київський університет імені Бориса Грінченка, 2016. 210 с.

72. Добровольська М. Б. Підходи до трактування дискурсу в сучасних мовознавчих студіях // Науковий вісник ДДПУ імені І. Франка. Серія «Філологічні науки». Мовознавство, № 10, 2018. С. 32-34.

73. Дорош М. 15 онлайн інструментів для продуктивної роботи над текстом // [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://cutt.ly/UsyjHQM>

74. Дресслер В. Синтаксис текста // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. VIII: Лингвистика текста. М.: Прогресс, 1978. С. 111-137.

75. Душенко К., Багриновский Г. Большой словарь латинских цитат и выражений. М.: 2013, 976 с.

76. Дьяконова Е. С. Роль интертекстуальности в английском пародийном фэнтези Т. Пратчетта «The Color of Magic» // [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://cutt.ly/4dIORTE>

77. Жаринов Е. В. «Фэнтези» и детектив – жанры современной англо-американской литературы: Монография. Международная академия информатизации, 1996. 126 с.

78. Женетт Ж. Фигуры / В 2 т. ТТ. 1-2. М.: Изд-во Сабашниковых, 1998. 944 с.

79. Жеребило Т. В. Словарь лингвистических терминов / Изд. 5-е, испр. и доп. Назрань: Пилигрим, 2010. 486 с.

80. Жолковский А. К. Поэтика Пастернака: инварианты, структуры, интексты. М.: Новое литературное обозрение, 2011. 608 с.

81. Жуковська В. В. Вступ до корпусної лінгвістики: навчальний посібник / Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2013. 142 с.

82. Заболотська О. Алюзія в художніх текстах: лінгвокогнітивний аспект // [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://cutt.ly/njgY0V1>

83. Загнітко А. П. Сучасний лінгвістичний словник. Вінниця: Твори, 2020. Х., 920 с.

84. Загнітко А. П. Сучасні лінгвістичні теорії: Монографія. Донецьк: ДонНУ, 2007. 219 с.
85. Загнітко А. Теорія лінгвоперсонології: Монографія. Вінниця: Нілан-Лтд, 2017. 136 с.
86. Захаренко И. Прецедентное имя и прецедентное высказывание как символы прецедентных феноменов // Язык, сознание, коммуникация : сб. ст. / ред. В. Красных, А. Изотов. М.: Филология, 1997. Вып. 1. С. 82–103.
87. Захаров В. П., Богданова С. Ю. Корпусная лингвистика: учебник для студентов гуманитарных вузов. Иркутск: ИГЛУ, 2011. 161 с.
88. Згурская М. П. Походы викингов // [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://cutt.ly/djEbPHd>
89. Івченко А. О. Глумачний словник української мови. Харків: Фоліо, 2002. 543 с.
90. Ильенко С. Г. Коммуникативно-структурный синтаксис современного русского языка: Учебное пособие для вузов. СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2009.
91. Кагановська О. М. Можливі світи і наратив кризь призму текстових концептів (перекладознавча проблема) // [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://cutt.ly/dhQ8Q0b>
92. Кагарлицкий Ю. Что такое фантастика? М.: Художественная литература, 1974. 346 с.
93. Калинина Е. История и основные понятия корпусной лингвистики // [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://cutt.ly/ajjOleD>
94. Кальченко Т. Ю. Національно-прецедентні феномени в поетичних текстах В. Герасим'юка: вербалізація елементів національної когнітивної бази // [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://cutt.ly/Gd8eAF7>
95. Канчура Є. О. Моделювання ситуацій встановлення контакту з чужим у англійському фентезі доби постмодернізму // [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://cutt.ly/vhQ3q3X>
96. Канчура Є. О. Поет і поезія як світотворчі елементи у фентезі доби

постмодернізму на прикладі романів про Ехо Макса Фрая // Витоки літератури фентезі. Поезія у контексті метажанру фентезі. Зб.наук.мат., 17.11.2016 та 21.04.2017. Київ, 2018. С. 82-88.

97. Карасик В. И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс / М.: Гнозис, 2004. 390 с.

98. Караулов Ю. Русский язык и языковая личность. М.: Едиториал УРСС, 2002. 264 с.

99. Карелин А. Фэнтези, которого мы не знаем. Истоки жанра // [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://cutt.ly/Ah0wx3a>

100. Кармалова Е. Ю. Жанр фэнтези и рекламный дискурс // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 9, 2008. Вып. 2, ч. II. С. 320-324.

101. Карнаух А. В. Методологічні структурації лінгво-когнітивної опозиції "свій/чужий" (на матеріалі англомовної картини світу) // [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://cutt.ly/ljR8KvE>

102. Карпенко О. Ю. **Когнітивна ономастика як напрямок пізнання власних назв:** дис. ... доктора філол. наук : 10.02.15. Одеса, 2006. 416 с.

103. Карпенко О. Ю. **Функції онімії у фантастичному творі: оповідання А.Бестера "Time Is the Traitor"** // Записки з ономастики". Одеса, 2001. Вип.5. С. 91-98.

104. Карпенко О. Ю. Хрононімічна трансонімізація топонімів // [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://cutt.ly/Xjg2k7O>

105. Карпенко Ю. О. **Власні назви в художній літературі** // Наукові записки Кіровоградського держ. ун-ту. Кіровоград, 2001. Вип. 37. Серія: Філологічні науки (мовознавство). С. 170-172.

106. Карпенко Ю. О. **Про онімію роману Ліни Костенко «Берестечко»** // Записки з українського мовознавства. Одеса: Астропринт, 2001. Вип. 11. С. 81-91.

107. Карпіловська Є. А. Вступ до прикладної лінгвістики: комп'ютерна лінгвістика: Донецьк: ТОВ «Юго-Восток, Лтд», 2006. 188 с.

