

DOI: 10.18287/2542-0445-2024-30-3-142-151



НАУЧНАЯ СТАТЬЯ

УДК 81'42

Дата поступления: 19.03.2024
рецензирования: 25.04.2024
принятия: 02.09.2024

**Аллюзия как средство реализации интертекстуальности
в англоязычной сетевой кинорецензии**

О.Р. Галиуллина

Самарский государственный технический университет, г. Самара, Российская Федерация
E-mail: galiullina_olesja@rambler.ru ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8035-7787>

Аннотация: В статье рассматриваются способы актуализации аллюзии в качестве интертекстуального элемента сетевой кинорецензии с помощью сравнительно-аналитического метода. Интертекстуальные вкрапления в текстах кинорецензии призваны продемонстрировать степень профессиональной компетентности рецензента и его интерпретационных качеств. Аллюзия, являясь стилистическим приемом реализации интертекстуальности, заключает в себе определенный претекст. Данный претекст выполняет функцию precedentного феномена, связанного с некоторым коллективным инвариантным компонентом языкового сознания. Целью данной статьи является рассмотрение в кинорецензии способов функционирования аллюзии в качестве интертекстуальной референции. Материалом данного исследования послужил корпус из 30 кинорецензий 2021–2023 гг., взятых с сайта-агрегатора рецензий Rotten Tomatoes. Выявлено, что прямая или косвенная отсылка на конкретный кинематографический феномен не только повышает общую эрудированность и осведомленность читателя, но и служит средством оказания перлокутивного эффекта при прочтении данной кинорецензии. Аллюзия, являясь средством реализации авторских прагматических интенций, выполняет сравнительно-уподобительную функцию посредством построения межтекстуальных референций. Референтами в кинорецензиях выступают названия фильмов, режиссеров, актеров и иных precedentных единиц мира кинематографа.

Ключевые слова: кинорецензия; интертекстуальность; аллюзия; precedentный феномен; отсылка; прагматика; английский язык.

Цитирование. Галиуллина О.Р. Аллюзия как средство реализации интертекстуальности в англоязычной сетевой кинорецензии // Вестник Самарского университета. История, педагогика, филология Vestnik of Samara University. History, pedagogics, philology. 2024. Т. 30, № 3. С. 142–151. DOI: <http://doi.org/10.18287/2542-0445-2024-30-3-142-151>.

Информация о конфликте интересов: автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

© Галиуллина О.Р., 2024

Олеся Равильевна Галиуллина – преподаватель кафедры иностранных языков, Самарский государственный технический университет, 443100, Российская Федерация, г. Самара, ул. Молодогвардейская, 244.

SCIENTIFIC ARTICLE

Submitted: 19.03.2024
Revised: 25.04.2024
Accepted: 02.09.2024

**Allusion as a means of implementing intertextuality
in English-language online film review**

O.R. Galiullina

Samara Polytech Flagship University, Samara, Russian Federation
E-mail: galiullina_olesja@rambler.ru. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8035-7787>

Abstract: The article discusses ways to actualize allusion as an intertextual element. Intertextual inclusions in the texts of the film review are designed to illustrate the degree of professional competence of the reviewer and his interpretative qualities using the comparative analytical method. Allusion, being a stylistic device for the realization of intertextuality, contains a certain pretext. This pretext performs the function of a precedent phenomenon associated with some collective invariant component of linguistic consciousness. The purpose of this article is to consider in film review the ways in which allusion functions as an intertextual reference. The empirical material of this study was a corpus of 30 movie reviews from 2021–2023, taken from the review aggregator website Rotten Tomatoes. Direct or indirect reference to a specific cinematic phenomenon not only increases the general erudition and awareness of the reader, but also serves as a means of providing a perlocative effect when reading this film review. Allusion, being a means of realizing the author's pragmatic intentions, performs a comparative function by building intertextual references. The referents in film reviews are the names of films, directors, actors and other precedent units of the world of cinema.

Key words: movie review; intertextuality; allusion; precedent phenomenon; reference; pragmatics; English.

Citation. Galiullina O.R. Allusion as a means of implementing intertextuality in English-language online film review. *Vestnik Samarskogo universiteta. Istorii, pedagogika, filologiya Vestnik of Samara University. History, pedagogics, philology*, 2024, vol. 30, no. 3, pp. 142–151. DOI: <http://doi.org/10.18287/2542-0445-2024-30-3-142-151> (In Russ.)

Information on the conflict of interests: author declared no conflicts of interest.

© Galiullina O.R., 2024

Olesya R. Galiullina – assistant lecturer of the Department of Foreign Languages, Samara Polytech Flagship University, 244, Molodogvardeyskaya Street, Samara, 443100, Russian Federation.

Введение

Интертекстуальность и феномен межтекстовых референций находятся в фокусе лингвистических исследований отечественных и зарубежных ученых с 60-х гг. прошлого века. В отечественной научной парадигме существенный вклад в развитие теории интертекстуальности внес М.М. Бахтин с тезисом о том, что диалог является универсальной культурной категорией и что «всякое конкретное высказывание – лишь звено в цепи речевого общения и полно ответных реакций на другие высказывания» (Бахтин 2001, с. 815). Порождение нового текста и нового смысла, по словам автора, возможно при диалогическом контакте с некоторым претекстом.

Р. Барт характеризует текст как семантически открытый, настаивает на его смысловой «неустрашимой множественности», текст движется по многочисленным траекториям, так как «бесконечно открыт в бесконечность». Таким образом, продолжает автор, любой текст является интертекстом, в котором другие тексты «проступают» с той или иной степенью узнаваемости. Барт не мыслит текста вне семиотического пространства культуры, в которое данный текст помещен и лишь в его пределах наделяется смыслом [Барт 2008, с. 115].

Интертекст является протяженным смысло-содержащим и смыслопорождающим полем с размытыми границами с избытком «бессознательных и автоматических цитат без кавычек». Ю.М. Лотман утверждает, что в каждой культуре превалирует определенный текст-код, который осознается носителями как идеальный образец [Лотман 1992, с. 78].

Жанрово-стилистические особенности кинорецензии позволяют ее отнести к интертекстуально маркированному типу текста. Кинорецензия является публицистическим типом текста, который, в свою очередь, представляет собой вторичный тип текста, по определению представляющий собой текст, созданный на основе некоторого первичного текста. Данный факт имплицитно подразумевает наличие интертекстуальности в своем самом широком смысле. Интертекстуальность, служащая важнейшим свойством текста, находит свое выражение в стилистическом приеме аллюзии. Для декодирования аллюзии читатель кинорецензии должен быть осведомлен касательно некоторой пресуппозиции (аксиоматическое убеждение, смысловой компонент текста, передающий предварительное знание, без которого невозможно раскрытие смысловой оси всего текста), а также являться носителем определенного культурного тезауруса и фоновых знаний.

