

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ЛІНГВІСТИЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

Кафедра теорії і практики перекладу з англійської мови

**Кваліфікаційна робота магістра з перекладознавства**

**на тему: «Інтертекстуальність як спосіб формування підтексту: перекладацький аспект (на матеріалі українськомовного перекладу роману Квентіна Тарантіно *Once upon a Time in Hollywood* ‘Одного разу в Голлівуді’)»**

Студентки групи Па 54-22  
факультету германської філології і  
перекладу  
освітньо-професійної програми  
Перекладознавство: професійно-  
орієнтований переклад  
(англійська мова і друга іноземна мова)  
за спеціальністю 035 Філологія  
Тритеніченко Анастасії Олегівни

Допущена до захисту  
« \_\_\_\_ » \_\_\_\_ 2023 року

Завідувач кафедри теорії і практики  
перекладу з англійської мови

\_\_\_\_\_ доц. Мелько Х.Б.  
(підпис) (ПІБ)

Науковий керівник:  
кандидат філологічних наук,  
доцент Галич О. Б.

Національна шкала \_\_\_\_\_  
Кількість балів: \_\_\_\_\_  
Оцінка: ЄКТС \_\_\_\_\_

MINISTRY OF EDUCATION AND SCIENCE OF UKRAINE

KYIV NATIONAL LINGUISTIC UNIVERSITY

Department of Theory and Practice of Translation from the English Language

**Master Degree Thesis in Translation Studies**

**under the title:** “Intertextuality as a method of subtext formation: the translation aspect (based on the Ukrainian translation of Quentin Tarantino’s novel *Once upon a Time in Hollywood*”

Group Pa 54-22  
Faculty of German Philology and  
Translation  
Educational Programme Translation  
Studies: Specialized Translation  
(English and Second Foreign Language)  
Majoring 035 Philology  
Anastasiia O. Trytenichenko

Research supervisor:  
O. B. Halych  
Candidate of Philology,  
Associate Professor

Kyiv – 2023

**ЗАВДАННЯ**  
**на кваліфікаційну роботу магістра з перекладознавства**

студентки II курсу групи Па 54-22 факультету германської філології і перекладу КНЛУ

Тритеніченко Анастасії Олегівни

(ПІБ студента)

спеціальності 035 Філологія, спеціалізації 035.041 Германські мови і літератури (переклад включно), перша – англійська, **освітньо-професійної програми** Перекладознавство: професійно-орієнтований переклад (англійська мова і друга іноземна мова)

**Тема роботи** «Інтертекстуальність як спосіб формування підтексту: перекладацький аспект (на матеріалі українськомовного перекладу роману Квентіна Тарантіно *Once upon a Time in Hollywood* ‘Одного разу в Голлівуді’)»

**Науковий керівник** кандидат філологічних наук, доцент Галич О. Б.

**Дата видачі завдання** “10” вересня 2022 р.

Графік виконання кваліфікаційної роботи магістра з перекладознавства

№ п/п	Найменування частин і план кваліфікаційної роботи	Графік виконання	Підписи студента і керівника
1.	Аналіз наукових першоджерел і складання бібліографії	Жовтень 2022 р.	
2.	Написання теоретичної частини кваліфікаційної роботи (розділ 1)	Листопад 2022 р.	
3.	Добір мовного матеріалу тексту і складання Додатку (100 англійськомовних речень та їх переклад)	Грудень 2022 р.	
4.	Аналіз мовного матеріалу тексту, який досліджується, і написання аналітичної частини кваліфікаційної роботи (розділ 2)	Березень 2023 р.	
5.	Проведення перекладацького аналізу досліджуваного мовного явища і написання практичної частини кваліфікаційної роботи (розділ 3)	Травень 2023 р.	
6.	Написання вступу і висновків дослідження, подання завершеної кваліфікаційної роботи науковому керівнику для попереднього перегляду	Вересень 2023 р.	
7.	Попередній захист кваліфікаційної роботи і подання завершеної кваліфікаційної роботи на кафедру	07 жовтня 2023 р.	
8.	Оформлення документації (відгуки) і підготовка презентації до захисту кваліфікаційної роботи	Жовтень 2023 р.	
9.	Захист кваліфікаційної роботи магістра з перекладознавства	Грудень 2023 р.	

**Науковий керівник** \_\_\_\_\_ (підпис)

**Студент** \_\_\_\_\_ (підпис)

**ВІДГУК НАУКОВОГО КЕРІВНИКА  
НА КВАЛІФІКАЦІЙНУ РОБОТУ МАГІСТРА З ПЕРЕКЛАДОЗНАВСТВА**

студентки II курсу групи Па 54-22 факультету германської філології і перекладу спеціальності 035 Філологія, спеціалізації 035.041 Германські мови і літератури (переклад включно), перша – англійська, освітньо-професійної програми Перекладознавство: професійно-орієнтований переклад (англійська мова і друга іноземна мова)

Тритеніченко Анастасії Олегівни

(ПІБ студента)

за темою «Інтертекстуальність як спосіб формування підтексту: перекладацький аспект (на матеріалі українськомовного перекладу роману Квентіна Тарантіно *Once upon a Time in Hollywood* 'Одного разу Голлівуді')»

В

Відповідність кваліфікаційної роботи нормативним вимогам (необхідне позначити ✓ або +)		
1.	Наявність основних структурних компонентів	<input type="checkbox"/> усі компоненти присутні , <input type="checkbox"/> один компонент відсутній <input type="checkbox"/> декілька компонентів відсутні
2.	Відповідність оформлення, посилань і списку використаних джерел нормативним вимогам	<input type="checkbox"/> повна відповідність <input type="checkbox"/> незначні помилки в оформленні <input type="checkbox"/> оформлення неправильне
3.	Відповідність побудови вступу нормативним вимогам	<input type="checkbox"/> повна відповідність <input type="checkbox"/> відповідність неповна <input type="checkbox"/> не відповідає вимогам
4.	Відповідність огляду наукової літератури нормативним вимогам	<input type="checkbox"/> повна відповідність <input type="checkbox"/> відповідність неповна <input type="checkbox"/> не відповідає вимогам
5.	Відповідність аналітичної частини дослідження заявленій меті та завданням	<input type="checkbox"/> повна відповідність <input type="checkbox"/> відповідність неповна <input type="checkbox"/> не відповідає вимогам
6.	Відповідність практичної частини дослідження нормативним вимогам	<input type="checkbox"/> повна відповідність <input type="checkbox"/> відповідність неповна <input type="checkbox"/> не відповідає вимогам
7.	Відповідність висновків результатам теоретичної та практичної складових дослідження	<input type="checkbox"/> повна відповідність <input type="checkbox"/> відповідність неповна <input type="checkbox"/> не відповідає вимогам

Особиста думка керівника \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_

Кваліфікаційна робота \_\_\_\_\_ може бути (не може бути)

(ПІБ студента)

рекомендована до захисту

\_\_\_\_\_  
(підпис керівника)

(\_\_\_\_\_)

(ПІБ керівника)

” ” \_\_\_\_\_ 2023 рік

## РЕЦЕНЗІЯ НА КВАЛІФІКАЦІЙНУ РОБОТУ МАГІСТРА З ПЕРЕКЛАДОЗНАВСТВА

студентки II курсу групи Па 54-22 факультету германської філології і перекладу спеціальності 035 Філологія, спеціалізації 035.041 Германські мови і літератури (переклад включно), перша – англійська, **освітньо-професійної програми Перекладознавство: професійно-орієнтований переклад (англійська мова і друга іноземна мова)**

Тритеніченко Анастасії Олегівни

(ПІБ студента)

за темою «Інтертекстуальність як спосіб формування підтексту: перекладацький аспект (на матеріалі українськомовного перекладу роману Квентіна Тарантіно *Once upon a Time in Hollywood* ‘Одного разу в Голлівуді’)»

	Критерії	Оцінка в балах
1.	Наявність основних компонентів структури роботи — <b>загалом 10 балів</b> (усі компоненти присутні – <b>10</b> , один компонент відсутній – <b>5</b> , декілька компонентів відсутні – <b>0</b> )	
2.	Відповідність оформлення роботи, посилань і списку використаних джерел нормативним вимогам до кваліфікаційної роботи — <b>загалом 10 балів</b> (повна відповідність – <b>10</b> , поодинокі огріхи у форматуванні – <b>8</b> , незначні помилки в оформленні – <b>6</b> , значні помилки в оформленні – <b>4</b> , оформлення переважно не відповідає вимогам – <b>0</b> )	
3.	Відповідність побудови вступу нормативним вимогам — <b>загалом 10 балів</b> (повна відповідність – <b>10</b> , поодинокі огріхи стилістичного характеру – <b>8</b> , несуттєві помилки у формулюваннях – <b>6</b> , суттєві помилки у формулюваннях – <b>4</b> , не відповідає вимогам за структурою і змістом – <b>0</b> )	
4.	Відповідність огляду наукової літератури нормативним вимогам — <b>загалом 10 балів</b> (повна відповідність – <b>10</b> , несуттєві помилки у формулюваннях – <b>8</b> , недостатня кількість проаналізованих іноземних джерел (мін. 30%) – <b>6</b> , відсутній критичний аналіз наукових праць – <b>4</b> , не відповідає вимогам за структурою і змістом – <b>0</b> )	
5.	Відповідність аналітичної частини дослідження заявленій меті та завданням — <b>загалом 10 балів</b> (повна відповідність – <b>10</b> , несуттєві огріхи стилістичного характеру – <b>8</b> , несуттєві помилки при аналізі фактичного матеріалу – <b>6</b> , суттєві помилки при аналізі фактичного матеріалу – <b>4</b> , відсутність власного аналізу фактичного матеріалу (100 речень) – <b>0</b> )	
6.	Відповідність практичної частини дослідження нормативним вимогам — <b>загалом 10 балів</b> (повна відповідність – <b>10</b> , несуттєві огріхи стилістичного характеру – <b>8</b> , несуттєві помилки при перекладі фактичного матеріалу – <b>6</b> , суттєві помилки при перекладі й аналізі фактичного матеріалу – <b>4</b> , відсутність перекладацького аналізу фактичного матеріалу (100 речень) – <b>0</b> )	
7.	Відповідність висновків результатам теоретичної та практичної складових дослідження — <b>загалом 10 балів</b> (повна відповідність – <b>10</b> , несуттєві огріхи стилістичного характеру – <b>8</b> , неповне висвітлення результатів дослідження – <b>6</b> , часткове висвітлення результатів дослідження – <b>4</b> , не відповідає результатам дослідження – <b>0</b> )	

Усього набрано балів: \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ (ПІБ рецензента)

\_\_\_\_\_ (підпис рецензента)

” ” \_\_\_\_\_ 2023 р

## ЗМІСТ

ВСТУП .....	1
РОЗДІЛ 1. ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ У ХУДОЖНІЙ ЛІТЕРАТУРІ ЯК ЛІНГВІСТИЧНА І ПЕРЕКЛАДОЗНАВЧА ПРОБЛЕМА .....	5
1.1 Поняття та сутність інтертекстуальності.....	5
1.2 Теоретичні передумови відтворення інтертекстуальних елементів у перекладі .....	11
1.3 Інтертекстуальність художнього дискурсу .....	19
Висновки до розділу 1 .....	27
РОЗДІЛ 2. ТИПОЛОГІЯ ТА ФУНКЦІЇ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНИХ ЕЛЕМЕНТІВ У РОМАНІ К. ТАРАНТІНО <i>ONCE UPON A TIME IN HOLLYWOOD</i> (‘ОДНОГО РАЗУ В ГОЛЛІВУДІ’).....	29
2.1 Синхронна і діахронна інтертекстуальність у романі .....	29
2.1.1 Синхронна інтертекстуальність.....	29
2.1.2 Діахронна інтертекстуальність .....	39
2.2 Структурні моделі та форми реалізації інтертекстуальності в українськомовному перекладі роману .....	43
2.3 Функції інтертекстуальних елементів у романі .....	49
Висновки до розділу 2 .....	52
РОЗДІЛ 3. ЗАСОБИ ПЕРЕДАЧІ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНИХ ЕЛЕМЕНТІВ ПРИ ПЕРЕКЛАДІ РОМАНУ К. ТАРАНТІНО <i>ONCE UPON A TIME IN HOLLYWOOD</i> (‘ОДНОГО РАЗУ В ГОЛЛІВУДІ’) УКРАЇНСЬКОЮ МОВОЮ.....	54
3.1 Способи відтворення інтертекстуального підтексту українською мовою у перекладі .....	54
3.2 Застосування перекладацьких трансформацій для відтворення інтертекстуального підтексту українською мовою у перекладі.....	61
3.2.1 Лексичні перекладацькі трансформації .....	61

3.2.2 Лексико-семантичні перекладацькі трансформації.....	64
3.2.3 Граматичні перекладацькі трансформації.....	68
3.2.4 Лексико-граматичні перекладацькі трансформації.....	70
3.2.5 Перекладацький коментар.....	72
Висновки до розділу 3 .....	75
ВИСНОВКИ.....	77
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	81
СПИСОК ДОВІДКОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	87
СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ .....	87
ДОДАТКИ.....	88
Додаток А. Інтертекстуальні елементи в романі Квентіна Тарантіно <i>Once upon a Time in Hollywood</i> ‘Одного разу в Голлівуді’ та його українськомовному перекладі.....	88
Додаток Б. Типологія інтертекстуальності в романі Квентіна Тарантіно <i>Once upon a Time in Hollywood</i> ‘Одного разу в Голлівуді’ .....	108
Додаток В. Засоби передачі інтертекстуальних елементів при перекладі роману Квентіна Тарантіно <i>Once upon a Time in Hollywood</i> ‘Одного разу в Голлівуді’ українською мовою .....	110
SUMMARY .....	112

## ВСТУП

Кваліфікаційну роботу магістра присвячено вивченню перекладацького аспекту інтертекстуальності як способу формування підтексту на матеріалі українськомовного перекладу роману Квентіна Тарантіно *Once upon a Time in Hollywood* ‘Одного разу в Голлівуді’.

Концепція інтертекстуальності як результат постструктуралістської теорії про смерть орієнтованої на автора критики, яка обмежувала діапазон сприйняття широких, розрізнених значень і багатовимірності текстових інтерпретацій. Інтертекстуальність деакцентує простір дискурсивної швидкоплинності, тим самим забезпечуючи оплот для інклюзивності та гетерогенності текстових відносин і значень для діахронічної інтерпретації текстів. Джерело слів може мати великий авторитет, або автор може захотіти розкритикувати ці слова. Коли ми читаємо або слухаємо інших, ми часто не замислюємося, звідки беруться їхні слова, але іноді починаємо відчувати значимість того, що вони повторюють слова та думки з того чи іншого джерела.

Різні аспекти інтертекстуальності свого часу вивчали Дж. Аллен, А. Дж. Девітт, У. Еко, А. С. Жулінська, М. Ковен, Ю. Крістева, О. С. Переломова, В. А. Просалова, М. Шаповал та ін. Своєю чергою, інтертекстуальність художнього дискурсу поставала об’єктом дослідження в роботах О. С. Вещикової, С. О. Дячок, О. С. Переломової, А. Д. Поліщук, С. І. Сафарян, М. Телбота та ін. Однак, на сучасному етапі розвитку лінгвістики додаткового дослідження потребують особливості реалізації інтертекстуальності у творах авторів ХХІ століття, що досі є недостатньо вивченими, зокрема, у художній творчості Квентіна Тарантіно, відомого режисера, а з недавніх пір – і письменника.

Тож **актуальність теми** дослідження полягає в тому, що аналіз відтворення при перекладі інтертекстуальних зв’язків може допомогти глибше зрозуміти процес перекладу. Крім того, інтертекстуальність як досить



нешодавно винайдене явище потребує подальших досліджень, особливо щодо типології і функцій інтертекстуальних елементів в художній літературі XXI століття.

**Метою** дослідження постає вивчення особливостей реалізації інтертекстуальності в текстах художнього дискурсу та особливостей її передачі при перекладі на матеріалі українськомовного перекладу роману Квентіна Тарантіно *Once upon a Time in Hollywood* ‘Одного разу в Голівуді’.

Відповідно до мети поставлено такі **завдання** дослідження:

- 1) визначити поняття та сутність інтертекстуальності;
- 2) висвітлити теоретичні передумови відтворення інтертекстуальних елементів у перекладі;
- 3) подати стисло характеристику інтертекстуальності художнього дискурсу;
- 4) визначити особливості реалізації синхронної й діахронної інтертекстуальності в романі Квентіна Тарантіно *Once upon a Time in Hollywood* ‘Одного разу в Голівуді’;
- 5) дослідити структурні моделі та форми реалізації інтертекстуальності в романі;
- 6) висвітлити функції інтертекстуальних елементів у романі;
- 7) проаналізувати способи відтворення інтертекстуального підтексту українською мовою у перекладі;
- 8) визначити особливості застосування перекладацьких трансформацій для відтворення інтертекстуального підтексту українською мовою у перекладі.

**Об’єктом** дослідження постає інтертекстуальність роману Квентіна Тарантіно *Once upon a Time in Hollywood* ‘Одного разу в Голівуді’ в оригіналі та його українськомовному перекладі.

**Предмет** дослідження – типологія, структурні моделі та форми реалізації інтертекстуальності в романі Квентіна Тарантіно *Once upon a Time*

*in Hollywood* ‘Одного разу в Голівуді’, а також способи відтворення інтертекстуального підтексту українською мовою у перекладі та перекладацькі трансформації, що використовуються для цього.

**Матеріалом** дослідження є 100 прикладів інтертекстом, представлених у романі Квентіна Тарантіно *Once upon a Time in Hollywood* ‘Одного разу в Голівуді’ та його перекладі, виконаному українським перекладачем О. Колесниковим. Загальний обсяг проаналізованих перекладацьких трансформацій становить 131 одиницю.

**Методологія** дослідження включає застосування описово-аналітичних методів дослідження при визначенні теоретичних передумов вивчення інтертекстуальності художнього дискурсу. У практичній частині дослідження застосовано принципи та методи контекстуального, жанрового, культурно-історичного та порівняльного аналізу, а також перекладознавчого аналізу та метод кількісних підрахунків для узагальнення результатів.

**Наукова новизна** проведеного дослідження зумовлена його фокусом на сучасній англійській художній літературі, що належить до епохи постмодернізму, оскільки останній передбачає значні експерименти із формою та змістом твору. У роботі вперше у вітчизняному перекладознавстві здійснено аналіз перекладознавчого аспекту інтертекстуальності в романі К. Тарантіно, якого часто називають «головним постмодерністом Голлівуду».

**Практичне значення** результатів дослідження зумовлене тим, що вони є внеском до стилістики англійської мови, аспектного перекладу та теорії інтертекстуальності і покликані вирішувати часткові проблеми художньої критики. Отримані результати можуть бути використані при навчанні вищевказаним дисциплінам, а також можуть використовуватися при проведенні подальших досліджень у цій галузі.

**Апробація результатів дослідження.** Основні положення дипломної роботи було представлено на I турі Всеукраїнського конкурсу студентських наукових робіт з галузей знань і спеціальностей, який відбувся у Київському

національному лінгвістичному університеті (лист Інституту модернізації змісту освіти № 21\_08-118 від 30.01.2023 р., наказ ректора КНЛУ № 68-о від 03.02.2023 р.) зі спеціальності «Переклад» (Диплом II ступеня) та на Міжнародній науково-практичній відеоконференції «Ad orbem per linguas. До світу через мови», 18-19 травня 2023 року («Особливості відтворення інтертекстуальних елементів при перекладі роману К. Тарантіно *Once Upon a Time in Hollywood* (“Одного разу в Голлівуді”) українською мовою»). Київ: Видавничий центр КНЛУ, 2023. С. 317–319).

**Структура й обсяг роботи.** Робота складається зі вступу, трьох розділів з висновками до кожного з них, висновків, списків використаних джерел, довідкової літератури, джерел ілюстративного матеріалу, резюме та трьох додатків.

## РОЗДІЛ 1

### ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ У ХУДОЖНІЙ ЛІТЕРАТУРІ ЯК ЛІНГВІСТИЧНА І ПЕРЕКЛАДОЗНАВЧА ПРОБЛЕМА

#### 1.1 Поняття та сутність інтертекстуальності

*– Як це? Щоб дізнатися, про що говорить  
одна книга, ви маєте перечитати інші?*

*– Іноді буває і так. Часто-густо  
одні книжки мовлять про інші.*

У. Еко [11: 318]

Усі елементи художнього твору мають образний зміст, естетично вмотивований та функціонально співвіднесений з іншими творами мистецтва, у тому числі і словесними, а осягнути цей образний зміст можливо, тільки ретельно відстежуючи властивості самого художнього тексту, співставляючи його з іншими словесно-естетичними продуктами [26: 102].

Активно терміном «інтертекстуальність» почали оперувати з 1967 року після опублікування досліджень французькою літературознавця Ю. Крістевої, у трактуванні якої цей термін визначався як комунікативний зв'язок між текстами різних епох [45: 10]. Проте задовго до появи наукових праць Ю. Крістевої вже існувало уявлення про те, що жоден текст не може бути написаний без наслідування попередніх текстів, без урахування літературної традиції. Різноманітні прояви процесу інтертекстуальності відомі з давніх-давен, але лише останні півстоліття тривання літературознавчої думки дали йому широке теоретичне підґрунтя і яскраві метафоричні візії. Текст, що виявляє свої міжтекстові відношення, сприймається як «бібліотека-лабіринт» (У. Еко), «сад із безліччю стежок»

(Х. Л. Борхес), «вічне повернення» (Ф. Ніцше), а також «ризوما», «палімпсест», «мережа Інтернет» та подібні образи із семантикою децентрації та плутанини [29: 6]. Отже, інтертекстуальність – «це пристрій, за допомогою якого один текст перезаписує інший текст» [57: 48], а інтертекст – «уся сукупність текстів, що відбилися в цьому творі, незалежно від того, чи співвідноситься він із твором *in absentia* (наприклад, у випадку алюзії), чи включається в нього *in praesentia* (як цитата)» [57: 48].

Інтертекстуальність не є нововідкритим феноменом, проте дозволяє по-новому аналізувати форми імпліцитного й експліцитного співіснування двох текстів [6: 281]. Інтертекстуальність у найширшому розумінні – це постструктуралістська, деконструктивістська та постмодерністська теорія, яка змінила концепцію тексту, визнаючи його інтертекстом завдяки взаємозв'язкам між текстами та поглинанню текстів іншими текстами [69: 300]. Слід зазначити, що конкретний зміст терміна «інтертекстуальність» суттєво видозмінюється залежно від теоретичних і філософських засад, на які опирався кожен із дослідників. Загальновідоме канонічне визначення інтертекстуальності сформулював Р. Барт, зазначивши: «Кожен текст є інтертекстом, інші тексти наявні в ньому на різних рівнях, у більш чи менш пізнаних формах [...]. Кожен текст являє собою нову тканину, зіткану із старих цитат» (цит. за [26: 102]).

Ж. Женетт розглядає інтертекстуальність як компонент глобального поняття транстекстуальності, визначаючи **інтертекстуальність** як «відношення співприсутності між двома або більше текстами, тобто ефективну присутність одного тексту в іншому, що створюється за допомогою плагіату, цитат чи алюзій» (цит. за [48: 281]). Акцентуючи увагу на тому, що завдяки інтертекстуальним відношенням текст викликає репрезентацію ситуації дискурсу, текстових ресурсів, які впливають на ситуацію, і того, як поточний текст позиціонує себе та спирається на інші тексти, Ч. Безермен визначає інтертекстуальність як «експліцитні та

імпліцитні зв'язки тексту чи висловлювання з попередніми, сучасними та потенційними майбутніми текстами» [31: 86]. Українська науковиця В. Просалова визначає інтертекст як «віртуальну єдність текстів, механізм, завдяки якому відбувається збереження мистецьких надбань та трансляція культурних традицій, [...] багатозначне поняття, яке експлікує складну історію тексту, що виникає на основі трансформації попередніх, його багатокомпонентний склад і наявність міжтекстових зв'язків» [24: 170].

Новизна, яку висуває інтертекстуальність, – це розрізнення між **твором і текстом**. Для теоретиків інтертекстуальності твір – це продукт, який споживається, а текст – це процес, який відбувається. Інтертекстуальність – це теорія, яка надає читачеві безліч способів дешифрування текстів, у тому числі літературних творів, оскільки вона розглядає твір літератури, як і всі тексти, не як закриту мережу, а як відкритий продукт, що містить сліди інших текстів [69: 300]. Тож, як слушно зазначає М. Х. Мартінез Альфаро, концепція інтертекстуальності вимагає розуміння текстів не як самодостатніх систем, а як диференціальних та історичних, як слідів і відбитків іншості, оскільки вони сформовані повторенням і трансформацією іншої текстової структури [48: 268].

Теорія інтертекстуальності постулює, що всі тексти є «потенційно множинними, оборотними, відкритими для власних припущень читача, позбавленими чітких і визначених меж і завжди залученими до вираження або придушення діалогічних “голосів”, які існують у суспільстві» [30: 209], тому вивчення інтертекстуальності допомагає зрозуміти, як письменники вводять інших персонажів у свою історію та як вони позиціонують себе в цих світах багатьох текстів; на які джерела спираються дослідники та теоретики, а які вони заперечують; ідеї, дослідження та політичні позиції, що стоять за програмними документами [31: 84].

Інтертекстуальність, на думку М. Ковена, існує не лише між окремими текстами, комунікативними подіями, а й між типами чи жанрами подій.

Учасники можуть, зокрема, вбудовувати один жанр або спосіб мовлення в інший, наприклад, стилізувати шкільні уроки як проповіді. У широкому розумінні саме через інтертекстуальність учасники соціуму знаходять подібності та зв'язки всередині та між комунікативними моментами. Тож інтертекстуальність може сприяти виникненню дискурсивного відчуття приналежності до однієї спільноти, наприклад, коли люди використовують і впізнають «ту саму» історію, гасло чи прислів'я. Учасники з різним положенням можуть створювати різні інтертекстуальні зв'язки [44: 22]. З іншого ж боку, як зазначає М. Уортон, будь-який інтертекстуальний аналіз повинен зосереджуватися на **текстових висловлюваннях**, а не на темах, які, з огляду на природу культурного та соціального континууму, обов'язково поділяють різні письменники та читачі [67: 22]. При цьому «інтертекстуальність виникає щоразу, коли один текст передбачає або вимагає посилання на якийсь інший ідентифікований текст або фрагмент дискурсу, усного чи письмового» [53: 117], тож інтертекстуальність стосується не тільки письмових дискурсів та текстів, але її можна вивчати також і в розмовних дискурсах.

Питання про визначення тексту пов'язане з проблемою рівневої системно-мовної природи текстів. У зв'язку з цим у лінгвістиці тексту виникла потреба найменування інваріанта певної сукупності реальних текстів. Такий інваріант стали називати **текстевою**. На основі текстом відбувається породження й сприйняття актуалізованих текстів. Текстема в сучасній когнітивній лінгвістиці розглядається в ракурсі текстового прототипу як моделі, схеми певного класу текстів, який має ієрархічно організовані прототипні ознаки певного класу: семантичні, структурні, інтенційні, ситуативні, інтерпретативні, соціокультурні та ін.

Термін «**інтертекстема**», на думку О. С. Переломової, утворено за аналогією до терміна «текстема» та визначається як одиниця інтертексту, функціонально зорієнтована міжтекстово, представник прототексту,

міжрівневий реляційний (співвідносний) сегмент змістової структури тексту, утягнений у міжтекстові зв'язки [21: 85]. А. С. Жулинська пропонує своє розуміння інтертекстуальності та інтертекстеми: «Ми розуміємо інтертекстуальність як багатоаспектну психолінгвістичну категорію тексту, яка вказує на його комунікативні відношення з іншими текстами на змістовому, лексичному, синтаксичному і стилістичному рівнях, виражену мовними маркерами – інтертекстемами. Інтертекстеми в нашому розумінні – це лінгвістичні засоби реалізації інтертекстуальних зв'язків» [12: 75]. Доцільним є те, що в цьому визначенні, попри зазначену багатоаспектність поняття інтертекстуальності, авторка акцентує на комунікативному аспекті тексту як лінгвістичної категорії, яка обов'язково потребує взаємодії з іншими текстами, що реалізується в мовних засобах (усіх рівнів) – інтертекстемах [21: 85].