108. Касім Г. Ю. Вживання національно прецедентних крилатих висловів та цитат у

сучасних мас-медіа України // [Електронний ресурс]. Режим доступу:
<https://cutt.ly/ogjxpEI>

109. Катенин П. А. «Ад. Песнь первая, песнь вторая, песнь третья, Уголин» // «Сочинения и переводы в стихах Павла Катенина, с приобщением нескольких стихотворений князя Голицына», II, СПб, 1832, с. 91–111.

110. Кицак Г. В. Інтертекстуальність та інтердискурсивність як текстові категорії // Тези доповідей X наукової конференції “Каразінські читання: Людина. Мова. Комунікація” з міжнародною участю, 2011. С. 125-126.

111. Коваленко Д. О. Моделювання образів часопростору в сучасному українському романі / Дис. на здобуття... канд. філол. наук, 10.01.01. Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, Київ, 2018. 215 с.

112. Ковтун Е. Н. Поэтика необычайного: Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа (На материале европейской литературы первой половины XX века) / М.: Изд-во МГУ, 1999. 308 с.

113. Ковтун Е. Н. Художественный вымысел в литературе XX века / М.: Высшая школа, 2008. 408 с.

114. Кожевникова К. Об аспектах связности в тексте как целом // Синтаксис текста. М., 1979. С. 49-67.

115. Коллегаева И. М. Текст как единица научной и художественной коммуникации / Одесса : ОГУ им. И. И. Мечникова, 1991. 122 с.

116. Коллегаєва І. Мегатекст як вияв комунікативної гетерогенності цілого завершеного тексту // Мовознавство. 1996. №1. С. 25-30.

117. Колесник О. Мовні засоби відображення міфологічної картини світу: лінгвокогнітивний аспект (на матеріалі давньоанглійського епосу та сучасних британських художніх творів жанру фентезі / Автореф. дис... канд. філол. наук, 10.02.04. Київський національний лінгвістичний університет, 2003. 21 с.

118. Колоїз Ж. В. Проект українського "Словника прецедентних феноменів" // Філологічні студії. Науковий вісник Криворізького державного педагогічного

університету, 2017. Вип. 16. С. 139-160.

119. Кольцова Ю. Онлайн-дискурс як новітній тип дискурсу // [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://cutt.ly/Gjb3Fw2>

120. Комлев Н. Словарь иностранных слов: Более 4500 слов и выражений. М.: ЭКСМО-Пресс, 1999. 669 с.

121. Компанцева Л. Прикладні аспекти інтернет-лінгвістики в діяльності інститутів сектору безпеки // [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://cutt.ly/Ojb3aE4>

122. Кондратенко Н. Дискурсивна парадигма досліджень художнього тексту [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://cutt.ly/1jjKYdq>

123. Кондратенко Н. Категорія інтертекстуальності в сучасній українській мові // Науковий вісник Чернівецького національного університету : [зб. наук. праць]. Чернівці : Чернівецький нац. ун-т, 2009. Вип. 475–477 : Слов'янська філологія. С. 552–557.

124. Кондратенко Н. Організація семантичного поля тексту: текстовий та інтерпретаційний зміст // <https://cutt.ly/WjjKS3u>

125. Кондратенко Н. Синтаксис українського модерністського і постмодерністського художнього дискурсу: Монографія. К.: Вид. дім Дмитра Бураго, 2012. 320 с.

126. Кондратенко Н. Специфіка інтертекстуальної номінації в модерністському і постмодерністському художньому тексті // [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://cutt.ly/CjjKbmM>

127. Кононенко В. Текст і смисл: монографія. К.; Івано-Франківськ: Вид. Прикарпатського нац. ун-ту ім. В. Стефаника, 2012. 272 с.

128. Копильна О. М. Відтворення авторської алюзії в художньому перекладі (на матеріалі українських перекладів англійської прози ХХ століття) / Автореф. дис... канд. філол. наук, 10.02.16. КНУ імені Т. Г. Шевченка, 2007. 17 с.

129. Короленко В. Г. Парадокс // Собрание сочинений в 10 т. Том 2. М.: Гослитиздат, 1954.

130. Королькова Я. В. Типы прецедентных феноменов в трилогии М. Успенского о

- приключениях Жихаря // Филологические науки. Вопросы теории и практики, №7 (25), часть 1. Тамбов: Грамота, 2013. С. 99-101.
131. Костомаров В. Г., Бурвикова Н. Д. Старые мехи и молодое вино. Из наблюдений над русским словоупотреблением конца XX века. СПб.: Златоуст, 2001. 72 с.
132. Кох В. А. Предварительный набросок дискурсивного анализа семантического типа // Новое в зарубежной лингвистике. М., 1978. С. 163.
133. Кугутяк М. Терношорське скельне святилище в Карпатах / Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2007. 72 с.
134. Красных В. В. «Свой» среди «чужих»: миф или реальность? М.: Гнозис, 2003. 375 с.
135. Кривенець І. В. Мовні засоби вираження ірреального в жанрі фентезі (на матеріалі роману Бернара Вербера «L'Empire des Anges») // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер.: Філологія. 2016. № 21 том 2. С. 59-61.
136. Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики / Пер. с фр. Г. Косикова, Б. Нарумова. М.: Российская политическая энциклопедия, 2004. 656 с.
137. Кубрякова Е. С. О понятиях дискурса и дискурсивного анализа в современной лингвистике // Дискурс, речь, речевая деятельность: функциональные и структурные аспекты. Сб. обзоров. Серия «Теория и история языкознания» РАН. ИНИОН. М., 2000. С. 5-13.
138. Кубрякова Е. С., Александрова О. В. Виды пространства, текста и дискурса // Категоризация мира: пространство и время: материалы научной конференции. М.: Диалог-МГУ, 1997. С. 19-20.
139. Кузнєцова Т. В. Концепт «свій-чужий» у лінгвокультурологічних дефініціях // Вісник Сумського державного університету. Серія Філологія. 2007. № 2. С. 37-40.
140. Кузьмина Н. А. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка: Монография. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та. Омск: Омск. гос. ун-т, 1999. 268 с.
141. Кулакова О. К. Интертекстуальность в аспекте жанрообразования: на материале жанра фэнтези / Дис. ...канд. филол. наук, 10.02.19. Иркутск, 2011. 242 с.

