ОСОБЕННОСТИ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫХ ВКЛЮЧЕНИЙ В ЛИНГВИСТИЧЕСКОЙ СИСТЕМЕ КИНОТЕКСТА

Манченко Елена Сергеевна

кандидат филологических наук, доцент, доцент,
Российский государственный аграрный
университет – МСХА имени К.А. Тимирязева, (г. Москва)
hcherska@gmail.com

FEATURES OF FUNCTIONING OF INTERTEXTUAL INCLUSIONS IN THE LINGUISTIC SYSTEM OF THE FILM TEXT

E. Manchenko

Summary: The study of intertextual elements, as well as the patterns of their functioning in the text, allows linguists to achieve a deeper study of the text, since often without taking into account intertextual references, understanding the text is difficult, and sometimes impossible. One of the main features of the use of intertextual inclusions in the film text is that they make it possible to establish a connection between the film text and the literary, historical or cultural pretext. This creates an additional level of semantic context and allows the viewer to understand more deeply what is happening on the screen. Another feature of intertextual inclusions is that they create a kind of dialogue between the film and other pretexts to which they refer. This dialogue can be both visual and audio, and allows you to create additional layers of meaning in the movie text. In general, the use of intertextual inclusions is an important component of creating a quality. In general, the use of intertextual inclusions is an important component of creating a high-quality film text that is able to capture the viewer's attention and convey significant social, cultural and aesthetic values.

Keywords: film text, film dialogue, intertextuality, intertext, intertextual inclusions, written and oral linguistic system of film text, allusion, quotation, reminiscence.

Аннотация: Исследование интертекстуальных элементов, а также закономерностей их функционирования в тексте позволяет лингвистам добиться более глубокого исследования текста, так как зачастую без учета интертекстуальных ссылок понимание текста оказывается затруднительным, а порой и невозможным. Одной из основных особенностей использования интертекстуальных включений в кинотексте является то, что они позволяют установить связь между кинотекстом и претекстом литературным, историческим или культурным. Это создает дополнительный уровень смыслового контекста и позволяет зрителю более глубоко понимать происходящее на экране. Еще одной особенностью интертекстуальных включений является то, что они создают своеобразный диалог между фильмом и другими претекстами, на которые они ссылаются. Этот диалог может быть как визуальным, так и звуковым, и позволяет создавать дополнительные слои смысла в кинотексте. В целом, использование интертекстуальных включений является важным компонентом создания качественного кинотекста, который способен захватывать внимание зрителя и передавать значимые социальные, культурные и эстетические ценности.

Ключевые слова: кинотекст, кинодиалог, интертекстуальность, интертекстуальные включения, письменная и устная лингвистическая система кинотекста, аллюзия, цитата, реминисценция.

Вопрос об интертекстуальности кинотекста тесно связан с герменевтическим подходом, занимающимся вопросами понимания текстов, их взаимосвязей и интерпретаций. Р. Барт представляет интертекстуальность как «поле анонимных формул» цитат, которые даются без кавычек [21]. Благодаря развитию цифровых и аудиовизуальных технологий в кинематографии все больше стало привлекать изучение кинотекста. При сочетании таких технологий с информационной средой растет потребность у компетентных носителей информации в ухищренности сюжета и наполненности фильма смыслом. Добавление элементов интертекстуальности в кинотекст становится неотъемлемым и представляет интерес для изучения с целью привлечения внимания к проблемам взаимодействия художественной литературы и кинотекстуального пространства.

Ю. Тынянов через описание «лексики» и значимых единиц фильма как фигур киноязыка (киноэпитета, кинометафоры, и др.) и «грамматики» (композиционного

синтаксиса внутрикадровых элементов, выражающих пространственные, временные и смысловые отношения вещей и событий в фильме киноязыка вывел понятие кинотекста [15]. Согласно определению Ю.Г. Цивьяна, «кинотекст — это дискретная последовательность» непрерывных участков текста в фильме (кадров) [17]. Такой подход к пониманию кинотекста вполне правомерен и обоснован, но в рамках современного лингвистического исследования требует уточнения, которое было предложено в рамках волгоградской научной школой (Г.Г. Слышкин, М.А. Ефремова). Кинотекст, по определению исследователей, — это связанное, цельное сообщение, выраженное при помощи лингвистических и нелингвистических знаков и организованное при помощи кинематографических кодов, зафиксированное на материальном носителе и предназначенное для воспроизведения на экране и аудиовизуального восприятия зрителями [10]. В кинотексте лингвистическая и нелингвистическая природа составляют одно целое. Термин «креолизованный текст» подразумевают тексты, в струк-

туре которых задействованы коды разных знаковых систем [11].