Аллюзивный факт выступает условным сигналом, активирующим работу сопряженных с данным фактом ассоциаций. В основе аллюзивного факта всегда лежит некий атрибутивный признак, благодаря которому локальная ассоциация вы-

зывает унифицированную реакцию со стороны носителей определенного культурного кода. Также локализации аллюзивного факта способствует социокультурная и лингвокультурная значимость вложенных в нее концептов наиболее значимых прецедентных текстов. К тому же аллюзия обладает психолингвистическим потенциалом в силу своей прагматической направленности.

Необходимость комплексного анализа маркеров интертекстуальности в текстах кинорецензии обуславливает актуальность данного исследования, целью которого стало выявление наиболее распространенных способов реализации аллюзивного факта в англоязычной сетевой кинорецензии. Задачи данного исследования – рассмотрение понятий интертекст и интертекстуальность, анализ интертекстуального потенциала стилистической фигуры аллюзии, а также вычленение и систематизация способов и приемов реализации аллюзии в англоязычной сетевой кинорецензии.

Материалом данного исследования послужили корпус отобранных на сайте (Rotten Tomatoes) кинорецензий 2022–2023 гг. (30 текстов), обоснованность и достоверность обработки которого обеспечивалась корректным применением комплекса следующих методов: научно обоснованной методики интерпретации текста, метода суперсегментного анализа, заключающегося в учете как макроконтекста, так и связей между крупными отрезками текста. Анализ стилистического контекста был принципиален для выявления имплицитных свойств аллюзии. Корпус проанализированных кинорецензий репрезентативный по отношению к указанной проблемной области. Релевантным для нашего исследования был корпус, состоящий из кинорецензий, избыточно различимых аллюзиями и отсылками. Теоретико-методологической основой исследования послужили работы и положения отечественных и зарубежных ученых, исследовавших интертекст [Кристева 1990; Деррида 1985; Барт 1977; Лотман 1981], интертекстуальность [Безруков 2005; Женетт 1983; Бушев 2021], прецедентность и прецедентные единицы [Голубева 2008; Даренский 2018; Новохачева 2005], аллюзию [Гальперин 1978; Блох 1979] (Белокурова 2006).

Данное исследование, направленное на изучение функционирования аллюзии в качестве интертекстуального элемента, способствует классификации и систематизации атрибутивных признаков функционально-семантической языковой категории интертекстуальности в текстах рецензии, в частности кинорецензии. Изучение содержательных, структурно-семантических и функциональных признаков аллюзии, а также ее экспрессивного и оценочного потенциала в текстах кинорецензии является существенным при анализе прагматического аспекта данного типа вторичного текста.

Рассмотрение понятий «интертекст» и «интертекстуальность»

Рассмотрение понятия интертекстуальности невозможно без определения понятия диалогизма. В современную лингвистическую науку понятие диалогизма пришло из литературоведения. Теоретик постструктурализма Юлия Кристева ввела понятие интертекста, который исследовательница определила как обобщение популярных идей о мировой литературе. Автор подмечает, что любой текст представляет собой наложение и видоизменение уже существующего текста [Кристева 2015, с. 54].

Французский постструктуралист Жак Деррида в своей теории знака подвергает сомнению понятие структуры произведения, его начала и конца, само название и принадлежность к конкретному автору [Деррида 2007, с. 306]. Примечательно высказывание Р. Барта о том, что «каждый текст является интертекстом; другие тексты присутствуют в нем на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах: тексты предшествующей культуры и тексты окружающей культуры» [Барт 2008, с. 320].

Под интертекстуальностью не следует исключительно понимать осознаваемые самим автором целенаправленные заимствования, цитирования, отсылки и пародии: цепочка перекликающихся текстов порой выстраивается самопроизвольно, без авторской интенции, на уровне построения и считывания универсального (в частности, национального) культурного кода. Интертекстуальные вкрапления напрямую зависят от степени авторской эрудированности и его интерпретационных качеств (Бахтин 2001, с. 673).

М.М. Бахтин наделяет смысловую конвергенцию ключевой ролью при установлении диалогических отношений между двумя текстами, отдаленными друг от друга во времени и пространстве, а текст как культурное явление представляет собой некую монаду, которая вбирает в себя все тексты определенного смыслового поля (Бахтин 2001, с. 698).

В рамках литературоведческого подхода интертекстуальность вбирает в себя любые формы отсылок и реминисценций, которые эксплицитно и имплицитно могут устанавливаться между конкретным текстом и историческим или современным ему культурным контекстом; лингвистический подход характеризует коммуникативное отношение текста с другими текстами во всем многообразии лексических, синтаксических, стилистических и смысловых связей. Интертекстуальность в рамках лингвистического подхода всегда является лингвистически маркированной: автор целенаправленно включает в свой текст определенные отрывки претекста [Безруков 2005, с. 46].

А.Н. Безруков, анализируя функцию интертекстуальности в рамках дискурс-анализа, выводит ее в статус основополагающей для существования художественного творчества как такового. Автор, формируя свой собственный текст, осознанно или не отдавая себе полного в этом отчета, вторга-

ет в пространство межтекстовых взаимодействий, некое закодированное поле текстовых «наслоений» и трансформаций. Декодирование данного поля со стороны читателя считается релевантным, если читатель осознает свое присутствие в определенном дискурсе со всем объемом структурно-категориальных отношений [Безруков 2005, с. 62].

Н.А. Голубева вводит понятие «прецедентная единица», которая служит содержательным и структурным фундаментом для последующих случаев ее языковой реализации. В основе прецедентной единицы лежит типизированный ассоциативно-образный кластер смыслов и значений, понятный для определенного социума и систематически транслирующийся членами данного социума [Голубева 2009, с. 93].

Ж. Женетт понимает интертекстуальность в более узком смысле, предполагая под ней непосредственное присутствие одного текста в другом путем развертывания таких художественно-стилистических приемов, как цитата, аллюзия, реминисценция и т. д. [Женетт 1998, с. 150].

А.Б. Бушев понимает интертекстуальность в широком смысле, подразумевая под ней не только совокупность предшествующих претекстов, но и множественность ментальных систем и культурно-исторических контекстов с обширным спектром денотативных и коннотативных значений. Смыслотворческая активность реципиента, продолжает автор, заключается в анализе и синтезе интертекстуальных маркеров и обнаружении предметно-культурных следов. Дискурсивный подход к трактованию интертекстуальности, согласно автору, принципиален, так как это «возможность возникновения множества смысловых толкований в динамическом процессе уточнения / проговаривания речи / письма», а интерпретатор растворяется в дискурсе, так как «дискурс в отличие от текста не зависит от создателя, он творится сам в себе». Множественные текстовые наложения, которые осуществляются путем инкорпорирования явных и неявных аллюзий, реминисценций, приводят к принципиальному функциональному компоненту интертекстуальности, а именно к трансформации коннотативных значений текста-реципиента [Бушев 2009, с. 41].