Існує низка підходів до **типології інтертекстуальності та інтертекстуальних засобів**. Зокрема, Ю. Крістева поділяє інтертекстуальність на горизонтальну і вертикальну. Так звана горизонтальна інтертекстуальність відноситься до інтертекстуальності між абзацом дискурсу та серією інших дискурсів, тоді як вертикальна інтертекстуальність відноситься до тих контекстів, які складають дискурс безпосередньо або опосередковано, тобто ті дискурси, які різними способами пов'язані з нею з точки зору історії чи сучасності [45: 15].

Дж. Девітт розглядав інтертекстуальність як тривимірну концепцію, ідентифікуючи три типи інтертекстуальності:

- 1) загальну інтертекстуальність, яка виникає, коли текст спирається на попередні тексти, написані у відповідь на подібні ситуації;
- 2) референційну інтертекстуальність, яка відноситься до «посилань в межах одного тексту на інший текст» [34: 342];
- 3) функціональну інтертекстуальність, яка «відноситься до взаємодії текстів у певній спільноті» [34: 337].



Н. Ферклаф запропонував три категорії інтертекстуальності, а саме:

- 1) послідовну інтертекстуальність, яка має місце, коли різні тексти або типи дискурсу чергуються в тексті;
- 2) вбудовану інтертекстуальність, яка виникає, коли текст або тип дискурсу чітко міститься в матриці іншого;
- 3) змішану інтертекстуальність, яка означає, що тексти або типи дискурсу зливаються більш складним способом, який важко розділити [36: 118].

Категоризація М. Уоррена включає чотири типи інтертекстуальності:

- 1) явні посилання (тобто сигнали) на попередні та/або передбачені тексти;
- 2) неявні посилання (тобто сигнали) на попередні та/або передбачені тексти;
- 3) вбудовування за допомогою парафразу, резюме тощо;
- 4) вбудовування в текст за допомогою прямих цитат [66: 15].

А. Д. Поліщук та М. М. Юрковська класифікують інтертекстуальні засоби відповідно до ступеню близькості до твору-оригіналу та стилістичного забарвлення на такі групи:

- 1) ремінісценції, що відтворюють фрагменти твору-оригіналу не дослівно, а лише його відгомін, тому задля їх виявлення необхідно врахувати біографічні, психологічні та ідіостильові чинники; як правило, передаються окремі елементи чи стилістичні особливості відомого читачу твору, які він має розпізнати, хоч і без цього текст може бути досить зрозумілим;
- 2) пародії – це комічне або сатиричне наслідування іншого художнього твору;
- 3) алюзія запозичує не ціле висловлювання, а його окремий елемент або певний символ, що зберігає зв'язок із попереднім текстом і робить натяк на певну думку чи подію; алюзія містить лише підказку, щоб реципієнт уже в процесі сприймання відновив із пам'яті її початковий смисл. Чим більш

відомий текст залучає автор, тим легше його розпізнати, тим легшим буде прочитання його смислу реципієнтом;

4) цитати – дослівне використання висловів [22: 176–177].

Таким чином, інтертекстуальність – це експліцитні та імпліцитні зв'язки тексту чи висловлювання з попередніми, сучасними та потенційними майбутніми текстами. Текстовою реалізацією категорії інтертекстуальності постає інтертекстема – лінгвістичний засіб реалізації інтертекстуальних зв'язків, одиниця інтертексту, функціонально зорієнтована міжтекстово, представник прототексту, міжрівневий реляційний (співвідносний) сегмент змістової структури тексту, утягнений у міжтекстові зв'язки.

## **1.2 Теоретичні передумови відтворення інтертекстуальних елементів у перекладі**

З початку XXI століття перекладознавство ще більше зміцнилося, розширилося та поглибилося. Однак із появою різноманітних теоретичних шкіл гуманітарних і соціальних наук деякі з наріжних каменів теорії перекладу, якими раніше захоплювалась перекладацька спільнота, «почали руйнуватися та бути повалені» [47: 1107]. Натомість у теорії перекладу створився стан мультисимбіозу, який керується діалектичними, динамічними філософськими поглядами, які постійно розвиваються та які можна використовувати як довідкові для інших дисциплін [58: 55]. Інтертекстуальність як теорія тексту, створена структуралізмом і постструктуралізмом, сконцентрована на генеруванні смислу, читанні та інтерпретації текстів. У сучасній літературі та мистецтві існує низка важливих проблем, таких як зв'язок між текстом і культурною практикою [70: 72]. Мета залучення інтертекстуальності до теорії перекладу полягає в тому, щоб допомогти теорії та практиці перекладу, за словами Ю. Лонг та

Дж. Ю, «вийти із закритої оболонки у ширший і відкритий простір» [47: 1107].

Інтертекстуальність характеризується всеосяжністю та всебічністю мови й тексту. Тексти переплітаються з іншими текстами, будучи самореферентними, таким чином, інтертекстуальність додає новий вимір перекладознавству [33: 136]. Урахування **інтертекстуальності при перекладі** є доцільним з огляду на наступні два аспекти.

1. Інтертекстуальність ламає традиційний погляд на значення перекладу. У певному сенсі історія перекладу – це історія трансформації значення. Хоча вчені мають різні погляди, що стосується критерію перекладу, якість перекладу здебільшого залежить від того, наскільки трансформоване значення відповідає значенню оригінального тексту [71: 72]. Ю. Ніда, відомий американський теоретик перекладу, вважав, що переклад стосується відтворення інформації вихідної мови в найближчому та найприроднішому еквіваленті від семантики до стилю в цільовій [52: 131]. До того ж, традиційний структуралістський погляд на значення передбачає, що значення є фіксованим і незмінним, і різні читачі можуть інтерпретувати той самий текст, щоб отримати незмінне значення [38: 75].

Але згідно з теорією інтертекстуальності тотожність значення або визначеність значення видається слабкою. Переклад має як зовнішні, так і сутнісні ознаки інтертекстуальності, і можна стверджувати, що переклад сам по собі є інтертекстуальною діяльністю. Переклад – це процес перетворення мови в текстовій мережі, яка об'єднує численні значення [40: 18], а література, включно з її змістом, стає нестабільним процесом незліченних відбитків означувачів і нескінченних змін. Взаємне проникнення між текстами, поглинання та адаптація одного тексту до іншого утворюють нові значення. Тож, оскільки переклад – це процес трансформації мови в текстовій мережі, яка об'єднує численні значення, можна сказати, що переклад – це процес діалогу та спілкування між автором оригіналу,

перекладачем і читачем у часі та просторі, а також інтерактивний процес відбору, поглинання, створення та варіювання, і перекладач, як посередник між автором тексту оригіналу та читачем тексту перекладу, має ознайомитися з великою кількістю попередніх текстів, які прямо чи опосередковано пов'язані з авторським задумом, тематикою тексту та конотацією тексту [47: 1108].

2. Теорія інтертекстуальності висуває підвищені вимоги до перекладачів. Теорія інтертекстуальності наголошує на недетермінованості структури тексту, і жоден текст не може існувати без інших текстів. Значення тексту залежить від взаємодії тексту з іншими текстами. Переклад – це перетворення тексту та значення між мовами; переклад є інтертекстуальним, а отже, і тексти оригіналу й перекладу також є інтертекстуальними. Отже, якщо розглядати текст оригіналу як претекст, переклад має розумітися як текст, згенерований на основі попереднього. У процесі перетворення претексту в новий текст, тобто в процесі перекладу, перекладач виконує одночасно три ролі: читача претексту, інтерпретатора та автора створеного тексту, а також виконує три завдання завершення, інтерпретації та переписування тексту [70: 73]. Від суб'єктивності перекладача значною мірою залежить, чи зможе цей процес завершитися успішно, а тому перекладач повинен здійснювати свою діяльність, повністю розуміючи вихідний текст і виконуючи роль носія вихідного тексту та тексту перекладу [47: 1108]:

1) **перекладач як читач** повинен спочатку уважно прочитати оригінальний текст, використовуючи інтертекстуальні знання, пов'язані з текстом оригіналу, щоб повністю зрозуміти його значення; від перекладача як читача вимагається поєднувати своє соціальне та культурне походження, повною мірою проявляти свою суб'єктивну ініціативу, ретельно інтерпретувати оригінальний текст і завершувати текст [60: 181];

2) **перекладач як інтерпретатор** повинен зрозуміти текст на вищому рівні та ретельно розтлумачити текст оригіналу; як інтерпретатори, перекладачі повинні насамперед бути знайомі з відповідними літературними темами та історичним і соціальним підґрунтям, яке міститься в тексті, а також володіти всіма видами навичок або стратегій, необхідних для вираження незнайомого змісту, і водночас повністю досліджувати та відображати літературні конотації тексту [59: 116];

3) **перекладач як автор**, якому потрібно висловити претекст іншою мовою, здійснюючи свідоме чи несвідоме переписування претексту та відображаючи прямий чи опосередкований інтертекстуальний зв'язок, «мандруючи туди-сюди в переплетеній мережі текстів, щоб отримати своє власне розуміння та продукт розуміння, а саме значення, а потім перетворити продукт розуміння на кінцевий продукт перекладу» [62: 342].

Інтертекстуальність, тобто вкраплення в текст інших текстів у вигляді цитат, алюзій, ремінісценцій, є найвиразнішою ознакою постмодернізму, невідтворення якої в перекладі порушує постмодерністську поетику.

Кожне прочитання тексту – це нова інтерпретація, яка залежить від багатьох чинників, зокрема особистості й досвіду читача, його пресупозицій, культурної ситуації, стереотипів тощо. Це дає перекладачеві величезну свободу: перекладач, як і всякий читач, сам переймає роль автора, а такі поняття, як «священний оригінал» чи «задум автора», «реконструюються». Переклад перетворюється на своєрідну «трансформацію», поняття адекватності втрачає сенс, а перекладач стає видимим й активним учасником цієї трансформації [13: 23].

Згідно твердження Н. В. Клімович, у процесі перекладу художнього тексту переклад інтертекстуальних елементів вимагає особливої уваги перекладача, і це дозволяє ідентифікувати інтертекстуальні елементи в якості **одиниці перекладу** [43: 500].

На переклад **інтертекстуальних одиниць** впливає багатозначність постмодерністського тексту, яка породжує множинність інтерпретацій. Це надає перекладачеві широкі повноваження відтворювати інтертекстуальні одиниці відповідно до власної інтерпретаційної позиції.

Домінантою відтворення інтертекстуальних одиниць у перекладі є передача смислової напруги між «своїм» і «чужим» словом, сплетіння яких створює ігрове поле постмодерністського тексту, забезпечення впізнаваності «чужого» слова як «чужого» на цільовому інтертекстуальному полі, що призводить до виникнення у читача перекладу асоціативних вібрацій і складає основу для «генерування» смислів [9: 32].

У процесі перекладу інтертекстуальних елементів з однієї мови на іншу перекладач повинен:

- 1) виявити інтертекстуальні елементи художнього тексту;
- 2) обрати варіант перекладу, що найбільш повно відтворюватиме інтертекстуальність елементу.

Ці **умови** необхідні для відтворення значення інтертекстуальних елементів у тексті перекладу, зважаючи на те, що інтертекстуальні елементи в якості одиниці перекладу вимагають окремого підходу до перекладу. В ситуації, коли інтертекстуальні елементи не виявлені перекладачем в тексті оригіналу, можливі помилки у виборі одиниці перекладу, а це може призвести до порушення еквівалентності перекладеного тексту [43: 503].

За Л. В. Грек, **спосіб перекладу** інтертекстуальних одиниць залежить від їх належності до універсальної, національної та індивідуальної енциклопедій:

- 1) до універсальної енциклопедії Л. В. Грек відносить загальновідомі цитатні імена, цитати-біблеїзми та широковідомі цитати зі світової літератури;

2) до національної енциклопедії належать цитатні імена (імена національних реально-історичних осіб, літературні імена з національної літератури), цитати з національної літератури, а також фольклорні цитати;

3) до індивідуальної енциклопедії – цитатні імена, цитати з творів національних менш знаних авторів та автоцитати, детерміновані культурною пам'яттю окремої особистості [9: 34].

Інтертекстуальні одиниці, що належать до універсальної енциклопедії, входять до спільного інтертекстуального простору як читача оригіналу, так і читача перекладу. Їх доцільно перекладати шляхом цитування канонічного перекладу, що функціонує в рамках культури-реципієнта, або, якщо цитата належить до текстів національної літератури культури-реципієнта, – шляхом відтворення відповідника безпосередньо з цитованого джерела.

Інтертекстуальні одиниці, що належать до національної та індивідуальної енциклопедій, доцільно перекладати такими способами:

1) шляхом точного відтворення лексичного матеріалу з коментарем (детерміновані культурною пам'яттю окремої особистості цитатні імена, цитати з творів маловідомих авторів, автоцитати, а також імена національних реально-історичних осіб та літературні імена національної літератури);

2) шляхом підбору функціонального аналога у культурі-реципієнті (цитати з національної літератури та фольклорні цитати);

3) шляхом експлікації змісту усічених інтертекстуальних одиниць (наприклад, цитати із тоталітарної мови радянського періоду) [9: 55].

Таким чином, виявлення інтертекстуальних елементів тексту в якості одиниці перекладу повинне бути засноване на ономасіологічному підході до перекладу. При виборі методу перекладу інтертекстуальних елементів необхідно виявити інтертекстуальні елементи в тексті та вибрати відповідний спосіб їх перекладу [43: 504].

Щоб відтворити в перекладі інтертекст, треба зберегти якнайбільше контекстів, що потенційно відчитуються в оригіналі, а найголовніше –

відтворити їхні тональності, водночас залишивши можливість «наївного» прочитання – і в цьому інтертекст відрізняється від інших засобів художнього твору (напр. гротеску, бурлеску, травестії тощо). Тобто, цільовий текст з інтертекстом має бути когерентний уже на поверхні, як і оригінал; «глибші» смисли мають бути неочевидними і доступними лише для інтертекстуально-свідомих читачів. З урахуванням цього треба добирати й відповідні перекладацькі тактики [14: 31].

Окрім цього, при інтерпретації тексту з інтертекстуальними посиланнями перекладачеві варто орієнтуватися не на суб'єктивні асоціації, а на національно-культурні смисли компонентів тексту як семіотичних одиниць і, відповідно, відтворювати ці смисли в цільовому тексті, послуговуючись цілим спектром тактик [17: 40].

Важливим чинником при відтворенні в перекладі інтертексту є **прецедентність текстів**, що належать до «вертикального контексту» оригіналу. Ознакою прецедентності текстів є їхня належність до канону шкільної освіти у конкретній національній культурі. Семіотичність прецедентних текстів культури – а саме їхні національно-культурні смисли – мають слугувати для перекладача орієнтиром для інтерпретації інтертекстуальних посилань у тексті-джерелі [13: 42].

У контексті перекладознавства та порівняльного літературознавства, що творять тло для глибшого вивчення інтертекстуальності, на різних рівнях має сенс покладатися на дальшу категоризацію інтертекстуальних елементів:

1) атрибутовані / неатрибутовані, тобто приведені в тексті-приймачі з/без вказівки даних (назви, автора та ін.) прецедентного тексту-джерела (явні чи приховані);

2) повні / усічені (розгорнені/згорнуті; цілісні / фрагментарні), тобто які повністю / неповністю відтворюють фрагмент прецедентного тексту джерела;



3) точні / неточні, тобто які точно / неточно відтворюють мовностилістичне оформлення фрагмента прецедентного тексту-джерела [4: 31].

Існує два загальні **стратегії** відтворення в цільовому тексті інтертексту: очуження та одомашнення. Очуження означає збереження в цільовому тексті інтертекстуальних елементів, що асоціюються з культурою-джерелом. Одомашнення трактується як заміна таких культурно-специфічних елементів тексту-джерела елементами, що відоміші в цільовій культурі, хоч і не обов'язково належать до неї [13: 42].

Переконаний прихильник очуження Л. Венуті критикував стратегію одомашнення та, говорячи передовсім про англо-американський ринок, вбачав у ній мотиви меркантилізації перекладу (сприяння «читабельності» тексту та попиту на ринку), культурної маргінальності, імперіалізму тощо, що робить перекладачів «невидимими» та ставить їх у несприятливе становище [65: 16–17]. Зокрема, він суворо критикує навмисне одомашнення алюзій в англійському перекладі «Енеїди» сера Дж. Денема (1656) як причину значної політичної заангажованості тексту [65: 44–65].

Побіжно розглядаючи інтертекстуальність у контексті перекладу поетичних творів, П. Ньюмарк також віддає перевагу очуженню, називаючи заміну іноземного елемента національним еквівалентом «поступкою» читачам, які самі повинні докласти зусиль для розуміння чужої культури [51: 164]. Прихильність до збереження духу оригіналу в контексті перекладу інтертекстуальності висловлюють А. Б. Кам'янець і Т. Є. Некряч [13].

Стратегія очуження, безсумнівно, має свої переваги, що полягають у збереженні самотності оригіналу, знайомстві читачів з особливостями іншої культури, «видимості» перекладачів та твору-джерела. Надмірне використання однієї із стратегій, однак, не є запорукою бажаного результату. Одомашнення може занадто спростити текст, а очуження – занадто ускладнити його, збіднивши його асоціативне поле. Найкращим

перекладацьким рішенням, таким чином буде балансування між двома полюсами одомашнення та очуження, а саме віднаходження «золотої середини», своєрідна «креолізація» (змішування культур). Вирівнювання впливів обох культур та підбір перекладацьких тактик у кожному окремому контексті видається найбільш адекватною стратегією, що дає перекладачам можливість варіювати та приймати найефективніші рішення стосовно одиничних прикладів, а не взагалі. Дієвість компромісного підходу накладає велику відповідальність на перекладачів, котрі повинні щоразу зважувати всі «за» і «проти», щоб передати інтертекстуальні натяки оригіналу, не применшуючи їх і не додаючи їм вартості [27: 53].

Таким чином, у ході дослідження виявлено, що врахування інтертекстуальності при перекладі покращує якість перекладу та висуває підвищені вимоги для перекладачів. Існує два загальні стратегії відтворення в цільовому тексті інтертексту: очуження та одомашнення, однак найбільш адекватним способом перекладу є комбінування цих двох стратегій.

### **1.3 Інтертекстуальність художнього дискурсу**

В останні десятиліття комплексний підхід у лінгвістиці, як правило, враховує культурну відповідність та інклюзивність через певні аспекти мови, зокрема, й інтертекстуальність [41: 66]. Дж. Блумерт стверджує, що «підхід до дискурсу як до дискурсивної практики означає, що після аналізу лексики, граматики, зв'язності та структури тексту слід звернути увагу на мовленнєві акти, зв'язність та інтертекстуальність – три аспекти, які пов'язують текст із його ширший соціальний контекст» [32: 29].

Дж. Блумерт також вважає, що «явна інтертекстуальність» включає репрезентацію дискурсу, яка стосується способу, у який «цитовані висловлювання вибираються, змінюються, контекстуалізуються. Він розглядав дискурс як соціальну практику як третій вимір

інтертекстуальності, що позначає «ідеологічні наслідки та гегемонічні процеси, в яких, як вбачається, діє дискурс» [32: 30]. Фактично, він стверджував, що гегемонія пов'язана з владою, досягнутою «через побудову альянсів та інтеграцію класів і груп через згоду, а отже, артикуляцію та реартикуляцію порядків дискурсу» [32: 30]. А отже, інтертекстуальність художнього тексту потрібно розглядати, відповідно, в контексті теорії дискурсу.

Т. А. Ван Дейк розглядає **дискурс** як складну соціальну подію спілкування, а також вираження почуттів, ідей чи вірувань іншим. Він вказав на три виміри дискурсу, тобто «використання мови», «вираження переконань (пізнання)» та «взаємодія в соціальній ситуації» [35: 2]. Він вказував на те, що дискурс, який має мультидисциплінарну природу, потрібно вивчати, використовуючи соціально-когнітивний підхід, у якому чітко пояснюються психічні уявлення, а також процеси, через які проходять користувачі мови. По суті, Т. А. Ван Дейк розглядає дискурс як зв'язок між використанням мови, переконаннями та соціальними взаємодіями [35: 2].

Дискурсом можна назвати будь-який зразок мовлення, який використовується для будь-яких цілей, включаючи усне та письмове мовлення [68: 219]. Дискурс – це будь-який потік мовленнєвих подій або будь-яке розташування слів у письмовому тексті, що з'єднує наступні речення чи висловлювання з попередніми. Іншими словами, дискурс – це будь-яка «узгоджена послідовність речень в усному або письмовому мовленні» (CODL: 46).

Поширеним сьогодні є узагальнене визначення дискурсу, який трактується як складне комунікативне явище [8: 13]; реалізація мови, мовленнєва діяльність і мовлення [16: 86]; єдність мовлення і тексту, або інакше, процес мовленнєвої діяльності та її результат; явище проміжного порядку між мовленням / комунікацією, мовленнєвою поведінкою, з одного боку, та текстом, з іншого [39: 15]; цілісне мовленнєве явище мисленнєво-

комунікативної діяльності, яке є поєднанням процесу та результату і включає як власне мовний, так і позамовний аспекти [8: 125]. Така складність і багатоаспектність розуміння дискурсу є причиною того, що в лінгвістичній літературі, як правило, зустрічаємо аналіз не дискурсу загалом, а якогось конкретного його виду.

Художній текст призначений для комунікації особливого роду, розрахований на особливий тип комунікантів, особливий розподіл ролей між ними. До того ж у художній комунікації існує особливий код передачі інформації й засоби вливу на читача або слухача, орієнтація на певну реакцію аудиторії, а також свої способи дешифрування смислу висловлювання, які передбачають неодноразове прочитання й аналіз. Створення художнього тексту не є спонтанним і невимушеним. Автор також керується певними настановами (серед них як реалізація певної моделі тексту, так і створення оригінального, принципово нового тексту), а також комунікативними намірами й відомими йому прийомами естетичного впливу на адресата [20: 21]. Тож мовленнєва діяльність художнього твору являє собою дискурсивну діяльність мовця, що виходить за межі власне тексту й уможлиблює тлумачення художнього твору як особливого типу дискурсу. Крім мовця потрібно зважати й на чинник читача, роль якого полягає у сприйнятті художнього тексту. Тому художній дискурс можна визначити як процес взаємодії тексту й читача. Художній текст є одним із компонентів акту художньої комунікації, представляючи особливу художню реальність, яка, поєднуючись із дискурсами автора та читача, створює новий тип дискурсу – художній [23: URL].

Вивчаючи твори художньої літератури, ми маємо справу з **художнім дискурсом**. О. С. Переломова зазначає: «Художній текст призначений для комунікації особливого роду. Він розрахований на особливий тип комунікантів, особливий розподіл ролей між ними. Тому питання про художній дискурс інколи набуває дискусійного характеру, більше того,

навіть часом висловлюється думка проте, що художній текст як специфічне утворення не має дискурсу, бо створення художнього тексту і його сприйняття не можна уявити як безпосередні складники одного комунікативного акту. До того ж у художній комунікації існує особливий код передачі інформації й засоби впливу на слухача чи читача. Створення тексту не є спонтанним і невимушеним. Автор також керується певними настановами, а також комунікативними намірами й відомими йому прийомами естетичного впливу на адресата» [19: 5].

Художній дискурс – це підлеглий естетичній комунікації дискурс мовця та персонажів. Найважливіша із специфічних ознак художнього дискурсу полягає в тому, що змістом повідомлення в такому дискурсі є особистість. Повідомлення в художньому дискурсі набуває характеру актуалізації особистістю своєї цілісності. Художній дискурс пропонує не нову ментальність, а нову мову для її актуалізації.

Специфікою художнього дискурсу є мовленнєва діяльність мовця, який «удає», що здійснює певний комунікативний намір [55: 13]. Реципієнт розуміє несправжність цих намірів завдяки низці конвенцій, які тимчасово припиняють нормальну дію правил стосовно мовленнєвих актів і світу [49: URL]. Тож найважливішою серед специфічних ознак художнього типу дискурсу, є те, що змістом повідомлення в такому дискурсі є особистість. Повідомлення в художньому дискурсі набуває характеру актуалізації особистістю своєї цілісності. Дослідник робить висновок, що художній дискурс пропонує не нову ментальність, а нову мову для її актуалізації [7: 160]. Отже, художній дискурс можна трактувати як втілення вербального повідомлення, що передає предметно-логічну, естетичну, образну, емоційну й оцінну інформацію, об'єднану в ідейно-художньому змісті тексту в єдине ціле [7: 165].

Традиційний підхід до аналізу художнього тексту передбачає вивчення текстових одиниць, граматичних категорій, зв'язків і стилістичних засобів.

Проте Н. В. Кондратенко зазначає: «...для дослідження художнього дискурсу недостатньо враховувати лише власне текстові параметри. Потрібно проаналізувати прагматичну настанову автора. Створення й функціонування художнього твору, втіленому в художньому тексті, уможливлено завдяки екстралінгвальним конвенціям, що розкривають зв'язок між текстом і світом» [15: 6–7].

Учені сьогодення зазначають, що художній дискурс також можна характеризувати в межах різних класифікацій типів дискурсу. Художній дискурс входить до складу персонального типу дискурсу, тобто адресант виступає як особистість у всьому багатстві свого внутрішнього світу та буде свої висловлювання, виходячи із власних поглядів. А. Д. Белова відносить художній дискурс до класифікації за сферами функціонування [3: 7–14].

Традиційно архітектоніка художнього дискурсу визначається як його своєрідна макроструктура на семантичному (ієрархія семантичних речень) та прагматичному рівнях (задає спрямованість мовлення і водночас об'єднує дискурс як послідовність в одне ціле). Художній дискурс розгортається у часі та просторі через динаміку подій тощо. Художній твір як інформаційний конструкт можна розглянути в декількох ракурсах, зокрема когнітивному, естетичному, мовнонормативному і т. ін., однак головна його функція – емотивна, тобто вплив на читача, його емоції та почуття через художній образ. Зовнішнім виявом архітектоніки художнього дискурсу є його розбивка

Саме художній дискурс передає реальну картину світу, життєвих подій, повсякденних реалій та, основне, людських взаємин та їх розвитку. Жоден інший тип дискурсу не поєднує в собі стільки мовленнєвих актів як художній, адже він є дзеркалом людських відносин і не може існувати без людського фактора [1: 138].

У межах літературного твору системно релевантними виявляються такі чинники його створення і сприйняття, як сфера функціонування, характер комунікації (наративний, персонажний), форми і способи художньої

репрезентації (описовий, аргументативний, прямий, непрямий, невластивий) [2: 9–10].

Докорінна відмінність художнього дискурсу від інших дискурсів полягає у його **вторинності** відносно первинних жанрів мовлення, та у здатності до творення багаторівневої структури смислів на засадах валоризації механізмів означення. Його інгерентним конструктором є оповідний дискурс маніфестований у тексті двома дискурсними сферами – наратора і персонажів [2: 9–10]. Вторинне осмислення, будучи діяльністю похідною від первинного осмислення, включає в свій процес індивідуальність суб'єкта пізнання, оскільки передбачає опору на його власну думку і певний когнітивний досвід взаємодії зі світом, а також здатність до оцінки і емоційного сприйняття [7: 160].

У зоні наратора представлена глобальна наративна стратегія, конкретизована у локальних стратегіях – об'єктно-аналітичній та суб'єктно-аналітичній; у зоні персонажів – глобальна репрезентативна стратегія, яка є відтворенням стратегій учасників реальної міжособистісної діалогової взаємодії. Між дискурсивними зонами наратора та персонажа наявна проміжна зона, у якій суміщаються ролі автора-наратора і персонажа та реалізується вторинна наративна стратегія. Художній дискурс характеризується семантикою де- / реміфологізації реальності, яка об'єктивована в концептосистемі текстових антропоцентрів та синтактиці деструктивного гатунку. Це має на меті екстеріоризацію внутрішнього світу комунікантів і відображає еkleктику мовної гри та лабіринтизацію викладу. Використання часових форм в англійському художньому дискурсу визначається семантичним аспектом змісту і творчою манерою автора [28: 58].