Интертекстуальные включения в кинотексте являются важным инструментом для создания соответствующего контекста и передачи определенных значений в сознание зрителя. Такие заимствования, включаясь в кинотекст, являются обновленными формами и принадлежат только создателю этого кинотекста [Шкловский, 1983; Томашевский, 1996; Жирмунский, 1977]. Такой «прием подновления» употребляется в новой функции и в новом осмыслении. Б.В. Томашевский сравнивал «прием подновления» с употреблением «цитаты из старого автора в новом применении и с новым значением» [13].

Межтекстовое взаимодействие протекает через интертекстуальные включения. Наблюдается взаимодействие смысловых полей кинотекста и текста-источника, образуя некое смысловое пространство. Включение в текст других источников с иным смыслом и содержанием, «фрагментов в виде цитат, реминисценций и аллюзий, либо даже лексических или других языковых вкраплений, контрастирующих по стилю с принимающим текстом» определяет интертекстуальность [1, 2]. Для Ж. Женетт интертекстуальность происходит «через отношение некоего соприсутствия, которое существует между двумя или несколькими текстами» [5]. В типологии включений Н.А. Фатеевой выделяются (помимо цитат (с атрибуцией и без атрибуции), аллюзий и реминисценций) заглавия, эпиграфы, пересказ чужого текста, включенный в новое произведение, пародирование, ритмико-синтаксические параллели, «точечные цитаты» — имена литературных персонажей других произведений или мифологических персонажей, образуя жанровую связь произведения с претекстом [16].

Рассмотрение серии «Этюд в розовых тонах» сериала «Шерлок» позволило выявить наиболее частые интертекстуальные элементы: цитаты, аллюзии и реминисценции как литературные цитаты. Опираясь на определение Н.А. Фатеевой, цитату следует рассматривать как «воспроизведение двух или более компонентов претекста с сохранением той предикации, которая установлена в тексте-источнике, при точном или трансформированном воспроизведении образца» [16]. Так, например, цитата «the game is afoot», которая впервые появилась в рассказе «Убийство в Эбби-Грейндж» Артура Конан Дойла и является интертекстуальным включением (отсылкой к монологу Генриха V из одноименной пьесы У. Шекспира). У А.К. Дойла данную фразу произносит Шерлок Холмс: «Come, Watson, come! The game is afoot. Not a word! Into your clothes and come!» [22]. Данная цитата без атрибуции (без кавычек и без указания источников), что является характерным явлением для данного сериала. Зрителю в силу своего культурного опыта представляется возможность расшифровки кода. Атрибуция может

быть: полной, указывая на автора и название произведения, из которого выбрана цитата, и неполной, указывая или автора, или название произведения [16].

Аллюзию, другой элемент интертекстуальности, часто сравнивают с цитатой, но аллюзия иначе воздействует на память и интеллект зрителя, не нарушая непрерывность восприятия [9]. Отличаясь от точной цитаты, аллюзия требует от зрителя большей эрудированности, так как представляет собой намек, нечто тонкое и деликатное, соединяющее разные смыслы. И.П. Гальперин ключевым критерием разграничения понятий цитата и аллюзия называет дословность [3]. Так, аллюзия предстаёт как приплетание слова или фразы из претекста исторического, мифологического, библейского или бытового к основному тексту-источнику. М.Д. Тухарели выявляет три вида аллюзии: антропонимы, космонимы, топонимы, зоонимы, ктематонимы, теонимы; мифологические, библейские, исторические, литературные и другие реалии; цитаты, контаминации, реминисценции и другие аллюзивные цитаты [14].

Вслед за Т.В. Жеребило, К.Р. Новожиловой и А.Е. Сурпун [6,8,12], следует выделять «трансформированные литературные цитаты — реминисценции», которые отсылают к другим текстам и содержат в себе намёк на литературный или общекультурный факт. В сериале встречаются аллюзии в широком смысле и реминисценции как «литературные цитаты, представляемые «от целых фрагментов до отдельных словосочетаний, «крылатые слова», отдельные окрашенные слова, включая индивидуальные неологизмы, имена персонажей, названия произведений, авторские имена, особые коннотации слов и выражений, прямые или косвенные напоминания о ситуациях» [12]. Так, интертекстуальные включения преобразуются через различные формы, реализуясь через разные концептуальные идеи, на уровне конкретных деталей визуального и звукового оформления.

