Бібліографічні посилання

1. **Дадзай О**. Сто видів Фудзі / О. Дадзай // Японська література: хрестоматія; [упоряд.: Бондаренко І. П., Осадча Ю. В.]. – К., 2012. – Т. 3. XIX–XX ст. – С. 333–351.
2. **Лімборський І.** Межі національної ідентичності: зустріч «свого» і «чужого» в художній свідомості як проблема художнього перекладу / І. Лімборський // Літературна компаративістика. – Київ, 2011. – Вип. 4. Імагологічний аспект сучасної компаративістики: стратегії та парадигми. – С. 71–89.
3. **Мещеряков А**. Гора Фудзи. Между землей и небом / А. Мещеряков. – М. : Наталис, 2010. – 288 с.
4. **Наливайко Д.** Актуальні проблеми структури й стратегії літературної імагології / Д. Наливайко // Літературна компаративістика. – Київ, 2011. – Вип. 4. Імагологічний аспект сучасної компаративістики: стратегії та парадигми. – С. 4–60.
5. **Рільке Р.** Гора / Р. Рільке; [пер. з нім. В. Бойко] // Протей: перекладацький альманах. – Х., 2006. – Вип 1. – С. 48.
6. **Рильке Р**. Гора / Р. Рильке; [пер. с нем. В. Летучего] // Новые стихотворения. – М., 1996. – С. 60.
7. **Цветаева М.** Поэма Горы / М. Цветаева // Стихотворения. Поэмы. – М., 2009. – С. 225–235.
8. **Blake W.** Tiger / W. Blake // The Oxford Book of English Verse: 1250–1900. Ed. by Arthur Quiller – Couch. – 1919. – P. 77.
9. **Kerr A**. Dogs and Demons: Tales from the Dark Side of Japan / A. Kerr. – Hill and Wang, 2002. – 320 p.
10. **Sanders L. P.** Postmodern Orientalism, Willam Gibson, Cyberpunk and Japan / L. P. Sanders. – Albany : Massey University, 2008. – 300 p.
11. **Zelazny R.** 24 Views of Mt. Fuji, by Hokusai / R. Zelazny // Isaac Asimov's Science.

Надійшла до редколегії 12.11.2013

УДК 811.111’38

Н. М. Семешко

Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара

АЛЮЗІЯ ЯК ОДНА З ОСНОВНИХ КАТЕГОРІЙ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ В СОНЕТАХ Е. СПЕНСЕРА

У статті уточнюються типи інтертекстуальної взаємодії, визначальні для спенсерівського варіанта міфопоетики. В ході аналізу принципів формування та способів функціонування алюзії в одному із сонетів циклу «Amoretti», створеного самобутнім поетом-єлизаветінцем у руслі співвіднесення античних поетичних традицій і петраркізму, обґрунтовується конструктивна роль цього прийому «текстової роботи» для запропонованої Е. Спенсером моделі образної концептуалізації.

Ключові слова: інтертекстуальність, алюзія, міф, сонет.

В статье уточняются типы интертекстуального взаимодействия, определяющие для спенсеровского варианта мифопоэтики. В ходе анализа принципов формирования и способов функционирования аллюзии в одном из сонетов цикла «Amoretti», созданного самобытным поэтом-елизаветинцем в русле соотнесения античных поэтичных традиций и петраркизма, обосновывается конструктивная роль этого приема «текстовой работы» для предложенной Э. Спенсером модели образного концептирования.

Ключевые слова: интертекстуальность, аллюзия, миф, сонет.

In the article the types of intertextual interaction defining Spenser’s variant of myth-poetics are clarified. In the course of analysis of one of the sonnets from the cycle

© Н. М. Семешко, 2014

“Amoretti” created by the outstanding poet-Elizabethan on the basis of connection of antique poetic tradition and Petrarchism the constructive role of this device of the “textual work” is proved.

Key words: intertextuality, myth, sonnet.