**Лінгвістична модель** художнього дискурсу на морфологічному рівні – це прономінально-темпоральна транспозиція та часова семантична деструкція, широке використання минулого у значенні теперішнього і

майбутнього. На лексичному рівні – це наявність інтродуктивно-модальних, емоційно-експресивних, розмовно-просторічних мовленнєвих елементів, які сигналізують про зміну перспектив. На синтаксичному рівні – це включення в авторський контекст питально-окличних речень, парцельованих конструкцій, які відображають характер мовленнєвого потоку, динаміку енто- і екзофазних форм мовлення [2: 29].

Художній дискурс поєднано з іншими типами дискурсів, але водночас він відрізняється від них. Йому, як і іншим культурно позначеним дискурсам, є властивим латентний і дійсний плани буття / функціонування, що виявляється зокрема як нефіксована імпровізація, написання твору, його реалізація при колективному чи індивідуальному читанні чи акторському виконанні. Ці плани визначають засади художньої комунікації, які в свою чергу зумовлюють методи суб'єктивного чи об'єктивного спрямування у творенні художньої дійсності, настанову мовця, що втілюється в «образі автора», функцію і роль адресатів тощо. Предмет художнього повідомлення існує в умовно реальному чи вигаданому світі уяви автора та його адресата, відтворюючи основні риси мовленнєвого структурування як дійсного способу, який включає елементи пізнання, написання, аргументації та інтерпретації [5: 10].

**Функція інтертекстуальності в художньому дискурсі**, за М. Талботом, полягає у введенні історії та гетерогенності [61: 55] – різноманітності характеру, структури чи композиції (CCED: 224) – до тексту. Н. Р. Норрік також зазначає, що хоча в наукових текстах інтертекстуальність часто робиться якомога помітнішою, у повсякденному спілкуванні ми схильні вільно запозичувати з джерел, які зазвичай залишаються неназваними [53: 118]. О. С. Дячок виділяє такі функції інтертекстуальності у художньому дискурсі:

1) експресивна (уважний аналіз індивідуально-авторських інтрепретацій «чужого тексту»), дозволяє зробити висновки про глибоко



особистісне ставлення автора до певних постатей, особливе значення їх шляху для його філософських саморефлексій);

2) апелятивна (інтертекстуальні елементи дозволяють налагодити безпеосередній діалог з читачем, залучити його до творчої співпраці);

3) поетична (інтертекст як засіб творення відповідної емоційної тональності, кодування важливих філософських змістів);

4) референтивна (безпосередні вказівки на претекст, від простої згадки про нього до реконструкції пов'язаних з ним інтерпретацій, настроєвих обертонів, культурних традицій) [10: 116–117].

Інтертекстуальність також тісно пов'язана з жанром. За твердженням М. Монтгомері, жанри також мають певний ступінь інтертекстуальності, оскільки тексти спираються на існуючі жанрові конвенції, які відокремлюють їх від інших жанрів [50: 161]. Тож М. Монтгомері говорить про тексти, що належать до «інтертекстуальних сімей». Наприклад, поезія ґрунтується на існуючих поетичних конвенціях, що дозволяє відрізнити її від прози, новинні статті спираються на конвенціях новинних статей, щоб відрізнити їх від художньої літератури, і так далі. Таким чином, інтертекстуальність залежить від знання читачами жанрових конвенцій і культурних текстів загалом, щоб мати значення та вплив на читача [50: 163]. Наприклад, інтертекстуальність у дитячій літературі часто можна спостерігати на двох рівнях: казкові конвенції (такі як шаблонний початок *Once upon a time*), які впізнають діти, і більш складні інтертекстуальні посилання на попередні літературні твори, які можуть упізнати та оцінити дорослі, але які залишаються непоміченими молодшими читачами. Дітям не обов'язково розпізнавати ці інтертекстуальні зв'язки, щоб насолоджуватися історіями, але дорослі, читаючи їх, можуть знайти додаткове значення [42: 5].

Отже, художній дискурс визначається як підлеглий естетичній комунікації дискурс мовця та персонажів, що визначається як послідовний передбачуваний / непередбачуваний процес взаємодії тексту й реального

читача. Основні функції інтертекстуальності в художньому тексті – експресивна, апелятивна, поетична та референтивна.

### Висновки до розділу 1

1. Інтертекстуальність у цьому дослідженні визначається як експліцитні та імпліцитні зв'язки тексту чи висловлювання з попередніми, сучасними та потенційними майбутніми текстами. Це – віртуальна єдність текстів, механізм, завдяки якому відбувається збереження мистецьких надбань та трансляція культурних традицій. Текстовою реалізацією категорії інтертекстуальності постає інтертекстема – лінгвістичний засіб реалізації інтертекстуальних зв'язків, одиниця інтертексту, функціонально зорієнтована міжтекстово, представник прототексту, міжрівневий реляційний (співвідносний) сегмент змістової структури тексту, утягнений у міжтекстові зв'язки. Існує низка підходів до типології інтертекстуальності та інтертекстуальних засобів, зокрема, за хронологічним критерієм (Ю. Крістева, Дж. Девітт), за типом введення інтертексту в текст (Н. Ферклаф, М. Уоррен), відповідно до ступеню близькості до твору-оригіналу та стилістичного забарвлення (А. Д. Поліщук, М. М. Юрковська).

2. Урахування інтертекстуальності при перекладі покращує якість перекладу та висуває підвищені вимоги для перекладачів: при відтворенні інтертексту перекладач виступає одночасно в ролі читача, інтерпретатора та автора. Інтертекстуальні елементи як одиниці перекладу можуть підлягати множинній інтерпретації, а спосіб їх відтворення залежить від їх належності до універсальної, національної та індивідуальної енциклопедій. Існує два загальні стратегії відтворення в цільовому тексті інтертексту: очуження та одомашнення, однак найбільш адекватним способом перекладу є комбінування цих двох стратегій.

3. Художній дискурс визначається як різновид дискурсу – цілісного мовленнєвого явища мисленнєво-комунікативної діяльності, яке є поєднанням процесу та результату і включає як власне мовний, так і позамовний аспекти. Художній дискурс, своєю чергою, – це підлеглий естетичній комунікації дискурс мовця та персонажів, що визначається як послідовний передбачуваний / непередбачуваний процес взаємодії тексту й реального читача. Специфікою художнього дискурсу є мовленнєва діяльність мовця, який «удає», що здійснює певний комунікативний намір, а реципієнт розуміє несправжність цих намірів завдяки низці конвенцій, які тимчасово припиняють нормальну дію правил стосовно мовленнєвих актів і світу. Художній твір як інформаційний конструкт можна розглянути в декількох ракурсах, зокрема когнітивному, естетичному, мовнонормативному і т. ін., однак головна його функція – емотивна. Основними функціями інтертекстуальності в художньому тексті є експресивна, апелятивна, поетична та референтивна. Інтертекстуальність також тісно пов'язана з жанром художнього твору та призначена для того, щоб її сприймав конкретний тип читача.

## РОЗДІЛ 2

### ТИПОЛОГІЯ ТА ФУНКЦІЇ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНИХ ЕЛЕМЕНТІВ У РОМАНІ К. ТАРАНТІНО *ONCE UPON A TIME IN HOLLYWOOD* (‘ОДНОГО РАЗУ В ГОЛЛІВУДІ’)

#### 2.1 Синхронна і діахронна інтертекстуальність у романі

З огляду розуміння поняття синхронних та діахронних зв'язків, у даному дослідженні інтертекстуальність у романі розподілено на синхронну і діахронну.

**2.1.1 Синхронна інтертекстуальність.** Синхронна інтертекстуальність репрезентує зв'язки між твором, що вивчається, та сучасними йому і подіям, що в ньому відбуваються, текстами.

У ході дослідження виявлено, що любов і близькість К. Тарантіно до кіноіндустрії стали причиною наявності в його романі значної кількості інтертекстуальних елементів, джерелом яких постає **кіно і телебачення**. Зокрема, це – деякі усталені концепції сфери, такі, як:

– *villain-of-the-week* – антагоніст, який з'являється лише в одному епізоді багатосерійного художнього твору (WP, URL): (Додаток А, приклад № 1, далі – 1) *Once he had his own TV series, but now Rick's a washed-up villain-of-the-week drowning his sorrows in whiskey sours* (OUTH, с. 2);

– *old guy paired with a young guy* – архетипний кінодует, в якому в пару ставляться молодий гарячий хлопець та досвідчений чоловік значно старшого віку (WP, URL): (15) *Old guy paired with a young guy. Me and Robert Taylor. Me and Stewart Granger. Me and Glenn Ford* (OUTH, с. 16);

– *bad guy du jour* – образ негативного персонажа, який користується великою, але, ймовірно, короткочасною популярністю (WP, URL): (16) *It's*

*Rick who wants to extend his leading-man career in feature films rather than playing bad guy du jour on television* (OUTH, с. 23);

– *to be continued* – фраза, яку глядачі бачать на екрані наприкінці перегляду багатосерійного фільму або фільму, що передбачає наявність сиквелу (WP, URL): (80) *The two men gave each other a look that suggested, To be continued, but for the sake of this little sweetheart, they'd drop their fighting stance, and Johnny gestured toward the wagon* (OUTH, с. 104).

Надзвичайно велика частина інтертекстуальних елементів у романі – це назви фільмів, сучасних дійовим особам твору. Зокрема, це – такі реально існуючі фільми, як:

– *The Born Losers* – американський байкерський фільм 1967 року; у фільмі Том Лафлін представлений як наполовину індіанець, ветеран В'єтнаму «зелений берет» Біллі Джек (WP, URL): (17) *Actor-director Tom Laughlin, an old buddy of Rick's and a friend of Cliff's (they all did The Fourteen Fists of McCluskey together), had hired Cliff to stunt-double a couple of biker characters in a motorcycle movie he was starring in and directing, The Born Losers, for American International Pictures (it would end up being AIP's biggest hit of the year)* (OUTH, с. 26);

– *I Am Curious (Yellow)* – шведська еротична драма 1967 року, сценарист і режисер Вілгот Сьоман, у головних ролях Сьоман і Лена Найман (WP, URL): (19) *When Cliff and Miss Himmelsteen saw I Am Curious (Yellow) at the Royal Cinema in West L.A. that Sunday afternoon, they both liked it* (OUTH, с. 29);

– *Anatomy of a Murder* – американський драматичний фільм 1959 року про суд, знятий і режисером Отто Премінгером; сценарій Венделла Мейса заснований на однойменному романі 1958 року, написаному суддею Верховного суду штату Мічиган Джоном Д. Волкером під псевдонімом Роберт Тревер (WP, URL): (20) *When he saw Otto Preminger's Anatomy of a*

*Murder, he laughed at what the newspapers referred to as the film's "shockingly adult language" (OUTH, с. 30);*

– *Breathless* – французька кримінальна драма 1960 року сценариста і режисера Жана-Люка Годара, в якій Жан-Поль Бельмондо грає мандрівного злочинця на ім'я Мішель, а Жан Себерг – його американську дівчину Патрицію (WP, URL): (21) *When Cliff saw Belmondo in Breathless, he thought, That guy looks like a fucking monkey. But a monkey I like* (OUTH, с. 30);

– *Yojimbo* – художній фільм режисера Акіри Куросави, знятий у жанрі дзідайгекі; основним джерелом сценарію послужив фільм «Скляний ключ» 1942 року, адаптація однойменного роману Дешила Хеммета (WP, URL): (26) *Yojimbo wasn't the first time Cliff saw a Mifune or a Kurosawa film, having seen Seven Samurai a few years earlier* (OUTH, с. 32);

– *Knife in the Water* – польський психологічний трилер 1962 року, написаний у співавторстві та режисером Романа Поланскі в його повнометражному дебюті, у головних ролях Леон Немчик, Йоланта Умецька і Зигмунт Малановіч (WP, URL): (40) *He had made a name for himself when he directed his first feature, the Polish language Knife in the Water* (OUTH, с. 47);

– *Psycho* – американський психологічний хорор 1960 року, знятий режисером Альфредом Хічкоком за сценарієм Джозефа Стефано, заснованому на однойменному романі Роберта Блоха (WP, URL): (42) *After a slew of bad Psycho copies from Hammer Studios and the thrill-less thrillers coming out of France, like the pulse-devoid romans de gare of Claude Chabrol or the amateur-night-in-Paris fumbings of the so-called Truffaut-Hitchcock films, along came Polanski's London-set Psycho-ish thriller Repulsion* (OUTH, с. 48);

– *Bonanza* – американський телесеріал, який транслювався на каналі NBC з 12 вересня 1959 року по 16 січня 1973 року; проіснувавши чотирнадцять сезонів, разом із серіалом «Даллас» входить до десятки найтриваліших драматичних телесеріалів (WP, URL): (92) *The old man had*

*two sons by two different mothers (shades of Bonanza), who he hadn't seen since they were children* (OUTH, с. 132).

К. Тарантіно також удається до створення псевдо-інтертекстуальних елементів, зокрема, створення назв фільмів, які належать до його кіновсесвіту, хоча і не існують у реальному житті, тому такі інтертекстеми також є синхронними, наприклад:

– *Comanche Uprising* – вигаданий К. Тарантіно вестерн 1961 року режисера Р. Г. Спрінгстін (QTA, URL): (14) “*Well, the first one,*” *Rick says, “was Comanche Uprising, starring a very old, very ugly Robert Taylor*” (OUTH, с. 16);

– *Bounty Law* – вестерн-шоу, представлене у фільмі та книзі К. Тарантіно, в якому знявся Рік Далтон, персонаж Леонардо Ді Капріо; пізніше стало відомо про те, що К. Тарантіно збирається зняти серіал із такою назвою (QTA, URL): (10) “*Very true,*” *Rick agrees. “And when I landed Bounty Law, he came on and directed about seven or eight episodes*” (OUTH, с. 11).

Значна частина інтертекстуальних елементів у творі також стосується іменування персонажів фільмів, таких, як:

– *Billy Jack* – персонаж однойменного фільму 1971 року, навахо «змішаної раси», ветеран війни у В'єтнамі із «зеленим беретом» і майстер хапкідо (WP, URL): (47) *The blond driver revs the gas three times with Billy Jack's boot, then, in time with Billy Stewart's vocal gymnastics, throws the stick into gear and hits the gas, shooting down the residential Hollywood Hill, taking each hairpin turn at break-his-fucking-neck speed, heading to his home, three freeways away in the city of Van Nuys* (OUTH, с. 51);

– *Augie Doggie* – персонаж мультфільму Ханна-Барбера, який дебютував в The Quick Draw McGraw Show і з'явилися у власному сегменті; дуже енергійне цуценя, яким керують амбіції та бажання зробити так, щоб батько ним пишався (WP, URL): (49) *So he was shocked when Buster booked Brandy in another competition in Watts, against a male monster named Augie*

*Doggie, before she had fully recovered from the last beating she took* (OUTH, с. 58);

– *Mannix* – персонаж американського детективного телесеріалу, який транслювався з 1967 по 1975 рік на CBS; приватний детектив, якого зіграв актор Майк Коннорс (WP, URL): (50) *In fact, there's a part of Cliff that kinda wishes he was Mannix* (OUTH, с. 61);

– *Matt Helm* – вигаданий персонаж, створений американським письменником Дональдом Гамільтоном, агент уряду США, людина, основною роботою якої є вбивство або знищення ворожих агентів, а не шпигун чи таємний агент у звичайному розумінні цього терміну, який використовується в більшості шпигунських трилерів (WP, URL): (51) *Cliff is also a big fan of the secret-agent character Matt Helm. Not those insipid Dean Martin movies that are beyond asinine, but the books written by Donald Hamilton* (OUTH, с. 61);

– *Dr. Sapirstein* – персонаж фільму «Дитина Розмарі», лікар, який опікується Розмарі під час її другої вагітності та є одним із членів сатанинського культу (WP, URL): (79) *He's followed eagerly by Dr. Sapirstein, his wife's little Yorkshire terrier, named after the sinister pediatrician that Ralph Bellamy played in Roman's film Rosemary's Baby* (OUTH, с. 94);

– *Wednesday Addams* – персонаж відомої серії коміксів «Сімейка Аддамс», а також серіалів, мультсеріалів та кінофільмів за ним (WP, URL): (81) *If she were wearing pigtails, the outfit she has on could nab her third prize in a Wednesday Addams lookalike contest* (OUTH, с. 108).

Як і у випадку з назвами фільмів, К. Тарантіно використовує і імена персонажів вигаданих ним фільмів та серіалів. Зокрема, *Jake Cahill* – персонаж вигаданого автором роману серіалу *Bounty Law*: (94) *But maybe Sam has a point. At least when Johnny Lancer kills me, he won't be killing Jake Cahill* (OUTH, с. 137).



До інтертекстем, джерелом яких постає кіно і телебачення, відносяться також інтертекстеми – посилання на власні існуючі твори К. Тарантіно, наприклад:

– *tasty beverage* – словосполучення, що вживалося в діалозі Джулса й Бреда у фільмі «Кримінальне читиво» 1994 року (ОРГ, с. 10): (3) *Can Miss Himmelsteen get you a tasty beverage?* (OUTH, с. 10);

– *Ace Woody* – персонаж із робочої версії сценарію «Джанго Вільного», роль якого мав виконати Курт Рассел – садист і тренер рабів, між якими проводяться бої (ОРГ, с. 88): (59) *And when Sharon Tate eventually made her motion-picture debut opposite Tony Curtis in the silly comedy *Don't Make Waves*, she told Tony Curtis, "Ace Woody says hello"* (OUTH, с. 79).

Інтертекстемами світу кіно і телебачення постають імена відомих акторів, режисерів, сценаристів тощо, які досить часто використовуються у романі К. Тарантіно. Серед них:

– *Paul Wendkos* – американський теле- і кінорежисер (WP, URL): (8) *McCluskey was directed by Paul Wendkos. He's my favorite of all my directors* (OUTH, с. 11);

– *Tommy Laughlin* – американський актор, режисер, сценарист, письменник, педагог і активіст (WP, URL): (9) *He made *Gidget*. I was supposed to be in that. Tommy Laughlin got my part* (OUTH, с. 11);

– *Hitchcock* – англійський кінорежисер, продюсер, сценарист (WP, URL): (43) *When it came to how to do a modern-day Hitchcockian thriller for a with-it audience, that pulsed to a swinging London beat, with *Repulsion* Roman cracked the code* (OUTH, с. 48);

– *Buñuel* – французький і мексиканський кінорежисер іспанського походження, лауреат премії «Оскар» (WP, URL): (44) *Polanski's Hitchcockian thriller by way of Buñuel struck a chord with audiences* (OUTH, с. 48);

– *Mike Lewis* – індонезійський актор і модель (WP, URL): (66) *I heard some fuckin' hippies busted in your place and you went all Mike Lewis on them* (OUTH, с. 83).

Значну увагу К. Тарантіно приділяє атмосфері, в якій відбуваються події, тому в романі також наявна досить велика кількість синхронних інтертекстем, що відсилають до сучасної героєм **музики**, зокрема, назви альбомів та пісень:

– *The Beatles song A Day in the Life* – пісня англійської рок-групи The Beatles, яка була випущена як останній трек їх альбому 1967 року Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band (WP, URL): (38) *The Beatles song A Day in the Life emanates from the car radio, tuned to 93 KHJ* (OUTH, с. 47);

– *show must go on* – пісня та сингл британського рок-гурту Queen; дванадцятий, фінальний трек альбому Innuendo 1991 року (WP, URL): (72) *Then, putting on his "show must go on" face, he pumps himself up by saying Jackie Gleason's catchphrase at the time, "And away we go!"* (OUTH, с. 88);

– *The Spirit of '67* – шостий студійний альбом американського поп-рок-гурту Paul Revere & the Raiders, випущений у листопаді 1966 року та спродюсований Террі Мелчером (WP, URL): (87) *Sharon places the phonograph needle on the first track of the Paul Revere and the Raiders' album The Spirit of '67. The creator of the band and the producer of the album used to rent the house on Cielo Drive that Sharon and Roman are now renting from the owner, Rudi Altobelli, who lives in the guesthouse out back by the swimming pool* (OUTH, с. 123);

– *Phil Ochs song There but for Fortune* – пісня американського фолк-музиканта Філа Окса, який написав її в 1963 році і записав двічі, для New Folks Volume 2 (1964) і Phil Ochs in Concert (1966) (WP, URL): (97) *The track that's coming out of the sports car's stereo speakers is Hardy's version of the Phil Ochs song There but for Fortune* (OUTH, с. 160).

Досить часто також К. Тарантіно використовує рядки із пісень, не називаючи їх, зокрема:

– рядки з пісні “MacArthur Park”, написаної американським співаком і автором пісень Джиммі Веббом, яку вперше записав ірландський актор і співак Річард Гарріс у 1968 році (WP, URL): (48) *Goulet is tearing into a dramatic interpretation of Jimmy Webb’s metaphysical classic MacArthur Park. MacArthur Park is melting // in the dark // All the sweet green icing // flowing down* (OUTH, с. 52);

– рядки з пісні “Teddy Bear Song” – синглу 1973 року, написаного Доном Ерлом і Ніком Ніксоном і прославленого кантрі-вокалісткою Барбарою Ферчайлд (WP, URL): (73) *Barbara Fairchild’s heartbreaking novelty country hit The Teddy Bear Song fills the kitchen. I wish I had button eyes and a red felt nose // Shaggy cotton skin and just one set of clothes // Sittin’ on a shelf in a local department store // With no dreams to dream and nothing to be sorry for* (OUTH, с. 89); (74) *Whenever George is awake, the radio is always playing KZLA, Los Angeles’s country music station. I wish I was a teddy bear // Not living nor lovin’ or goin’ nowhere // I wish I was a teddy bear // And I’m wishin’ that I hadn’t fallen in love with you* (OUTH, с. 90);

– рядки з пісні “Running Bear” – підліткової пісні-трагедії, написаної Джайлсом Перрі Річардсоном (він же The Big Bopper), яку виконав Джонні Престон у 1959 році (WP, URL): (77) *On KZLA, Sonny James sings the folkloric love story of Running Bear. Running Bear loved Little White Dove with a love big as the sky // Running Bear loved Little White Dove with a love that couldn’t die* (OUTH, с. 92);

– рядки з пісні “There but for Fortune” американського фолк-музиканта Філа Окса, який написав її в 1963 році і записав двічі, для New Folks Volume 2 (1964) і Phil Ochs in Concert (1966) (WP, URL): (98) *Sharon loves this song, and as she sits behind the wheel of the Porsche, driving down Wilshire Boulevard on her way to Westwood Village, she sings along with it. Show me the*

*prison, show me the jail, // Show me the prisoner whose face is growing pale, // And I'll show you a young man with so many reasons why, // And there but for fortune, may go you or I* (OUTH, с. 160).

Окрім того, у своєму романі К. Тарантіно також апелює до тогочасної **реклами**. Зокрема, представлений у наступному фрагменті слоган – це слоган мережі аптек “Sav-on Drugs” (WP, URL): (76) *On KZLA, a Sav-on drugstore radio commercial plays out of the speaker: “Join the Sav-on hit parade, on all these items you can save, Sav-on drugstore, Sav-on drugstore, BOOM BOOM! SAV-ON!”* (OUTH, с. 91).

Інтертекстуальними елементами доцільно вважати також висловлювання, що стосуються тогочасного **політичного життя**, такі як:

– *Black is beautiful* – культурний рух, започаткований у США в 1960-х роках афроамериканцями; він має на меті розвіяти расистську думку про те, що природні риси чорношкірих людей, такі як колір шкіри, риси обличчя та волосся, за своєю суттю є потворними (WP, URL): (6) *Rick turns to her and says, “Haven’t you heard? Black is beautiful”* (OUTH, с. 10);

– *Nixon’s “silent majority”* – невизначена велика група людей у країні чи групі, які не висловлюють свою думку публічно; термін був популяризований президентом США Річардом Ніксоном у телезверненні 3 листопада 1969 року (WP, URL): (69) *Till pretty soon the whole ghastly night of violence became heavy with symbolic weight – turning Rick, the former TV cowboy, into a folkloric hero of Nixon’s “silent majority”* (OUTH, с. 84).

У своєму романі К. Тарантіно також використовує висловлювання, що апелюють до тогочасного **культурного життя**, такі, як:

– *double features* – явище кіноіндустрії, коли кінотеатри демонстрували два фільми за ціною одного, витісняючи попередній формат, у якому за показом одного повнометражного фільму слідували різні короткометражні ролики (WP, URL): (11) *“Now when we do these double features,” Marvin*

*explains, “by the last three reels of the first film, Mary Alice is asleep in my lap”* (OUTH, с. 12);

– *Auteur* (фр. «автор») – режисер як істинний автор і ключова фігура процесу створення фільму відповідно до «Теорії авторського кіно» (ОРГ, с. 52): (39) *Cliff sees only the stunning blonde in the passenger seat, while Rick looks right through her to the diminutive Polish auteur in the driver’s seat* (OUTH, с. 47);

– *Hello, music lovers!* – фраза Сема Ріддла, якою він зазвичай починав свої радіоефіри: (61) *Sam Riddle would greet his nine-A.M.-till-noon listeners with his catchphrase, “Hello, music lovers!”* (OUTH, с. 81);

– *Tina Delgado is alive!* – фраза Дона Стіла, значення якої досі невідоме, однак сама фраза стала впізнаваною: (62) *And the Real Don Steele would constantly remind listeners that “Tina Delgado is alive!” (his most popular and never-explained running joke)* (OUTH, с. 81);

– *In Hollywood, you could die of encouragement* – слова, які приписують письменниці Дороті Паркер і кінокритику Полін Кейл (WP, URL): (84) *Promising opportunities just don’t pan out. Or as Pauline Kael once wrote: “In Hollywood, you could die of encouragement”* (OUTH, с. 121).

Інтертекст у романі також стосується тогочасного **кримінального світу**, зокрема:

– *Boston Strangler* – маніяк, який у 1960-х роках убив у Бостоні тринадцять жінок (WP, URL): (58) *A dude with a big black stallion named Boston Strangler, now, that’s a fella you can trust* (OUTH, с. 75);

– *I’m the devil, and I’ve come here to do the devil’s business* – слова одного із членів «сім’ї» Чарльза Менсона в будинку Романа Поланскі та Шерон Тейт у Лос-Анджелесі 9 серпня 1969 року (WP, URL): (68) *When Cliff asked the male intruder what he wanted, the young man invoked Satan, saying, “I’m the devil, and I’ve come here to do the devil’s business”* (OUTH, с. 84).

**2.1.2 Діахронна інтертекстуальність.** На противагу синхронній інтертекстуальності, діахронна інтертекстуальність репрезентує зв'язки між твором, що вивчається, та хронологічно віддаленими від нього і подій, що в ньому відбуваються, текстами.

Одним із джерел діахронної інтертекстуальності в романі постає **музика**. Так, посилання на твір *Summertime* – це посилання на арію, написану Джорджем Гершвіном 1935 року для опери «Поргі та Бесс» (WP, URL), тобто, за десятки років до подій, що відбуваються у романі: (46) *Billy Stewart is doing his scat-like improv vocal at the conclusion of his version of Summertime as Cliff reverses out of the driveway, gives the steering wheel a quick yank, which jerks the nose of the Karmann Ghia away from the house and points it down the hill on Cielo Drive* (OUTH, с. 51).

У ході оповіді автор апелює також до реалій і персонажів **культурного життя** певної епохи, наприклад:

– *Pocahontas* – легендарна особистість в історії США, індіанська принцеса, яка зіграла значну роль у становленні першої англійської колонії у Вірджинії (1595-1617 pp.) (WP, URL): (2) *She sports a white miniskirt that shows off her long tan legs and wears her long brown hair in Pocahontas-style pigtails that hang down each side of her head* (OUTH, с. 9);

– *Geronimo!* – вигук, що походить від імені відомого військового ватажка чірікауа-апачів, який протягом 25 років очолював боротьбу проти вторгнення США на землю свого племені (1829-1909 pp.) (WP, URL): (56) *She undulates up and down, dancing wilder and wilder, while her friends whoop and whistle, till she jumps off the chair, runs across the floor, and leaps into the bed with the sleeping old couple with a cackling “Geronimo!”* (OUTH, с. 74);

– *luck is when preparation meets opportunity* – ця цитата, яку приписують римському філософу Сенеці (5р. до н.е. – 65 р. н.е.), нагадує нам, що ми самі створюємо собі удачу (WP, URL): (86) *So the gate being open*

*counts as a stroke of luck. Some say luck is when preparation meets opportunity* (OUTH, с. 22).