У кинотекста в основе лежит претекст, раскрытие которого возможно при помощи «вербальных (лингвистических) и невербальных знаков, и кинематографических кодов, зафиксированных на материальном носителе» [10]. Лингвистическую систему кинотекста следует описывать через понятие «кинодиалог» как «вербальный компонент фильма, который анализируется только в сочетании с аудио-видеорядом, так как смысловая завершенность кинодиалога без аудиовизуального компонента невозможна» [4]. Словесный, лексический компонент фильма — весьма необходимый для восприятия фильма и верного понимания переданной в фильме информации [17]. Кинодиалог представлен большей частью в виде речи героев, закадровых реплик, а также разного рода надписей. Невербальная сторона кинотекста представляется через иконические (изображение актера на экране в образе героя фильма) и индексальные знаки (визуальный и аудиальный ряды (т.е. движущееся на

экране изображение и его звуковое сопровождение: музыка, естественные и технические шумы). Вербальная и невербальная стороны кинотекста взаимодополняют друг друга и служат выражением авторского замысла, особого мировосприятия и мировидения. В свою очередь, лингвистическая система в кинотексте состоит из письменной (титры и надписи, являющиеся частью фильма) и устной (звучащая речь актеров, песня, закадровый текст и т.д.) частей. В устной составляющей лингвистической системы размышления героя, информативные сообщения для смыслового понимания сюжета передаются через закадровый текст. Важным при раскрытии имплицитности передаваемого киномотографического кода представляют титры, подразделяющиеся на инициальные, финальные и внутритекстовые [10].

В письменной части кинотекста «Этюд в розовых тонах» были выявлены элементы лингвистической системы кинотекста (титры инициальные, финальные и внутритекстовые, включающие надписи на предметах, название улиц и районов, номера домов, номера машин, текст газет, названия заведений, тексты на стендах, на машинах, сообщения в телефонах и надписи в компьютере). В данном сериале инициальные титры появляются не в самом начале серии, а лишь на 2 минуте. Самый первый пример интертекстуального включения появляется на 17 секунде серии — Ватсон, проснувшись от кошмара в холодном поту и дождавшись восхода солнца, ставит на стол кружку с надписью «in arduis fidelis», что в переводе с латинского означает «преданный в невзгодах» или «Faithful in adversity» на английском, и является девизом RAMC (Royal Army Medical Corps) Королевского армейского медицинского корпуса в Великобритании. «Being a reprint from the reminiscences of JOHN H. WATSON, M.D., late of the Army Medical Department» из пролога повести «Этюд в багровых тонах» [22]. Данная надпись является аллюзией, намекающей на специальность Ватсона — доктора или армейского врача. Следующая надпись появляется на 1 минуте 29 секунде серии. Ватсон сидит за столом и достает из первого ящика стола ноутбук, открывает его и мы видим на экране открытую страничку блога и его название — «THE PERSONAL BLOG OF Dr. John H. Watson». Имя и фамилия одного из главных героев сериала является литературной аллюзией, отсылкой на литературного персонажа А.К. Дойля — Доктора Джона Ватсона (Dr. John H. Watson), «друга, ассистента и биографа Шерлока Холмса» и вновь создатели сериала обращают внимание на принадлежность Джона Ватсона к медицине.

Инициальные титры включают название фильма, киностудии, обозначение коллективного автора фильма (имена режиссера, автора сценария, оператора, композитора, дирижера, автора песни, звукооператора, гримера, костюмера, редактора, автора монтажа, директора картины, исполнителей ролей) [10]. На 2 минуте и

10 секунде показаны такие титры — «SHERLOCK» (ШЕРЛОК) и «BENEDICT CUMBERBATCH, MARTIN FREEMAN, SHERLOCK WRITTEN BY STEVEN MOFFAT, CO-CREATED WITH MARK GATISS, BASED ON THE WORKS OF SIR ARTHUR CONAN DOYLE», позже титры прерываются и их продолжение мы находим на 5 минуте, где показаны: название серии, имя продюсера и режиссера «A STUDY IN PINK», «PRODUCED BY SUE VERTUE, DIRECTED BY PAUL MCGUIGAN». Так, представлены: название сериала «ШЕРЛОК», обозначены имена исполнителей главных ролей, продюсера, режиссера и сценаристов, а также представлена связь сериала и произведений А.К. Дойля. Название сериала является литературной аллюзией на главного персонажа рассказов А.К. Дойля, знаменитого сыщика XIX века, проживающего в Англии — Sherlock Holmes (Шерлока Холмса) [22]. А название серии «A STUDY IN PINK» (Этюд в розовых тонах) — аллюзия на детективную повесть, написанную в 1887г. «A Study in Scarlet» (Этюд в багровых тонах) [22].