Творчість Е. Спенсера – самобутнього митця ренесансної Англії, фундатора національного варіанта міфопоетики, автора поеми «Королева фей», а також численних сонетів і гімнів – залишається одним з найбільш енігматичних явищ художньої культури англійського Відродження. У «прихованості» власного естетичного підґрунтя і поетологічного арсеналу спенсерівський літературний доробок визначається траєкторією сполучення «свого» і «чужого» слова, векторами співвіднесення «сталих» і «рухливих» літературних змістоформ – складниками культурного діалогу, вже «відкритими» сучасними літературознавцями [2;7], але все ще не освоєними ні в плані узагальнення типів текстової інтеракції, основоположних для спенсерівського способу образної концептуалізації, ні в аспекті уточнення функціональності конкретних форм взаємодії текстів у її межах.

Метою даної статі є розбудова типології інтертекстуальних зв’язків, актуалізованих письменником XVI століття у «малих» поетичних жанрах, на засадах виявлення принципів формування і функціонування у них літературних алюзій. Автор статті підтримує точку зору, що базові закони є універсальними для будь-якої культурної епохи. В кожному художньому тексті можна знайти «сліди» інших художніх текстів і культурних кодів. Наявність цих слідів пояснюється явищем інтертекстуальності, яка припускає присутність у художньому тексті уривків і фрагментів інших текстів у вигляді алюзій, цитат і ремінісценцій. Дослідження алюзії як найбільш значимого прийому «текстової роботи» впливає на повноту і цілісність розуміння та аналізу окремого художнього тексту.

В основі аналізу одного з сонетів Е. Спенсера з циклу «Amoretti» лежить інтертекстуальний метод, основною особливістю якого є розгляд окремого тексту не як замкнутого цілого, а як діалогу з усіма попередніми і сучасними культурними епохами. Принципи інтертекстуального методу були закладені в середині XX століття М. М. Бахтіним [4] і далі розвивалися вітчизняними і закордонними дослідниками [1; 6; 11; 13; 15; 16; 17].

На думку Г. І. Лушнікової, будь-який текст, крім внутрішньо текстових зв’язків, які виявляються в єдності тематичної сітки, семантичних сигналів і стилістично маркірованих одиниць твору, має позатекстові зв’язки, які «разрывают рамки самого текста и направляются в сферу предыдущего опыта фоновых знаний, привлекая семантические сигналы из внешней текстовой сферы» [1, с. 4].

Термін *інтертекстуальність* – (фр. *intertextualite,* англ. *intertextality*) був утворений від латинської форми супіна *intertextum*, що містить префікс *inter* – «між» і перекладається як «уплетене всередину». Тому і поняття інтертекстуальності Ю. П. Сологуб трактує з урахуванням латинської основи даного слова і розуміє його як «связь между двумя художественными текстами, которые принадлежат разным авторам и во временном отношении обозначены как более ранний и более поздний» [16, с. 51]. Елементами інтертекстуальних зв’язків, на думку дослідника, є різного роду ремінісценції у вигляді цитат, точних або неточних, у лапках або наявних.

Близьким до визначення Ю. П. Сологуба є визначення інтертекстуальності, яке надала Г. В. Арнольд у статті «Проблемы интертекстуальности» [1]. Під цим терміном дослідниця розуміє включення в текст або цілих інших текстів з іншим

суб'єктом мовлення, або їхніх фрагментів у вигляді цитат, алюзій, ремінісценцій. Причому ці включення можуть бути маркіровані вказівкою на джерело в тексті або надані в коментарі автора, але часто ці маркери відсутні [див. 1, с. 53].

Для Р. Барта не існує просто тексту, кожен текст для нього – це інтертекст, заснований на цитуванні. Але слід також зазначити, що цитування не обмежується лише з'єднанням у загальному контексті «відколів» попередніх текстів. Кожна цитата переосмислюється і підпорядковується загальній структурі нового тексту, створюючи додаткові конотації, які «представляют собой связь, соотнесенность, метку, способную отсылать к другим – предыдущим, последующим или к совсем внетекстовым контекстам, к другим местам того же самого (или другого) текста» [3, с. 418].