142. Курушина М. А. Назви музичних гуртів: розмаїтість підходів до термінопозначень в українській та зарубіжній ономастиці // [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://cutt.ly/UgUFnnu>
143. Кутуза. Н. В Структурно-семантичні моделі ергонімів (на матеріалі ергонімікону м. Одеси) // Автореф. Дис. на здобуття... канд. філол. наук, 10.02.01. Одес. нац. ун-т ім. І. І. Мечникова. Одеса: 2003.18 с.
144. Кутуза Н. В. Теоретичне підґрунтя феноменів комунікації та впливу // Науковий вісник Херсонського державного університету. Серія «Германістика та міжкультурна комунікація». №1. С. 157-162.
145. Кухаренко В. А. Інтерпретація текста. Одеса: Латстар, 2002. 292 с.
146. Кэйбелл К. Терри Пратчетт: дух фэнтези / Пер. на рус. И. Нечаева. М.: Эксмо, 2018. 256 с.
147. Лахманн Р. Дискурсы фантастического. М.: Новое литературное обозрение, 2009. 404 с.
148. Лебедев И. В. Генезис современного российского фэнтези // Вестник КГУ им. Н. А. Некрасова. №36 2015. С. 111-114.
149. Левицька О. Інтертекстуальний дискурс роману Джона Фаулза „Жінка французького лейтенанта” // Питання літературознавства: Науковий збірник. Чернівці: Рута, 2009. Вип. 77. С. 160-167.
150. Левченко О. Інтертекстуальність українського інтернет-дискурсу пореволюційного періоду // [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://cutt.ly/Jgz58i5>
151. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Сост. А. Н. Николюкин. М.: Интелвак, 2003. 812 с.
152. Літературознавча енциклопедія: У двох томах / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. К.: ВЦ «Академія», 2007. Т.2. 624 с.
153. Ловейко Т. В. Лінгвістичний аналіз символів в українських магічних текстах у світлі теорії О. О. Потебні // [Електронний ресурс]. Режим доступу:

<https://cutt.ly/8jjDa3p>

154. Логвіненко Н. Фентезі як вид фантастичної прози // Українська література в загальноосвітній школі. № 5, 2014. С. 38-40.

155. Ломакова А. В. Культурный миф в художественном творчестве Урсулы К. Ле Гуин / Дис. ...канд. культурологических наук: 24.00.01: М., 2005. 228 с.

156. Лотман Ю. М. Сон – семиотическое окно // Культура и взрыв. М.: Гнозис, 1992. С. 219- 227.

157. Луговая Е. А. Топоним виртуального пространства как культурно-историческая категория (на материале эпопеи Дж. Р. Р. Толкиена «Властелин Колец») / Дис. ... канд. филол. наук : 10.02.19. Ставрополь, 2006. 217 с.

158. Лушникова Г. И., Медведева Е. В. Дискурсивное пространство фэнтези (на материале произведений А. Нортон) // [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://cutt.ly/sdIUZP0>

159. Лосева Ю. В. Інтертекстуальність як основний композиційний принцип художнього дискурсу Джуліана Барнса (на матеріалі роману «Історія світу в 10 1/2 розділах») // [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://cutt.ly/ZdIIfLI>

160. Макаров М. Основы теории дискурса. Л. М.: ИТДГК «Гнозис», 2003. 280 с.

161. Мамич М. В. Вербальний контент журналу «Жінка» в аспекті лінгвокультурології та медіастилістики: монографія. Одеса, 2015. 528 с.

162. Мамич М. В. Концепти правда/неправда в українській літературній мові: семантико-стилістичний аспект // Дис. на здобуття... канд.філол.наук, 10.02.01. Одеський національний університет імені І. І. Мечникова. Одеса, 2002. 219 с.

163. Манахов О. І. Фентезі як інтертекстуальний жанр епохи постмодернізму. // [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://cutt.ly/tjkL6xA>

164. Манахов О. І. Хронотоп фентезійного тексту (на матеріалі творів Джона Толкіна та Ніка Перумова) // Держава та регіони. Серія: Гуманітарні науки, № 2, 2018. С. 36-41

165. Мартинюк А. П. Концепт у дискурсивній парадигмі // Вісник ХНУ імені В. Н. Каразіна. Харків: Константа, 2006. №725. С. 9-13.

166. Марчук Л. М. Власні назви як виразники експресії в сатиричних творах С. Дударя та О. Черногуза // Вісник Дніпропетровського університету : Мовознавство. Дніпропетровськ: ДДУ, 1998. Вип. 3. С. 63-68.
167. Марчук Л. М. Урбаноніми Кам'янця-Подільського: лінгвокультурологічний аспект // [Електронний ресурс] Режим доступу: <https://cutt.ly/6hWeDyR>
168. Марчук Л., Козярук А. Оцінна вербалізація топонімів в сучасному українському художньому дискурсі // [Електронний ресурс] Режим доступу: <https://cutt.ly/VhWehG6>
169. Марчук О. В. Лексична матриця англійськомовного твору «Гаррі Поттер» Дж. К. Роулінг // [Електронний ресурс] Режим доступу: <https://cutt.ly/UdIIZKX>
170. Марчук О. В. Структура і лексико-семантичні параметри текстів англійськомовного жанру фентезі (на матеріалі семилогії Дж. К. Роулінг «Гаррі Поттер») // Дис. ...канд. філол. наук., 10.02.04. Чернівці, 2018. 267 с.
171. Маслак А. Scrivener как основной инструмент работы с текстом // [Електронний ресурс] Режим доступу: <https://cutt.ly/djb22k5>
172. Мацько О. С. Штучна мова як особливість жанру фентезі. // [Електронний ресурс] Режим доступу: <https://cutt.ly/KdIOczB>
173. Медведева Е. В. Интертекстуальность как дискурсообразующая категория пространства жанра фэнтези // [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://cutt.ly/tdIJC0>
174. Морозов С. М., Шкарапута Л. М. (уклад.). Словник іншомовних слів. К.: Наукова думка, 2000. 680 с.
175. Мюллер В. Большой англо-русский словарь. 250 000 слов // [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://cutt.ly/AgeScGH>
176. Нагорная Н. А. Онейросфера в русской прозе XX века: Модернизм, постмодернизм: [монография]. М.: М. Пресс, 2006. 258 с.
177. Написання великої літери у релігійній лексиці // Термінологічно-правописний порадник для богословів та редакторів богословських текстів // [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://cutt.ly/3jg0DHz>