К. Тарантіно апелює до реалій **кримінального життя** не лише сучасних подій, що відбуваються у творі, а і тим, що відбувалися значно раніше, наприклад:

– *Jesse James* – американський розбійник, грабіжник банків і поїздів, партизан і лідер банди Джеймса Янгера (1847-1882 рр.) (WP, URL): (13) *I had gusted on a Tales of Wells Fargo. I played Jesse James* (OUTH, с. 16);

– *pirates* – злочинці, які здійснюють будь-який неправомірний акт насилля, затримання або будь-який грабіж, що здійснюється з приватною метою екіпажем або пасажирями будь-якого приватного судна проти будь-якого судна, особи або майна на борту судна (WP, URL), згадки про перших піратів датуються ще XIV ст. до н.е. (WP, URL): (64) *Naturally, he plays the heavy. A kidnapping, cold-blooded, murdering leader of a bunch of cattle rustlers, which the script refers to as "land pirates"* (OUTH, с. 82).

Велику увагу К. Тарантіно приділяє відсилкам до творів **художньої літератури**, наприклад:

– *Friday* – один із головних героїв роману Даниеля Дефо «Робінзон Крузо» 1719 року та його продовження «Далекі пригоди Робінзона Крузо» (WP, URL): (4) *"Good." Clapping the actor on his shoulder, Marvin turns to his young girl Friday* (OUTH, с. 10);

– *Huck Finn* – вигаданий персонаж, створений Марком Твенем, який вперше з'явився в книзі «Пригоди Тома Сойєра» (1876) і є головним героєм і оповідачем її продовження «Пригоди Гекльберрі Фінна» (1884) (WP, URL): (18) *Now that Cliff is standing directly in front of her (over her, actually), smiling like a blond Levi-clad Huck Finn, Miss Himmelsteen sees how truly handsome this guy really is* (OUTH, с. 28);

– *Hopalong Cassidy* – персонаж американського фольклору, ковбой, вигаданий письменником Кларенсом Мелфордом у 1904 році, герой

численних романів, коміксів, фільмів і телесеріалів (ОРГ, с. 46): (31) “*Look,*” *Rick says, “I grew up watchin’ Hopalong Cassidy and Hoot Gibson”* (OUTH, с. 41).

– *Gulliver* – головний герой роману Джонатана Свіфта «Мандри Гулівера» (1726 р.), від особи якого ведеться оповідь (WP, URL): (53) *After all the time she’s spent close to the ground in her cat-like posture, standing upright at her full height gives her the sensation of being a Gulliver-like giant* (OUTH, с. 73);

– *Cowardly Lion from The Wizard of Oz* – персонаж у вигаданій країні Оз, створеній американським письменником Л. Френком Баумом у 1900 році (WP, URL): (91) *In reality, Rick thinks, I look like a cross between a goddamn hippie faggot and the Cowardly Lion from The Wizard of Oz* (OUTH, с. 130).

Значна частина посилань на твори художньої літератури в романах К. Тарантіно – це посилання на твору У. Шекспіра:

– «Макбет» (1606 р.): (29) *He was a little concerned when he heard it was based on Shakespeare’s Macbeth* (OUTH, с. 32);

– «Ромео і Джульєтта» (1599 р.): (75) *Not Romeo-and-Juliet type of love, but a deep love nevertheless* (OUTH, с. 90);

– «Гамлет» (1603 р.): (99) *Rick asks, “You mean Caleb is like Hamlet?” “And an Edmund”* (OUTH, с. 175);

– «Король Лір» (1608 р.): (100) *I think the time has come that I have enough gray in my hair to be right for Lear* (OUTH, с. 174).

Таким чином, у ході дослідження визначено основні джерела синхронної та діахронної інтертекстуальності в романі К. Тарантіно *Once Upon a Time in Hollywood*, які систематизовано у табл. 2.1 та на рисунку Б.1.

Як свідчить одержана інформація, у переважній більшості випадків (83%) К. Тарантіно використовує синхронну інтертекстуальність, апелюючи до явищ і подій, сучасних подіям, що відбуваються в романі, найчастіше це – явища індустрії розваг, такі, як кіно і телебачення (55%) та музика (16%).



Таблиця 2.1

Джерела синхронної та діахронної інтертекстуальності в романі  
К. Тарантіно *Once Upon a Time in Hollywood*

Типи / джерела інтертекстуальності	Кількість	Частка
<b>1. Синхронна інтертекстуальність</b>	<b>83</b>	<b>83%</b>
кіно і телебачення	55	55%
музика	16	16%
реклама	1	1%
політичне життя	2	2%
культурне життя	7	7%
кримінальний світ	2	2%
<b>2. Діахронна інтертекстуальність</b>	<b>17</b>	<b>17%</b>
музика	1	1%
культурне життя	3	3%
кримінальний світ	2	2%
художня література	11	11%
<b>Загалом</b>	<b>100</b>	<b>100%</b>

Однак автор також застосовує діахронну інтертекстуальність (17%) як засіб зв'язку із минулим, зокрема, апелюючи до попередніх поколінь через художню літературу (11%).

Проведене дослідження також дозволило окреслити часові рамки синхронної та діахронної інтертекстуальності в романі, як показано у таблиці 2.2 та на рисунку Б.2.

Таблиця 2.2

Хронологічні рамки синхронної та діахронної інтертекстуальності в романі К. Тарантіно *Once Upon a Time in Hollywood*

Типи / хронологічні рамки інтертекстуальності	Кількість	Частка
<b>1. Синхронна інтертекстуальність – друга половина ХХ століття</b>	<b>83</b>	<b>83%</b>
<b>2. Діахронна інтертекстуальність</b>	<b>17</b>	<b>17%</b>
перша половина ХХ століття	3	3%

Типи / хронологічні рамки інтертекстуальності	Кількість	Частка
XIX століття	4	4%
XVIII століття	2	2%
XVI століття	6	6%
I століття	1	1%
XIV ст. до н.е.	1	1%
<b>Загалом</b>	<b>100</b>	<b>100%</b>

Таким чином, хронологічно основна кількість інтертекстуальних елементів у романі К. Тарантіно належить до другої половини XX століття (83%), що репрезентує синхронну інтертекстуальність. Що ж стосується діахронної інтертекстуальності (17%), то найчастіше це – посилення на тексти XVI століття (6%) та XIX століття (4%).

## 2.2 Структурні моделі та форми реалізації інтертекстуальності в українськомовному перекладі роману

З огляду на структурні моделі та форми реалізації інтертекстуальності романі К. Тарантіно *Once Upon a Time in Hollywood* доцільним видається класифікація, запропонована, засновуючись на вузькій моделі маркованої інтертекстуальності, М. Шаповал [29: 64–66], відповідно до якої в романі виділено відношення співприсутності (однотекстова референція) та відношення деривації (системно-текстова референція), які в подальшому класифікуються на окремі форми реалізації інтертекстуальності в тексті роману.

### 1. Відношення співприсутності (однотекстова референція):

#### 1) семантичні форми:

– інтертекстуальні мотиви (стійкі формально-змістові компоненти інших творів):

(1) *Once he had his own TV series, but now Rick's a washed-up villain-of-the-week drowning his sorrows in whiskey sours* (OUTH, с. 2), де *villain-of-the-week* постає як стандартний мотив тогочасних телевізійних серіалів;

(16) *It's Rick who wants to extend his leading-man career in feature films rather than playing bad guy du jour on television* (OUTH, с. 23), де *bad guy du jour* також постає стереотипним типом персонажа;

– **традиційні образи** (античні, фольклорні, релігійні, літературні, історичні):

(3) *She sports a white miniskirt that shows off her long tan legs and wears her long brown hair in Pocahontas-style pigtails that hang down each side of her head* (OUTH, с. 9), де зачіска у стилі *Pocahontas* не лише описує, а і частково надає характеристики характеру персонажа та дозволяє іронізувати щодо його ролі у творі;

(43) *When it came to how to do a modern-day Hitchcockian thriller for a with-it audience, that pulsed to a swinging London beat, with *Repulsion* Roman cracked the code* (OUTH, с. 48), де атрибуція до творів відомого режисера описує не просто його творчість, а стиль, який він започаткував;

– **референція** (згадка про цілий твір або одного з героїв, що є «точковою» цитатою або, в іншій термінології, – «згорнутим текстом»):

(17) *Actor-director Tom Laughlin, an old buddy of Rick's and a friend of Cliff's (they all did *The Fourteen Fists of McCluskey* together), had hired Cliff to stunt-double a couple of biker characters in a motorcycle movie he was starring in and directing, The Born Losers, for American International Pictures (it would end up being AIP's biggest hit of the year)* (OUTH, с. 26), де автор посилається на назву конкретного фільму, щоб увести його як реальний для персонажів твору твір, в якому, до того ж, грав один із головних героїв, таким чином, повністю вплітаючи інший текст до тексту свого твору;

(31) “Look,” Rick says, “I grew up watchin’ Hopalong Cassidy and Hoot Gibson” (OUTH, с. 41), де інтертекст-референція використовується для характеристики культурного бекграунду персонажа;

## 2) стилістичні форми:

– **цитати з атрибуцією**, коли автор прямо називає твір, що цитується, після чого наводить саму цитату:

(70) *Like General Pershing tells Chris, sounding similar to one of Jim Phelps’s self-destructing tapes on Mission: Impossible, “If you agree to go, you’ll be without authority, without orders, without uniforms. If you’re caught, you’ll be shot”* (OUTH, с. 86);

(48) *Goulet is tearing into a dramatic interpretation of Jimmy Webb’s metaphysical classic MacArthur Park. MacArthur Park is melting // in the dark // All the sweet green icing // flowing down* (OUTH, с. 52);

– **цитати без атрибуції**, де автор прямо не вказує, хто є автором цитованого тексту, але читачеві зрозуміло, що це повноцінне цитування:

(74) *Whenever George is awake, the radio is always playing KZLA, Los Angeles’s country music station. I wish I was a teddy bear // Not living nor lovin’ or goin’ nowhere // I wish I was a teddy bear // And I’m wishin’ that I hadn’t fallen in love with you* (OUTH, с. 90);

(68) *When Cliff asked the male intruder what he wanted, the young man invoked Satan, saying, “I’m the devil, and I’ve come here to do the devil’s business”* (OUTH, с. 84), де цитується вислів убивці дружини Романа Поланські, однак в результаті автор слів отримує зовсім інший результат;

– **алюзія** (вибіркове запозичення передтексту, коли цілий вислів або текст присутні лише імпліцитно):

(3) *Can Miss Himmelsteen get you a tasty beverage?* (OUTH, с. 10), де наявна алюзія на «Кримінальне чтиво» самого К. Тарантіно, доступна для інтерпретації лише вірним шанувальникам;

(60) *As Cliff pushes the little Volkswagen engine down Sunset Boulevard at six-thirty in the morning, he thinks, If New York is the city that never sleeps, Los Angeles in the middle of the night and early wee hours of the morning turns back into the desert it was before it got paved over with concrete* (OUTH, с. 80) апелює до відомої пісні Френка Сінатри;

– **ремінісценція** (натяк на зв'язок з текстовим або позатекстовим світом, зокрема з біографією самого автора):

(12) *Rick laughs. “Especially when compared to fuckin’ Michael Callan, who sounded like he should be surfing in Malibu”* (OUTH, с. 12), що, скоріше за все, асоціюватиметься у читача із серіалом «Рятівники Малібун», хоча хронологічно він і не відноситься до часу, в який відбуваються події твору;

(75) *Not Romeo-and-Juliet type of love, but a deep love nevertheless* (OUTH, с. 90), де атрибут *Romeo-and-Juliet* є покликанням на загальновідомий твір та явище, зображене в ньому;

3) **кодова інтертекстуальність** (загальномовні включення за умови функціонування їх у тексті як прийому):

– **топоси** (образні чи стилістичні кліше, сталі поєднання мотивів):

(14) *“Well, the first one,” Rick says, “was Comanche Uprising, starring a very old, very ugly Robert Taylor”* (OUTH, с. 16), коли автор створює псевдоінтертекстему, базуючись на традиційних назвах тогочасних вестернів;

– **крилаті слова** (сталі словесні формули, що зберігають зв'язок з літературним джерелом та характеризуються стійкістю й стабільністю завдяки влучності художній виразності та афористичності):

(86) *So the gate being open counts as a stroke of luck. Some say luck is when preparation meets opportunity* (OUTH, с. 22), де автор прямо використовує «крилаті слова» Сенеки;

(85) *Well, since Mohammed wasn’t going to just bump into the mountain at the Whisky a Go Go, drinking Cutty Sark, Mohammed would have to go to the*

*mountain, or in this case the Hollywood Hills* (OUTH, с. 121), крилатий вираз Ф. Бекона, що широко використовується в суспільстві.

## 2. Відношення деривації (системно-текстова референція):

– **запозичення прийому** (перенесення елементів однієї художньої системи в іншу таким чином, що в новому творі риси першоджерела є впізнаваними; переноситися можуть сюжетні схеми, обставини, характери героїв, композиції та ін.):

(92) *The old man had two sons by two different mothers (shades of Bonanza), who he hadn't seen since they were children* (OUTH, с. 132), де твори, створені персонажами, апелюють до сюжетів та мотивів реально існуючих творів;

– **пародіювання** (наслідування, що перебільшено повторює особливості передтексту або групи передтекстів, зокрема стилістику, образний лад, композиційну структуру, з метою висміювання тенденцій, що не відповідають панівним смакам літературної епохи), яке частково репрезентовано у кличках домашніх тварин, що максимально не відповідають персонажам творів, на честь яких їх названо:

(79) *He's followed eagerly by Dr. Sapirstein, his wife's little Yorkshire terrier, named after the sinister pediatrician that Ralph Bellamy played in Roman's film Rosemary's Baby* (OUTH, с. 94), де милого песика названо на честь злого лікаря-сатаніста;

(49) *So he was shocked when Buster booked Brandy in another competition in Watts, against a male monster named Augie Doggie, before she had fully recovered from the last beating she took* (OUTH, с. 58), де агресивного бійцівського собаку названо на честь милого щеняти із мультфільму.

Кількісну інтерпретація структурних моделей та форм реалізації інтертекстуальності в романі К. Тарантіно *Once Upon a Time in Hollywood* представлено у табл. 2.3 та на рисунку Б.3.

Структурні моделі та форми реалізації інтертекстуальності в романі  
К. Тарантіно *Once Upon a Time in Hollywood*

Структурні моделі / форми реалізації інтертекстуальності	Кількість	Частка
<b>1. Відношення співприсутності (однотекстова референція)</b>	<b>94</b>	<b>94%</b>
<i>1) семантичні форми</i>	<b>55</b>	<b>55%</b>
інтертекстуальні мотиви	6	6%
традиційні образи	7	7%
референція	42	42%
<i>2) стилістичні форми</i>	<b>35</b>	<b>35%</b>
цитати з атрибуцією	12	12%
цитати без атрибуції	10	10%
алюзія	8	8%
ремінісценція	5	5%
<i>3) кодова інтертекстуальність</i>	<b>4</b>	<b>4%</b>
топоси	1	1%
крилаті слова	3	3%
<b>2. Відношення деривації (системно-текстова референція)</b>	<b>6</b>	<b>6%</b>
запозичення прийому	1	1%
пародіювання	5	5%
<b>Загалом</b>	<b>100</b>	<b>100%</b>

Отже, проведене дослідження дозволяє зробити висновок про те, що у романі К. Тарантіно *Once Upon a Time in Hollywood* найбільш розповсюджені інтертекстуальні елементи, що реалізують відношення співприсутності (94%), серед яких домінують семантичні форми (55%) та стилістичні форми (35%). Основною формою реалізації семантичних форм співприсутності постає референція (42%), стилістичні форми співприсутності найчастіше представлені цитатами з атрибуцією (12%) та цитатами без атрибуції (10%). Відношення деривації представлені в романі К. Тарантіно лише у 6% випадків, найчастіше – у формі пародіювання (5%).

### 2.3 Функції інтертекстуальних елементів у романі

У ході дослідження функції інтертекстуальності в романі К. Тарантіно *Once Upon a Time in Hollywood* визначено за М. Талботом [61: 55] та О. С. Дячок [10: 116–117].

Відповідно, основною функцією інтертекстем у романі визначено **введення історії та гетерогенності** – різноманітності характеру, структури чи композиції до тексту. Наприклад, апелювання до слогану суспільно-політичного руху в США ХХ століття дозволяє більш точно описати часи, в які відбуваються події в романі: (6) *Rick turns to her and says, “Haven’t you heard? Black is beautiful”* (OUTH, с. 10). До того ж, це демонструє особистісне неупереджене ставлення персонажа до темношкірих, таким чином, показуючи те, що він незастарілий і відкритий до нових ідей загалом.

В іншому ж випадку введення цитат людей, що реально існували у час, до якого належать події роману, таких як (61) *Sam Riddle would greet his nine-A.M.-till-noon listeners with his catchphrase, “Hello, music lovers!”* (OUTH, с. 81); (62) *And the Real Don Steele would constantly remind listeners that “Tina Delgado is alive!”* (his most popular and never-explained running joke) (OUTH, с. 81) тощо, дозволяє передати тогочасний стиль життя, особливості тогочасного суспільства, що дозволяє краще зрозуміти мотиви персонажів роману.

Введення назв окремих творів, таких як (71) *The whole story has a western Mission: Impossible vibe, which shouldn’t be surprising since Kandel was the head story editor on that series at that time* (OUTH, с. 86), дозволяє створити гетерогенність оповіді, коли автор, посилаючись на інший твір, створює цікавий і зрозумілий для читача опис.

До другорядних функцій інтертекстем у романі К. Тарантіно *Once Upon a Time in Hollywood* відносимо експресивну, апелятивну, поетичну та референтивну функції.



Зокрема, **експресивна функція** інтертекстем у романі К. Тарантіно *Once Upon a Time in Hollywood* полягає в тому, що уважний аналіз індивідуально-авторських інтрепретацій «чужого тексту», дозволяє зробити висновки про глибоко особистісне ставлення автора до певних постатей, особливе значення їх шляху для його філософських саморефлексій. Наприклад, значна кількість згадувань творів У. Шекспіра у тексті роману: (99) *Rick asks, “You mean Caleb is like Hamlet?” “And an Edmund”* (OUTH, с. 175); (100) *I think the time has come that I have enough gray in my hair to be right for Lear* (OUTH, с. 174) тощо, свідчить про повагу автора до творчості драматурга і класичної англійської літератури загалом. Обізнаність К. Тарантіно із творами У. Шекспіра говорить не лише про його власне ставлення до творчості драматурга, а і про те, що текст роману не передбачає поверхневого прочитання, а вимагає уважного читача, який повинен уміти читати «поміж рядків».

**Апелятивна функція** інтертекстем у романі К. Тарантіно *Once Upon a Time in Hollywood* полягає в тому, що інтертекстуальні елементи дозволяють налагодити безпеосередній діалог з читачем, залучити його до творчої співпраці. Наприклад, у фрагменті (72) *Then, putting on his “show must go on” face, he pumps himself up by saying Jackie Gleason’s catchphrase at the time, “And away we go!”* (OUTH, с. 88) автор апелює до відомої пісні Queen та пафосності стилю виступу Фредді Мерк’юрі, щоб якнайкраще розтлумачити читачеві той вираз обличчя, який він намагається описати.

Відсилки до реалій кіно і телебачення, знайомих читачеві, створюють діалог з читачем, який декодує закодовані в інтертекстемі сенси та наче стає «заодно» з персонажами, як у наступному прикладі: (80) *The two men gave each other a look that suggested, To be continued, but for the sake of this little sweetheart, they’d drop their fighting stance, and Johnny gestured toward the wagon* (OUTH, с. 104). У цьому випадку вираз обличчя *To be continued* є

зрозумілим читачеві, а його декодування робить його наче співучасним у творенні подій.

**Поетична функція** інтертексту в романі К. Тарантіно *Once Upon a Time in Hollywood* полягає в тому, що він використовується як засіб творення відповідної емоційної тональності, кодування важливих філософських змістів. Зокрема, у фрагменті (5) “*Good.*” *Clapping the actor on his shoulder, Marvin turns to his young girl Friday* (OUTH, с. 10) відсилка до П’ятниці – супутниці Робінзона Крузо створює комічне забарвлення ситуації, коли дорослу дівчину на кіностудії порівнюють із дикункою із попередніх століть.

Значна кількість відсилок до музичних творів, наприклад, (73) *Barbara Fairchild’s heartbreaking novelty country hit The Teddy Bear Song fills the kitchen. I wish I had button eyes and a red felt nose // Shaggy cotton skin and just one set of clothes // Sittin’ on a shelf in a local department store // With no dreams to dream and nothing to be sorry for* (OUTH, с. 89) дозволяє читачеві, знайомому з цими творами, уявити атмосферу, в якій діють персонажі, відчутти їх емоціональний настрій.

**Референтивна функція** інтертекстем у романі К. Тарантіно *Once Upon a Time in Hollywood* передбачає безпосередні вказівки на претекст, від простої згадки про нього до реконструкції пов’язаних з ним інтерпретацій, настроєвих обертонів, культурних традицій. Зокрема, автор використовує вказівки на назви кінопродуктів ((17) *Actor-director Tom Laughlin, an old buddy of Rick’s and a friend of Cliff’s (they all did The Fourteen Fists of McCluskey together), had hired Cliff to stunt-double a couple of biker characters in a motorcycle movie he was starring in and directing, The Born Losers, for American International Pictures (it would end up being AIP’s biggest hit of the year)* (OUTH, с. 26], імена акторів ((9) *He made Gidget. I was supposed to be in that. Tommy Laughlin got my part* (OUTH, с. 11], режисерів ((44) *Polanski’s Hitchcockian thriller by way of Buñuel struck a chord with audiences* (OUTH, с. 48], персонажів ((34) *If you ask me, that beats hangin’ ’round*

*Burbank, losin' fights to Bingo Martin* (OUTH, с. 42] тощо для того, щоб створити унікальний світ кіноіндустрії, немислимий без цих подробиць.

Таким чином, основна функція інтертекстем у романі К. Тарантіно *Once Upon a Time in Hollywood* полягає у введенні історії та гетерогенності; другорядними функціями є експресивна, апелятивна, поетична та референтивна функції.

## Висновки до розділу 2

1. Інтертекстуальність у романі К. Тарантіно *Once Upon a Time in Hollywood* представлено синхронною та діахронною. Синхронна інтертекстуальність репрезентує зв'язки між твором, що вивчається, та сучасними йому і подіям, що в ньому відбуваються, текстами. На противагу синхронній, діахронна інтертекстуальність репрезентує зв'язки між твором, що вивчається, та хронологічно віддаленими від нього і подій, що в ньому відбуваються, текстами. У переважній більшості випадків (83%) К. Тарантіно використовує синхронну інтертекстуальність, апелюючи до явищ і подій, сучасних подіям, що відбуваються в романі, найчастіше це – явища індустрії розваг, такі, як кіно і телебачення (55%) та музика (16%). Однак автор також застосовує діахронну інтертекстуальність (17%) як засіб зв'язку із минулим, зокрема, апелюючи до попередніх поколінь через художню літературу (11%). Хронологічно основна кількість інтертекстуальних елементів у романі К. Тарантіно належить до другої половини ХХ століття (83%), що репрезентує синхронну інтертекстуальність. Що ж стосується діахронної інтертекстуальності (17%), то найчастіше це – посилання на тексти ХVІ століття (6%) та ХІХ століття (4%).

2. З огляду на структурні моделі та форми реалізації інтертекстуальності, в романі К. Тарантіно *Once Upon a Time in Hollywood* найбільш розповсюджені інтертекстуальні елементи, що реалізують

відношення співприсутності (94%), серед яких домінують семантичні форми (55%) та стилістичні форми (35%). Основною формою реалізації семантичних форм співприсутності постає референція (42%), стилістичні форми співприсутності найчастіше представлені цитатами з атрибуцією (12%) та цитатами без атрибуції (10%). Відношення деривації представлені в романі К. Тарантіно лише у 6% випадків, найчастіше – у формі пародіювання (5%).

3. Основна функція інтертекстем у романі К. Тарантіно *Once Upon a Time in Hollywood* полягає у введенні історії та гетерогенності (різноманітності характеру, структури чи композиції до тексту). Другорядними функціями є експресивна (демонстрація глибоко особистісного ставлення автора до певних постатей, особливого значення їх шляху для його філософських саморефлексій), апелятивна (безпосередній діалог з читачем, залучення його до творчої співпраці), поетична (творення відповідної емоційної тональності, кодування важливих філософських змістів) та референтивна (безпосередні вказівки на претекст) функції.

**РОЗДІЛ 3**

**ЗАСОБИ ПЕРЕДАЧІ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНИХ ЕЛЕМЕНТІВ ПРИ**

**ПЕРЕКЛАДІ РОМАНУ К. ТАРАНТИНО *ONCE UPON A TIME***

***IN HOLLYWOOD* (‘ОДНОГО РАЗУ В ГОЛЛІВУДІ’)**

**УКРАЇНСЬКОЮ МОВОЮ**

**3.1 Способи відтворення інтертекстуального підтексту українською мовою у перекладі**

Існує три основних способи відтворення інтертекстуального підтексту при перекладі. Як зазначає Л. В. Грек, це – такі способи: 1) шляхом точного відтворення лексичного матеріалу з коментарем; 2) шляхом підбору функціонального аналога у культурі-реципієнті; 3) шляхом експлікації змісту усічених інтертекстуальних одиниць [9: 55]. Перший спосіб відтворення інтертекстуального підтексту в перекладі відповідає стратегії очуження, два останніх відповідають стратегії одомашнення. Розглянемо особливості застосування вказаних способів перекладу при відтворенні інтертекстуального підтексту роману К. Тарантіно *Once Upon a Time in Hollywood* в українськомовному перекладі О. Колеснікова.

Шляхом **точного відтворення лексичного матеріалу з коментарем або без нього** відтворюються інтертекстуальні елементи, що створюють неповторний голлівудський колорит роману.

Зокрема, це – всі імена акторів, наприклад: (8) *McCluskey was directed by Paul Wendkos. He's my favorite of all my directors* (OUTH, с. 11) – «Маккласкі» зняв Пол Вендкос. Це мій улюблений режисер (ОРГ, с. 11). Очевидно, що в перекладі роману про Голлівуд імена акторів не можуть бути замінені аналогами, властивими культурі мови перекладу, тому такі елементи відтворюються шляхом транскодування, а їх розуміння покладається на освіченість читача.

Назви фільмів та телевізійних серіалів також відтворюються в українськомовному перекладі шляхом точної передачі їх назв, часто – із додаванням апелятивів, наприклад: (21) *When Cliff saw Belmondo in Breathless, he thought, That guy looks like a fucking monkey. But a monkey I like* (OUTH, с. 30) – *Коли Кліф побачив Бельмондо у фільмі «На останньому подиху», то подумав: «Цей тип схожий на довбану мавпу. Але такі мавпи мені подобаються»* (ОРГ, с. 34). У наведеному фрагменті відбувається прямий переклад назви фільму *Breathless* – *На останньому подиху* та додається апелятив у *фільмі*, щоб пояснити читачеві, про що саме йдеться у реченні.

Інший випадок такого відтворення назв фільмів – наступний фрагмент: (33) *Forget about fuckin' Frankie Avalon dying at the fuckin' Alamo* (OUTH, с. 46) – *І вже мовчу про те, як Френкі Авалон двинув коні у «Форті Аламо»* (ОРГ, с. 46). У цьому випадку назва фільму походить від власної назви, тому транслітерується *Alamo* – *Аламо*. Однак, оскільки ця власна назва належить до реалій іншої країни, з якими українськомовний читач не знайомий, то при перекладі додається загальна назва *форт*, щоб уточнити, який саме об'єкт іменується вказаною власною назвою.