Важливою рисою інтертекстуальності, як вважає І. В. Арнольд, є мозаїчність тексту, яка може бути двох видів: мовною і текстовою. На думку дослідниці, мовною мозаїчністю є включення в нейтральну мовну тканину елементів, що належать до різних функціональних стилів. Головними елементами текстової мозаїчності є ремінісценції, алюзії і цілі інтексти [1, с. 54].

Р. Барт у свою чергу говорить про «стереофонію тексту», коли прочитання тексту «всецело соткано из цитат, ссылок, отзвуков; все это языки культур... старые и новые, которые проходят через текст и создают мощную стереофонию» [3, с. 419].

Визначення інтертекстуальності, яке засноване на семантиці досліджуваного тексту, надає І. П. Смирнов у своїй роботі «Порождение интертекста» [15]. На його думку, інтертекстуальність – це те поняття, яке свідчить про те, що «содержание художественного произведения в целом или частично формируется с помощью ссылок на другой текст, который отыскивается в творчестве того же автора, в смежном искусстве, в смежном дискурсе или предшествующей литературе... В отличие от теории заимствований и влияний, новый метод учитывает и ставит в основу семантические трансформации...» [15, с.11].

Таким чином, підводячи підсумок викладеному вище, інтертекстуальність можна вважати процесом впливів і взаємопроникнень текстів різних часів і культур, результатом якого є поява якогось інтертекста, що характеризується поняттями «мозаїчності» і «стереофонії», що утворюють тканину тексту і формують його нову семантичну сітку.

У зв'язку з інтертекстуальним прочитанням тексту зростає роль читача як мовного дешифрувальника змістів тексту [1, с. 54]. У теорії інтертекстуального методу виник ряд термінів, що характеризують читача, на якого йде орієнтація в ході аналізу тексту. Так виникли «зразковий читач» у У. Еко, «архічитач» у М. Ріффатера, «уявлювальний читач» у Е. Вулфа, «зразковий читач» у Р. Барта. Останній підкреслює, що, незважаючи на центральну роль читача, неможливо єдине і повне прочитання тексту і розкриття змісту, закладеного в ньому. Кожен текст залишає можливості для нової інтерпретації, для нового підходу. Звідси виникає проблема, пов'язана з компетенцією окремого читача, його можливістю декодувати й інтерпретувати семантичні зв'язки тексту, так звана проблема «інтертекстуальної компетенції» [14, с. 335].

Близьким до поняття «інтертекстуальна компетенція» є поняття «асоціативного тезауруса особистості» та «філологічних фонових знань», що пов'язані з проблемою декодування інтерзв'язків. У широкому розумінні ці поняття позначають усю сукупність накопичених людиною знань. А в більш вузькому розумінні

під асоціативним тезаурусом особистості розуміють заснований на досвіді попередніх поколінь спосіб організації у свідомості всіх уявлень про світ з урахуванням зв'язків між ними. Цей тип тезауруса дозволяє визначати асоціативні ряди того або іншого твору. Термін «філологічні фонові знання» використовує І. В. Гюббенет, маючи на увазі знання, «которые базируются на определенных параметрах и категориях, необходимых для правильного восприятия текста» [6, с. 22]. Дослідниця виділяє ряд категорій, які необхідні для повного розуміння творів англійської літератури: реалії, цитати і алюзії. Останню категорію І. В. Гюббенет пропонує підрозділяти на очевидні (obvious), популярні алюзії, коли використовуються широковідомі цитати або робляться посилання на знайомі твори відомих авторів, та на не стільки очевидні (non obvious), більш важкі для розуміння алюзії, коли цитуються маловідомі твори або посилання робляться у дуже завуальованому вигляді, що в значній мірі ускладнює розуміння. Кожна з цих двох категорій може бути далі підрозділена на цитати й алюзії з творів англійської класичної літератури; цитати й алюзії з грецьких та римських авторів; цитати й алюзії, почерпнуті з дитячих і жартівливих віршів, і, нарешті, на біблійні алюзії.