178. Насмінчук Г. Й. «Свій-чужий» в романі «Чорний Ворон» В. Шкляра [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://cutt.ly/4jR81A6>
179. Наумчик О. С., Смирнов В. Н. Концепция мультивселенной в литературе фэнтези: от М. Муркока до А. Сапковского // Ученые записки Петрозаводского государственного университета, 2020. Т. 42. № 3. С. 43–51.
180. Неёлов Е. М. Фольклорный интертекст русской фантастики: учебное пособие по спецкурсу. Петрозаводск: ПетрГУ, 2002. 124 с.
181. Николаев И. С. Прикладная и компьютерная лингвистика / Николаев И. С., Митренина О. В., Ландо Т. М. (ред.). М.: Ленанд, 2016. 320 с.
182. Нич Р. Світ тексту: постструктуралізм і літературознавство / Пер. з польської О. Галета. Львів: Літопис, 2007. 316 с.
183. Новейший словарь иностранных слов и выражений. Минск: Современный литератор, 2005. 976 с.
184. Новохачёва Н. Ю. Стилистический приём литературной аллюзии в газетно-публицистическом дискурсе конца XX – начала XXI веков // Дисс... канд.филол.наук, 10.02.01. Ставрополь, 2005. 199 с.
185. Новый большой англо-русский словарь / Под общ. ред. акад. Ю. Д. Апресяна // [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://cutt.ly/PgeSI9w>
186. О программе Scrivener на примере романа «Колобок и маленький парень с кольцом» / Пользователь Vuzuka // Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://cutt.ly/Njb2L73>
187. Олексій К. Б. Діалогічність текстової комунікації: автор – текст – читач // [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://cutt.ly/nh1BUix>
188. Осипов А. Фантастика от «А» до «Я» (Основные понятия и термины). М.: Дограф, 1999. 352 с.
189. Остроушко О. А. Аспекти реалізації магічної функції мови // Мандрівець. 2002. № 3. С. 41-45.
190. Папина А. Ф. Текст: его единицы и глобальные категории. Учебник для

- студентов-журналистов и филологов. М.: Едиториал УРСС, 2002. 368 с.
191. Паранюк Д. В. Еволюція фантастики у метажанр фентезі: приклад Кліффорда Саймака // Дис. на здобуття... канд.філол.наук, 10.01.06. Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича, Чернівці, 2019. 226 с.
192. Парубій У. Ю. Українська замовляльно-заклинальна поезія: структурно-семантичні особливості та поетика жанру // Дис.на здобуття... канд.філол.наук, 10.01.07. Львів, 2019. 198 с.
193. Первый толковый большой энциклопедический словарь. СПб., М.: Рипол-Норинт, 2006. 2142 с.
194. Переломова О. С. Лінгвокультурні коди інтертекстуальності українського художнього дискурсу: діахронічний аспект. Суми: Вид-во СумДУ, 2008. 208 с.
195. Перепелиця М. С. Мовні трансформації в сучасному мас-медійному дискурсі: комплексний аналіз // Автореферат дис. на здобуття... канд.філол.наук, 10.02.02. Харків, 2015. 24 с.
196. Піндосова Т. С. Функції історичних алюзій у детективних романах Д. Брауна // [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://cutt.ly/Id8e8GW>
197. Плеханова Т. Ф. Диалог как стратегия авторского дискурса в английской художественной прозе / Вестник СамГУ, 2006. №5/1 (45) // [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://cutt.ly/Uh1BxhB>
198. Плотникова С. Н. Концептуальный стандарт жанра фэнтези // Жанры речи: сборник научных статей. Вып. 4. Жанр и концепт. Саратов: ГосУНЦ «Колледж», 2005. С. 262-272.
199. Плуноян В. Зачем мы делаем Национальный корпус русского языка? // Отечественные записки, 2005. № 2.
200. Подольская Н. В. Словарь русской ономастической терминологии. 2-е изд. М.: Наука, 1988. 189 с.
201. Позднякова Т. Візуалізація та структурування інформації за допомогою ментальних карт на уроках біології: [науково-методичний посібник]. Рівне: РОІППО,

2018. 50 с.

202. Потапова Р. К., Потапов В. В. Язык, речь, личность. М.: Языки славянских культур, 2006. 960 с.

203. Приблуда Л. М. До проблеми визначення статусу художнього дискурсу // [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://cutt.ly/ujg0CAk>

204. Прокопець М. І. Інтертекстуальність та алюзія: особливості прояву та виявлення (на матеріалі англomовного комерційного рекламного дискурсу) // [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://cutt.ly/LjgYsY8>

205. Просалова В., Бердник О. Інтертекстуальність художнього тексту: текстотвірний і рецептивний аспекти. Донецьк, Норд-Прес, 2010. 152 с.

206. Пухонська О. Я. Алюзія як феномен «чужого» мовлення в семантичному полі сучасних поетичних текстів // [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://cutt.ly/gd8iWEe>

207. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности / Пер. с фр, общ. ред. и вступ. ст. Г. К Косикова. М.: Изд-во ЛКИ, 2008. 240 с.