Финальные титры в плане содержания представляют расширенным вариантом начальных титров. Помимо коллективного автора фильма могут перечисляться те, кто имел отношение к созданию фильма [10]. В финальных титрах серии (хронометраж — 1:27:31) также выявляются включения. Всего из предложенных 91 имен и названий должностей в титрах, упоминаются имена литературных персонажей повести А.К. Дойля «Этюд в багровых тонах» (англ. A Study in Scarlet), но и повести «Знак четырех» (англ. The Sign of the Four) - Sherlock Holmes (Шерлок Холмс), Dr John Watson (Доктора Джона Ватсона), DI Lestrade (Инспектор Лестрейд), Mrs Hudson (Миссис Хадсон), Mycroft Holmes (Майкрофт Холмс), Jeff (Джефф), James Phillimore (Джеймс Филимор) и Beth Davenport (Бет Дэвенпорт). К примеру, DI Lestrade (Инспектор Лестрейд) — в сериале и повести детектив Скотленд-Ярда, — «Lestrade is a well-known detective...», Mrs Hudson (Миссис Хадсон) — в сериале добрая и заботливая домовладелица Шерлока Холмса и Джона Ватсона, в книгах о Шерлоке Холмсе — второстепенный литературный персонаж, хозяйка квартиры на Бейкер-стрит, 221Б, — «At this moment there was a loud ring at the bell, and I could hear Mrs. Hudson, our landlady, raising her voice in a wail of expostulation and dismay.» [22], Mycroft Holmes (Майкрофт Холмс), в сериале и книгах о Шерлоке старший брат знаменитого сыщика, который занимает пост в правительстве Великобритании и, наконец, Jeff (Джефф) — водитель и убийца, деятельность которого спонсировал Джим Мориарти в сериале, персонаж созданный на основе образа «водителя кэба, который после похищения и смерти невесты Люси Ферье и убийства тестя, отправляется в Лондон, где убивает Еноха Дреббера и Джозефа Стэнджерсона в отместку за смерть любимой» Джефферсона Хоупа из повести «Этюд в багровых тонах» [22], впервые упоминается в 7 главе повести «Этюд в багровых тонах», — «Let me introduce you to Mr. Jefferson Hope, the

murderer of Enoch Drebber and of Joseph Stangerson» [22].

Разобрав инициальные и финальные титры, следующим шагом представляется уместным обратиться к внутритекстовым. Внутритекстовые титры чаще всего служат для обозначения хронотопа: сообщают об изменении места или времени действия в фильме [10]. На 6 минуте и 57 секунде на телефон Инспектора Лестрейда приходит следующее сообщение: «You know where to find me. SH» (кинотекст), — снова аллюзия к литературному герою, Шерлоку. Имя Шерлока также встречается впервые в повести «Этюд в багровых тонах», — «Chapter I. Mr. Sherlock Holmes» [22]. Во время разговора Доктора Ватсона и Майкрофта Холмса еще три сообщения появляются в сериале, и следуют одно за другим с разницей буквально в минуту, на 37 минуте и 16 секунде серии, на 38 минуте и 17 секунде и на 40 минуте 41 секунде. Шерлок пишет следующее: «BAKER STREET. COME AT ONCE IF CONVENIENT. SH. «, «If inconvenient, come anyway. SH «, «Could be dangerous. SH». Первые две фразы (смс-сообщения) являются цитатой без атрибуции, намеком на другую повесть А.К. Дойля, «Человек на четвереньках» (англ. The Adventure of the Creeping Man): «Come at once if convenient — if inconvenient come all the same. — S.H.» [22].