Таким чином, інтертекстуальний метод, підсилюючи роль читача в процесі декодування інтерзв'язків, становить широке поле для діяльності. Читачеві надається значна воля, яка обмежена його компетенцією, про що говорить його асоціативний тезаурус або його фонові знання.

Звертаючись до проблеми міжтекстової взаємодії, Н. О. Фатєєва [17] розмежовує ролі читача і письменника, розглядає їх діаметрально протилежні функції. За письменником – процес кодування за допомогою звертання до великої літературної спадщини, за читачем – процес декодування за допомогою тієї ж спадщини, хоча дослідниця не заперечує можливості простого прочитання художнього тексту без розуміння зашифрованих кодів [17, с. 14–15]. Інтертекстуальні зв'яки виражені імпліцитно і вимагають підготовки до їх осмислення. Варто підкреслити, що другий член кореляції перебуває за межами тексту, який досліджується. Це може бути текст Біблії, інших художніх, фольклорних або літературних творів, навіть творів інших видів мистецтва – живопису, музики, архітектури, а також соціально-історичний і культурний прототекст, текст-предтеча, прецедентний текст, протослово. Досліджуючи відносини тексту і прототексту, варто виділити поняття «вертикального контексту» – «историко-филологического контекста» данного литературного произведения и его частей» [6, с. 8]. На думку Л. В. Полубіченко, художній твір неможливо пояснити тільки за допомогою контексту, тому що, крім нього, в тексті існує ще і визначна історико-філологічна інформація (сума знань про історичну і матеріальну культуру народу, про географію, про економічний і політичний устрій країни, про її літературне і культурне життя), на основі якої і створювався даний літературний твір [14].

Л. В. Полубіченко вивчає теорію «вертикального контексту» з позицій філологічної типології, в задачі якої входить розробка питань інваріантності, безперервності, тональності і розходження художніх текстів, а поняття інваріанта стає основним [13, с. 6]. Виходячи з того, що поняття «вертикальний контекст» є дуже широким, філологічна топологія пропонує виділяти два типи вертикального контексту: синтагматичний та асоціативний. Синтагматичний контекст пов'язаний з вивченням тотожності цілих оригінальних творів, тому він будується на знанні певної послідовності розвитку образів, жанрів, сюжетів, прийомів побудови текстів, характерних для визначеної культурної традиції. Асоціативний контекст

пов'язаний з вивченням у тексті твору так званих алюзій або «отдельных упоминаний в тексте о тех или иных фактах культурно-исторического, социального, географического, научного и другого характера, которые, как предполагается, известны читателю заранее» [13, с. 17].

Більшість дослідників вважають алюзію одним з основних типів інтертекстуальних зв'язків. Так, Г. І. Лушнікова стверджує, що основною рисою зв'язку двох текстів, тексту і його прототексту, є «тождество каких-нибудь их элементов, лингвистической реализацией которого является повтор на разных языковых «структурных уровнях» [11, с. 9]. Ця тотожність може бути як абсолютною, так і неабсолютною, а повтор – ідентичним і неідентичним, перетвореним. На основі цього дослідниця виділяє три типи повторів: симетричні, варійовані, антисиметричні [11, с. 10]. Саме до першого типу і належать алюзії разом з цитатами-ремінісценціями і повтором ритмосинтаксичних моделей.

Алюзія є одним з центральних понять і однією з основних категорій інтертекстуальності. З огляду на близькість понять алюзії, цитати і ремінісценції, а також на схожість їхніх функцій у відображенні інтертекстуальних відносин, дуже часто дослідники воліють не розділяти їх і вживати єдиний термін «алюзія», включаючи в нього поняття цитати і ремінісценції [6; 14].

Таким чином, як бачимо, саме алюзію можна вважати основним лінгвопоетикальним засобом, що служить для передачі інтертекстуальних відносин. Це і визначає ряд її функцій у відображенні інтертекстуальних відносин. Це і визначає ряд її функцій у тканині твору, які полягають не тільки у вираженні зв'язку між культурною спадщиною різних епох, авторів, але й у художньому збагаченні окремого твору за допомогою включення в нього великого культурно-історичного матеріалу.