По А.Н. Безрукову, интертекстуальность выполняет следующие функции: смыслопорождающую (создающую новые смыслы), текстопорождающую (формирующую единую знаковую систему), ассоциативную (новый текст содержит в себе ассоциации на прототекст), референционную (новый текст содержит отсылки на претекст для получения вспомогательной информации), синтезирующую (связывающую воедино языковые, культурные, исторические и литературные феномены), информативную (содержащую объективные знания о мире), оценочную (передающую авторское отношение к претексту), знаковую (репрезентующую ключевые культурные и исторические события) и т. д. [Безруков 2005, с. 32].

В.Ю. Даренский разделяет интертекстуальные структуры на два вида. Первый вид автор услов-

но называет «горизонтальным», в рамках которого происходит сознательный или бессознательный переход определенных текстовых структур из одного текста в другой; «вертикальный» вид апеллирует к различным уровням интертекстуальности культуры, то есть насколько глубоко в тексте заложен тот или иной культурный инвариант. Основным культурным инвариантом является архетип, лежащий в основе «раскручивания» авторского текста: в данном случае интертекстуальность реализуется на более глубинном уровне, так как архетипический сюжет находит свое воплощение в индивидуальной авторской форме, что по сути является творческой интерпретацией устойчивых мотивов и сюжетов [Даренский 2011, с. 300].

Аллюзия как средство выражения интертекстуальности

Г.В. Денисова определяет интертекст как «наличие в тексте элементов, которые вследствие целенаправленной авторской стратегии активируют в сознании читателя другие, прочитанные им ранее, тексты». Интертекстуальные вкрапления, согласно автору, подразумевают под собой некоторые заимствованные автором фрагменты прецедентного текста [Денисова 2003, с. 41]. Аллюзия относится к интертекстуальным включениям. Н.А. Фатеева как аллюзию рассматривает использование определенных компонентов претекста, актуализирующихся в тексте-реципiente. За аллюзией всегда стоит некоторая прецедентная ситуация в той или иной сфере знания [Фатеева 2007, с. 138].

И.А. Гальперин отмечает двуплановость аллюзии, которая, функционируя в пространстве текста-реципientа, также обращена к пространству претекста. Аллюзия вводит дискретность в линейное пространство текста-реципientа, то есть читателю приходится взять некоторую когнитивную паузу от текста-реципientа и погрузиться на определенное время в претекст для последующего построения дополнительных смыслов в тексте-реципiente [Гальперин 1980, с. 317].

С.П. Белокурова определяет аллюзию как «сознательный авторский намек на общеизвестный литературный или исторический факт, а также известное художественное произведение». Автор при этом делает акцент на том, что аллюзия не сводима к некоторой цитате, фразе, узкому контексту, в который она помещена, и предполагает целостное восприятие цитирующего и цитируемого произведения при обнаружении их общей направленности (или полемичности)» (Белокурова 2006, с. 101).

Интересна и сама мотивировка использования аллюзии как стилистического художественного приема. Л.А. Машкова не делает принципиального различия между осознанным использованием отсылки на тот или иной артефакт и едва ли осознаваемым самим автором воспроизведением формы или содержания прецедентных текстов. В силу обширности понятия аллюзии возникает некоторая трудность при разграничении ее со смежными

с нею понятиями, такими как цитат, реминисценция, центон и некоторые другие [Машкова 1989, с. 30]. И.Р. Гальперин в качестве отличительной особенности аллюзии выделяет ее некоторую «вариабельность» и возможность деформации источника [Гальперин 1980, с. 356].

Аллюзия всегда отсылает на культурно-исторические продукты, которые образуют культурное наследие языка. Аллюзия также выполняет текстообразующую и текстоструктурирующую функции языка. Сам текст, как отмечал М.Я. Блох, является знаково-тематическим формированием, и при раскрытии определенной темы все разрозненные части текста в конечном счете интегрируются в единое информационное пространство. И аллюзия как раз является одним из главных «сцепляющих звеньев» текста и помогает установлению тема-рематической связи, так как одновременно скрепляет ранее изложенные смысловые части и вводит новые разъяснения и смысловые оттенки [Блох 2005, с. 124].

По словам Е.Л. Черногрудовой, эффективный публицистический текст способен «включить воображение читателя и актуализировать его культурные знания». Аллюзия по своей природе является крайне эффективным средством актуализации культурных знаний. Публицистические тексты призваны оказывать эмоциональное воздействие, и аллюзия со своим прагматическим потенциалом оказания воздействия эффективно справляется с этой задачей. Фоновые знания и культурно-исторический багаж реципientа публицистического текста определяют степень эффективности аллюзивного цитирования. Аллюзивная цитата, при которой автор вносит некоторые корректировки в изначальную цитату с сохранением «угадываемости» первоисточника, является распространенной стилистической фигурой в текстах публицистического стиля. Прелагается деление аллюзий на две основные категории: первая включает в себя литературные, библейские, мифологические знания, в то время как в основе отсылочной природы второй категории лежат факты повседневной жизни и общеизвестные феномены массовой культуры [Черногрудова 2000, с. 77].

Аллюзия отличается своей полифункциональностью: активизирует когнитивные процессы читателя, расширяя ментальные горизонты, способствует смыслопорождению и смысловосприятию, оказывает эмоционально-экспрессивное воздействие на читателей, актуализирует стилистические текстовые приемы, создает единое информационное поле, объединяя различные исторические и культурные пласты. Аллюзия апеллирует к прагматическому потенциалу интертекстуальных связей, создавая единое ассоциативно-смысловое пространство [Черногрудова 2000, с. 78].

Аллюзия представляет собой риторическую фигуру, которая выражает ссылку на историческое событие или литературное произведение, предполагающиеся общеизвестными. Г.Г. Слышкин определяет аллюзию как соотнесение предмета общения с конкретной коммуникативной ситу-

ацией, освещаемой в определенном текстовом фрагменте, не называя его, а лишь ссылаясь на него на содержательном уровне [Слышкин 2001, с. 89]. Интересно определение Н.Ю. Новохачевой, которая разграничивает вербальные и невербальные претексты, на которые осуществляются конкретные аллюзивные отсылки [Новохачева 2003, с. 177]. Расширенное определение аллюзии можно найти у Э.М. Аникиной, которая, помимо прямого цитирования, в аллюзивный арсенал включает применение скрытых цитат, пересказанных цитат и сборных цитат [Аникина 2006, с. 84]. Н.А. Фатеева в основу своего определения аллюзии положила феномен предикации, а именно соотнесение заключенной в отрезке речи мысли с действительностью; предикация существенна при актуализации аллюзии, так как именно в точке соприкосновения «действительности» прецедентного текста с текстом-реципиентом происходят порождение и трансляция нужного для автора смысла [Фатеева 2007, с. 131].