208. Работа над книгой: организация, задачи себе и дедлайны / Пользователь Rikki-T-Tavi // [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://cutt.ly/gjb9y8R>

209. Розова І. В. Вертикальний контекст як значеннєвий компонент сатиричного тексту: система символів сатиричного тексту (на матеріалі англійської художньої літератури ХХ сторіччя) // [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://cutt.ly/3h18WLG>

210. Русова Н. Ю. От аллегории до ямба. Терминологический словарь-тезаурус по литературоведению. М.: Флинта, Наука, 2004. 304 с.

211. Рябініна О. К. Інтертекстуальність у дискурсі сучасної української преси: лінгвістичний аспект // Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук, 10.02.01. Х., 2008. 22 с.

212. Савельева В. В. Гендерные аспекты художественной гипнологии: онейропоэтика женских снов в русской литературе // [Електронний ресурс]. Режим доступу:

<https://cutt.ly/rjjOLCe>

213. Савельева В. В. Художественная гипнология и онейропоэтика русских писателей: монография. Алматы: Жазушы, 2013. 520 с.

214. Сага о Греттире / Пер. О. А. Смирницкой // «Исландские саги» в 2 томах, Т.1 // [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://cutt.ly/jjzv5qB>

215. Сайковська О. Ю. Інтермедіальні виміри прози Павела Вежинова // [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://cutt.ly/xjkNbzW>

216. Сайковська О. Ю. Сучасна болгарська фантастика: генеза, жанрові модифікації та поетика // Дис. на здобуття... канд. філол. наук, 10.01.03. Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка, НАН України. Київ, 2015. 216 с.

217. Саморукова И. Конструирование фантастического в литературе // Фантастика и технологии (памяти Ст. Лема). Сборник материалов Международной научной конференции, 29-31 марта 2007 г. С. 3-13.

218. Сафрон Е. А., Лукашевич М. В. «Дорога шамана»: мотив сна-путешествия в повестях М. Фрая. // Вестник Самарского университета. История, педагогика, филология. 2018. Т. 24. №3. С. 102-108.

219. Сафрон Е. А. Онейросфера как элемент поэтики повестей М. Фрая (на примере сборника «Чужак») // [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://cutt.ly/DjjPCXr>

220. Сегментация текста в проекте «Открытый корпус» / Суриков А.В. Бочаров В.В., Алексеева С.В., Грановский Д.В., Остапук Н.А., Степанова М.Е. // Компьютерная лингвистика и интеллектуальные технологии: По материалам ежегодной Международной конференции «Диалог» (Бекасово, 30 мая–3 июня 2012 г.). М.: РГГУ. Т. 11.

221. Седов К Ф. Дискурс и личность: эволюция коммуникативной компетенции. М.: Лабиринт, 2004. 320 с.

222. Селиванова Е. А. Основы лингвистической теории текста и коммуникации. К.: ЦУЛ ; Фитосоциоцентр, 2002. 336 с.

223. Селіванова О. О. Корпусна лінгвістика // Сучасна лінгвістика: напрями та

- проблеми: підручник. Полтава: Довкілля-К, 2008. С. 667-669.
224. Селіванова О. О. Прецедентна мотивація номінативних одиниць (на матеріалі української мови) // Філологічні студії : зб. наук. праць. Харків, 2009. С. 129–139.
225. Селіванова О. О. Сучасна лінгвістика: напрями та проблеми. Полтава: Довкілля-К, 2008. 712 с.
226. Сидоренко К. П., Мокиєнко В. М. Словарь крылатых выражений Пушкина. СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та: Фолио-Пресс, 1999. 752 с.
227. Сидорова М. Ю., Шувалова О. Н. Интернет-лингвистика: вымышленные языки // [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://cutt.ly/uhl9tSe>
228. Ситник Н. Жанрові особливості фентезі Дж. Р. Р. Толкіна // [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://cutt.ly/bjkCsZq>
229. Скороходько Е. Ф. Термін у науковому тексті (до створення терміноцентричної теорії наукового дискурсу). К.: Логос, 2006. 99 с.
230. Словарь литературоведческих терминов / С. П. Белокурова. Санкт-Петербург: Паритет, 2006. 314 с.
231. Словник української мови в 20 томах. Київ: Наукова думка, 2010. Т.1.
232. Словник української мови: в 11 тт. / АН УРСР. Інститут мовознавства; за ред. І. К. Білодіда. К.: Наукова думка, 1970-1980. Т. 3.
233. Смирнов И. П. Порождение интертекста. СПб.: Санкт-Петербургский государственный университет, 1995. 189 с.
234. Снитко О. С. Когнітологія та концептологія в лінгвістичному висвітленні. Навчальний посібник. К.: ВПЦ «Київський університет», 2011. 367 с. (у співавторстві).
235. Современный толковый словарь. М.: «Большая Советская Энциклопедия», 1997.
236. Соляр О. Мова магії, магія мови. Символіка українських замовлянь. Przemysl, 2011. 302 с.
237. Соляр О. А. Українські народні замовляння: питання походження і поетики / Автореф.дис. ...канд.філол.наук, 10.01.07. Львів, 2005. 16 с.
238. Сребрянская Н. А. Новые возможности лингвистического исследования

художественного текста с помощью компьютера // [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://cutt.ly/RdII0LO>

239. Старшая Эдда / А. Корсун (перевод с древнеисландского), 1975; М. В. Раевский (перевод «Песнь о Солнце»), 1997 // [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://cutt.ly/jjEkNJz>

240. Степанов Ю. С. «Интертекст» – среда обитания культурных концептов (к основаниям сравнительной концептологии) // [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://cutt.ly/0dII8qH>

241. Сусов И. П. Введение в теоретическое языкознание // [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://cutt.ly/5jYDZpt>

242. Сюта Г. М. Цитатний тезаурус української поетичної мови ХХ століття. К., 2017. 384 с. (Серія «Студії з українського мовознавства»).

243. Тараненко О. Г. Концепт БІЛА МАГІЯ в українській мовній картині світу // [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://cutt.ly/thnMHFQ>

244. Темченко А. І. Українські лікувальні замовляння: вербально-акціональні універсалії, символіка та семантика // Автореф. дис. ...канд.іст.наук, 07.00.05. НАН України, 2003.