Л. В. Полубіченко виділяє типи алюзій відповідно до історико-філологічного і семіотичного методів художньої творчості. У філологічній частині літературної спадщини алюзії будуються на прямому перенесенні, зіставленні, порівнянні, іноді навіть простому переказі і включенні різних образів і подій, відомих читачу, у тканину твору. Автор називає такий тип «правильною» формою алюзії [13, с. 22], коли у читача, який має достатній рівень фонових знань, не викликає труднощів безпосередньо реагувати на неї. У семіотичній літературі, навпаки, знайомі знаки й образи подаються в завуальованому вигляді, тому для їхнього розуміння одних фонових знань недостатньо, а потрібні ще авторські тлумачення і коментарі. Автор відзначає типи алюзій, характерні для англійської літератури, а саме: класичні (міфологія і література Давньої Греції і Риму), біблійні, історичні, літературні, наукові і ті, що пов'язані зі знанням різних невербальних мистецтв [13, с. 84].

У тканині тексту алюзія виконує ряд функцій. По-перше, за допомогою алюзії здійснюється зв'язок між різними творами. По-друге, потрапляючи в текст нового твору, алюзія трансформується і збагачує новий текст, входячи в нього за допомогою різних стилістичних засобів. Так, наприклад, алюзія в тексті «может выполнять стилистические функции образного сравнения, метафоры, гиперболы, символа, интенсификатора значения, может создавать коннотации, импликации, подтекст» [11, с. 15].

Едмунд Спенсер (1552–1599) – визначний англійський поет епохи Відродження. Його митецька діяльність припадає на останню третину XVI ст. – «єлиза-

ветинську добу», що стала часом найвищого злету літератури, і насамперед поезії, в ренесансній Англії. Творчість Е. Спенсера поєднала в собі збагачену національну традицію мистецтва слова і досягення красного письменства континентальної Європи. «Особенностью его поэзии является то, что она соединяет в себе влюбленность в красоту земного мира и стремление к земному счастью с моральной проповедью, в которой уже чувствуется влияние пуритан» [7, с. 157]. Першою книгою Е. Спенсера був «Пастуший календар», що представляє собою пастораль з 12 еклог, кожна з яких пов'язана з одним з місяців року. Пасторальні поезії спираються на традиції римської, італійської та французької поезії.

Найбільше досягнення Е. Спенсера – незакінчена алегорична поема «Королева фей», у якій моральна алегорія поєднується з гуманістичними прагненнями. Лірика поета представлена його гімнами і циклом сонетів «Аморетті», характерною рисою яких є те, що, на відміну від інших англійських петраркістів, автор звертається не до жорстокої дами серця, а до своєї нареченої, а потім дружини – Елізабет Бойл.

Сонет 28 Е. Спенсера, як і ряд сонетів цього й інших авторів, являє собою зразок любовної лірики. В основі сонета лежить характерна для даного літературного жанру тема: звернення до дами серця, яка часто не відповідає на палкі визнання ліричного героя [10, с. 150]. Алюзивне звернення до сюжету античного міфу стає основою для розкриття цієї центральної теми.

The laurell leafe, which yoy this day doe weare,
guiles me great hope of your relenting, mynd:
for since it is the bang which I doe beare,
ye bearing it doe seeme to me inclind:
The powre thereof, which ofte in me I find,
let it likewise your gentle brest inspire
with sweet infusion, and put you in mind
of that proud mayd, whom now those leaues altyre.
Proud Daphne scorning Phoebus louely fyre.
on the Thessalian shore from him did flie:
for which the gods in theyr reuengefull yre
did her transforme into a laurel tree.
Then fly no fayre hue from Phoebus chace,
but in your brest his leafe and hue embrace.