При раскрытии феномена аллюзии не представляется возможным не коснуться такого лингвистического явления, как аллюзивные маркеры, которые представляют собой экспрессемы, содержащие отсылку на тот или иной прецедентный феномен и его смысловое содержание. Память является непосредственно тем самым когнитивным рычагом, который запускает процесс «считывания» маркера, а именно соотнесения его с конкретным денотатом. Э.М. Аникина в основу функционирования аллюзии ставит так называемую «память слова», складывающуюся из совокупности следующих видов памяти: референциальной памяти, которая кумулирует значения и контексты использования конкретного слова; комбинаторной памяти, представляющей собой хранилище устойчивых коллокаций; звуковой памяти, апеллирующей к способности человека подбирать близкосозвучные слова; ритмико-синтаксической памяти, или «памяти рифмы» [Аникина 2006, с. 86].

Способы актуализации аллюзии в англоязычной сетевой кинорецензии

В силу того, что текст кинорецензии прагматичен, интертекстуальный подход к ее изучению помогает вычленить языковые средства кодирования и, следовательно, декодировать авторские интенции рецензента. Прагматика аллюзии заключается в декодировании авторских интенций. Аллюзия в тексте кинорецензии полифункциональна: выполняет стилистическую функцию (является средством выражения авторского стиля рецензента и передачи ее эмоционального отношения к написанному) и прагматическую функцию (передается языковыми средствами оказания эмоционального, интеллектуального и волевого воздействия на реципиента).

Кинорецензия, выступая примером публицистического текста, особенно часто и эффективно использует аллюзию в качестве стилистической фигуры формирования у читателя нужной автору аналогии. Прямая или косвенная отсылка на кон-

кретный историко-культурный феномен не только повышает общую эрудированность и осведомленность читателя, но и служит средством оказания перлокутивного эффекта при прочтении данной кинорецензии. Аллюзия является не самоцелью, а средством реализации авторских интенций. Жанры публицистического стиля призваны определять общественное сознание, отражать социальные тенденции, а также выполнять дидактическую функцию. Публицистика, отображая фактический материал, способствует формированию у читательской аудитории оценочного суждения.

Одной из прагматических задач рецензента является эмоционально-экспрессивная передача информации, оставаясь при этом высокоинформативной. Для выполнения данной задачи аллюзия – крайне эффективный прием, так как она одновременно повышает уровень читательской осведомленности касательно культурных, исторических, политических и иных процессов в силу своей отсылочной природы, при этом порождая модально-оценочные и идейно-ценностные установки. Аллюзия выступает определенным связующим звеном между прецедентным текстом или претекстом и новым текстом, образуя тем самым некую смысловую «сцепленность». Аллюзивная связь в текстах кинорецензии является средством актуализации семантических ассоциаций, предоставляющих, помимо фоновых знаний, и определенные коннотативные оттенки значений.

Аллюзия, реализуя в первую очередь сравнительно-уподобительную функцию, в большинстве случаев выражается отсылками на фильмы (70 % проанализированного корпуса): *I'll stop comparing it to other movies, I promise, right after I mention that it also will be likened to «Blade Runner», in that it's spectacular looking»* («Обещаю, я перестану сравнивать его с другими фильмами сразу после того, как упомяну, что его можно сравнить с *«Бегущим по лезвию»* в том смысле, что выглядит так же эффектно); *...which could be loosely grouped with «Arrival» and «Gravity» as solemn sci-fi adventures that are emotionally and even spiritually satisfying* («...которые можно было бы условно сгруппировать с *«Прибытием»* и *«Гравитацией»* как серьезные научно-фантастические приключения, приносящие эмоциональное и даже духовное удовлетворение»); *The film, which takes place during a 2065 war between humans and advanced A.I., brings to mind the Terminator series, District 9, and, perhaps most immediately, is reminiscent of Avatar.* («Фильм, действие которого происходит во время войны 2065 года между людьми и продвинутым ИИ, напоминает сериал *«Терминатор»*, *«Дистрикт-9»* и, возможно, в первую очередь *«Аватар»*»); *placed somewhere between Knives Out and Revenge, this mystery series is set on an American corporate cruise across the Mediterranean* («Действие этого детективного сериала, расположенного где-то между *«На ножжах»* и *«Местью»*, разворачивается в американском корпоративном круизе по Средиземному морю»); *The unapologetic nods to Cat People in It Follows or The Shining in*

The Witch were typically taken by critics as examples of the filmmakers' savvy or respect for tradition («Очевидный кивок “Людей-кошек” в сторону “Оно” или “Сияния” в сторону “Ведьмы”, как правило, воспринимался критиками как примеры смекалки создателей фильма или уважения к традициям»); ...the archetype persists in everything from *The Night House* to *Smile* to *The Boogeyman*. The trope has become so ingrained that it's started to bend back in on itself («...архетип присутствует во всем, от “Дома на другой стороне” до “Улыбки” и “Бугимена”. Этот образ настолько укоренился, что начал возвращаться к самому себе»); This isn't the blindingly dusty outback of *Mystery Road*, or the twisted sickness of *Snowtown*, but there is a tough, male line that binds *The Stranger* to its Australian stablemates («Это не ослепительно пыльная глубинка из “Таинственной дороги” или жестокие секреты жителей из “Снежного города”, но есть жесткая мужская линия, которая связывает “Незнакомца” с его австралийскими предшественниками»). Как можно заметить в приведенных выше примерах, аллюзии на другие фильмы актуализируются путем использования лексических единиц с семантическим значением сравнения (*compare*), уподобления (*loosely grouped, will be likened*), ментального процесса вспоминания (*bring to mind, reminiscent of*). Также интересны случаи использования глаголов физического действия с контекстуальным семантическим значением сравнения/уподобления/объединения: фильм, *расположенный* между кинокартинами (*placed somewhere between...*); очевидный кивок в сторону... (the unapologetic nods to...); архетип *присутствует* во многих фильмах (the archetype *persists in...*). При анализе нам также встретились случаи «апофатической» аллюзивности, то есть когда отсылка актуализируется путем отрицания или акцента на отсутствии: Это не ослепительно пыльная глубинка из фильма... (this *isn't* the blindingly dusty outback of...).