245. Теперик Т. Ф. Литературное сновидение: терминологический аспект // Литература ХХ века: итоги и перспективы изучения. Материалы Пярых Андреевских чтений. М., 2007. С. 47–55.

246. Тишунина Н. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований // Методология гуманитарного знания в перспективе ХХІ века: материалы Международной научной конференции 18 мая 2001 г., Вып. 12, с. 149–154.

247. Толкачева В. С. Фэнтези: жанр или литературное направление? // [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://cutt.ly/lh0wHy8>

248. Толстой Н. И. Народная этимология и структура славянского ритуального текста // Толстой Н. И., Толстая С. М. // X международный съезд славистов (София, сентябрь

1988). М.: Наука, 1988. С. 250–264.

249. Гороп П. Х. Проблема интекста // Текст в тексте. Труды по знаковым системам. XIV (567). Тарту, 1981.

250. Торчинський М. Власні назви нематеріальних об'єктів: структура, диференційні ознаки, перспективи дослідження // [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://cutt.ly/NjEb03R>

251. Торчинський М. М. Структура онімного простору української мови: Монографія. Хмельницький: Авіст, 2008. 550 с.

252. Травкин С. В. Магическая реальность фэнтезийного мира: к вопросу о жанрообразующих признаках романа фэнтези // [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://cutt.ly/Mh0qoef>

253. Трокай А. Фантастика і фентезі в сучасній українській літературі // Бібл. Планета. 2010. № 2. С. 28-30.

254. Тухарели М. Д. Аллюзия в системе художественного произведения / Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.08. М., 2006. 186 с.

255. Тютенко А. Структура і функції алюзії в пресі Німеччини, Австрії та Швейцарії / Автореф. дис... канд. філол. наук: 10.02.04. Харк. нац. ун-т ім. В.Н.Каразіна. Х., 2000. 20 с.

256. Уорф Б. Отношение норм мышления и поведения к языку // Языки как образ мира. М.: АСТ, 2003. С. 192

257. Фантастика и технологии (памяти Станислава Лема) / Ред. А. Ю. Нестеров, Е. Р. Кузнецова // Сборник материалов Международной научной конференции 29-31 марта 2007 г. Самара, 2009.

258. Фатеева Н. А. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов. М.: Агар, 2000. 280 с.

259. Федунина О. В. Поэтика сна (русский роман первой трети XX в. в контексте традиции: монография. М.: Intrada, 2013. 196 с.

260. Филатова О. М. Интертекстуальность как глобальная текстовая категория //

Вестник Удмуртского университета, 2006. Вып. 5 (2). С. 149-154.

261. Філоненко О. Г. Ренесансно-бароковий «магічний код» у британській літературі (на матеріалі творів кінця XVI-XX століть) // Дис. ...канд.філол.наук, 10.01.06. Миколаїв, 2017. 250 с.

262. Фильчук Т. Ф. Категория интертекстуальности в её лингвофилософской природе и дискурсивных проявлениях // Вестник Харьковского национального университета, 2011. Вып. 61. С. 26-32.

263. Фролова І. Є., Омещинська О. В. Специфіка художнього дискурсу та його аспектів // Вісник ХНУ ім. В. Н. Каразіна. Іноземна філологія. 2018. Вип. 87. С. 52-61.

264. Фуко М. Археология знания. К.: Ника-Центр, 1996. 208 с.

265. Фуко М. Дискурс и истина // Логос, №2 (65), 2008.

266. Худoley Н. В. Механизмы актуализации интертекстуальных связей в художественном тексте // Электронный ресурс. Режим доступа: <https://cutt.ly/SjjSDJv>

267. Чернышева Т. А. Природа фантастики. Иркутск, Изд-во Иркутского университета, 1984. 336 с.

268. Чернявская В. Е. Лингвистика текста: Поликодовость, интертекстуальность, интердискурсивность. Учебное пособие. М.: Книжный дом «Либроком», 2009. 248 с.

269. Чернявская В. Е. От анализа текста к анализу дискурса // Текст и дискурс: традиционный и когнитивно-функциональный аспекты исследования. Рязань, 2002. С. 230-232.

270. Шандрук У. Дослідження особливостей проектування корпусу на основі текстової моделі // [Електронний варіант]. Режим доступу: <https://cutt.ly/FdII6PF>

271. Шаповал М. Інтертекст у світлі рампи: міжтекстові та міжсуб'єктні реляції української драми: моногр. К.: Автограф, 2009. 352 с.

272. Шаховский В. Категоризация эмоций в лексико-семантической системе языка. М.: Изд-во ЛКИ, 2008. 208 с.

273. Шведова М., Січінава Д. Корпусна лінгвістика та лексико-граматична типологія // Українське мовознавство. Київський національний університет імені Тараса Шевченка.

№ 43. 2013. С. 95-103.

274. Шевченко І. С. Переклад у наукових дослідженнях представників харківської школи: кол. монографія / за ред. Л.М.Черноватого та ін. Вінниця: Нова книга, 2013. С. 126

275. Шевченко Т. Опозиція «свій»/«чужий» у памфлетах збірки «Перед лицем фактів» Я. Галана // [Електронний варіант]. Режим доступу: <https://cutt.ly/rjR4yQb>

276. Шекспір В. Твори в шести томах: Том 5. К.: Дніпро, 1986. С. 5-118

277. Шидфар Р. Бесконечная история. Очерк развития зарубежной фэнтези // Книжное дело. №9. С. 86-90.

278. Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003. 312 с.

279. Шонь О. Алюзія як засіб формування вертикального контексту // Наукові записки Тернопільського Державного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка. Сер. Мовознавство. 2016. Вип. 1(25). С. 113–118

280. Шпак І. В. Специфічна лексика жанру фентезі (На прикладі творів Дж. К. Роулінг про Гаррі Поттера) // [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://cutt.ly/PjjIbya>

281. Шпенюк І. Є. Етикетні мовленнєві стереотипи як маркери інтердискурсивності в академічному дискурсі // Лінгвістика ХХІ століття: нові дослідження і перспективи. К.: Логос, 2010. С. 244-249.