Про міфологічну алюзію в тексті Сонета 28 говорить згадування імен міфологічних героїв: *Daphne* (Дафна), *Phoebus* (Феб) і місця дії: *Thessalian* (Фессалійський берег). Крім того, в тексті можна виділити не настільки очевидні елементи, але вони мають безперечне відношення до міфологічного джерела: *laurell leafe* (лавровий лист, вінок), *laurel tree* (лаврове дерево), gads «*in reuengefull yre»* (мстивий гнів богів). Усі ці елементи визначають джерело цитування в сонеті, яким є античний «Міф про Дафну».

В основі міфу лежить розповідь про Дафну (її ім'я в перекладі з давньогрецької означає «лавр») – німфу, дочку землі Геї і бога річок Пенея, яка дала слово зберегти цнотливість і залишитися безшлюбною і вільною, подібно Артеміді. Але

її незвичайна краса приготувала їй іншу долю. Дафну переслідує закоханий Аполлон – бог мистецтва, сонця і світла (звідси і його друге ім'я – Феб «блискучий», яке використовує Е. Спенсер). Німфа благала батька про допомогу, і боги, почувши її прохання, перетворили її в лаврове дерево, яке марно обіймав Аполлон, який зробив лавр своєю улюбленою і священною рослиною [12, с. 354]. Тому Аполлона в античній традиції зображують юнаком у лавровому вінку, а сам лавр стає символом, пов'язаним з його ім'ям, і неодноразово виникає при згадуванні цього бога в інших міфах. Все це стає міфологічною основою і джерелом алюзії в Сонеті 28 Е. Спенсера. Але автор не робить метою простий переказ тексту античного міфу. І в тексті сонета немає його повного переказу, а лише деякі посилання, згадування і факти, що відсилають до першоджерела. Тому і роль алюзії у сонеті не обмежується лише цитуванням міфу, вона виконує ряд інших функцій у тексті, серед яких однією з головних є створення додаткових конотацій і підтексту, які допомагають розкриттю основної теми сонета.

На думку деяких теоретиків літератури, сонет як особливий літературний жанр характеризується чітким внутрішнім членуванням на рівнях формальної і значеннєвої побудови, з обов'язковим розгортанням змістом за схемою: «теза – розгортання тези – антитеза – синтез» чи «зав'язка – розвиток – кульмінація – розв'язка» (див.: [10, с. 150]). Звідси і розгортання алюзії в тексті сонета, а на її основі і побудову всього змісту даного сонета варто вивчати по одній із запропонованих схем.

Перший катрен можна назвати «зав'язкою» розвитку алюзії в сонеті, де в першому рядку міститься алюзивне словосполучення *laurel leafe* (лавровий лист, вінок) – образ лавра, що відсилає до міфологічного джерела, трактує лавр як атрибут-символ Аполлона (Феба) – одного з центральних богів античної міфології. У третьому рядку уточнююче визначення: «the bang which I doe beare» (*знак, що я ношу*), але ще немає згадування імені героя чи очевидної алюзії на першоджерело. Навпаки, ліричний герой говорить про себе, ведучи оповідь від першої особи і не співвідносячи себе з міфологічним персонажем. Таким чином, у першому катрені алюзія виникає тільки завдяки асоціативному зв'язку, що з'являється у свідомості реципієнта, який сприймає текст сонета і співвідносить його з текстом міфу.

У другому катрені – «розвитку» – алюзивна фаза «that proud mayd, whom now those leaues altyre» (*та горда дівчина, що зараз ці листи вдягає)* уточнює асоціативний зв'язок між текстом сонета й античним міфом про Дафну, горду німфу, перетворену на лаврове дерево, хоча цей зв'язок ще не виражений очевидно. Але в даному катрені алюзія не стає тематичною домінантою, його тему можна визначити як звертання абстрактного ліричного героя до своєї коханої, яка з гординею ставиться до почуттів героя.

Третій катрен є «кульмінацією» у розвитку алюзії. Він цілком є переказом античного міфу. Завдяки своєму значеннєвому наповненню цей катрен може існувати автономно від основної теми сонета, але в той же час він підпорядковується її розвитку. У переказі сюжету античного міфу ліричним героєм міститься попередження його коханій про наслідки гордині і зневажливого ставлення до почуттів.