В 45 % кинорецензий корпуса аллюзии осуществляются на предыдущие актерские работы: Washington has sometimes seemed remote (or maybe he has just chosen a lot of stoic roles like the one he played in “*Tenet*”) («Вашингтон иногда казался отстраненным (или, может быть, он просто переиграл много стоических ролей, подобных той, которую он сыграл в “*Догме*”)); Edwards, who is British, announced himself as a sci-fi talent in 2010 with *Monsters* («Британец Эдвардс объявил о себе как о таланте в области научной фантастики в 2010 году с фильмом “*Монстры*”»); «His cast, which includes *Call My Agent's* Camille Cottin and *Belfast's* Jude Hill, is famous for wide-eyed, lightly camp performances that fit the mood («Его актерский состав, в который входят Камилла Коттин из “*Звоните моему агенту*” и Джуд Хилл из “*Белфаста*”, известен своей легкой актерской игрой с широко раскрытыми глазами, что соответствует настроению фильма»); played with dexterity, personality and overwhelming moment-to-moment realism by Barry Keoghan, the Irish actor who stole whole scenes from the entire cast as the tragic village idiot in

The Banshees of Inisherin («Барри Кеоган, ирландский актер, сыгравший с ловкостью, индивидуальностью и ошеломляющим реализмом, выделился ранее на фоне всего актерского состава в роли трагического деревенского дурачка в “*Баньши Инишерина*”»). Иллокутивная функция данного типа аллюзий заключается не столько в закладывании информативного «фундамента» для разворачивания анализа, сколько в демонстрации аргументативного потенциала высказывания, несмотря на его дескриптивный характер. Путем упоминания того факта, что актер Дензел Вашингтон сыграл стоического персонажа в фильме «*Догма*» (*Stoic role*), рецензент объясняет его фирменную манеру игры в анализируемом фильме (Washington has sometimes seemed remote); а подмечая успешность роли трагического деревенского дурачка в фильме «*Баньши Инишерина*» (tragic village idiot in *The Banshees of Inisherin*), сыгранной актером Барри Кеоганом, рецензент приводит доводы в пользу его способности к передаче реализма сцен (moment-to-moment realism).

Аллюзии на предыдущие режиссерские работы, встреченные в 33 % кинорецензий, эксплицитным и имплицитным способом призваны указать на авторский уникальный стиль режиссера. Имплицитным способом можно считать простое указание на предыдущие работы режиссера: Now, director Craig Gillespie (*I, Tonya, Cruella*) tackles the subject with a vigorous, ripped from the headlines docufiction («Теперь режиссер Крейг Гиллеспи (“Тоня против всех”, “Круэлла”) поднимает эту тему в энергичном, вырванном из заголовков газет документальном фильме»). Данный способ рассчитан на высокую зрительскую компетентность, так как простое упоминание названий кинокартин призвано резонировать в зрителях нужным рецензенту образом. Эксплицитным образом является не просто упоминание названия кинокартины, но и краткое описание существенных ее аспектов, призванных поддержать тот или иной выдвигаемый автором тезис (аллюзии производятся на дебютную кинокартину или предыдущую): As in his debut, the eerie cult-deprogramming thriller *Martha Marcy May Marlene*, Durkin doesn't provide tidy answers or psychological maps to the root of his characters' unrest («Как и в своем дебюте, жутком культовом триллере о депрограммировании “*Марта, Марси, Мэй, Марлен*” Даркин не дает четких ответов или психологических карт причин беспокойства своих персонажей»); This is the second feature from Ektara Collective, an independent collaborative of filmmakers which makes films about and involving marginalised and disenfranchised communities, following 2017's *Checkmate* («Это второй полнометражный фильм от Ektara Collective, независимого объединения кинематографистов, которое снимает фильмы о маргинализованных и бесправных сообществах, начиная с их фильма “*Шах и мат*” 2017 года»); As with Ektara Collective's previous films, *A Place Of Our Own* seeks to turn cinema into a tool of empowerment by putting the transgender community in charge of its own story («Как

и в предыдущих фильмах Ektara Collective, “Наше собственное место” стремится превратить кино в инструмент расширения прав и возможностей, поставив трансгендерное сообщество во главе своей собственной истории»); In films like *Ali*, *Collateral and*, especially, *Heat*, he makes stylized movies about obsessive men who stop at nothing to achieve whatever it is that obsesses them» («В таких фильмах, как “Али”, “Залог” и особенно “Жара”, он снимает стилизованные фильмы об одержимых мужчинах, которые не останавливаются ни перед чем, чтобы достичь того, чем они одержимы»).

Отсылки на исторические события (встретившиеся в 20 % кинокритик) реализуют не только информационную функцию, но и ценностно-идеологическую в силу того, что рецензент посредством пересказа определенного исторического факта или описания исторического контекста, получивших освещение в фильме, наделяет последних модально-оценочным значением. Рецензент для акцентирования внимания и детального анализа выбирает такой исторический эпизод, ценность которого заключается не только в его принципиальной значимости с точки зрения развития сюжета, но и в создании эмоционального резонанса у читательской аудитории. К примеру: *The Creator* could be read as a trans narrative, as a pushback against the anti-migrant animus currently gripping half the planet, as a damning reconsideration of the American wars in Iraq, Afghanistan, Vietnam (perhaps especially Vietnam), and beyond («“Создатель” может быть прочитан как транс-нарратив, как ответ на антимигрантскую враждебность, охватившую в настоящее время половину планеты, как осуждающее переосмысление американских войн в Ираке, Афганистане, Вьетнаме (возможно, особенно во Вьетнаме) и за его пределами»). Разумеется, наиболее действенным при активации эмоционального отклика являются слова с эмотивной семантикой, как в приведенном выше фрагменте, а именно: *anti-migrant animus* («антимигрантская враждебность») и *damning reconsideration* («осуждающее переосмысление»). Приведем еще один пример: Scorsese has made a somber, poetic adaptation of the historical account of how a group of greedy white men systematically murdered members of the Osage Nation in early 1920s Oklahoma («Скорсезе снял мрачную поэтическую адаптацию исторического рассказа о том, как группа жадных белых людей систематически убивала представителей племени Осейдж в начале 1920-х годов в Оклахоме»). В данном отрывке оценочностью и модальностью обладает не только очевидное словосочетание, такое как *greedy white men* («жадные белые люди»), но и слово *systematically* в словосочетании *systematically murdered* («систематически убивали»), так как данная валентность представляет собой аффективную валентность и провоцирует эмоциональный отклик.