Еще одно сообщение, которое также является интертекстуальным включением, заинтересованный зритель обнаруживает на 45 минуте и 6 секунде серии. Ватсон пишет по просьбе Шерлока сообщение убийце: «What happened at Lauriston Gdns? I must have blacked out. 22 Northumberland St. Please come»(кинотекст). А «Lauriston Gdns» отсылка к названию 3 главы повести «Этюд в багровых тонах» — «THE LAURISTON GARDEN MYSTERY» (ТАЙНА ЛОРИСТОН-ГАРДЕНС), и месту преступления, где произошло убийство Еноха Дж. Дреббера «Lauriston Gardens, off the Brixton Road» [22]. Адрес, указанный в сообщении — дом 22 по Нортумберленд-стрит является отсылкой к отелю Нортумберленд из повести «Собака Баскервилей», в котором останавливался сэр Генри Баскервиль — «The address, 'Sir Henry Baskerville, Northumberland Hotel,' was printed in rough characters...» [22].

Аллюзию можно наблюдать на 7 минуте и 41 секунде сериала, в момент, когда доктор Ватсон встречает своего бывшего коллегу Стэмфорда в парке. Вспоминая былые дни и сидя на скамейке двое, наслаждаются кофе из бумажных стаканчиков, на которых написано «CRITERION» (Критерион). Данная надпись является намеком на встречу Стэмфорда и Джона Ватсона в баре с этим же названием (Criterion Bar) в повести «Этюд в багровых тонах», где также впервые Доктор встречает своего давнего коллегу. В повести «Этюд в багровых тонах» встреча проходит следующим образом: «On the very day that I had come to this conclusion, I was standing at the Criterion Bar, when someone tapped me on the shoulder, and turning round I

recognized young Stamford, who had been a dresser under me at Barts...» [22].

На 16 минуте и 49 секунде в газете «The Times» встречается отсылка на имя жертвы. Различимый текст статьи: «London. Police are describing the death as suicide, and Detective Inspector Lestrade has confirmed that the ... of industrialist Sir Jeffrey Patterson, and student James Phillimore... Beth Davenport's...»(кинотекст). Имя второй жертвы убийства — Джеймс Филлимор, аллюзия к делу, которое Холмс не смог решить в «Загадка Торского моста» (англ. The Problem of Thor Bridge) [22], и вполне вероятно, что даже название спортивного центра «Norbridge» указывает на данное произведение, связанное с делом о Торском мосте. В самом произведении фигурируют строки-подтверждения: «A problem without a solution may interest the student, but can hardly fail to annoy the casual reader. Among these unfinished tales is that of Mr James Phillimore, who, stepping back into his own house to get his umbrella, was never more seen in this world» [22].

Название улицы «BAKER STREET W1» (Бейкер-стрит, почтовый код W1) — улица в северной части Вестминстера и номер дома «221B» (221б), появляется на 12 минуте и 44 секундах, а также 13 минуте и 31 секунде соответственно. Адрес, где жил «великий сыщик», встречается во второй главе повести «Этюд в багровых тонах» [22]. А.К. Дойль пишет: «We met next day as he had arranged, and inspected the rooms at No. 221B, Baker Street, of which he had spoken at our meeting» [22].

В конце серии, на 1 часе 1 минуте и 45 секунде, мы замечаем надпись на значке водителя (убийцы) — «CAB DRIVER», что также является аллюзией, ведь и Джефферсона Хоуп, убийца в повести «Этюд в багровых тонах» был водителем кэба.

Таким образом, в письменной части кинотекста была обнаружена следующая тенденция. Наибольшее количество интертекстуальных элементов представлено в надписях интерьера и реквизитов. Интертекстуальные элементы встречаются в финальных титрах в виде аллюзий, во внутритекстовых титрах через сообщения в виде аллюзии и цитаты. Наименьшее количество было обнаружено в инициальных титрах.

Согласно классификация видов аллюзий М.Д. Тухарели, в кинотексте «Этюд в розовых тонах» было найдено три вида аллюзий. В первом виде аллюзий выделяются антропонимы — имена собственные, топонимы — географические названия. Ко второму виду относятся бытовые предметы окружения персонажей (надпись на кружке Ватсона). Третий вид аллюзий, «который может локализоваться в отзвуках цитат, контактиациях, реминисценциях и других аллюзивных цитатах» [14], в кинотексте «Этюд в розовых тонах» был

найден в виде цитаты без атрибуции. Сценаристы попытались вовлечь зрителей в так называемую «интеллектуальную игру», которая поспособствовала успеху сериала. Факт преобладания литературных аллюзий над аллюзиями других реалий может также свидетельствовать о том, что в данном кинотексте реализуется аппелятивная функция интертекстуальных включений [20], которая ориентирует на фанатов произведений А.К. Дойля, способных опознать литературные отсылки на различные произведения великого автора детективных историй. Аллюзии в данном случае фак-