Шляхом точного відтворення лексичного матеріалу передаються також назви музичних творів, наприклад: (38) *The Beatles song A Day in the Life emanates from the car radio, tuned to 93 KNJ* (OUTH, с. 47) – *Пісня «Бітлз» – «День із життя» – грає по радіо, налаштованому на станції «93 Кей-Ейч-Джей»* (ОРГ, с. 52). У таких випадках також недоцільна заміна назви твору українськомовними аналогами, оскільки такі назви творів створюють колорит саме тих часів і тієї місцевості. Тому перекладач транскрибує назву гурту *The Beatles* – *Бітлз* (артикуль вилучається), а саму назву пісні передає послівним перекладом.

Окрім того, аналізований спосіб перекладу є доцільним при відтворенні інтертекстуальних елементів, які є більш хронологічно віддаленими для

читача, наприклад: (2) *She sports a white miniskirt that shows off her long tan legs and wears her long brown hair in Pocahontas-style pigtails that hang down each side of her head* (OUTH, с. 9) – *На ній біла мініспідниця, що підкреслює довжину засмаглих ніг, а волосся зібране а-ля Покахонтас – у два хвостики, що звисають по боках* (ОРГ, с. 9). У цьому випадку автор посилається на зовнішній вигляд індіанської принцеси, ім'я якої при перекладі транслітерується *Pocahontas – Покахонтас* з огляду на те, що цей персонаж є відомим українськомовному читачеві, зокрема, через мультфільм студії «Дісней».

Деякі інтертекстуальні елементи, присутні в романі, передаються шляхом точного відтворення лексичного матеріалу з перекладацьким коментарем, оскільки їх інтертекстуальність може не завжди бути доступною для читача. Зокрема, це стосується самоцитування, коли відсилку може зрозуміти лише читач, добре знайомий з іншими творами К. Тарантіно: (3) *Can Miss Himmelsteen get you a tasty beverage?* (OUTH, с. 10) – *Може, міс Гіммельштин запропонує тобі якийсь смачний напій?*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> «Смачний напій» (англ. «tasty beverage») – словосполучення, що вживалося в діалозі Джулса й Бреда у фільмі «Кримінальне чтиво» (1994 р.) (ОРГ, с. 10)

Також точне відтворення лексичного матеріалу з коментарем доцільне при передачі імен персонажів локального фольклору, які невідомі українському читачеві, наприклад: (31) *“Look,” Rick says, “I grew up watchin’ Hopalong Cassidy and Hoot Gibson”* (OUTH, с. 41) – «Слухай, я виріс на *Гопелонгу Кесіді*<sup>4</sup> та *Дотеннику Гібсоні*».

<sup>4</sup> *Гопелонг Кесіді* (англ. *Hopalong Cassidy*) – персонаж американського фольклору, ковбой, вигаданий письменником Кларенсом Мелфордом, герой численних романів, коміксів, фільмів і телесеріалів (ОРГ, с. 46).

Наведений спосіб перекладу є актуальним також з огляду на збереження стилістики запозичень, які повинні залишатися іншомовними і в перекладеному тексті: (39) *Cliff sees only the stunning blonde in the passenger*

*seat, while Rick looks right through her to the diminutive Polish auteur in the driver's seat* (OUTH, с. 47) – Кліфа цікавить тільки блондинка на пасажирському сидінні, а Рік дивиться крізь неї на мініатюрного польського auteur<sup>5</sup> за кермом.

<sup>5</sup> Auteur (фр. «автор») – режисер як істинний автор і ключова фігура процесу створення фільму відповідно до «Теорії авторського кіно» (ОРГ, с. 52)

Наступний спосіб передачі при перекладі інтертекстуального підтексту роману К. Тарантіно *Once Upon a Time in Hollywood* – це відтворення шляхом **підбору функціонального аналога у культурі-реципієнті**. Зокрема, такий спосіб відтворення інтертексту є доцільним при передачі вкраплень із дитячих творів, де використовуються «промовисті імена», наприклад: (49) *So he was shocked when Buster booked Brandy in another competition in Watts, against a male monster named Augie Doggie, before she had fully recovered from the last beating she took* (OUTH, с. 58) – Тому його шокувало те, що Бастер записав її на бій у Вотсі з монструозним Сірком-Цуцьком, перш ніж Бренді оклигала після попереднього поєдинку (ОРГ, с. 64). У цьому випадку мета використання інтертексту – не створення відсилки до певного твору, а демонстрація невідповідності зовнішнього вигляду пса його імені. Тому ім'я персонажа американського мультфільма *Augie Doggie* перекладач відтворює стереотипним «народним» грайливим ім'ям для собаки, створеним засобами української мови.

Розглянемо ще один приклад: (46) *She undulates up and down, dancing wilder and wilder, while her friends whoop and whistle, till she jumps off the chair, runs across the floor, and leaps into the bed with the sleeping old couple with a cackling "Geronimo!"* (OUTH, с. 74) – Під свист і вигуки друзів танець стає дедалі шаленішим. Кицька зістрибує зі стільця, проноситься кімнатою, заскакує в ліжко до сплячого подружжя і кричить: «Бережись!» (ОРГ, с. 81). У наведеному фрагменті *Geronimo!* Слугує не для відсилки до



історичних подій, а як вигук, що є досить уживаним в англійській мові і якому в даному контексті відповідає українськомовне *Бережись!*

До цього способу перекладу доцільно також віднести випадки «зворотного перекладу», коли К. Тарантіно посилається на твори, створені слов'янськими мовами, наприклад, на назву радянського фільму: (23) *Ballad of a Soldier gave him a respect for his Soviet allies that he never had before* (OUTH, с. 32) – «*Балада про солдата*» викликала в нього повагу до радянських союзників, якої він не відчував раніше (ОРГ, с. 35).

Ще один приклад – одомашнення назв іноземних і для американського читача назв, таких як японське *Yojimbo* – *Охоронець*, коли переклад відбувається не з англійської мови, а з мови, якою створено претекст: (26) *Yojimbo wasn't the first time Cliff saw a Mifune or a Kurosawa film, having seen Seven Samurai a few years earlier* (OUTH, с. 32) – «*Охоронець*» був не першим фільмом Куросави з Міфуне, який Кліф подивився, – за кілька років до того він бачив «Сім самураїв» (ОРГ, с. 36).

Третій і найменш поширений спосіб передачі при перекладі інтертекстуального підтексту роману К. Тарантіно *Once Upon a Time in Hollywood* – відтворення інтертексту шляхом **експлікації змісту усічених інтертекстуальних одиниць**. У таких випадках стилістичне забарвлення інтертекстуального елемента втрачається, як у випадку з *double features* – *подвійні сеанси*, оскільки таке явище не властиве українській культурі в тій мірі, як це було властиве американській: (11) “*Now when we do these double features,*” *Marvin explains, “by the last three reels of the first film, Mary Alice is asleep in my lap”* (OUTH, с. 12) – «*Коли ми влаштовуємо такі подвійні сеанси, – пояснює Марвін, – то десь на третій катушці з кінця Мері Еліс засинає в мене на колінах*» (ОРГ, с. 12).

При застосуванні такого способу перекладу вилученню можуть підлягати і іншомовні вкраплення, як у випадку з *bad guy du jour* – *лиходій*, коли стилістика виразу повністю втрачається: (16) *It's Rick who wants to*

*extend his leading-man career in feature films rather than playing bad guy du jour on television* (OUTH, с. 23) – *Саме Рік прагне поновити кар'єру головного актора кінофільмів замість грати лиходіїв у телесеріалі* (ОРГ, с. 25).

Однак у деяких випадках перекладач намагається компенсувати втрату інтертекстуальності іншими стилістичними засобами, наприклад: (1) *Once he had his own TV series, but now Rick's a washed-up villain-of-the-week drowning his sorrows in whiskey sours* (OUTH, с. 2) – *Зірка серіалів, що вийшла в тираж, а нині перебивається ролями другорядних поганців і топить журбу в коктейлях «Віскі сауер»* (ОРГ, с. 1). У цьому випадку назву явища американського кіно і телебачення *villain-of-the-week* перекладач відтворює з використанням зниженої лексики *другорядних поганців*, що дозволяє частково компенсувати стилістичні втрати при перекладі.

Таким чином, проведене дослідження дозволило визначити кількісне співвідношення використання окремих способів передачі інтертекстуальності при перекладі роману К. Тарантіно *Once Upon a Time in Hollywood* українською мовою, як показано у таблиці 3.1 та на рисунку В.1.

Таблиця 3.1

Способи передачі інтертекстуальності при перекладі роману К. Тарантіно  
*Once Upon a Time in Hollywood* українською мовою

Способи перекладу	Кількість	Частка
Точне відтворення лексичного матеріалу з коментарем або без нього	87	87%
Підбір функціонального аналога у культурі-реципієнті	8	8%
Експлікація змісту усічених інтертекстуальних одиниць	5	5%
<b>Загалом</b>	<b>100</b>	<b>100%</b>

Тож проведене дослідження способів передачі інтертекстуальності при перекладі роману К. Тарантіно *Once Upon a Time in Hollywood* українською мовою свідчить про те, що найчастіше відтворення інтертексту в романі

відбувається шляхом точного відтворення лексичного матеріалу з коментарем або без нього (87%), оскільки інтертекст в романі нерозривно пов'язаний із атмосферою тогочасного Голлівуду, і такий спосіб перекладу дозволяє зберегти культурний колорит твору. В окремих випадках можливі підбір функціонального аналога у культурі-реципієнті (8%) або експлікація змісту усічених інтертекстуальних одиниць (5%), однак кількість таких випадків незначна, з огляду на попередньо викладені причини.

Відповідно, проведене дослідження дозволило прослідкувати частоту застосування стратегій очуження та одомашнення при передачі інтертекстуальності при перекладі роману К. Тарантіно *Once Upon a Time in Hollywood* українською мовою, як показано у таблиці 3.2 та на рисунку В.2.

Таблиця 3.2

Стратегії передачі інтертекстуальності при перекладі роману К. Тарантіно *Once Upon a Time in Hollywood* українською мовою

Стратегія перекладу	Кількість	Частка
Очуження	87	87%
Одомашнення	13	13%
<b>Загалом</b>	<b>100</b>	<b>100%</b>

Як демонструють кількісні результати, у переважній більшості випадків відтворення інтертекстуальності при перекладі роману К. Тарантіно *Once Upon a Time in Hollywood* українською мовою відбувається із застосуванням стратегії очуження (87%), що дозволяє зберегти культурну маркованість інтертекстуальних відсилок, у той час, як стратегія одомашнення (13%) використовується для спрощення розуміння тексту читачем.

### 3.2 Застосування перекладацьких трансформацій для відтворення інтертекстуального підтексту українською мовою у перекладі

Застосування різних стратегій відтворення інтертекстуальності при перекладі роману К. Тарантіно *Once Upon a Time in Hollywood* українською мовою та, відповідно, використання перекладацьких стратегій очуження / одомашнення супроводжується застосуванням перекладацьких трансформацій, до яких належать лексичні, лексико-семантичні, граматичні та лексико-граматичні, а також перекладацький коментар як окремий засіб відтворення інтертекстуального підтексту. У цій частині дослідження розглянуто специфіку їх застосування при перекладі роману К. Тарантіно *Once Upon a Time in Hollywood*.

**3.2.1 Лексичні перекладацькі трансформації.** Лексичні перекладацькі трансформації, що застосовуються при відтворенні інтертекстуальності роману К. Тарантіно *Once Upon a Time in Hollywood* українською мовою, включають транскрипцію, транслітерацію та калькування.

Застосування **транскрипції** найчастіше є доцільним при відтворенні інтертекстуальних посилань у вигляді імен та прізвищ акторів, режисерів, сценаристів та інших представників тогочасної американської кіноіндустрії, наприклад:

– Paul Wendkos – Пол Вендкос: (8) *McCluskey was directed by Paul Wendkos. He's my favorite of all my directors* (OUTH, с. 11) – «Маккласкі» зняв Пол Вендкос. Це мій улюблений режисер (ОРГ, с. 11);

– Tommy Laughlin – Томмі Лафлін: (9) *He made Gidget. I was supposed to be in that. Tommy Laughlin got my part* (OUTH, с. 11) – «Кралечка» теж його робота. Я мав там грати, але моя роль дісталася Томмі Лафліну (ОРГ, с. 11).

Доцільним також постає застосування транскрипції при відтворенні імен персонажів фільмів та творів художньої літератури, на які посилається К. Тарантіно у своєму романі, таких, як:

– *Jesse James* – *Джессі Джеймс*: (13) *I had guested on a Tales of Wells Fargo. I played Jesse James* (OUTH, с. 16) – *Я був в епізоді «Історій Велс Фарго». Грав Джессі Джеймса* (ОРГ, с. 17);

– *Huck Finn* – *Гек Фінн*: (18) *Now that Cliff is standing directly in front of her (over her, actually), smiling like a blond Levi-clad Huck Finn, Miss Himmelsteen sees how truly handsome this guy really is* (OUTH, с. 28) – *Тепер, коли Кліф стоїть просто перед нею (фактично, нависає) і всміхається, наче затягнутий у джинсу Гек Фінн, міс Гіммельштін бачить, який він красень* (ОРГ, с. 32).

Аналіз фактичного матеріалу дослідження також демонструє широкі можливості використання транскрипції при відтворенні українською мовою назв фільмів, серіалів та творів художньої літератури, що використовуються у романі як інтертекстеми, наприклад:

– *Hud* – *Хад*: (22) *But when Paul Newman played a bastard, like in Hud, he was still an enjoyable bastard* (OUTH, с. 31) – *Але коли Пол Ньюмен грав покидька, як у «Хаді», він усе ж лишався симпатичним покидьком* (ОРГ, с. 34);

– *Lancer* – *Ленсер*: (63) *Today will be his first day of work on a new CBS western pilot named Lancer* (OUTH, с. 82) – *Сьогодні перший день зйомок пілотної серії нового вестерну «Сі-Бі-Ес», «Ленсер»* (ОРГ, с. 91);

– *Macbeth* – *Макбет*: (29) *He was a little concerned when he heard it was based on Shakespeare's Macbeth* (OUTH, с. 32) – *Трохи бентежило те, що, як він чув, фільм знято за мотивами шекспірівського «Макбета»* (ОРГ, с. 36).

**Транслітерація** найчастіше застосовується при відтворенні назв фільмів у вигляді власних назв, таких, як *Rio Bravo* – *Pio Bravo*: (32) *Understand, I'm still pissed that spaghetti bender Dean Martin's in Rio Bravo*

(OUTH, с. 41) – *Зрозумій, я досі злюся на Діна Мартіна за його роль макаронника-алкаша в «Ріо Браво»* (ОРГ, с. 46).

Окрім того, транслітеруються і окремі назви фільмів, які створені на основі інтернаціоналізмів, наприклад, *Psycho – Психо*: (42) *After a slew of bad Psycho copies from Hammer Studios and the thrill-less thrillers coming out of France, like the pulse-devoid romans de gare of Claude Chabrol or the amateur-night-in-Paris fumbblings of the so-called Truffaut-Hitchcock films, along came Polanski's London-set Psycho-ish thriller Repulsion* (OUTH, с. 48) – *Після багна низькопробних підробок «Психо» від студії «Хаммер» і французьких «гостросюжетних» фільмів без гостринки – на кшталт неживих, наче вокзальне читиво, робіт Клода Шаброля, або аматорської незграбності так званого «кіно Трюфо – Гічкока» – з'явився Поланскі зі справжнім трилером, зробленим за лекалами «Психо» і знятим у Лондоні (ОРГ, с. 53).*

Транслітерації також можуть підлягати окремі імена, зокрема, імена історичних постатей, акторів або персонажів, наприклад:

– *Pocahontas – Покахонтас*: (2) *She sports a white miniskirt that shows off her long tan legs and wears her long brown hair in Pocahontas-style pigtails that hang down each side of her head* (OUTH, с. 9) – *На ній біла мініспідниця, що підкреслює довжину засмаглих ніг, а волосся зібране а-ля Покахонтас – у два хвостики, що звисають по боках* (ОРГ, с. 9);

– *Bingo Martin – Бінго Мартін*: (34) *If you ask me, that beats hangin' 'round Burbank, losin' fights to Bingo Martin* (OUTH, с. 42) – *Якщо спитати мене, то це краще, ніж висіти в Бербенку й підставляти пику Бінго Мартіну* (ОРГ, с. 46).

У деяких випадках інтертекстуальні елементи у романі К. Тарантіно передаються при перекладі шляхом **калькування**. Однак, це стосується лише назв фільмів, що складаються із загальних назв, наприклад:

– *Anatomy of a Murder – Анатомія вбивства*: (20) *When he saw Otto Preminger's Anatomy of a Murder, he laughed at what the newspapers referred to*

as the film's "shockingly adult language" (OUTH, с. 30) – Коли він переглянув «Анатомію вбивства» Отто Премінтера, то реготав з мови фільму, котру газети називали «дорослою лексикою, здатною шокувати» (ОРГ, с. 33);

– *Ballad of a Soldier* – Балада про солдата: (23) *Ballad of a Soldier* gave him a respect for his Soviet allies that he never had before (OUTH, с. 32) – «Балада про солдата» викликала в нього повагу до радянських союзників, якої він не відчував раніше (ОРГ, с. 35);

– *Knife in the Water* – Ніж у воді: (40) He had made a name for himself when he directed his first feature, the Polish language *Knife in the Water* (OUTH, с. 47) – Він заявив про себе першою повнометражною картиною, – польським фільмом «Ніж у воді» (ОРГ, с. 53).

Таким чином, лексичні перекладацькі трансформації є доцільними при передачі інтертекстуального підтексту, найчастіше реалізованого у вигляді власних назв – імен акторів, режисерів, сценаристів та інших учасників кінопроцесу, персонажів кіно, телебачення та художньої літератури, а також назв теле- та кінопродукції.

**3.2.2 Лексико-семантичні перекладацькі трансформації.** До переліку лексико-семантичних перекладацьких трансформацій, що застосовуються при відтворенні інтертекстуальності роману К. Тарантіно *Once Upon a Time in Hollywood* українською мовою, належать диференціація, генералізація, конкретизація та модуляція.

Застосування **диференціації** є доцільним у випадках, коли інтертекстуальний підтекст є досить зрозумілим читачеві, однак вимагається незначна модифікація значення лексичної одиниці – інтертекстеми або компонента інтертекстеми з метою уточнення цього значення при перекладі, наприклад, при відтворенні інтертекстем-словосполучень:

– *double features* – подвійні сеанси: (11) "Now when we do these double features," Marvin explains, "by the last three reels of the first film, Mary Alice is

*asleep in my lap*” (OUTH, с. 12) – «Коли ми влаштуємо такі подвійні сеанси, – пояснює Марвін, – то десь на третій катушці з кінця Мері Еліс засинає в мене на колінах» (ОРГ, с. 12);

– Easy Rider – Безтурботний наїзник: (83) *Not to be on the cover of Crawdaddy magazine. Not to have a song on the Easy Rider soundtrack* (OUTH, с. 120) – Не для того, щоб опинитися на обкладинці «Кроудедді». Не для того, щоб його пісня потрапила в саундтрек «Безтурботного наїзника» (ОРГ, с. 133).

Що стосується однокомпонентних інтертекстем, це – такі інтертекстуальні елементи, що вербалізовані одним словом, яке має декілька значень, наприклад, *Cul-de-sac* (‘безвихідь’, ‘глухий провулок’, ‘тупик’) передається як *Глухий кут*: (41) *Two of the films, Cul-de-sac and The Fearless Vampire Killers (where he met his wife, Sharon), were admired but didn’t make much of a mark financially* (OUTH, с. 47) – Два його фільми, «Глухий кут» і «Безстрашні вбивці вампірів» (під час зйомок останнього він і познайомився з майбутньою дружиною Шерон), здобули успіх, але не комерційний (ОРГ, с. 53).

Застосування **генералізації** найчастіше є доцільним у випадку, коли інтертекстема містить культурно-специфічне посилання, нерелевантне для цільової культури, наприклад:

– Klaxon-like – сиреноподібно, оскільки *Klaxon* як апелятив, що походить від власної назви, все одно не матиме для цільового читача такого самого стилістичного навантаження, як для читача тексту оригіналу: (7) *Marvin lets out a Klaxon-like guffaw, while Miss Himmelsteen covers her mouth with her hand as she giggles* (OUTH, с. 10) – Марвін грубо сиреноподібно регоче, а міс Гіммельштін пирхає в долоню (ОРГ, с. 11);

– *Yojimbo*, що в японській культурі позначає персонального охоронця, відтворено апелятивом *Охоронець*, таким чином, позначаючи вид професії, не вказуючи на специфіку об’єкту, що охороняється (людина): (26) *Yojimbo*



*wasn't the first time Cliff saw a Mifune or a Kurosawa film, having seen Seven Samurai a few years earlier* (OUTH, с. 32) – «Охоронець» був не першим фільмом Куросави з Міфуне, який Кліф подивився, – за кілька років до того він бачив «Сім самураїв» (ОРГ, с. 36).

У деяких випадках генералізація зумовлена лексико-семантичними відмінностями між мовою оригіналу та мовою перекладу, наприклад, при передачі *Jigsaw Jane* як Пила Джейн, хоча *jigsaw* позначає не просто пилу, а конкретний вид пили: (37) *Which was its own form of calculated cold-blooded murder, similar to Jigsaw Jane's black-gloved killer* (OUTH, с. 46) – *І це трохи наблизило Рік до його персонажа – убивці в чорних рукавичках у «Пилі Джейн»* (ОРГ, с. 51).

Протилежна генералізації перекладацька трансформація **конкретизації** також може бути зумовлена лексико-семантичними відмінностями між мовою оригіналу та мовою перекладу, як у випадку *silent majority* – мовчазна більшість, що закріпилося як у мові оригіналу, так і в мові перекладу як політичний термін: (69) *Till pretty soon the whole ghastly night of violence became heavy with symbolic weight – turning Rick, the former TV cowboy, into a folkloric hero of Nixon's "silent majority"* (OUTH, с. 84) – *Невдовзі та страшна ніч сповнилася символічним забарвленням і перетворила Ріка, колишнього телековбоя, на героя фольклору ніксонівської «мовчазної більшості»* (ОРГ, с. 94).

Частіше ж конкретизація використовується для додавання стилістичного забарвлення тексту, наприклад:

– *land pirates* – пірати прерій (пор. наземні пірати): (64) *Naturally, he plays the heavy. A kidnapping, cold-blooded, murdering leader of a bunch of cattle rustlers, which the script refers to as "land pirates"* (OUTH, с. 82) – *Рік, звісно ж, грає поганця – викрадача, холоднокровного вбивцю, ватажка банди кradіїв худоби, які за сценарієм звуться «піратами прерій»* (ОРГ, с. 91);

– *Gunsmoke* – Димок зі ствола (пор. Дим зі ствола): (65) *Rick inquired who got the part – it’s some fella named James Stacy, who had guested on a good Gunsmoke, that CBS decided to give a show of his own* (OUTH, с. 82) – Він розвідав, кому віддали цю роль. Виявилось, якомусь Джиму Стейсі. Він так незле зіграв в одній серії «Димку зі ствола», що «Сі-Бі-Ес» вирішили зробити хлопця зіркою нового серіалу (ОРГ, с. 91).

Застосування **модуляції** дозволяє перекладачеві «балансувати» між пояснювальним перекладом та збереженням стилістики першотвору, як у випадках:

– *villain-of-the-week* – другорядний поганець, де стилістично забарвлене поганець дозволяє скомпенсувати втрату інтертекстуального елемента: (1) *Once he had his own TV series, but now Rick’s a washed-up villain-of-the-week drowning his sorrows in whiskey sours* (OUTH, с. 2) – *Зірка серіалів, що вийшла в тираж, а нині перебивається ролями другорядних поганців і топить журбу в коктейлях «Віскі сауер»* (ОРГ, с. 1);

– *Geronimo!* – Бережись!, де переклад є контекстно-обумовленим: (56) *She undulates up and down, dancing wilder and wilder, while her friends whoop and whistle, till she jumps off the chair, runs across the floor, and leaps into the bed with the sleeping old couple with a cackling “Geronimo!”* (OUTH, с. 74) – *Під свист і вигуки друзів танець стає дедалі шаленішим. Кицька зістрибує зі стільця, проноситься кімнатою, заскакує в ліжко до сплячого подружжя і кричить: «Бережись!»* (ОРГ, с. 81).

Отже, застосування лексико-семантичних перекладацьких трансформацій при відтворенні інтертекстуального підтексту роману К. Тарантіно в перекладі стосується смислового наповнення та стилістичного забарвлення інтертекстом та дозволяє передати їх при перекладі не лише точно, а і максимально зрозуміло для цільового читача.

**3.2.3 Граматичні перекладацькі трансформації.** Граматичні перекладацькі трансформації, що застосовуються при відтворенні інтертекстуальності роману К. Тарантіно *Once Upon a Time in Hollywood* українською мовою, включають граматичні заміни, додавання та вилучення.

**Граматичні заміни**, зокрема, передбачають зміну граматичного ладу фрагменту – інтертекстеми при перекладі, наприклад:

– заміну категорії часу з теперішнього на майбутній: (48) *Goulet is tearing into a dramatic interpretation of Jimmy Webb’s metaphysical classic MacArthur Park. MacArthur Park is melting // in the dark // All the sweet green icing // flowing down* (OUTH, с. 52) – *Він затягує свою драматичну версію абстрактного хіта Джиммі Вебба, що зветься «Парк Макартура»: Парк Макартура // розтане в п’їтми // зелена глазур потече...* (ОРГ, с. 59);

– зміну модальності висловлювання: (72) *Then, putting on his “show must go on” face, he pumps himself up by saying Jackie Gleason’s catchphrase at the time, “And away we go!”* (OUTH, с. 88) – *І з урочистою міною, яка має означати, що «шоу триває», підбадьорює себе коронною фразою Джекі Глісона – «І-ї поїхали!»* (ОРГ, с. 98);

– зміну зв’язків між підметом і присудком у реченні: (86) *So the gate being open counts as a stroke of luck. Some say luck is when preparation meets opportunity* (OUTH, с. 22) – *Тому відчинені ворота можна вважати першою ознакою удачі. Кажуть, удача – це комбінація підготовки і сприятливої можливості* (ОРГ, с. 135).

**Додавання** при відтворенні інтертекстуального підтексту в романі найчастіше має пояснювальний характер, як у випадках:

– *surfing in Malibu – серфер з пляжу Малібу*: (12) *Rick laughs. “Especially when compared to fuckin’ Michael Callan, who sounded like he should be surfing in Malibu”* (OUTH, с. 12) – *Рік сміється: «Особливо порівняно з чортівим Майклом Келленом, який балакав, мов той серфер з пляжу Малібу»* (ОРГ, с. 13);

– *I Am Curious (Yellow)* – Я допитлива (фільм у жовтому): (19) *When Cliff and Miss Himmelsteen saw I Am Curious (Yellow) at the Royal Cinema in West L.A. that Sunday afternoon, they both liked it* (OUTH, с. 29) – Кліф і міс Гіммельштин подивилися «Я допитлива (фільм у жовтому)» в кінотеатрі «Роял сінема» в західному Лос-Анджелесі, і картина обом сподобалася (ОРГ, с. 32);

– *Alamo* – Форт Аламо: (33) *Forget about fuckin' Frankie Avalon dying at the fuckin' Alamo* (OUTH, с. 46) – І вже мовчу про те, як Френкі Авалон двинув коні у «Форті Аламо» (ОРГ, с. 46);

– *Romeo-and-Juliet type of love* – палким коханням, як у Ромео і Джульєтти: (75) *Not Romeo-and-Juliet type of love, but a deep love nevertheless* (OUTH, с. 90) – Не палким коханням, як у Ромео і Джульєтти, та все ж глибоким (ОРГ, с. 100).