В 43 % проанализированных кинокритик присутствуют аллюзии на других режиссеров. К примеру: The film is, to risk hyperbole, a true vision, a filmmaker reasserting their unique talent for

spectacle. (*Ridley Scott could be an elder-statesman analog*) («Фильм, риску преувеличить, является истинным видением, режиссером, подтверждающим свой уникальный талант к зрелищу. (*Ридли Скотт мог бы быть аналогом пожилого государственного деятеля*)»); Talk to Me is closer to something like *Zach Cregger’s brute-force B-movie*, *Barbarian*, than *Peele’s intricately intellectualized “social thrillers”* («“Поговори со мной” ближе к чему-то вроде грубого второстепенного фильма Зака Креггера “Варвар”, чем к замысловато-интеллектуализированному “социальному триллеру” “Пула”»); With *Carol* and *Far from Heaven*, the director nodded to the mid-century melodramas of *Douglas Sirk*, but *May December* somehow owes more to both the Lifetime variety of the genre and *Ingmar Bergman works like Persona* («В “Кэрол” и “Вдали от рая” режиссер отдал предпочтение мелодрамам середины века Дугласа Сирка, но “Май декабрь” почему-то больше обязан как разнообразию жанра, так и работам Ингмара Бергмана, таким как “Персона”»). Данная стратегия реализует функцию демонстрации профессиональных компетенций рецензента, а именно уровня осведомленности в сфере кинематографа, но также обладает аргументативным потенциалом, то есть, к примеру, выделяя черты сходств или различий с авторским стилем другого режиссера, рецензент в первую очередь подкрепляет тезис о стиле режиссера, который является объектом анализа непосредственно в самой рецензии.

В более чем 60 % кинокритик корпуса нам встретились аллюзии на тот или иной кинематографический феномен. Под кластером «кинематографический феномен» мы понимаем не единственный фильм или конкретного режиссера, а целое знаковое явление в истории и теории кинематографа. Для репрезентативности приведем следующие примеры: If it’d gone the *full leering Hammer Horror Production*, this could have been a scream («Если бы это был полный ужас в стиле студии Хаммер, то это могло бы вызвать настоящий крик»); *The very specific spirit of 70s American cinema* and its idiosyncratic character-driven film-making is evident throughout, not least in writer David Hemingson’s sharp, sophisticated screenplay) («Очень специфический дух американского кинематографа 70-х годов и его своеобразное создание фильмов, ориентированных на персонажей, прослеживаются во всем, и не в последнюю очередь в остром, утонченном сценарии писателя Дэвида Хемингсона»); ...an attempted return to *jolly old ’60s-style big-budget historical epics* that, rejecting a recent cinematic fad for distilling great men into a single episode («...попытка вернуться к старым добрым высокобюджетным историческим эпопеям в стиле 60-х, которые отвергают недавнюю кинематографическую моду объединять великих людей в одном эпизоде»); It’s like the writer aimed for a cross between a *PBS historical drama*, a sweeping *Doctor Zhivago-type war movie* and a *backstairs at the palace soap opera* («Похоже, что сценарист стремился создать нечто среднее между исторической драмой на канале PBS,

захватывающим военным фильмом в стиле “Доктора Живаго” и закулисным мюзиклом про королевскую семью»); But Oppenheimer is also the opposite of a *standard-issue Great Man movie*: The achievement here is monstrous, and the psychic dissolution of the main character before our very eyes is heartbreaking («Но Оппенгеймер также является полной противоположностью *стандартному фильму о великом человеке*: достижение здесь чудовищное, а психический распад главного героя на наших глазах просто душераздирающий»); In 2023, a *slew of superhero movies* earned hundreds of millions of dollars at the box office each and still reportedly failed to make back the money required to produce and market them («В 2023 году *множество фильмов о супергероях* заработали в прокате сотни миллионов долларов каждый, но, как сообщается, до сих пор не смогли вернуть деньги, необходимые для их производства и продвижения на рынок). Как видно из вышеприведенных примеров, так называемые кинематографические прецедентные феномены, на которые осуществляется аллюзия, представляют собой специфическую веху в истории кинематографа с ее характерными стилистическими особенностями (*The very specific spirit of 70s American cinema, jolly old '60s-style big-budget historical epics*) или определенный кинематографический стиль, жанр или направление (*full leering Hammer Horror Production, PBS historical drama, a sweeping Doctor Zhivago-type war movie, standard-issue Great Man movie, a slew of superhero movies*). В качестве отдельного кластера кинематографических феноменов хочется выделить отсылки на номинации и награды: Randolph captures brilliantly in the weary dignity of her character’s slow, aching deliberate movements (she’s a deserved winner of this year’s Golden Globe for best supporting actress and a frontrunner to take the Oscar) («Рэндольф блестяще передает усталое достоинство медленных, мучительно неторопливых движений своей героини (в этом году она заслуженная обладательница “Золотого глобуса” за лучшую женскую роль второго плана и претендентка на “Оскар”»); It also happens to be Spain’s submission for Best International Feature Film at the Oscars and, given its presence on many technical categories’ shortlists, could be a dark-horse contender for Best Picture («Так уж случилось, что Испания представила свой фильм на премию “Оскар” в номинации “Лучший международный полнометражный фильм”, и, учитывая его присутствие в шорт-листах многих технических номинаций, он может стать претендентом на звание “темной лошади” в номинации “Лучшая картина”»)). Прагматика имени собственного охватывает такое понятие, как «ономастическая коннотация», которая представляет собой эмоционально-оценочную окраску имени собственного и активизирует работу ассоциативно-смыслового поля (к примеру, упоминание номинации «Оскар» сразу порождает ассоциацию со словом «качество»).

Данные кинематографические феномены являются образцовыми ментальными фактами определенного культурно-когнитивного пространства,

устоявшимися языковыми формулировками с определенной интеллектуально-фоновой направленностью. Данная прецедентность представляет собой некий коллективный инвариант, имеющий сверхличностный характер и обладающий эмоциональной и познавательной значимостью. Актуализация кинематографического феномена осуществляется посредством прагматического фактора воздействия на читательскую аудиторию

Отсылки на характерный режиссерский стиль самого режиссера встретились нам в 65 % рецензий. Приведем следующие примеры: *Visually, it’s clear to see Nolan’s love of the physicality of film, of the process of transferring concepts to a physical medium, and using the physical medium to present those ideas to the world* («Визуально ясно видна любовь Нолана к телесности фильма, к процессу переносу концепций на физический носитель и использования физического носителя для представления этих идей миру»); *Scott is notorious for placing style over substance, story and characters. Again, his towering production elements shroud the basics* («Скотт известен тем, что ставит стиль выше содержания, сюжета и персонажей. И снова его выдающиеся продюсерские способности скрывают любые базовые сюжеты»); *Kaurismaki’s style – somehow both deadpan and tender – is timeless, and one could argue that his stories could be taking place at any moment in history* («Стиль Кауризмаки – одновременно невозмутимый и нежный – неподвластен времени, и можно утверждать, что его истории могут происходить в любой момент истории»); *Wenders’s restless, angst-ridden protagonists have always been searching for blissful oblivion* («Беспокойные, охваченные тоской герои фильмов Вендерса всегда искали блаженного забвения»); *Once upon a time, Michael Mann was the king of composed beauty – a director of impeccable frames, of telling postures, of ethereal moods* («Когда-то Майкл Манн был королем сдержанной красоты – создателем безупречных форм, выразительных поз, неземных настроений»).