282. Шульженко Ю. Алюзії з культурологічною компонентою у художньому дискурсі Дж. Фаулза // [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://cutt.ly/kd33u20>

283. Шуляк С. А. Замовляння-розповіді у структурі текстів українських замовлянь // [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://cutt.ly/ljTi7ry>

284. Щепанський В. В. Тексти магічного змісту східних слов'ян у ранньомодерну добу (XV – XVII ст.) // [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://cutt.ly/jjTiuPa>

285. Элебрахт П. Трагедия пирамид! 5000 лет разграбления египетских усыпальниц / пер. с нем. О. Павловой. М.: Прогресс, 1984. 265 с.

286. Юдин А. В. Ономастикон русских заговоров. Имена собственные в русском магическом фольклоре. Москва: МОНФ, 1997. 319 с.

287. Яковенко О. К. Жанровые особенности фэнтези (на основе анализа словарных дефиниций фэнтези и научной фантастики) // [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://cutt.ly/8h0qkC4>
288. Яковлева О. В. Національні символи як матеріальне вираження концепту СВІЙ/ЧУЖИЙ у контексті традиційного весільного обряду українців // Концепты и контрасты : монография. Одесса: «Гельветика», 2017. С. 259-264.
289. Яковлева О. В. Символьна мова українського обрядового дискурсу в системі національної лінгвоментальності // Дис. на здобуття... д-ра філол. наук: 10.02.01, Одес. нац. ун-т ім. І. І. Мечникова. Одеса, 2015.- 400 с.
290. Яковлева О. В. Специфіка обрядового тексту як об'єкта філологічних досліджень // [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://cutt.ly/PjkBwwk>
291. Ярема О. Б. Алюзія в текстах британської художньої літератури: лінгво-статистичний аспект (на матеріалі творів модерністів): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук. Запоріжжя, 2016. 16 с.
292. Яроцька Г. С. Дискурсивний вимір ставлення до багатства та бідності в російській лінгвокультурі (на матеріалі текстів російських народних казок). Мова, №21. 2014. С. 102-106.
293. Яроцька Г. С., Азулай Е. А. Етимологічні, етнокультурні та когнітивні аспекти менсонімів української мови. Вісник Одеського національного університету. Філологія. Т. 22. Вип. 2 (16). Одеса, 2017. С. 127-136.
294. Ярошевич И. С. Аллюзия как средство реализации интертекстуальности в публичной политической коммуникации // Вестник Полоцкого государственного университета. Серия Е. Педагогические науки. 2012. No15. С. 117-122.
295. Beaugrande R. de. Introduction to Text Linguistics / Beaugrande R. de., W. Dressler. L.: Longman, 1981. 270 p.
296. Baroni, M. & Lenci, A. Distributional Memory: A general framework for corpusebased semantics. Computational Linguistics, 36 (4), 2010. Pp. 673-721.
297. Dijk T. A. van. Text and context. Exploration in the Semantics and Pragmatics of

Discourse. L.: Longman, 1977. 323 p.

298. Dressler, W. U., R. De Beaugrande. Einführung in die Textlinguistik. Tübingen, Niemeyer, 1981; (английский перевод) Introduction to Text Linguistics. London, Longman 1981

299. Eco U. Trattato di Semiotica Generale. Milano: 1975.

300. Genette, G. Palimpsestes: La littérature au second degré (Collection Poétique) (French Edition). Paris, 1982.

301. Genette, G. Figures III. Seuil, 1972. 288 p. Collection "Poétique". Série "Figures".

302. Habermas J. Texte und Kontexte. Frankfurt am Main, 1991.

303. Hansen-Löve A. A. Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst - Am Beispiel der russischen Moderne // Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität / Hg. von W.Schmid und W.D.Stempel (Wiener Slawist. Almanach, Sonderb. 11). Wien, 1983. S. 292.

304. Harris Z. Discourse analysis // Language. 1952. Vol. 28, No 1. P. 1–30.

305. Hogan P. Intertextuality and allusion. In P. Stockwell & S. Whiteley (Eds.), *The Cambridge Handbook of Stylistics* (Cambridge Handbooks in Language and Linguistics, pp. 117-131). Cambridge: Cambridge University Press, 2014.

306. Kuleli M. Intertextual allusions and evaluation of their translation in the novel *Silent House* by Orhan Pamuk. *Procedia - Social and Behavioral Sciences* 158 (2014) 206 – 213.

307. Montgomery M. *An Introduction to Language and Society*. – London, OUP, 1992

308. Morris Ch. Foundations of the theory of signs. *International Encyclopedia of United Sciences*. Vol.1, part 2, Chicago, 1938.

309. Pecheux M. «Analyse automatique du discours», 1969.

310. Peirce Ch. S. *Grammatica speculativa* // Peirce Ch.S. *Collected papers*. Cambridge (Mass.), 1960. Vol.2.

311. Serio P. *Analyse du discours politique soviétique* (Cultures et Societies de l'Est. 2). Paris, Institut d'etude slave. 1985.

312. Sinclair, J. M., Coulthard, M. *Towards an Analysis of Discourse: The English Used by*

Teachers and Pupils. London: Oxford, University Press, 1975.

313. Scher S. P. Verbal Music in German Literature. New Haven, 1968.

314. Sommer B. D. A Prophet Reads Scripture: Allusion in Isaiah 40-66. Stanford University Press, 1998. 355 p.

315. Wodak R. Critical Discourse Analysis: History, Agenda, Theory, and Methodology [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://cutt.ly/ijYDxSH>

Перелік ілюстративних джерел

1. Арєнєв В. Бісова душа, або Заклятий скарб. Київ: Джерела, 2003. 220 с.

2. Арєнєв В. Душниця. Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2014. 242 с.