Трансформація **вилучення**, навпаки, має на меті спрощення розуміння тексту читачем через його часткове скорочення, усічення очевидних із контексту елементів:

– *old guy paired with a young guy* – старий і молодий: (15) *Old guy paired with a young guy. Me and Robert Taylor. Me and Stewart Granger. Me and Glenn Ford* (OUTH, с. 16) – Старий і молодий. Я і Роберт Тейлор. Я і Стюарт Грейнджер. Я і Гленн Форд (ОРГ, с. 17);

– *bad guy du jour* – лиходій: (16) *It's Rick who wants to extend his leading-man career in feature films rather than playing bad guy du jour on television* (OUTH, с. 23) – Саме Рік прагне поновити кар'єру головного актора кінофільмів замість грати лиходіїв у телесеріалі (ОРГ, с. 25);

– *secret-agent character Matt Helm* – таємного агента Метта Гелма: (51) *Cliff is also a big fan of the secret-agent character Matt Helm. Not those insipid Dean Martin movies that are beyond asinine, but the books written by Donald Hamilton* (OUTH, с. 61) – Кліф також великий шанувальник таємного агента Метта Гелма – не пісної кіноверсії у виконанні Діна Мартіна, яка

була більш ніж ідіотською, а версії книжної – романів Дональда Гамільтона (ОРГ, с. 68).

При відтворенні поетичних фрагментів, таких, як фрагменти пісень, вилучення дозволяє зберегти поетичну розмірність тексту, наприклад: (74) *Whenever George is awake, the radio is always playing KZLA, Los Angeles's country music station. I wish I was a teddy bear // Not living nor lovin' or goin' nowhere // I wish I was a teddy bear // And I'm wishin' that I hadn't fallen in love with you* (OUTH, с. 90) – Коли Джордж прокидається, по радіо завжди грає «Кей-зед-ел-ей», лос-анджелеська кантрі-станція. Була б я ведмежатком, // Нікуди б не спішила. // Була б я ведмежатком, // Тебе б я не любила (ОРГ, с. 99).

Таким чином, застосування граматичних перекладацьких трансформацій зумовлене розбіжностями граматичного ладу мови оригіналу та мови перекладу.

**3.2.4 Лексико-граматичні перекладацькі трансформації.** При відтворенні інтертекстуальності роману К. Тарантіно *Once Upon a Time in Hollywood* українською мовою застосовуються такі лексико-граматичні перекладацькі трансформації, як антонімічний переклад та цілісне перетворення.

Зокрема, **антонімічний переклад** виникає у випадках, коли наявна розбіжність у засобах вираження одного і того ж значення мовою оригіналу та мовою перекладу, наприклад:

– *the city that never sleeps* – місто, що ніколи не спить: (60) *As Cliff pushes the little Volkswagen engine down Sunset Boulevard at six-thirty in the morning, he thinks, If New York is the city that never sleeps, Los Angeles in the middle of the night and early wee hours of the morning turns back into the desert it was before it got paved over with concrete* (OUTH, с. 80) – Розганяючи крихітний двигун свого фольксвагена на бульварі Сансет о пів на сьому

ранку, він думає: «Якщо Нью-Йорк – місто, що ніколи не спить, то Лос-Анджелес серед ночі й рано-вранці знов перетворюється на пустелю, якою він був, перш ніж його закатали в асфальт» (ОРГ, с. 89);

– *The Born Losers* – Неприкаяні: (17) Actor-director Tom Laughlin, an old buddy of Rick's and a friend of Cliff's (they all did *The Fourteen Fists of McCluskey* together), had hired Cliff to stunt-double a couple of biker characters in a motorcycle movie he was starring in and directing, *The Born Losers*, for American International Pictures (it would end up being AIP's biggest hit of the year) (OUTH, с. 26) – Актор і режисер Том Лафлін, давній приятель Ріка й друг Кліфа (усі вони знімалися в «Чотирнадцяти кулаках Маккласкі»), найняв його каскадером для кількох акторів, що грали байкерів у фільмі «Неприкаяні» для «Амерікен інтернешенел пікчерз» (ОРГ, с. 29).

Трансформація **цілісного перетворення** може застосовуватися у випадку заміни інтертекстуального елемента його українськомовним аналогом, наприклад, *Augie Doggie* – Сірко-Цуцько: (49) So he was shocked when Buster booked Brandy in another competition in Watts, against a male monster named Augie Doggie, before she had fully recovered from the last beating she took (OUTH, с. 58) – Тому його шокувало те, що Бастер записав її на бій у Вотсі з монструозним Сірком-Цуцьком, перш ніж Бренді оклигала після попереднього поєдинку (ОРГ, с. 64).

Окрім того, цілісне перетворення при перекладі назв фільмів дозволяє «прикрасити» такі назви, зробити їх більш експресивними:

– *Bounty Law* – Мисливці за головами: (10) “Very true,” Rick agrees. “And when I landed Bounty Law, he came on and directed about seven or eight episodes” (OUTH, с. 11) – «Свята правда, – погоджується Рік. – Коли я прийшов у “Мисливці за головами”, Вендкос зняв сім чи вісім серій» (ОРГ, с. 11);

– *Breathless* – На останньому подиху: (21) When Cliff saw Belmondo in Breathless, he thought, That guy looks like a fucking monkey. But a monkey I like

(OUTH, с. 30) – *Коли Кліф побачив Бельмондо у фільмі «На останньому подиху», то подумав: «Цей тип схожий на довбану мавпу. Але такі мавпи мені подобаються»* (ОРГ, с. 34).

В окремих випадках цілісне перетворення також зумовлене усталеними традиціями перекладу, як *pulp* – кримінальне читиво: (30) *Cliff felt Kurosawa had an innate gift for staging drama, melodrama, and pulp, as well as a comic-book illustrator's talent (Cliff was a big Marvel comics fan) for framing and composition* (OUTH, с. 33) – *Кліф відчував, що в Куросави природний дар до постановки драми, мелодрами і кримінального читива, а також здібності ілюстратора коміксів (Кліф був великим шанувальником марвелівських коміксів), необхідні для композиції кадру* (ОРГ, с. 36).

Отже, застосування лексико-граматичних перекладацьких трансформацій при відтворенні інтертекстуального підтексту в перекладі зумовлене як розбіжностями слововживання у мові оригіналу та мові перекладу, так і стилістичними вподобаннями перекладача.

**3.2.5 Перекладацький коментар.** Окремо повинен розглядатися такий засіб відтворення інтертекстуальності роману К. Тарантіно *Once Upon a Time in Hollywood* українською мовою, як перекладацький коментар.

Такий засіб перекладу широко використовується, наприклад, при самоцитуванні, коли К. Тарантіно посилається на власні твори, і читач може не розпізнати інтертекстуальної відсилки:

(3) *Can Miss Himmelsteen get you a tasty beverage?* (OUTH, с. 10) – *Може, міс Гіммельштін запропонує тобі якийсь смачний напій?*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> *«Смачний напій» (англ. «tasty beverage») – словосполучення, що вживалося в діалозі Джулса й Бреда у фільмі «Кримінальне читиво» (1994 р.)* (ОРГ, с. 10)

Окрім того, перекладацький коментар доцільно застосовувати, коли йдеться про інтертекстуальні вкраплення у вигляді реалій американського життя, невідомих українськомовному читачеві:

(4) Marvin insists. “Are you sure, nothing? Coffee, Coke, Pepsi, Simba?” (OUTH, с. 10) – Марвін наполягає: «Невже нічого не хочеш? Кави, коли, пепсі чи “Сімби”<sup>2</sup>?»

<sup>2</sup> Безалкогольний газований напій, який виробляла компанія «Кока-кола» у 1960-70 рр. (ОРГ, с. 10).

(6) Rick turns to her and says, “Haven’t you heard? Black is beautiful” (OUTH, с. 10) – Рік обертається до неї: «Хіба ви не чули? Чорна – це прекрасно<sup>3</sup>».

<sup>3</sup> «Чорний – це прекрасно» – культовий рух афроамериканців, спрямований на покращення іміджу чорної спільноти в очах широкого загалу (ОРГ, с. 10)

Перекладацький коментар використовується також при відтворенні імен окремих персонажів американської культури, невідомих українськомовному читачеві, як у наступному фрагменті:

(31) “Look,” Rick says, “I grew up watchin’ Hopalong Cassidy and Hoot Gibson” (OUTH, с. 41) – «Слухай, я виріс на Гопелонгу Кесіді<sup>4</sup> та Дотепнику Гібсоні».

<sup>4</sup> Гопелонг Кесіді (англ. Hopalong Cassidy) – персонаж американського фольклору, ковбой, вигаданий письменником Кларенсом Мелфордом, герой численних романів, коміксів, фільмів і телесеріалів (ОРГ, с. 46).

До того ж, досить часто перекладач застосовує перекладацький коментар при відтворенні посилань на музичні твори, як у наступних фрагментах:

(46) *Billy Stewart is doing his scat-like improv vocal at the conclusion of his version of Summertime as Cliff reverses out of the driveway, gives the steering wheel a quick yank, which jerks the nose of the Karmann Ghia away from the house and points it down the hill on Cielo Drive* (OUTH, с. 51) – *Кліф здає задом по під’їзній доріжці під вокальну імпровізацію Біллі Стюарта, якою той закінчує свою версію «Summertime»<sup>7</sup>, різко викручує кермо і розвертає «Карманн Гіа» кормою до будинку, а носом – до Сіело Драйв.*



<sup>7</sup> *Summertime («Літо») – джазовий стандарт Джорджа Гершвіна з опери «Поргі та Бесс». Версія у виконанні Біллі Стюарта (1966, на лейблі «Chess Records») є однією з найпопулярніших (ОРГ, с. 57).*

(96) *The 8-track tape player in Sharon Tate's black Porsche is playing Françoise Hardy's first album in English, Loving (OUTH, с. 160) – Восьмидоріжкова магнітола в чорному порше Шерон Тейт грає перший англomовний альбом Франсуази Арді – «Кохання»<sup>11</sup>.*

<sup>11</sup> *У Шерон північноамериканська версія, у решті світу альбом вийшов під назвою «En Anglais». І це був другий альбом Арді англійською: перший, «Francoise Hardy Sings in English», вийшов у 1966 р. (ОРГ, с. 175).*

Отже, перекладацький коментар використовується при передачі в українськомовному перекладі інтертекстуальних вкраплень, які для їх розуміння вимагають додаткового пояснення, оскільки джерела інтертексту є максимально незнайомими для української культури.

Відповідно, проведене дослідження дозволило прослідкувати частоту застосування перекладацьких трансформацій при передачі інтертекстуальності при перекладі роману К. Тарантіно *Once Upon a Time in Hollywood* українською мовою, як показано у таблиці 3.3 та на рисунку В.3.

Таблиця 3.3

Перекладацькі трансформації як засоби передачі інтертекстуальності при перекладі роману К. Тарантіно *Once Upon a Time in Hollywood* українською

МОВОЮ

Перекладацькі трансформації	Кількість	Частка
<b>1. Лексичні</b>	<b>36</b>	<b>27,5%</b>
транскрипція	20	15,3%
транслітерація	13	9,9%
калькування	3	2,3%
<b>2. Лексико-семантичні</b>	<b>30</b>	<b>22,9%</b>
диференціація	14	10,7%
генералізація	7	5,3%

Перекладацькі трансформації	Кількість	Частка
конкретизація	5	3,8%
модуляція	4	3,1%
<b>3. Граматичні</b>	<b>40</b>	<b>30,5%</b>
граматичні заміни	18	13,7%
додавання	10	7,6%
вилучення	12	9,2%
<b>4. Лексико-граматичні</b>	<b>14</b>	<b>10,7%</b>
антонімічний переклад	2	1,5%
цілісне перетворення	12	9,2%
<b>5. Перекладацький коментар</b>	<b>11</b>	<b>8,4%</b>
<b>Загалом</b>	<b>131</b>	<b>100%</b>

Отже, передача інтертекстуальності при перекладі роману К. Тарантіно *Once Upon a Time in Hollywood* українською мовою найчастіше відбувається із застосуванням граматичних (30,5%), лексичних (27,5%) та лексико-семантичних перекладацьких трансформацій (22,9%). Менш частотними є лексико-граматичні перекладацькі трансформації (10,7%) та перекладацький коментар (8,4%).

### Висновки до розділу 3

1. Найчастіше відтворення інтертексту в романі К. Тарантіно *Once Upon a Time in Hollywood* українською мовою відбувається шляхом точного відтворення лексичного матеріалу з коментарем або без нього (87%), оскільки інтертекст в романі нерозривно пов'язаний із атмосферою тогочасного Голлівуду, і такий спосіб перекладу дозволяє зберегти культурний колорит твору. В окремих випадках можливі підбір функціонального аналога у культурі-реципієнті (8%) або експлікація змісту усічених інтертекстуальних одиниць (5%), однак кількість таких випадків незначна, з огляду на попередньо викладені причини. Перший спосіб

відтворення інтертекстуального підтексту в перекладі відповідає стратегії очуження, два останніх відповідають стратегії одомашнення, тому можна зробити висновок про те, що в переважній більшості випадків відтворення інтертекстуальності при перекладі роману К. Тарантіно відбувається із застосуванням стратегії очуження (87%), що дозволяє зберегти культурну маркованість інтертекстуальних відсилок, у той час, як стратегія одомашнення (13%) використовується для спрощення розуміння тексту читачем.

2. Застосування різних стратегій відтворення інтертекстуальності при перекладі роману К. Тарантіно *Once Upon a Time in Hollywood* українською мовою та, відповідно, використання перекладацьких стратегій очуження / одомашнення супроводжується застосуванням перекладацьких трансформацій, до яких належать лексичні, лексико-семантичні, граматичні та лексико-граматичні, а також перекладацький коментар як окремий засіб відтворення інтертекстуального підтексту. Передача інтертекстуальності при перекладі роману К. Тарантіно українською мовою найчастіше відбувається із застосуванням граматичних перекладацьких трансформацій (30,5%), особливо – граматичних заміन (13,7%). Досить часто використовуються також лексичні перекладацькі трансформації (27,5%), серед яких головну роль відіграють транскрипція (15,3%) та транслітерація (9,9%). Лексико-семантичні перекладацькі трансформації (22,9%) представлені у своїй більшості диференціацією (10,7%). Менш частотними є лексико-граматичні перекладацькі трансформації (10,7%), серед яких основна – цілісне перетворення (9,2%). Перекладацький коментар (8,4%) використовується як засіб пояснювального перекладу.

## ВИСНОВКИ

Інтертекстуальність – це експліцитні та імпліцитні зв'язки тексту чи висловлювання з попередніми, сучасними та потенційними майбутніми текстами. Інтертекстуальність реалізується як віртуальна єдність текстів, механізм, завдяки якому відбувається збереження мистецьких надбань та трансляція культурних традицій. Текстовою реалізацією категорії інтертекстуальності постає інтертекстема – лінгвістичний засіб реалізації інтертекстуальних зв'язків, одиниця інтертексту, функціонально зорієнтована міжтекстово, представник прототексту, міжрівневий реляційний (співвідносний) сегмент змістової структури тексту, утягнений у міжтекстові зв'язки. Існує низка підходів до типології інтертекстуальності та інтертекстуальних засобів, зокрема, за хронологічним критерієм (Ю. Крістева, Дж. Девітт), за типом введення інтертексту в текст (Н. Ферклаф, М. Уоррен), відповідно до ступеню близькості до твору-оригіналу та стилістичного забарвлення (А. Д. Поліщук, М. М. Юрковська).

Урахування інтертекстуальності при перекладі покращує якість перекладу та висуває підвищені вимоги для перекладачів: при відтворенні інтертексту перекладач виступає одночасно в ролі читача, інтерпретатора та автора. Інтертекстуальні елементи як одиниці перекладу можуть підлягати множинній інтерпретації, а спосіб їх відтворення залежить від їх належності до універсальної, національної та індивідуальної енциклопедій. При відтворенні в цільовому тексті інтертексту можуть застосовуватися стратегії очуження та одомашнення, однак найбільш адекватним способом перекладу є комбінування цих двох стратегій.

Інтертекстуальність є визначальною ознакою художнього дискурсу. Останній визначається як підлеглий естетичній комунікації дискурс мовця та персонажів, що визначається як послідовний передбачуваний / непередбачуваний процес взаємодії тексту й реального читача. Художній

твір як інформаційний конструкт можна розглянути в декількох ракурсах, зокрема когнітивному, естетичному, мовнонормативному тощо, однак головна його функція – емотивна. Основними функціями інтертекстуальності в художньому тексті є експресивна, апелятивна, поетична та референтивна. Інтертекстуальність також тісно пов'язана з жанром художнього твору та призначена для того, щоб її сприймав конкретний тип читача.

Інтертекстуальність у романі К. Тарантіно *Once Upon a Time in Hollywood* є як синхронною, так і діахронною. Синхронна інтертекстуальність репрезентує зв'язки між твором, що вивчається, та сучасними йому і подіям, що в ньому відбуваються, текстами, діахронна – між твором, що вивчається, та хронологічно віддаленими від нього і подій, що в ньому відбуваються, текстами. У переважній більшості випадків (83%) К. Тарантіно використовує синхронну інтертекстуальність, апелюючи до явищ і подій, сучасних подіям, що відбуваються в романі, найчастіше це – явища індустрії розваг, такі, як кіно і телебачення (55%) та музика (16%). Однак автор також застосовує діахронну інтертекстуальність (17%) як засіб зв'язку із минулим, зокрема, апелюючи до попередніх поколінь через художню літературу (11%). Хронологічно основна кількість інтертекстуальних елементів у романі К. Тарантіно належить до другої половини ХХ століття (83%), що репрезентує синхронну інтертекстуальність. Що ж стосується діахронної інтертекстуальності (17%), то найчастіше це – посилання на тексти ХVІ століття (6%) та ХІХ століття (4%).

З огляду на структурні моделі та форми реалізації інтертекстуальності, в романі К. Тарантіно *Once Upon a Time in Hollywood* найбільш розповсюджені інтертекстуальні елементи, що реалізують відношення співприсутності (94%), серед яких домінують семантичні форми (55%) та стилістичні форми (35%). Основною формою реалізації семантичних форм співприсутності постає референція (42%), стилістичні форми співприсутності найчастіше представлені цитатами з атрибуцією (12%) та цитатами без

атрибуції (10%). Відношення деривації представлені в романі К. Тарантіно лише у 6% випадків, найчастіше – у формі пародіювання (5%).

Основна функція інтертекстем у романі К. Тарантіно *Once Upon a Time in Hollywood* полягає у введенні історії та гетерогенності (різноманітності характеру, структури чи композиції до тексту). Другорядними функціями є експресивна, апелятивна, поетична та референтивна функції.

З огляду на способи перекладу, найчастіше відтворення інтертексту в романі К. Тарантіно *Once Upon a Time in Hollywood* українською мовою відбувається шляхом точного відтворення лексичного матеріалу з коментарем або без нього (87%), оскільки інтертекст в романі нерозривно пов'язаний із атмосферою тогочасного Голлівуду, і такий спосіб перекладу дозволяє зберегти культурний колорит твору. В окремих випадках можливі підбір функціонального аналога у культурі-реципієнті (8%) або експлікація змісту усічених інтертекстуальних одиниць (5%), однак кількість таких випадків незначна, з огляду на попередньо викладені причини. Перший спосіб відтворення інтертекстуального підтексту в перекладі відповідає стратегії очуження, два останніх відповідають стратегії одомашнення, тому можна зробити висновок про те, що в переважній більшості випадків відтворення інтертекстуальності при перекладі роману К. Тарантіно *Once Upon a Time in Hollywood* українською мовою відбувається із застосуванням стратегії очуження (87%), що дозволяє зберегти культурну маркованість інтертекстуальних відсилок, у той час, як стратегія одомашнення (13%) використовується для спрощення розуміння тексту читачем.

Застосування різних стратегій відтворення інтертекстуальності при перекладі роману К. Тарантіно *Once Upon a Time in Hollywood* українською мовою та, відповідно, використання перекладацьких стратегій очуження / одомашнення супроводжується застосуванням перекладацьких трансформацій, до яких належать лексичні, лексико-семантичні, граматичні та лексико-граматичні, а також перекладацький коментар як окремий засіб

відтворення інтертекстуального підтексту. Передача інтертекстуальності при перекладі роману К. Тарантіно найчастіше відбувається із застосуванням граматичних перекладацьких трансформацій (30,5%), особливо – граматичних замінів (13,7%), застосування яких викликане граматичними розбіжностями між мовою оригіналу та мовою перекладу. Досить часто використовуються також лексичні перекладацькі трансформації (27,5%), серед яких головну роль відіграють транскрипція (15,3%) та транслітерація (9,9%) як засоби транскодування інтертекстуальних елементів у вигляді власних назв та запозичень. Лексико-семантичні перекладацькі трансформації (22,9%) представлені у своїй більшості диференціацією (10,7%) як засобом уточнення значення компонента інтертекстеми. Менш частотними є лексико-граматичні перекладацькі трансформації (10,7%), серед яких основна – цілісне перетворення (9,2%). Перекладацький коментар (8,4%) використовується як засіб пояснювального перекладу та застосовується при передачі інтертекстеми, джерелами яких є найбільш незнайомі для потенційного читача претексти.

Проведене дослідження демонструє широкі перспективи для подальших розвідок. Зокрема, важливим аспектом подальшого вивчення інтертекстуальності художнього твору є її висвітлення з точки зору перекладознавства на базі більш обширного матеріалу, що належить до сучасної художньої літератури, а також вивчення когнітивно-дискурсивного аспекту передачі інтертекстуальності при перекладі.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бацевич, Ф. С. (2004). *Основи комунікативної лінгвістики*. Київ: Вид. центр «Академія».
2. Бехта, І. А. (2010). *Оповідний дискурс в англомовній художній прозі: типологія та динаміка мовленнєвих форм* (Автореферат докторської дисертації). Київський національний університет ім. Т. Шевченка. Київ.
3. Белова, А. Д. (2002). Поняття «стиль», «жанр», «дискурс», «текст» у сучасній лінгвістиці. *Іноземна філологія*, 32–33, 7–14.
4. Бистров, Я. В., Кобута, К. С. (2022). Відтворення інтертекстуальної цитати у перекладі роману Майкла Каннінгема “The Hours” українською мовою. *Збірник наукових праць «Нова філологія»*, 85, 29–35.
5. Бурбело, В. Б. (1999). *Художній дискурс в історії французької мови та культури 9-18 ст.* (Автореферат кандидатської дисертації). Київський національний університет імені Тараса Шевченка. Київ.
6. Вещикова, О. С. (2015). Інтертекстуальність та інтермедіальність як засоби організації читацького сприймання творів збірки В. Даниленка «Сон із дзьоба стрижа». *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету*, VI, 280–290.
7. Вороновська, Л. (2015). Універсальні та специфічні особливості визначення ознак художнього дискурсу. *Теоретична і дидактична філологія*, 20, 155–166.
8. Гніздечко, О. М. (2005). *Авторизація наукового дискурсу: комунікативно-прагматичний аспект (на матеріалі англомовних статей сучасних європейських та американських лінгвістів)* (Кандидатська дисертація). Київський національний лінгвістичний університет. Київ.
9. Грек, Л. В. (2006). *Інтертекстуальність як проблема перекладу (на матеріалі англомовних перекладів української постмодерністської прози)*



(Кандидатська дисертація). Київський національний університет імені Тараса Шевченка. Київ.

10. Дячок, С. О. (2019). *Інтертекст у поезії Ліни Костенко* (Кандидатська дисертація). Київський університет імені Бориса Грінченка. Київ.

11. Еко, У. (2006). *Ім'я Рози*. Переклад М. Прокопович. Харків: Фоліо.

12. Жулінська, А. С. (2005). Інтертекстуальність як об'єкт лінгвістичних досліджень. *Вчені записки ТНУ ім. В. І. Вернадського. Серія «Філологія»*, Т. 18 (57), 1, 71–75.

13. Кам'янець, А. Б., Некряч, Т. Є. (2010). *Інтертекстуальна іронія і переклад* [монографія]. Київ: Видавець Карпенко В. М..

14. Колеснікова, І. А. (2014). *Деякі аспекти специфіки архітекtonіки професійного дискурсу*. Відновлено з [http://www.philolog.univ.kiev.ua/php/4/7/STudia\\_Linguistica\\_4/428\\_432.pdf](http://www.philolog.univ.kiev.ua/php/4/7/STudia_Linguistica_4/428_432.pdf).

15. Кондратенко, Н. В. (2012). *Український модерністський і постмодерністський дискурс: комунікативно-прагматичний та текстово-синтаксичний аспекти* (Автореферат докторської дисертації). Одеський національний університет імені І. І. Мечникова. Одеса.

16. Кусько, К. (Ред.). (2002). *Дискурс іншомовної комунікації* [колективна монографія]. Львів: Львівськ. Ун-т ім. І. Франка.

17. Меркулова, С. І., Роговий, В. О. (2022). Стратегії передачі інтертекстуальності наукового дослідження К. Леброна “Making of Black Lives Matter” українською мовою. *Studia Philologica*, 18–19, 38–47.

18. Міхнєва Ю., Демиденко О., Бабак Д. (2022). Інтертекстуальні гумористичні елементи в мультсеріалі Gravity Falls та специфіка їх перекладу українською мовою. *Advanced Linguistics*, 10, 59–66.

19. Переломова, О. С. (2010). *Інтертекстуальність як системотвірна текстово-дискурсивна категорія*. Відновлено з [http://www.zgia.zp.ua/gazeta/VISNIK\\_34\\_10](http://www.zgia.zp.ua/gazeta/VISNIK_34_10).

20. Переломова, О. С. (2008). *Лінгвокультурні коди інтертекстуальності українського художнього дискурсу: діахронічний аспект*. Суми: Вид-во СумДУ.
21. Переломова, О. С. (2009). Лінгвістичний аспект дослідження інтертекстуальності художнього тексту. *Філологічні трактати*, 1 (1), 83–89.
22. Поліщук, А. Д., Юрковська, М. М. (2022). Художній твір як осередок реалізації інтертекстів. Адаптація вузької моделі інтертекстуальності у новітніх інтерпретаційних версіях класичного роману Джей Остін «Гордість і упередження». *Вісник студентського наукового товариства Донецького національного університету імені Василя Стуса*, 14, Т. 1, 174–178.
23. Приблуда, Л. М. (2012). *До проблеми визначення статусу художнього дискурсу*. Відновлено з <http://dspace.nuft.edu.ua/jspui/bitstream/123456789/8737/1/hd.pdf>.
24. Просалова, В. А. (2019). *Інтертекстуальний аналіз: теорія і практика*. Вінниця: ТОВ «ТВОРИ».
25. Самохіна, В. О. (2019). Діалектико-діалогічна сутність феномена інтертекстуальності як поліфонії текстів. *Вісник ХНУ імені В. Н. Каразіна. Іноземна філологія*, 81, 21–28.
26. Сафарян, С. І. (2019). Інтертекстуальний аналіз художнього твору як шлях формування інтерпретаційної компетентності учнів на уроках літератури. *Кременецькі компаративні студії*, IX, 102–114.
27. Тацакович, У. Т. (2019). Інтертекстуальність у перекладі: загальний огляд та обґрунтування інтегрованого підходу. *Закарпатські філологічні студії*, 1 (2), 51–57.
28. Фролова, І. Є., Омецинська, О. В. (2018). Специфіка художнього дискурсу та його аспектів. *Вісник ХНУ ім. В.Н. Каразіна. Іноземна філологія*, 87, 52–61.