тически выступают в роли обращений, призванных привлечь внимание зрителей, выполняя аппелятивную функцию. Можно также прийти к выводу, что поскольку зрители знакомы с претекстами - произведениями А.К. Дойля: «A Study in Scarlet», «The Problem of Thor Bridge», «The Adventure of the Greek Interpreter», «The adventure of the creeping man», «The Hound of the Baskervilles», то реализуется и метатекстовая функция, где смыслодержательный элемент реализуется при условии узнавания претекста.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арнольд И.В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность: сборник статей / И.В. Арнольд. – СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 1999. – 444с.
2. Арнольд И.В. Стилистика. Современный английский язык: учебник для вузов / И.В. Арнольд. – 13-е изд., стер. – М.: ФЛИНТА, 2016. – 384с.
3. Гальперин И.Р. Очерки по стилистике английского языка / И.Р. Гальперин. — М.: Высшая школа, 1958. — 459с.
4. Горшкова В.Е. Кинодиалог как единица перевода // Вестник НГУ. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2006. №1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kinodiolog-kak-edinita-perevoda> (дата обращения: 25.10.2023).
5. Женетт Ж. Палимпсесты: литература во второй степени / Ж. Женетт. - М.: Наука, 1982. – 213с.
6. Жеребило Т.В. Словарь лингвистических терминов / Т.В. Жеребило. - Назрань: Пилигрим, 2010. – С.185-213.
7. Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика / В.М. Жирмунский. -Л.: Наука, 1977. - 405с.
8. Новожилова К.Р. Стилистика повествовательного текста. Теоретические и исторические основы: учебное пособие / К.Р. Новожилова. – СПб., 2007. – 100с.
9. Путилина, Е.В., Манченко Е.С. Анализ интертекстуальных единиц (аллюзий) (на примере эпизода британского сериала «Шерлок» - «Этюд в розовых тонах») / Е.В. Путилина, Е.С. Манченко // Креативная лингвистика: Сборник научных статей. Том В.4. – Астрахань: Астраханский государственный университет, Изд. дом «Астраханский университет», 2021. – С. 293-299.
10. Слышкин Г.Г., Ефремова М.А. Кинотекст (опыт лингвокультурологического анализа) / Г.Г. Слышкин, М.А. Ефремова. - М.: Водолей Publishers, 2004. - 153с.
11. Сорокин Ю.А., Тарасов Е.Ф. Креолизованные тексты и их коммуникативная функция / Ю.А. Сорокин, Е.Ф. Тарасов.-М.: Высшая школа, 1990. С. 180-186.
12. Супрун А.Е. Текстовые реминисценции как языковое явление / А.Е. Супрун // Вопросы языкознания. - М., 1995. – № 6. – С. 17-29.
13. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика / Б.В. Томашевский. -М.: Аспект Пресс, 1996. - 334 с.
14. Тухарели М.Д. Аллюзия в системе художественного произведения [Текст]: дисс. ... канд. филол. Наук / М.Д. Тухарели.-Тбилиси,1964. – 167с.
15. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю.Н. Тынянов. — М.: Наука, 1977. — 574с.
16. Фатеева Н.А. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов / Н.А. Фатеева. – М., 2000. – 280с.
17. Цивьян Ю.Г. К метасемиотическому описанию повествования в кинематографе / Ю.Г. Цивьян // Труды по знаковым системам: ученые записки Тартуского государственного университета. Тарту: ТГУ, 1984. – Вып. 17. – С. 109-121.
18. Шкловский В.Б. О теории прозы / В.Б. Шкловский. - М.: Советский писатель, 1983. -384 с.
19. Шекспир У. Генрих V / пер. Е. Бируковой // Полное собрание сочинений: в 8т. М.: Искусство, 1959. – Т. 4. –С. 371–491
20. Якобсон Р.О. Лингвистика и поэтика / Р.О. Якобсон // М.: Прогресс, 1975.– С.193–230.
21. Barthes R. Texte. / R. Barthes // Encyclopaedia universalis. – Paris: 1973. – Vol. 15. – P. 79
22. Conan Doyle A. The Complete Sherlock Holmes <https://maggiemcneill.files.wordpress.com/2012/04/the-complete-sherlock-holmes.pdf>.

© Манченко Елена Сергеевна (hcherska@gmail.com).

Журнал «Современная наука: актуальные проблемы теории и практики»