Останній двовірш сонета – «розв'язку» – можна трактувати подвійно: і як логічний висновок переказаного міфу, і як звертання ліричного героя до своєї коханої. Причому друге трактування є більш обґрунтованим, беручи до уваги побудо-

ву речення, даного у формі наказового способу. Таким чином, міфологічна алюзія набуває в тексті нової функції. Ліричний герой звертається до своєї коханої, при цьому називаючи себе Фебом, а свою улюблену – Дафною, тобто співвідносячи її і себе з аналогічними героями міфу. Але це не просто античний міф, а «живий» міф, переосмислений через реальність, у якій існує автор сонета і його ліричний герой. Цей прийом можна назвати антономазією, але антономазією складною, що проходить через весь літературний текст і побудована на алюзії.

Таким чином, можна сказати, що в даному сонеті алюзія охоплює весь текст, проходячи кілька стадій розвитку. Вона також не є простим переказом античного міфу, а виконує більш складні функції в тексті. Міф переосмислюється і переробляється автором, а потім підкоряється розвитку основної теми сонета, формуючи новий, «живий» міф. Античний міф створює додаткові конотації в тексті сучасного для Е. Спенсера сонета. Герої сонета за допомогою антономазії стають героями античної міфології, набуваючи нових характеристик, що відомі і визначені заздалегідь текстом міфу.

Отже, алюзію в тексті сонету Е. Спенсера можна розглядати як основний засіб для художнього збагачення тексту, для створення додаткових конотацій, підтексту, необхідних для нового, оригінального трактування широко відомих тем і сюжету.

Бібліографічні посилання

1. **Арнольд И. В**. Проблемы интертекстуальности / И. В. Арнольд // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 2. – Вып. 4 – 1992. – С. 53–61.
2. **Артамонов С. Д.** Литература эпохи Возрождения / С. Д. Артамонов. – М., 1994. – 275 с.
3. **Барт Р.** От произведения к тексту / Р. Барт // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М., 1989. – С. 417–419.
4. **Бахтин М. М.** Литературно-критические статьи / М. М. Бахтин. – М., 1986. – 544 с.
5. Всеобщая история искусств / [под ред. Ю. Д. Колпинского, Б. И. Ротенберга]. – М., 1962. – 476 с.
6. **Гюббенет И. В.** К проблеме понимания литературно-художественного текста / И. В. Гюббенет. – М., 1991. – 132 с.
7. Европейские поэты Возрождения. – М., 1974. – 406 с.
8. **Жолковский А. К.** Блуждающие сны: Из истории русского модернизма / А. К. Жолковский. – М., 1992. – 98 с.
9. **Квятковский А. П.** Поэтический словарь / А. П. Квятковский. – М., 1996. – 376 с.
10. Краткая литературная энциклопедия : в 9 т. – М., 1968. – Т. 5. – С. 150.
11. **Лушникова Г. И.** Интертекстуальность художественного произведения : учеб. пособие / Г. И. Лушникова. – Кемерово, 1995. – 81 с.
12. Мифы народов мира. – М., 1988. – Т. 1. – 147 с.
13. **Полубиченко Л. В.** Филологическая топология в английской классической поэзии / Л. В. Полубиченко. – М., 1988. – 147 с.
14. Постмодернизм // Энциклопедия. – Минск, 2001. – 1040 с.
15. **Смирнов И. П.,** Порождение интертекста (элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Л. Пастернака) / И. П. Смирнов. – СПб., 1995. – С. 8–140.
16. **Сологуб Ю. П.** Интертекстуальность как лингвистическая проблема / Ю. П. Сологуб. – М., 1999. – С. 51–57.
17. **Фатеева Н. А.** Интертекстуальность и ее функции в художественном дискурсе / Н. А. Фатеева // Известия АН. Сер. Лит. и яз. – 1997. – Т. 56. – № 5. – С. 12–21.

Надійшла до редколегії 08.11.2013