29. Шаповал, М. (2013). *Інтертекстуальність: історія, теорія, поетика*. Київ: Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет».
30. Allen, G. (2000). *Intertextuality*. London and New York: Routledge.
31. Bazerman, C. (2004). Intertextuality: How Texts Rely on Other Texts. In C. Bazerman, P. Prior (Eds.). *What Writing Does and How It Does It* (pp. 83–96). Mahwah: Erlbaum.
32. Bloomaert, J. (2005). *Discourse: Key topics in sociolinguistics*. Cambridge: Cambridge University Press.
33. Chen, C. (2009). Application of intertextuality theory in translation practice. *Journal of huanggang normal university*, 4, 135–138.
34. Devitt, A. J. (1991). Intertextuality in tax accounting: Generic, referential, and functional. In B. Charles, P. James (Eds.). *Textual dynamics of the professions: Historical and contemporary studies of writing in professional communities* (pp. 336–357). Wisconsin: University of Wisconsin Press.
35. Dijk, T. A. Van (1997). *Discourse as social interaction*. London: Sage.
36. Fairclough, N. (1992). *Discourse and social change*. Cambridge: Polity.
37. Fairclough, N. (2008). The language of critical discourse analysis: reply to Michael Billig. *Discourse Society*, 19, 810–814.
38. Genzler, E. (1993). *Contemporary translation theories*. London: Routledge.
39. Haieva, P. O. (2022). Discourse as a Speech Activity. *Стан, проблеми та перспективи розвитку науки, освіти та суспільства*. Збірник тез доповідей міжнародної науково-практичної конференції, Полтава, 2 серпня 2022 р. (pp. 15–16). Полтава: ЦФЕНД.
40. Huang, N. (1999). Intertextuality theory in contemporary western literary theory. *Foreign literature research*, 1, 15–21.

41. Khaghannejad, M. S. (2014). Introducing intertextuality-aware instruction as a novel approach of teaching reading passages in EFL context. *Journal of Pan-Pacific Association of Applied Linguistics*, 18, 65–83.
42. Kinnunen, J. (2012). “I’m Indiana Jones!”: *Intertextuality and humor in “How I Met Your Mother”*. Jyväskylä: University of Jyväskylä.
43. Klimovich, N. V. (2012). Intertextual Element as a Unit of Translation. *Journal of North University. Humanities & Social Sciences*, 5, 500–505.
44. Koven, M. (2015). Intertextuality. *Key Concepts in Intercultural Dialogue*, 72, 22.
45. Kristeva, J. (1980). *Text Desire in language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. New York: Columbia University press.
46. Li, J. (2009). Intertextuality and national identity: discourse of national conflicts in daily newspapers in the United States and China. *Discourse Society*, 20, 85.
47. Long, Y., Yu, G. (2020). Intertextuality Theory and Translation. *Theory and Practice in Language Studies*, 10 (9), 1106–1110.
48. Martínez Alfaro, M. J. (1996). Intertextuality: Origins and Development of the Concept. *Atlantis*, 18 (1/2), 268–285.
49. Melnychuk, O. (2020). *Enumeration as a semantic-syntactic strategy of fictional discourse: a case study of French fiction*. Retrieved from <https://www.ardahan.edu.tr/karadenizdergi/web/upload/icerik/19/50.pdf>.
50. Montgomery, M. (2007). *Ways of Reading*. 3<sup>rd</sup> ed. London: Routledge.
51. Newmark, P. (1988). *A Textbook of Translation*. New York: Prentice-Hall International.
52. Nida, E. (2004). Principles of Correspondence. In L. Venuti (Ed.). *The Translation Studies Reader* (pp. 126–140). London: Routledge.
53. Norrick, N. R. (1989). Intertextuality in humor. *Humor – International Journal of Humor Research*, 2 (2), 117–139.

54. Opran, E. (2022). Elements of intertextuality in advertising discourse. *Social Sciences and Education Research Review*, 9 (1), 220–224.
55. Osunbade, A. (2014). Gap-filling as an explicatural strategy in fictional discourse: the example of Chimamanda Adichie’s “Purple Hibiscus”. *British Journal of English Linguistics*, 2 (1), 11–23.
56. Pecheux, M. (1975). *The verities of the Palice*. Linguistics, semantics, philosophy. Paris: Maspero.
57. Piégay-Gros, N. (1996). *Introduction to Intertextuality*. Paris: Dunod.
58. Qin, W. (2002). Between the lines of the translated text. *Foreign languages*, 2, 53–58.
59. Scholes, R. E., Comley, N. R., Ulmer, G. L. (1988) Text book. An introduction to literary language. New York: St. Martin’s Press.
60. Sun, S. (2008). Intertextuality theory and translator’s identity. *Journal of Hebei university of science and technology*, 4, 180–182.
61. Talbot, M. (1995). *Fictions at work: language and social practice in fiction*. London: Longman.
62. Tan, Z. (2000). *A brief history of western translation*. Beijing: Commercial Press.
63. Unvar, S., Rahimi, A. (2013). A Critical Discourse Analysis of Discursive Structures in a Political Text. *International Journal of Science and Advanced Technology*, 3, 12–20.
64. Velykoroda, Y., Moroz, O. (2021). Intertextuality in media discourse: A reader’s perspective. *ExELL*, 9 (1), 56–79.
65. Venuti, L. (1995). *The Translator’s Invisibility: A History of Translation*. London and New York: Routledge.
66. Warren, M. (2013). “Just spoke to...”: The types and directionality of intertextuality in professional discourse. *English for Specific Purposes*, 32 (1), 12–24.

67. Worton, M. (1986). Intertextuality: to inter textuality or to resurrect it? In D. Kelley, I. Liasera (Eds.). *Cross-References: Modern French theory and the practice of criticism* (pp. 14–23). Leeds: W. S. Maney & Son Ltd.

68. Yang, Y., Hu, R. (2022). The functions of context in discourse analysis. *International Journal of Linguistics, Literature and Culture*, 8 (5), 218–228.

69. Zengin, M. (2016). An Introduction to Intertextuality as a Literary Theory: Definitions, Axioms and the Originators. *Pamukkale University Journal of Social Sciences Institute*, 50, 299–327.

70. Zhu, Z. (2004). Intertextuality and translation studies. *Journal of PLA foreign languages university*, 4, 71–74.

71. Zhu, Z., Lin, P. (2002). Poetry: translation and adaptation. *Foreign language research*, 4, 71–74.

## СПИСОК ДОВІДКОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ

CCED — *Cassell Concise English Dictionary* (1994). London: Cassell.

CODL — Matthews, P. H. (2014). *The concise Oxford dictionary of linguistics*. Oxford University Press.

QTA — *Quentin Tarantino Archives* (2022). Retrieved from <https://wiki.tarantino.info/>.

WP — *Wikipedia* (2022). Retrieved from <https://en.wikipedia.org/wiki/>.

## СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

ОРГ — Тарантіно, К. (2022). *Одного разу в Голлівуді*. Переклад О. Колесникова. Київ: А-ба-ба-га-ла-ма-га.

OUTH — Tarantino, Q. (2021). *Once Upon a Time in Hollywood*. New York: HarperCollins Publishers Inc.

## ДОДАТКИ

## Додаток А

Інтертекстуальні елементи в романі Квентіна Тарантіно *Once upon a Time in Hollywood* ‘Одного разу в Голлівуді’ та його українськомовному перекладі

№	Фрагмент	Переклад
1.	<i>Once he had his own TV series, but now Rick's a washed-up <u>villain-of-the-week</u> drowning his sorrows in whiskey sours</i> (OUTH, с. 2).	Зірка серіалів, що вийшла в тираж, а нині перебивається ролями <u>другорядних поганців</u> і топить журбу в коктейлях «Віскі сауер» (ОРГ, с. 1).
2.	<i>She sports a white miniskirt that shows off her long tan legs and wears her long brown hair in <u>Pocahontas-style</u> pigtails that hang down each side of her head</i> (OUTH, с. 9).	На ній біла мініспідниця, що підкреслює довжину засмаглих ніг, а волосся зібране <u>а-ля Покахонтас</u> – у два хвостики, що звисають по боках (ОРГ, с. 9).
3.	<i>Can Miss Himmelsteen get you a <u>tasty beverage</u>?</i> (OUTH, с. 10).	Може, міс Гіммельштітін запропонує тобі якийсь <u>смачний напій</u> ? <sup>1</sup>  <sup>1</sup> «Смачний напій» (англ. « <i>tasty beverage</i> ») – словосполучення, що вживалося в діалозі Джулса й Бреда у фільмі «Кримінальне чтиво» (1994 р.) (ОРГ, с. 10).
4.	<i>Marvin insists. “Are you sure, nothing? Coffee, Coke, Pepsi, <u>Simba</u>?”</i> (OUTH, с. 10).	Марвін наполягає: «Невже нічого не хочеш? Кави, коли, пенсі чи “ <u>Сімби</u> ” <sup>2</sup> ?»  <sup>2</sup> Безалкогольний газований напій, який виробляла компанія «Кока-кола» у 1960-70 рр. (ОРГ, с. 10).

5.	<i>“Good.” Clapping the actor on his shoulder, Marvin turns to his young girl <u>Friday</u> (OUTH, с. 10).</i>	<i>«Прекрасно,» – агент плескає актора по плечу й звертається до своєї юної <u>П’ятниці</u> (ОРГ, с. 10).</i>
6.	<i>Rick turns to her and says, “Haven’t you heard? <u>Black is beautiful</u>” (OUTH, с. 10).</i>	<i>Рік обертається до неї: «Хіба ви не чули? <u>Чорна – це прекрасно</u><sup>3</sup>». <sup>3</sup> <u>«Чорний – це прекрасно» – культовий рух афроамериканців, спрямований на покращення іміджу чорної спільноти в очах широкого загалу</u> (ОРГ, с. 10).</i>
7.	<i>Marvin lets out a <u>Klaxon-like</u> guffaw, while Miss Himmelsteen covers her mouth with her hand as she giggles (OUTH, с. 10).</i>	<i>Марвін грубо <u>сиреноподібно</u> регоче, а міс Гіммельштітін пирхає в долоню (ОРГ, с. 11).</i>
8.	<i>McCluskey was directed by <u>Paul Wendkos</u>. He’s my favorite of all my directors (OUTH, с. 11).</i>	<i>«Маккласкі» зняв <u>Пол Вендкос</u>. Це мій улюблений режисер (ОРГ, с. 11).</i>
9.	<i>He made Gidget. I was supposed to be in that. <u>Tommy Laughlin</u> got my part (OUTH, с. 11).</i>	<i>«Кралечка» теж його робота. Я мав там грати, але моя роль дісталася <u>Томмі Лафліну</u> (ОРГ, с. 11).</i>
10.	<i>“Very true,” Rick agrees. “And when I landed <u>Bounty Law</u>, he came on and directed about seven or eight episodes” (OUTH, с. 11).</i>	<i>«Свята правда, – погоджується Рік. – Коли я прийшов у “<u>Мисливці за головами</u>”, Вендкос зняв сім чи вісім серій» (ОРГ, с. 11).</i>
11.	<i>“Now when we do these <u>double features</u>,” Marvin explains, “by the last three reels of the first film, Mary Alice is asleep in my lap” (OUTH, с. 12).</i>	<i>«Коли ми влаштовуємо такі <u>подвійні сеанси</u>, – пояснює Марвін, – то десь на третій катушці з кінця Мері Еліс засинає в мене на колінах» (ОРГ, с. 12).</i>
12.	<i>Rick laughs. “Especially when</i>	<i>Рік сміється: «Особливо</i>



	<i>compared to fuckin' Michael Callan, who sounded like he should be <u>surfing in Malibu</u>" (OUTH, с. 12).</i>	<i>порівняно з чортовим Майклом Келленом, який балакав, мов той <u>серфер з пляжу Малібуну</u>» (ОРГ, с. 13).</i>
13.	<i>I had guested on a <u>Tales of Wells Fargo</u>. I played <u>Jesse James</u> (OUTH, с. 16).</i>	<i>Я був в епізоді «Історій Велс Фарго». Грав <u>Джессі Джеймса</u> (ОРГ, с. 17).</i>
14.	<i>"Well, the first one," Rick says, "was <u>Comanche Uprising</u>, starring a very old, very ugly Robert Taylor" (OUTH, с. 16).</i>	<i>«Перший з них, – пригадує Рік, – це "<u>Повстання команчів</u>", де в головній ролі старий і брудкий Роберт Тейлор» (ОРГ, с. 17).</i>
15.	<i><u>Old guy paired with a young guy</u>. Me and Robert Taylor. Me and Stewart Granger. Me and Glenn Ford (OUTH, с. 16).</i>	<i><u>Старий і молодий</u>. Я і Роберт Тейлор. Я і Стюарт Грейнджер. Я і Гленн Форд (ОРГ, с. 17).</i>
16.	<i>It's Rick who wants to extend his leading-man career in feature films rather than playing <u>bad guy du jour</u> on television (OUTH, с. 23).</i>	<i>Саме Рік прагне поновити кар'єру головного актора кінофільмів замість грати <u>лиходіїв</u> у телесеріалі (ОРГ, с. 25).</i>
17.	<i>Actor-director Tom Laughlin, an old buddy of Rick's and a friend of Cliff's (they all did <u>The Fourteen Fists of McCluskey</u> together), had hired Cliff to stunt-double a couple of biker characters in a motorcycle movie he was starring in and directing, <u>The Born Losers</u>, for American International Pictures (it would end up being AIP's biggest hit</i>	<i>Актор і режисер Том Лафлін, давній приятель Ріка й друг Кліфа (усі вони знімалися в «<u>Чотирнадцяти кулаках Маккласкі</u>»), найняв його каскадером для кількох акторів, що грали байкерів у фільмі «<u>Неприкаяні</u>» для «Американ інтернешенел пікчерз» (ОРГ, с. 29).</i>

	<i>of the year</i> ) (OUTH, c. 26).	
18.	<i>Now that Cliff is standing directly in front of her (over her, actually), smiling like a blond Levi-clad Huck Finn, Miss Himmelsteen sees how truly handsome this guy really is</i> (OUTH, c. 28).	<i>Тепер, коли Кліф стоїть просто перед нею (фактично, нависає) і всміхається, наче <u>затягнутий у джинсу Гек Фінн</u>, міс Гіммельштин бачить, який він красень</i> (ОРГ, с. 32).
19.	<i>When Cliff and Miss Himmelsteen saw <u>I Am Curious (Yellow)</u> at the Royal Cinema in West L.A. that Sunday afternoon, they both liked it</i> (OUTH, c. 29).	<i>Кліф і міс Гіммельштин подивилися <u>«Я допитлива (фільм у жовтому)»</u> в кінотеатрі «Роял сінема» в західному Лос-Анджелесі, і картина обом сподобалася</i> (ОРГ, с. 32).
20.	<i>When he saw Otto Preminger's <u>Anatomy of a Murder</u>, he laughed at what the newspapers referred to as the film's "shockingly adult language"</i> (OUTH, c. 30).	<i>Коли він переглянув <u>«Анатомію вбивства»</u> Отто Премінгера, то реготав з мови фільму, котру газети називали «дорослою лексикою, здатною шокувати»</i> (ОРГ, с. 33).
21.	<i>When Cliff saw Belmondo in <u>Breathless</u>, he thought, That guy looks like a fucking monkey. But a monkey I like</i> (OUTH, c. 30).	<i>Коли Кліф побачив Бельмондо у фільмі <u>«На останньому подиху»</u>, то подумав: «Цей тип схожий на довбану мавпу. Але такі мавпи мені подобаються»</i> (ОРГ, с. 34).
22.	<i>But when Paul Newman played a bastard, like in <u>Hud</u>, he was still an enjoyable bastard</i> (OUTH, c. 31).	<i>Але коли Пол Ньюмен грав покидька, як у <u>«Хаді»</u>, він усе ж лишався симпатичним покидьком</i> (ОРГ, с. 34).

23.	<i>Ballad of a Soldier</i> gave him a respect for his Soviet allies that he never had before (OUTH, c. 32).	« <u>Балада про солдата</u> » викликала в нього повагу до радянських союзників, якої він не відчував раніше (ОРГ, с. 35).
24.	<i>Kanal</i> taught him maybe his wartime experience, compared to some, wasn't so bad (OUTH, c. 32).	« <u>Канал</u> » розкрив очі на те, що його військовий досвід, порівняно з іншими, не такий уже й жахливий (ОРГ, с. 35).
25.	Bernhard Wicki's <i>The Bridge</i> made him do something he would have thought was impossible: cry for Germans (OUTH, c. 32).	« <u>Міст</u> » Бергарда Вікі змусив до того, що Кліф вважав неможливим: оплакувати німців (ОРГ, с. 35).
26.	<i>Yojimbo</i> wasn't the first time Cliff saw a Mifune or a Kurosawa film, having seen <i>Seven Samurai</i> a few years earlier (OUTH, c. 32).	« <u>Охоронець</u> » був не першим фільмом Куросави з Міфуне, який Кліф подивився, – за кілька років до того він бачив «Сім самураїв» (ОРГ, с. 36).
27.	Cliff thought <i>Seven Samurai</i> was magnificent (OUTH, c. 32).	Кліф вважав « <u>Сім самураїв</u> » блискучою картиною (ОРГ, с. 36).
28.	<i>Throne of Blood</i> knocked his socks off (OUTH, c. 32).	« <u>Трон у крові</u> » просто приголомшив (ОРГ, с. 36).
29.	He was a little concerned when he heard it was based on <i>Shakespeare's Macbeth</i> (OUTH, c. 32).	Трохи бентежило те, що, як він чув, фільм знято за мотивами шекспірівського « <u>Макбета</u> » (ОРГ, с. 36).
30.	Cliff felt Kurosawa had an innate gift for staging drama, melodrama, and <i>pulp</i> , as well as a comic-book	Кліф відчував, що в Куросави природний дар до постановки драми, мелодрами і <u>кримінального</u>

	<i>illustrator's talent (Cliff was a big Marvel comics fan) for framing and composition (OUTH, c. 33).</i>	<i>чтима, а також здібності ілюстратора коміксів (Кліф був великим шанувальником марвелівських коміксів), необхідні для композиції кадру (ОРГ, с. 36).</i>
31.	<i>"Look," Rick says, "I grew up watchin' Hopalong Cassidy and Hoot Gibson" (OUTH, c. 41).</i>	<i>«Слухай, я виріс на <u>Гопелонгу Кесіді</u><sup>4</sup> та Дотепнику Гібсоні».</i> <i><sup>4</sup> Гопелонг Кесіді (англ. Hopalong Cassidy) – персонаж американського фольклору, ковбой, вигаданий письменником Кларенсом Мелфордом, герой численних романів, коміксів, фільмів і телесеріалів (ОРГ, с. 46).</i>
32.	<i>Understand, I'm still pissed that spaghetti bender Dean Martin's in Rio Bravo (OUTH, c. 41).</i>	<i>Зрозумій, я досі злюся на Діна Мартіна за його роль макаронника-алкаша в «<u>Ріо Браво</u>» (ОРГ, с. 46).</i>
33.	<i>Forget about fuckin' Frankie Avalon dying at the fuckin' Alamo (OUTH, c. 46).</i>	<i>І вже мовчу про те, як Френкі Авалон двинув коні у «<u>Форті Аламо</u>» (ОРГ, с. 46).</i>
34.	<i>If you ask me, that beats hangin' 'round Burbank, losin' fights to Bingo Martin (OUTH, c. 42).</i>	<i>Якщо спитати мене, то це краще, ніж висіти в Бербенку й підставляти пику <u>Бінго Мартіну</u> (ОРГ, с. 46).</i>
35.	<i>Bounty Law was Rick's pussy party. He didn't need a swingin' dick, who looked better in Rick's costume than Rick did, hornin' in on all that ample tail (OUTH, c. 42).</i>	<i>«<u>Мисливці за головами</u>» були особистим Ріковим гаремом. Він був не в захваті від того, що в ньому з'явиться якийсь хрін (причому хрін, на якому Ріків костюм сидітиме краще, ніж на самому Рікові) і буде йому кайф</i>

		ламати (ОРГ, с. 46).
36.	<i>And, when he played the twisted black-leather-gloved psycho killer in Jigsaw Jane, he dispatched most of his victims with <u>a shiny silver stiletto</u></i> (OUTH, с. 43).	А коли він грав маніяка-вбивцю в чорних рукавичках у «Пилі Джейн», то більшість жертв мав убити блискучим срібним стилетом (ОРГ, с. 48).
37.	<i>Which was its own form of calculated cold-blooded murder, similar to <u>Jigsaw Jane's black-gloved killer</u></i> (OUTH, с. 46).	І це трохи наблизило Рік до його персонажа – убивці в чорних рукавичках у «Пилі Джейн» (ОРГ, с. 51).
38.	<i><u>The Beatles song A Day in the Life</u> emanates from the car radio, tuned to 93 KHJ</i> (OUTH, с. 47).	Пісня «Бітлз» – «День із життя» – грає по радіо, налаштованому на станції «93 Кей-Ейч-Джей» (ОРГ, с. 52).
39.	<i>Cliff sees only the stunning blonde in the passenger seat, while Rick looks right through her to the diminutive Polish <u>auteur</u> in the driver's seat</i> (OUTH, с. 47).	Кліфа цікавить тільки блондинка на пасажирському сидінні, а Рік дивиться крізь неї на мініатюрного польського <u>auteur</u> <sup>5</sup> за кермом. <sup>5</sup> <u>Auteur (фр. «автор») – режисер як істинний автор і ключова фігура процесу створення фільму відповідно до «Теорії авторського кіно»</u> (ОРГ, с. 52).
40.	<i>He had made a name for himself when he directed his first feature, the Polish language <u>Knife in the Water</u></i> (OUTH, с. 47).	Він заявив про себе першою повнометражною картиною, – польським фільмом « <u>Ніж у воді</u> » (ОРГ, с. 53).
41.	<i>Two of the films, <u>Cul-de-sac</u> and <u>The Fearless Vampire Killers</u> (where he</i>	Два його фільми, « <u>Глухий кут</u> » і « <u>Безстрашні вбивці вампірів</u> » (під

	<i>met his wife, Sharon), were admired but didn't make much of a mark financially (OUTH, c. 47).</i>	<i>час зйомок останнього він і познайомився з майбутньою дружиною Шерон), здобули успіх, але не комерційний (ОРГ, с. 53).</i>
42.	<i>After a slew of bad Psycho copies from Hammer Studios and the thrill-less thrillers coming out of France, like the pulse-devoid romans de gare of Claude Chabrol or the amateur-night-in-Paris fumbblings of the so-called Truffaut-Hitchcock films, along came Polanski's London-set <u>Psycho-ish thriller Repulsion</u> (OUTH, c. 48).</i>	<i>Після багна низькопробних підробок «Психо» від студії «Хаммер» і французьких «гостросюжетних» фільмів без гостринки – на кшталт неживих, наче вокзальне читиво, робіт Клода Шаброля, або аматорської незграбності так званого «кіно Трюфо – Гічкока» – з'явився Поланскі зі <u>справжнім трилером, зробленим за лекалами «Психо» і знятим у Лондоні</u> (ОРГ, с. 53).</i>
43.	<i>When it came to how to do a modern-day <u>Hitchcockian thriller</u> for a with-it audience, that pulsed to a swinging London beat, with <u>Repulsion Roman cracked the code</u> (OUTH, c. 48).</i>	<i>Своєю «Відразою» Поланскі довів, що вміє знімати сучасні <u>фільми а-ля Гічкок</u> для глядачів у темі, ще й у ритмі Лондона, що свінгує (ОРГ, с. 53).</i>
44.	<i>Polanski's Hitchcockian thriller by way of <u>Buñuel struck a chord with audiences</u> (OUTH, c. 48).</i>	<i>Гічкокіанський трилер від Поланскі <u>зачепив</u> глядачів якимись <u>бунюелівськими нотками</u> (ОРГ, с. 53).</i>
45.	<i>If at the end they all yelled, <u>Hail, Pan!</u> As opposed to <u>Hail, Satan!</u></i>	<i>Якби в кінці вони всі крикнули «Слався, <u>Пане!</u>»<sup>6</sup> замість «Слався,</i>

	<i>Would you question the validity of their belief? (OUTH, c. 49)</i>	<i>Сатано!», – хіба виникли б у когось сумніви щодо істинності їхньої віри?</i> <sup>6</sup> <i>Мається на увазі грецький бог, син Гермеса й німфи Дріопи (ОРГ, с. 55).</i>
46.	<i>Billy Stewart is doing his scat-like improv vocal at the conclusion of his version of <u>Summertime</u> as Cliff reverses out of the driveway, gives the steering wheel a quick yank, which jerks the nose of the Karmann Ghia away from the house and points it down the hill on Cielo Drive (OUTH, c. 51).</i>	<i>Кліф здає задом по під'їзній доріжці під вокальну імпровізацію Біллі Стюарта, якою той закінчує свою версію «<u>Summertime</u>»<sup>7</sup>, різко викручує кермо і розвертає «Карманн Гіа» кормою до будинку, а носом – до Сіело Драйв.</i> <sup>7</sup> <i>Summertime («Літо») – джазовий стандарт Джорджа Гершвіна з опери «Поргі та Бесс». Версія у виконанні Біллі Стюарта (1966, на лейблі «Chess Reo cords») є однією з найпопулярніших (ОРГ, с. 57).</i>
47.	<i>The blond driver revs the gas three times with <u>Billy Jack's boot</u>, then, in time with Billy Stewart's vocal gymnastics, throws the stick into gear and hits the gas, shooting down the residential Hollywood Hill, taking each hairpin turn at break-his-fucking-neck speed, heading to his home, three freeways away in the city of Van Nuys (OUTH, c. 51).</i>	<i>Його нога, взута в <u>чобіт Біллі Джекса</u>, тричі тисне на газ. Під вокальні екзерсис Біллі Стюарта Кліф вмикає передачу, зривається з місця і несеться вулицями голлівудських пагорбів, де вписується в повороти з карколомною швидкістю. Він їде додому, у район Ван Наяс (ОРГ, с. 57).</i>
48.	<i>Goulet is tearing into a dramatic interpretation of Jimmy Webb's metaphysical classic MacArthur</i>	<i>Він затує свою драматичну версію абстрактного хіта Джиммі Вебба, що зветься «Парк</i>

	<i>Park. <u>MacArthur Park is melting // in the dark // All the sweet green icing // flowing down</u> (OUTH, с. 52).</i>	<i>Макартура»: <u>Парк Макартура // розтане в пiтьмi // зелена глазур потече...</u> (ОРГ, с. 59).</i>
49.	<i>So he was shocked when Buster booked Brandy in another competition in Watts, against a male monster named <u>Augie Doggie</u>, before she had fully recovered from the last beating she took (OUTH, с. 58).</i>	<i>Тому його шокувало те, що Бастер записав її на бій у Вотсі з монструозним <u>Сірко-Цуцьком</u>, перш ніж Бренді оклигала після попереднього поєдинку (ОРГ, с. 64).</i>
50.	<i>In fact, there's a part of Cliff that kinda wishes he was <u>Mannix</u> (OUTH, с. 61).</i>	<i>Насправді, десь глибоко в душі Кліф хотів би бути <u>Менніксом</u> (ОРГ, с. 68).</i>
51.	<i>Cliff is also a big fan of <u>the secret-agent character Matt Helm</u>. Not those insipid Dean Martin movies that are beyond asinine, but the books written by Donald Hamilton (OUTH, с. 61).</i>	<i>Кліф також великий шанувальник <u>таємного агента Метта Гелма</u> – не пісної кіноверсії у виконанні Діна Мартіна, яка була більш ніж ідіотською, а версії книжної – романів Дональда Гамільтона (ОРГ, с. 68).</i>
52.	<i>Cliff quotes pulp-fiction heroes like Matt Helm, <u>Shell Scott</u>, and Nick Carter the way the British quote Keats and the French quote Camus (OUTH, с. 62).</i>	<i>Кліф цитує героїв кримінального читива – Метта Гелма, <u>Шелла Скотта</u> й Ніка Картера – так само, як англійці цитують Кітса, а французи – Камю (ОРГ, с. 68).</i>
53.	<i>After all the time she's spent close to the ground in her cat-like posture, standing upright at her full height gives her the sensation of being a</i>	<i>А коли опиняється на висоті свого звичного росту, то на мить відчуває себе <u>гулівероподібним велетнем</u> (ОРГ, с. 81).</i>