Зачастую передача атрибутивных признаков и черт режиссерской работы осуществляется посредством категории притяжательности (*Nolan’s love of the physicality, Kaurismaki’s style, Wenders’s restless protagonists*). Описание знаковых, характерных черт стиля режиссера с точки зрения прагматики является гораздо более эффективным средством, нежели описание новой кинокартины режиссера, так как происходит определенная визуальная ментальная репрезентация, а эмоциональный отклик на визуальные ментальные образы протекает интенсивнее, чем на языковые единицы.

Заключение

В ходе исследования были выполнены все задачи, обозначенные во введении, а именно: рассмотрены понятия интертекста и интертекстуальности, проанализирован интертекстуальный потенциал стилистической фигуры аллюзии, выявлены и систематизированы способы и приемы реализации аллюзии в англоязычной сетевой ки-

норецензии. Основными формами реализации аллюзивного факта в кинопорецензиях являются имена собственные. Для актуализации аллюзии необходима процедура метонимического переосмысления имени собственного, а именно «дешифровка» его наиболее существенных атрибутивных признаков. Построение предметно-логических связей по принципу смежности с именем собственным, на которое происходит отсылка, и «перенос» его принципиальных качеств на некоторый объект референции лежат в основе реализации аллюзии. Аллюзия выражает себя как локально, то есть в определенном фрагменте текста, так и глобально, имея семантико-тематическую связь со всем текстом. Семантика аллюзии актуализируется посредством установления черт сходства, полярности и несопоставимости с референтом. Тематическая соотнесенность аллюзивного факта проявляется в принадлежности аллюзии к определенным кинематографическим сведениям, актуализируя фо-

новые знания читательской аудитории касательно общего кинематографического наследия. Факты основного фонда кинематографической культуры включают в себя названия фильмов, предыдущих актерских работ, предыдущих режиссерских работ, имена других режиссеров, указания на их характерный режиссерский стиль, описание определенного кинематографического феномена. Таким образом нами был сделан вывод, что наиболее часто встречающиеся имена собственные, актуализирующие аллюзивный факт, делятся на антропонимы, то есть непосредственно имена людей, и хрематонимы, представляющие собой имена собственные объектов материальной культуры. Аллюзия в текстах кинопорецензии реализует себя на уровне номинации, а именно метонимизации. Метонимизация как способ семантической деривации эксплицитно и имплицитно передает существенные качества объекта референции, тем самым оказывает на читателя суггестивное воздействие.

Материалы исследования

Rotten Tomatoes (RT) – *Rotten Tomatoes*. URL: <https://www.rottentomatoes.com>.

Бахтин 2001 – *Бахтин М.М.* Литературная энциклопедия терминов и понятий / ред.-сост. А.Н. Николюкин. Москва: Интелвак, 2001. 1279 с.

Белокурова 2006 – *Белокурова С.П.* Словарь литературоведческих терминов. Санкт-Петербург: Паритет, 2006. 314 с.

Библиографический список

Аникина 2006 – *Аникина Э.М.* Интертекстуальность в дискурсе СМИ (на материале англо-американской прессы). Уфа: РИО БашГУ, 2006. 100 с.

Барт 2008 – *Барт Р.* Нулевая степень письма // Семиотика. Москва: Радуга, 1983. С. 306–349; 2-е изд. Москва: Академический проект, 2008.

Безруков 2005 – *Безруков А.Н.* Поэтика интертекстуальности. Бирск: Бирск. гос. соц.-пед. академия, 2005. 70 с. URL: https://istina.msu.ru/media/publications/book/0f0/862/17304810/Bezrukov_AN_Poetika_intertekstualnosti.pdf?ysclid=lyzk9cu1ds987117842; <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=22901173>. EDN: <https://www.elibrary.ru/thdntl>.

Блох 2005 – *Блох М.Я.* Теоретические основы грамматики. Москва: Высшая школа, 2005. 239 с.

Бушев 2009 – *Бушев А.Б.* Наука о языке и общество // Русская речь. 2009. № 2. С. 39–43. URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=19133860>. EDN: <https://www.elibrary.ru/qcsjgx>.

Гальперин 1980 – *Гальперин И.Р.* Лингвостилистика: [сб. статей] / сост. и вступ. статья И.Р. Гальперина. Москва: Прогресс, 1980. 431 с.

Голубева 2009 – *Голубева Н.А.* Отсылочность – когнитивная компонента прецедентных единиц. Нижний Новгород: ООО «Типография “Поволжье”», 2009, 278 с.

Даренский 2011 – *Даренский В.Ю.* Русский «образ культуры»: культура как преобразование человека // Рождение культурологии в России: сборник научных трудов. Иваново; Шуя: Изд.-во ШГПУ, 2011. С. 289–302. URL: <https://istina.msu.ru/collections/451214337/>.

Денисова 2003 – *Денисова Г.В.* В мире интертекста: язык, память, перевод. Москва: Институт русского языка РАН, 2003. 527 с. URL: https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_002497003/?ysclid=lyzmcgblzp892430233.

Деррида 2000 – *Деррида Ж.* Письмо и различие / пер. с фр. Д. Кралечкина. Москва: Академический проект, 2000. 495 с. URL: https://platon.net/load/knigi_po_filosofii/postmodernizm/derrida_zh_pismo_i_razlichie/54-1-0-2105.

Женетт 1998 – *Женетт Ж.* Повествовательный дискурс. Фигуры: в 2 Т. пер. с фр. Перцовой Н. Москва: Изд.-во им. Сабашниковых, 1998. Т. 2. С. 60–280. URL: <http://yanko.lib.ru/books/lit/jennet-figuru-1-2-1998-l.pdf>.

Кристева 2013 – *Кристева Ю.* Семиотика: Исследования по семанализу / пер. с фр. Е.А. Орловой. Москва: Академический проект, 2013. 285 с. URL: <https://djvu.online/file/lcWPP1ISRyrbK?ysclid=lyzni5zdsd226532444>.

Лотман 1992 – *Лотман Ю.М.* Избранные статьи в трех томах. Т. 1. Статьи по семиотике и топологии культуры. Таллин: Александра, 1992. С. 9–247. URL: <https://djvu.online/file/LU7pDLPeL6eNd?ysclid=lyzp4w7axr981839959>.