3. Арєнєв В. Зобразіть мені рай. Київ: Грані-Т, 2009. 196 с.

4. Арєнєв В. Магус. Київ: Зелений пес, 2007. 337 с.

5. Арєнєв В. Місто тисячі дверей. Київ: Джерела-М, 2004. 230 с.

6. Винокурова-Садиченко Т. Жарт другий. Квіт папороті. Львів: Кальварія, 2007. 155 с.

7. Горностаєва М. Астальдо // [Електронне видання]. Режим доступу: <https://cutt.ly/yjEvIit>

8. Горностаєва М. За мости відповісте // [Електронне видання]. Режим доступу: <https://cutt.ly/lh2FmoF>

9. Горностаєва М. Страшний мобільний телефон // [Електронне видання]. Режим доступу: <https://cutt.ly/xh2D87v>

10. Горностаєва М. Ти тільки простягни руку // [Електронне видання]. Режим доступу: <https://cutt.ly/sh2Fu9T>

11. Горностаєва М. Трамвай, що заблукав // [Електронне видання]. Режим доступу: <https://cutt.ly/jh2FkrO>

12. Горностаєва М. Чорна магія для «чайників» // [Електронне видання]. Режим доступу: <https://cutt.ly/Lh2FU76>

13. Дереш Л. Остання любов Асури Махараджа. Київ: Нора-Друк, 2013. 298 с.

14. Дильдина С. Восемнадцать роз Ашуана // [Электронное издание]. Режим доступа: <https://cutt.ly/Ph2F0Ht>
15. Єшкілев В. Богиня і консультант. Харків: Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2009. 483 с.
16. Єшкілев В. Імператор Повені. Львів: ЛА «Піраміда», 2004. 302 с.
17. Єшкілев В. Тінь попередника. Київ: Ярославів Вал, 2011. 693 с.
18. Єшкілев В., Гуцуляк О. Адепт. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1997. 270 с.
19. Жах із глибин. Антологія сучасної української містики. Одеса: Інфа-Принт, 2020. 230 с.
20. Каллен Никки. Арена. Санкт-Петербург: «Комильфо», 2010. 730 с.
21. Каллен Никки. Рассказы о Розе. Side A. М.: АСТ, 2015. 544 с.
22. Каллен Никки. Гель-Грин, центр земли. М.: Яуза, 2018. 288 с.
23. Каторож Я. Стожар. Київ: Видавнича група КМ-Букс, 2017. 603 с.
24. Корній Д.. Гонимарник. Харків: «Клуб Сімейного Дозвілля», 2010. 336 с.
25. Корній Д.. Зворотний бік світів. Харків: Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2016. 320 с.
26. Корній Д. Зворотний бік світла. Харків: Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2012. 320 с.
27. Корній Д.. Зворотний бік сутіні. Харків: Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля» 2016. 288 с.
28. Корній Д.. Зворотний бік темряви. Харків: Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2013. 320 с.
29. Корній Д.. Щоденник Мавки. Харків: Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2014. 304 с.
30. Лір Є., Федорович К. Книга вигаданих неістот. Вінниця: Дім Химер, 2020. 224 с.
31. Матолінець Н. Гессі. Харків: Віват, 2018. 416 с.
32. Міжнародний альманах фантастики: "Рекомендації з боротьби за живучість «Азимут». Одеса: «Інфа-Принт», №40, 2019. 184 с.

33. Міжнародний альманах фантастики: "Рекомендації з боротьби за живучість «Азимут». Одеса: «Інфа-Принт», №42, 2020. 185 с.
34. Пагутяк Г. Писар Західних воріт Притулку. Львів: ЛА «Піраміда», 2011. 259 с.
35. Пагутяк Г. Писар Східних воріт Притулку. Львів: ЛА «Піраміда», 2011. 268 с.
36. Пагутяк Г. Потонулі в снігах: новели, оповідання та есеї. Львів: ЛА «Піраміда», 2010. 310 с.
37. Пагутяк Г. Уріж та його духи. Львів: ЛА «Піраміда», 2012. 145 с.
38. Петросян М. Дом, в котром...: роман. М.: Livebook / Гаятри, 2009. 1560 с.
39. Ступені свободи / Літературне об'єднання «Зоряна фортеця». К.: ТОВ НВП «Інтерсервіс», 2019. 100 с.
40. Фрай М. Властелин Морморы. СПб.: Амфора, 2006. 316 с.
41. Фрай М. Вселенная Echo. Том 2. М.: АСТ, 2016. 3821 с.
42. Фрай М. Вся правда о нас. М.: АСТ, 2015. 723 с.
43. Фрай М. Дар Шаванахолы. История, рассказанная сэром Максом из Echo. СПб.: Амфора, 2011. 416 с.
44. Фрай М. Ключ из жёлтого металла. СПб.: Амфора, 2009. 646 с.
45. Фрай М. Лабиринты Echo. Том 1. М.: АСТ, 2015. 3752 с.
46. Фрай М. Мертвый ноль. М.: АСТ, 2018. 448 с.
47. Фрай М. Отдай моё сердце. М.: АСТ, 2017. 416 с.
48. Фрай М. Сказки старого Вильнюса. Тт. 1-7. СПб.: Амфора, М.: АСТ, 2012-2018.
49. Фрай М. Тубурская игра. СПб.: Амфора, Петроглиф, 2013. 384 с.
50. Фрай М. Тяжелый свет Куртейна. Желтый. М.: АСТ, 2019. 723 с.
51. Фрай М. Тяжелый свет Куртейна. Зелёный. Том 2. М.: АСТ, 2020. 480 с.
52. Фрай М. Чуб земли. Туланский детектив. СПб.: Амфора, 2006. 384 с.
53. Фрай М. Энциклопедия мифов. Подлинная история М.а Фрая, автора и персонажа. Том 1. А-К. СПб.: Амфора, 2009. 750 с.
54. Через воду і вогонь: збірник оповідань. Одеса: Інфа-Принт, 2020. 280 с.