Машкова 1989 – *Машкова Л.А.* Аллюзивность как категория вертикального контекста // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 1989. № 2. С. 25–33. URL: <https://istina.msu.ru/publications/article/13240163/?ysclid=lyzp9nkgzi391450087>.

Новохацева 2003 – *Новохацева Н.Ю.* Репрезентанты литературных аллюзий в современных газетно-публицистических текстах // *Русский язык и межкультурная коммуникация*. 2003. № 1. С. 175–178.

Слышкин 2001 – *Слышкин Г.Г.* Лингвокультурный концепт как единица исследования // *Методологические проблемы когнитивной лингвистики*. Воронеж, 2001. С. 75–80. URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=26436332>. EDN: <https://www.elibrary.ru/wgndzz>.

Фатеева 2007 – *Фатеева Н.А.* Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности. Москва: КомКнига, 2007. 282 с. URL: <https://studylib.ru/doc/6272154/-fateeva-n.-a.-interteks-v-mire-tekstov-?ysclid=lyzq43ioy7468873435>.

Черногрудова 2000 – *Черногрудова Е.П.* Семантическая неоднозначность как стилистический прием в современной публицистике // *Культура общения и ее формирование*. Вып. 7. Воронеж: ВОИПКРО, 2000. С. 76–78. URL: <https://www.vsu.ru/ru/university/structure/communicate/pdf/culture-comm/culture-comm7.pdf>.

References

Anikina 2006 – *Anikina E.M.* (2006) Intertextuality in media discourse (based on the Anglo-American press). Ufa: RIO BashGU, 100 p. (In Russ.)

Bart 2008 – *Bart R.* (2008) Zero degree of writing. In: *Semiotics*. 2nd edition. Moscow: Akademicheskii proekt, pp. 306–349. Available at: <https://djvu.online/file/4swe5XpoAu6bF?ysclid=lyzjzdvbka366857279>. (In Russ.)

Bezrukov 2005 – *Bezrukov A.N.* (2005) Poetics of intertextuality. Birsk: Birsk. gos. sots.-ped. akademiya, 70 p. Available at: https://istina.msu.ru/media/publications/book/0f0/862/17304810/Bezrukov_AN_Poetika_intertekstualnosti.pdf?ysclid=lyzk9culds987117842; <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=22901173>. EDN: <https://www.elibrary.ru/thduti> (In Russ.)

Blokh 2005 – *Blokh M.Ya.* (2005) Theoretical foundations of grammar. Moscow: Vysshaya shkola, 239 p. (In Russ.)

Bushev 2009 – *Bushev A.B.* (2009) The science of language and society. *Russian Speech*, no. 2, pp. 39–43. Available at: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=19133860>. EDN: <https://www.elibrary.ru/qcsjgx>. (In Russ.)

Galperin 1980 – *Galperin I.R.* (1980) Linguostylistics: [collection of articles]. Compiler and introductory article I.R. Galperin. Moscow: Progress, 431 p. (In Russ.)

Golubeva 2009 – *Golubeva N.A.* (2009) Referentiality is a cognitive component of precedent units. Nizhny Novgorod: ООО «Типография “Povolzh'e”», 278 p. (In Russ.)

Darenskiy 2011 – *Darenskiy V.Yu.* (2011) Russian «image of culture»: culture as human transformation. In: *Birth of cultural studies in Russia: collection of scientific works*. Ivanovo; Shuya: Izd.-vo ShGPU, pp. 289–302. Available at: <https://istina.msu.ru/collections/451214337/>. (In Russ.)

Denisova 2003 – *Denisova G.V.* (2003) In the world of intertext: language, memory, translation. Moscow: Institut russkogo yazyka RAN, 527 p. Available at: https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_002497003/?ysclid=lyzmcgb1zp892430233. (In Russ.)

Derrida 2000 – *Derrida Zh.* (2000) Writing and difference. Translation from French by D. Kralachkin. Moscow: Akademicheskii proekt, 495 p. Available at: https://platona.net/load/knigi_po_filosofii/postmodernizm/derrida_zh_pismo_i_razlichie/54-1-0-2105. (In Russ.)

Genette 1998 – *Genette G.* (1998) Narrative discourse. Figures: in 2 vols. Translated from French by N. Pertsova. Moscow: Izd.-vo im. Sabashnikovoykh, vol. 2, pp. 60–280. Available at: <http://yanko.lib.ru/books/lit/jennet-figuru-1-2-1998-1.pdf>. (In Russ.)

Kristeva 2013 – *Kristeva Ju.* (2013) Semiotics: Studies in semantic analysis; translated from French by E.A. Orlova. Moscow: Akademicheskii proekt, 285 p. Available at: <https://djvu.online/file/lcWPP1ISRyrbK?ysclid=lyzni5zdsd226532444>. (In Russ.)

Lotman 1992 – *Lotman Yu.M.* (1992) Selected articles in three volumes. Vol. 1. Articles on semiotics and topology of culture. Tallin: Aleksandra, pp. 9–247. Available at: <https://djvu.online/file/LU7pDLPeL6eNd?ysclid=lyzp4w7axr981839959>. (In Russ.)

Mashkova 1989 – *Mashkova L.A.* (1989) Allusivity as a category of vertical context. *Lomonosov Philology Journal*, no. 2, pp. 25–33. Available at: <https://istina.msu.ru/publications/article/13240163/?ysclid=lyzp9nkgzr391450087> (In Russ.)

Novokhacheva 2003 – *Novokhacheva N.Yu.* (2003) Representatives of literary allusions in modern newspaper and journalistic texts. *Russkii yazyk i mezhkul'turnaya kommunikatsiya*, no. 1, pp. 175–178. (In Russ.)

Slyshkin 2001 – *Slyshkin G.G.* (2001) Linguocultural concept as a unit of research. In: *Methodological problems of cognitive linguistics*. Voronezh, pp. 75–80. Available at: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=26436332>. EDN: <https://www.elibrary.ru/wgndzz>. (In Russ.)

Fateeva 2007 – *Fateeva N.A.* (2007) Intertext in the world of texts: Counterpoint to intertextuality. Moscow: KomKniга, 282 p. Available at: <https://studylib.ru/doc/6272154/-fateeva-n.-a.-interteks-v-mire-tekstov-?ysclid=lyzq43ioy7468873435>. (In Russ.)

Chernogrudova 2000 – *Chernogrudova E.P.* (2000) Semantic ambiguity as a stylistic device in modern journalism. In: *Culture of communication and its formation. Issue 7*. Voronezh: VOIPKRO, pp. 76–78. Available at: <https://www.vsu.ru/ru/university/structure/communicate/pdf/culture-comm/culture-comm7.pdf>. (In Russ.)