	<i>Gulliver-like giant</i> (OUTH, с. 73).	
54.	<i>The rest of the group wave up at her like they're restaging the closing credits of <u>The Beverly Hillbillies</u></i> (OUTH, с. 73).	<i>Інші теж махають, так, наче відтворюють сцену з фінальних титрів серіалу «Селюки з Беверлі-Гіллс»</i> (ОРГ, с. 81).
55.	<i>But the low-watt red bulb is still dark enough not to disrupt their slumber</i> (OUTH, с. 73).	<i>Але маловатна червона лампочка заслабка, щоб вирвати їх з обіймів Морфея</i> (ОРГ, с. 81).
56.	<i>She undulates up and down, dancing wilder and wilder, while her friends whoop and whistle, till she jumps off the chair, runs across the floor, and leaps into the bed with the sleeping old couple with a cackling “<u>Geronimo!</u>”</i> (OUTH, с. 74).	<i>Під свист і вигуки друзів танець стає дедалі шаленішим. Кицька зістрибує зі стільця, проноситься кімнатою, заскакує в ліжко до сплячого подружжя і кричить: «<u>Бережисьь!</u>»</i> (ОРГ, с. 81).
57.	<i>The cowboy turned down <u>Merle Haggard</u> crooning about <u>Tulare Dust</u> on the radio and said, “Where y’all goin’?”</i> (OUTH, с. 75)	<i>Ковбой прикрутив <u>Мерла Хаггарда</u>, який по радіо співав про <u>«пилюку Тулейрі»</u>, і спитав: «Куди їдеш?»</i> (ОРГ, с. 84).
58.	<i>A dude with a big black stallion named <u>Boston Strangler</u>, now, that’s a fella you can trust</i> (OUTH, с. 75).	<i>Тип з чорним жеребцем на ім’я <u>Бостонський Душител</u> – от кому можна довіряти</i> (ОРГ, с. 84).
59.	<i>And when Sharon Tate eventually made her motion-picture debut opposite Tony Curtis in the silly comedy <u>Don’t Make Waves</u>, she told Tony Curtis, “<u>Ace Woody</u> says hello”</i> (OUTH, с. 79).	<i>І коли Шерон Тейт, зрештою, опинилася на майданчику з Тоні Кертісом у дурнуватій комедії «Не жени хвилю», вона сказала йому: «<u>Ейс Вуді</u><sup>8</sup> переказував привіт».</i> <sup>8</sup> <i>Ейс Вуді – персонаж із робочої версії</i>

		<i>сценарію «Джанго Вільного», роль якого мав виконати Курт Рассел – садист і тренер рабів, між якими проводяться бої (ОРГ, с. 88).</i>
60.	<i>As Cliff pushes the little Volkswagen engine down Sunset Boulevard at six-thirty in the morning, he thinks, <u>If New York is the city that never sleeps, Los Angeles in the middle of the night and early wee hours of the morning turns back into the desert it was before it got paved over with concrete</u> (OUTH, с. 80)</i>	<i>Розганяючи крихітний двигун свого фольксвагена на бульварі Сансет о пів на сьому ранку, він думає: «Якщо <u>Нью-Йорк – місто, що ніколи не спить</u>, то Лос-Анджелес серед ночі й рано-вранці знов перетворюється на пустелю, якою він був, перш ніж його закатали в асфальт» (ОРГ, с. 89).</i>
61.	<i>Sam Riddle would greet his nine-A.M.-till-noon listeners with his catchphrase, “<u>Hello, music lovers!</u>” (OUTH, с. 81)</i>	<i>Сем Рідл, що був в ефірі з дев'ятої до полудня, вітав слухачів фразою «<u>Привіт, меломани!</u>» (ОРГ, с. 90).</i>
62.	<i>And the Real Don Steele would constantly remind listeners that “<u>Tina Delgado is alive!</u>” (his most popular and never-explained running joke) (OUTH, с. 81).</i>	<i>А Справжній Дон Стіл постійно нагадував, що «<u>Тіна Дельгадо жива!</u>» (то був його найпопулярніший жарт, який так і лишився незрозумілим) (ОРГ, с. 90).</i>
63.	<i>Today will be his first day of work on a new CBS western pilot named <u>Lancer</u> (OUTH, с. 82).</i>	<i>Сьогодні перший день зйомок пілотної серії нового вестерну «<u>Сі-Бі-Ес</u>», «<u>Ленсер</u>» (ОРГ, с. 91).</i>
64.	<i>Naturally, he plays the heavy. A kidnapping, cold-blooded, murdering leader of a bunch of cattle rustlers, which the script refers to as “<u>land pirates</u>” (OUTH, с. 82).</i>	<i>Рік, звісно ж, грає поганця – викрадача, холоднокровного вбивцю, ватажка банди крадіїв худоби, які за сценарієм зуться «<u>піратами прерій</u>» (ОРГ, с. 91).</i>

65.	<i>Rick inquired who got the part – it’s some fella named James Stacy, who had guested on a good <u>Gunsmoke</u>, that CBS decided to give a show of his own (OUTH, с. 82).</i>	<i>Він розвідав, кому віддали цю роль. Виявилося, якомусь Джиму Стейсі. Він так незле зіграв в одній серії «<u>Димку зі ствола</u>», що «Сі-Бі-Ес» вирішили зробити хлопця зіркою нового серіалу (ОРГ, с. 91).</i>
66.	<i>I heard some fuckin’ hippies busted in your place and you went all <u>Mike Lewis</u> on them (OUTH, с. 83).</i>	<i>Я чув, до тебе вломилися якісь хіпари, а ти <u>показав їм Майка Льюїса</u> (ОРГ, с. 93).</i>
67.	<i>And <u>in a scene straight out of Wendkos’s picture The Fourteen Fists of McCluskey</u>, Rick set the assailant on fire with the practice <u>flamethrower</u> left over from McCluskey, which he had in his toolshed (OUTH, с. 83).</i>	<i>І, наче в сцені з картини Вендокса «<u>Чотирнадцять кулаків Маккласкі</u>», Рік спалив нападницю з вогнемета, що залишився в його коморі після репетицій (ОРГ, с. 93).</i>
68.	<i>When Cliff asked the male intruder what he wanted, the young man invoked Satan, saying, “<u>I’m the devil, and I’ve come here to do the devil’s business</u>” (OUTH, с. 84).</i>	<i>Коли Кліф спитав хлопця, чого вони хочуть, той приплів сатану і сказав: «<u>Я – сам диявол, я тут, щоб робити диявольську справу</u>» (ОРГ, с. 93).</i>
69.	<i>Till pretty soon the whole ghastly night of violence became heavy with symbolic weight – turning Rick, the former TV cowboy, into a folkloric hero of <u>Nixon’s “silent majority”</u> (OUTH, с. 84).</i>	<i>Невдовзі та страшна ніч сповнилася символічним забарвленням і перетворила Ріка, колишнього телековбоя, на героя фольклору <u>ніксонівської «мовчазної більшості</u>» (ОРГ, с. 94).</i>
70.	<i>Like General Pershing tells Chris,</i>	<i>Як сказав генерал Першинг Крісу</i>

	<i>sounding similar to one of Jim Phelps's self-destructing tapes on Mission: Impossible, "If you agree to go, you'll be without authority, without orders, without uniforms. If you're caught, you'll be shot"</i> (OUTH, с. 86).	<i>(майже тими самими словами, що й Джим Фелпс на самознищуваній плівці в «Місії нездійсненній»): «Якщо візьметесь за це, то ви лишаєтеся без повноважень, без наказів, без форми. Якщо вас схоплять, – то розстріляють»</i> (ОРГ, с. 96).
71.	<i>The whole story has a western Mission: Impossible vibe, which shouldn't be surprising since Kandel was the head story editor on that series at that time</i> (OUTH, с. 86).	<i>Сюжет нагадував «Місію нездійсненну», тільки написану за канонами вестерну, і це не дивно, адже Кендел тоді був головним сценарним редактором «Місії»</i> (ОРГ, с. 96).
72.	<i>Then, putting on his "show must go on" face, he pumps himself up by saying Jackie Gleason's catchphrase at the time, "And away we go!"</i> (OUTH, с. 88).	<i>І з урочистою міною, яка має означати, що «шоу триває», підбадьорює себе коронною фразою Джекі Глісона – «І-і поїхали!»</i> (ОРГ, с. 98).
73.	<i>Barbara Fairchild's heartbreaking novelty country hit The Teddy Bear Song fills the kitchen. I wish I had button eyes and a red felt nose // Shaggy cotton skin and just one set of clothes // Sittin' on a shelf in a local department store // With no dreams to dream and nothing to be sorry for</i> (OUTH, с. 89).	<i>Кухню заповнюють звуки модного кантрі-хіта Барбари Фейрчайлд «Плюшеве ведмежатко». Мені б ті очі-гудзики і носик повстяний, // А шубонька кошлата – єдиний одяг мій. // Полиця у крамниці служитиме за дім. // Не треба буде мріяти. І плакать ні за чим</i> (ОРГ, с. 99).

74.	<i>Whenever George is awake, the radio is always playing KZLA, Los Angeles's country music station. <u>I wish I was a teddy bear // Not living nor lovin' or goin' nowhere // I wish I was a teddy bear // And I'm wishin' that I hadn't fallen in love with you</u> (OUTH, с. 90).</i>	<i>Коли Джордж прокидається, по радіо завжди грає «Кей-зед-ел-ей», лос-анджелеська кантрі-станція. <u>Була б я ведмежатком, // Нікуди б не спішила. // Була б я ведмежатком, // Тебе б я не любила</u> (ОРГ, с. 99).</i>
75.	<i>Not <u>Romeo-and-Juliet type of love</u>, but a deep love nevertheless (OUTH, с. 90).</i>	<i>Не палким коханням, як у Ромео і Джульєтти, та все ж глибоким (ОРГ, с. 100).</i>
76.	<i>On KZLA, a Sav-on drugstore radio commercial plays out of the speaker: <u>“Join the Sav-on hit parade, on all these items you can save, Sav-on drugstore, Sav-on drugstore, BOOM BOOM! SAV-ON!”</u> (OUTH, с. 91).</i>	<i>На «Кей-зед-ел-ей» звучить реклама аптеки «Сав-он»: <u>«Завітайте у “Сав-он” – низьких цін у нас сезон. Ціни навпіл, ціни навпіл, ціни навпіл у “Сав-он”!»</u> (ОРГ, с. 101).</i>
77.	<i>On KZLA, Sonny James sings the folkloric love story of Running Bear. <u>Running Bear loved Little White Dove with a love big as the sky // Running Bear loved Little White Dove with a love that couldn't die</u> (OUTH, с. 92).</i>	<i>На «Кей-зед-ел-ей» Сонні Джеймс співає фолк-пісню про історію кохання Ведмедя, що біжить. <u>Ведмідь той Голубку кохав тим коханням, яке не вмирає. // Кохання його до Голубки було, наче небо безкрає</u> (ОРГ, с. 102).</i>
78.	<i>On the television screen, Jonny's turban-wearing sidekick, Hadji, is casting one of his mystic spells, using his magic word, <u>“Sim-sim-</u></i>	<i>На екрані напарник Джонні, Хаджі, з тюрбаном на голові вимовляє чарівне слово <u>«сім-сім-салабім»</u>, щоб накласти закляття</i>

	<i>salabim!</i> ” (OUTH, с. 92).	(ОРГ, с. 102).
79.	<i>He’s followed eagerly by <u>Dr. Sapirstein</u>, his wife’s little Yorkshire terrier, named after the sinister pediatrician that Ralph Bellamy played in Roman’s film <u>Rosemary’s Baby</u> (OUTH, с. 94).</i>	<i>За ним віддано дріботить <u>Доктор Сепіриштайн</u>, маленький йоркширський тер’єр його дружини, названий на честь зловісного педіатра з фільму Романа «Дитина Розмарі», якого зіграв Ральф Беллами (ОРГ, с. 105).</i>
80.	<i>The two men gave each other a look that suggested, <u>To be continued</u>, but for the sake of this little sweetheart, they’d drop their fighting stance, and Johnny gestured toward the wagon (OUTH, с. 104).</i>	<i>Вони глянули один на одного з виразом, що мав означати «<u>далі буде</u>», але зарази малої облишили войовничі наміри, і Джонні кивнув на фургон (ОРГ, с. 115).</i>
81.	<i>If she were wearing pigtails, the outfit she has on could nab her third prize in a <u>Wednesday Addams lookalike contest</u> (OUTH, с. 108).</i>	<i>Якби їй ще дві косички, то завдяки прикиду вона б спокійно взяла третє місце на конкурсі двійників <u>Венздей Адамс</u><sup>9</sup>.</i> <i><sup>9</sup> Персонажка серії коміксів «Родина Адамсів» – дівчинка, одержима смертю (ОРГ, с. 120).</i>
82.	<i>“No worries, I’m used to it with Yul,” referencing the exotic Hollywood movie star Yul Brynner, who Wanamaker became friends with when the two acted together in the historical action picture <u>Taras Bulba</u> (OUTH, с. 109).</i>	<i>«Не переймайся, у Юла такі ж, я вже звик,» – згадує він іноземну голлівудську зірку Юла Бріннера. З ним Вонамейкер подружився, коли вони грали в історичному екшені «<u>Тарас Бульба</u>» (ОРГ, с. 120).</i>
83.	<i>Not to be on the cover of <u>Crawdaddy</u></i>	<i>Не для того, щоб опинитися на</i>

	<i>magazine. Not to have a song on the <u>Easy Rider soundtrack</u> (OUTH, с. 120).</i>	<i>обкладинці «Кроудедді». Не для того, щоб його пісня потрапила в <u>саундтрек «Безтурботного наїзника»</u> (ОРГ, с. 133).</i>
84.	<i>Promising opportunities just don't pan out. Or as Pauline Kael once wrote: "<u>In Hollywood, you could die of encouragement</u>" (OUTH, с. 121).</i>	<i>Від перспективних можливостей залишається пишик. Або, як писала Полін Кейл, «<u>у Голлівуді можна вмерти від захочення</u>» (ОРГ, с. 134).</i>
85.	<i>Well, <u>since Mohammed wasn't going to just bump into the mountain at the Whisky a Go Go, drinking Cutty Sark, Mohammed would have to go to the mountain, or in this case the Hollywood Hills</u> (OUTH, с. 121).</i>	<i>Що ж, раз <u>Магомет не міг натрапити на гору у «Віскі е гоу гоу»</u>, де та пила б «Катті старк», <u>Магомету треба було йти до гори</u>, або, у цьому разі, – на голлівудські пагорби (ОРГ, с. 134).</i>
86.	<i>So the gate being open counts as a stroke of luck. Some say <u>luck is when preparation meets opportunity</u> (OUTH, с. 22).</i>	<i>Тому відчинені ворота можна вважати першою ознакою удачі. Кажуть, <u>удача – це комбінація підготовки і сприятливої можливості</u> (ОРГ, с. 135).</i>
87.	<i>Sharon places the phonograph needle on the first track of the Paul Revere and the Raiders' album <u>The Spirit of '67</u>. The creator of the band and the producer of the album used to rent the house on Cielo Drive that Sharon and Roman are now renting from the owner, Rudi Altobelli, who</i>	<i>Шерон ставить голку на перший трек альбому «<u>Дух 67-го</u>» Пола Ревіра і «Рейдерз». Людина, що створила цей гурт і спродюсувала альбом, колись мешкала в будинку на Сієло Драйв, який зараз Шерон і Роман винаймають у його власника – Руді Альтобеллі</i>

	<i>lives in the guesthouse out back by the swimming pool</i> (OUTH, с. 123).	(ОРГ, с. 136).
88.	<i>She liked that song Yummy Yummy Yummy and the follow-up song by the same group, Chewy Chewy. She liked Bobby Sherman and that <u>Julie song</u></i> (OUTH, с. 123).	Вона любила пісню «Нямка-нямка-нямка» і сиквел до неї від того ж гурту – «Жуві-жуві». Вона любила Боббі Шермана і його пісню про Джулі <sup>10</sup> . <sup>10</sup> Автор має на увазі пісню « <u>Yulie Do Ya Love Me</u> », яку записали тільки через рік після подій, про які він розповідає (ОРГ, с. 136).
89.	<i>She loved that <u>Snoopy vs. the Red Baron song</u></i> (OUTH, с. 123).	Вона любила пісню « <u>Снупі проти Червоного барона</u> » <sup>11</sup> . <sup>11</sup> Пісня « <u>The Royal Guardsmen</u> » (ОРГ, с. 136).
90.	<i>As he approaches the wide-open front door, which is really the side door, <u>the television set plays a black-and-white rerun of the TV series <u>Combat!</u></u> The opening credits of the show flash across the screen, and the series' military theme blares out of the speakers</i> (OUTH, с. 126).	Альтобеллі йде до дверей під кадри повтору чорно-білого серіалу «До бою!» По екрану біжать початкові титри, а з динаміків лунає головна тема (ОРГ, с. 139).
91.	<i>In reality, Rick thinks, I look like a cross between a goddamn hippie faggot and <u>the Cowardly Lion from <u>The Wizard of Oz</u></u></i> (OUTH, с. 130).	Насправді ж, Рік вважав, що схожий на щось середнє між всратим хіпарським педиком і Боягузливим Левом з «Чарівника країни Оз» (ОРГ, с. 143).
92.	<i>The old man had two sons by two different mothers (<u>shades of <u>Bonanza</u></u>), who he hadn't seen since</i>	Старий мав двох синів від різних матерів (привіт, сюжете серіалу «Бонанза»), яких не бачив, відколи



	<i>they were children</i> (OUTH, с. 132).	<i>ті були дітьми</i> (ОРГ, с. 145).
93.	<i>The first time Marta saw handsome Lazaro Lopez astride a saddle, roping steers, she knew her fall from grace, wealth, and position was simply a matter of time. Marta might not have loved her husband, but as <u>Tina Turner was later to sing, “what’s love got to do with it?”</u></i> (OUTH, с. 132)	<i>Ще коли Марта вперше побачила вродливого Лазаро Лопеса, як той арканив биків, вона знала, що втрата нею милості, а також матеріального й соціального становища – то лише питання часу. Хай Марта не любила чоловіка, але, як <u>пізніше співатиме Тіна Тернер, «До чого тут кохання?»</u></i> (ОРГ, с. 146).
94.	<i>But maybe Sam has a point. At least when Johnny Lancer kills me, he won’t be killing <u>Jake Cahill</u></i> (OUTH, с. 137).	<i>Можє, Сем таки має рацію. Принаймні, коли Джонні Ленсер уб’є мене, він не вбиватимє <u>Джейка Кагіла</u></i> (ОРГ, с. 151).
95.	<i>That guy ain’t fuckin’ shit! It might as well be Russ Tamblyn out there. The guy’s just a fuckin’ dancer. Send Twinkle Toes back to <u>West Side Story</u></i> (OUTH, с. 151).	<i>Цей чувак – порожняк. Це те саме, що дивитися на Расса Тембліна. Він просто довбаний танцюрист. Балеруну місце у <u>«Вестсайдській історії»</u></i> (ОРГ, с. 166).
96.	<i>The 8-track tape player in Sharon Tate’s black Porsche is playing <u>Françoise Hardy’s first album in English, Loving</u></i> (OUTH, с. 160).	<i>Восьмидоріжкова магнітола в чорному порше Шерон Тейт грає перший англomовний альбом Франсуази Арді – <u>«Кохання»</u><sup>11</sup>.</i> <i><sup>11</sup> У Шерон північноамериканська версія, у решті світу альбом вийшов під назвою «En Anglais». І це був другий альбом Арді англійською: перший, «Francoise Hardi Sings in English», вийшов у 1966 р. (ОРГ, с. 175).</i>
97.	<i>The track that’s coming out of the</i>	<i>З динаміків спортивного авто</i>

	<i>sports car's stereo speakers is Hardy's version of the <u>Phil Ochs song There but for Fortune</u> (OUTH, c. 160).</i>	<i>плється голос Арді, яка співає пісню Філа Оукса «Якщо не пощастить нам» (ОРГ, с. 175).</i>
98.	<i>Sharon loves this song, and as she sits behind the wheel of the Porsche, driving down Wilshire Boulevard on her way to Westwood Village, she sings along with it. <u>Show me the prison, show me the jail, // Show me the prisoner whose face is growing pale, // And I'll show you a young man with so many reasons why, // And there but for fortune, may go you or I</u> (OUTH, c. 160).</i>	<i>Шерон любить цю пісню і підспівує, їдучи по бульвару Вільшир у Вествуд Вільджд. <u>Де та в'язниця, де каземат, // Де на підлозі тіні від ґрат, // Де кайданами хлопець гримить... // Не пощастить нам – там будемо й ми</u> (ОРГ, с. 175).</i>
99.	<i>Rick asks, “You mean Caleb is <u>like Hamlet?</u>” “And an Edmund” (OUTH, c. 175).</i>	<i>Рік питає: «Тобто Калєб – він як <u>Гамлет?</u>» «І як Едмунд» (ОРГ, с. 191).</i>
100.	<i>I think the time has come that I have enough gray in my hair <u>to be right for Lear</u> (OUTH, c. 174).</i>	<i>Я вже маю достатньо сивого волосся, щоб <u>ґрати Ліра</u> (ОРГ, с. 190).</i>

Типологія інтертекстуальності в романі Квентіна Тарантіно *Once upon a Time in Hollywood* ‘Одного разу в Голлівуді’

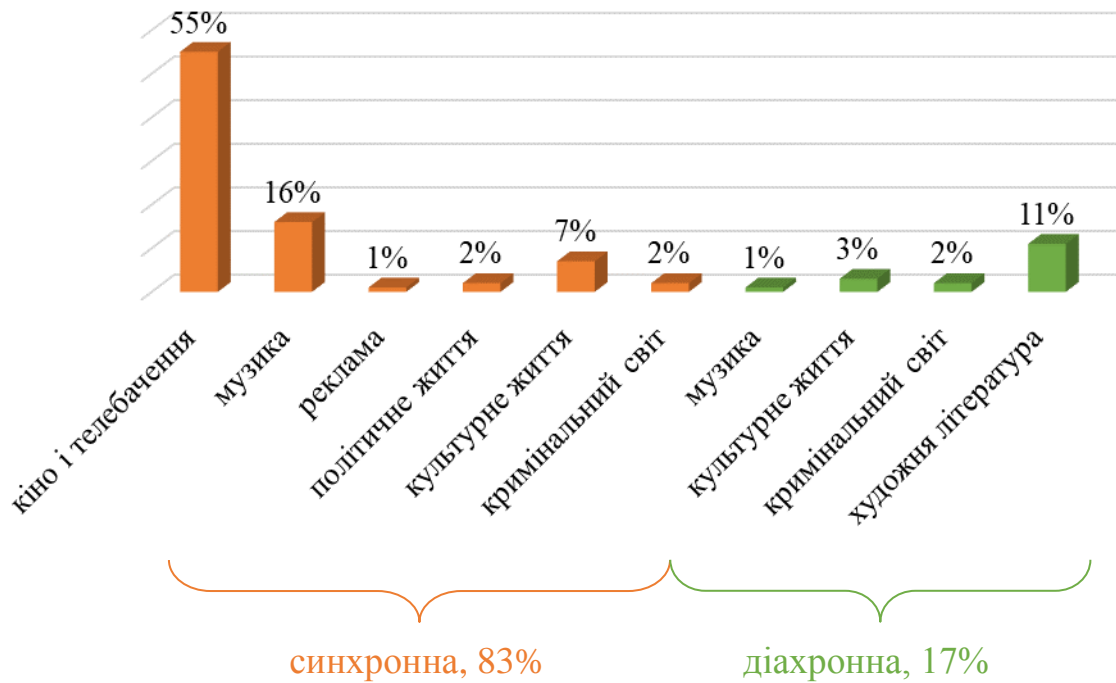


Рисунок Б.1 – Синхронна і діахронна інтертекстуальність у романі

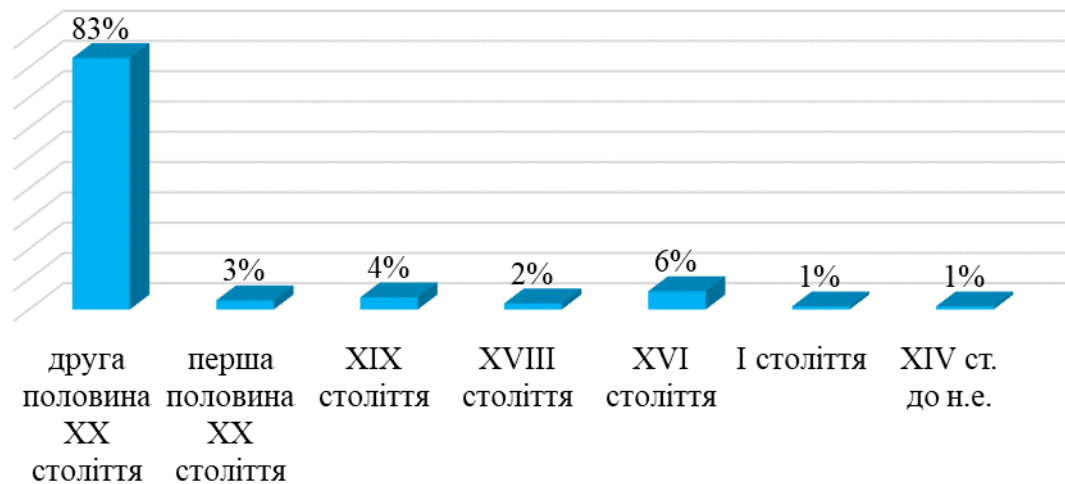


Рисунок Б.2 – Хронологічні рамки інтертекстуальності в романі

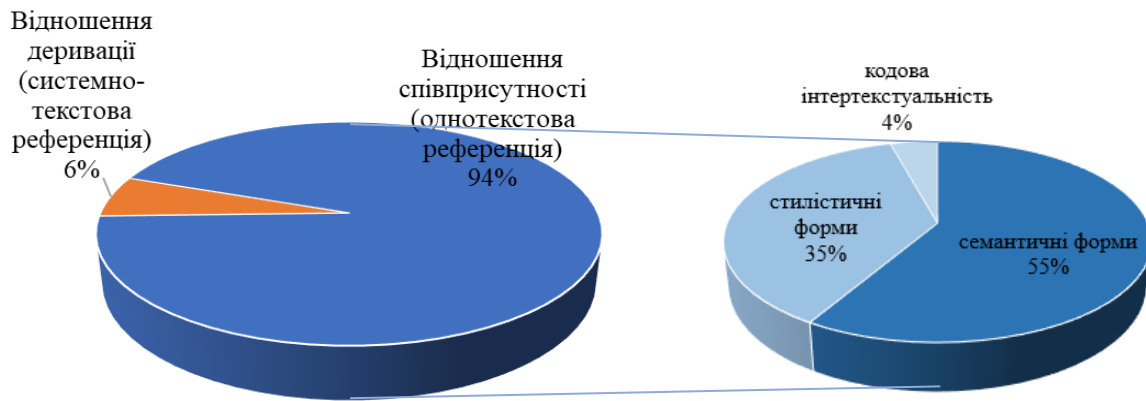


Рисунок Б.3 – Структурні моделі та форми реалізації інтертекстуальності в романі

**Засоби передачі інтертекстуальних елементів при перекладі роману  
Квентіна Тарантіно *Once upon a Time in Hollywood* ‘Одного разу в  
Голлівуді’ українською мовою**



Рисунок В.1 – Способи передачі інтертекстуальності при перекладі роману К. Тарантіно *Once Upon a Time in Hollywood* українською мовою

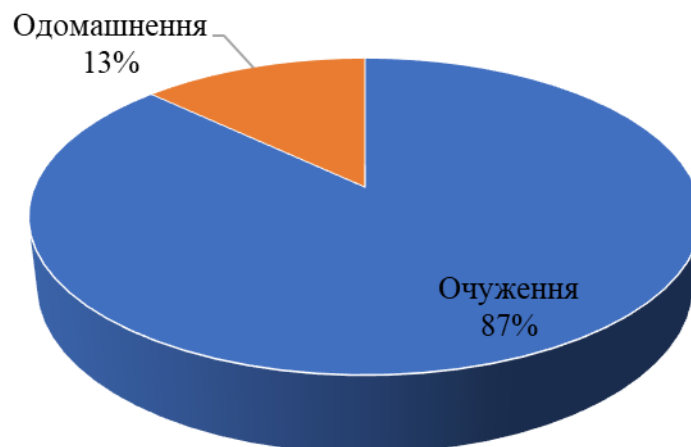


Рисунок В.2 – Стратегії передачі інтертекстуальності при перекладі роману К. Тарантіно *Once Upon a Time in Hollywood* українською мовою

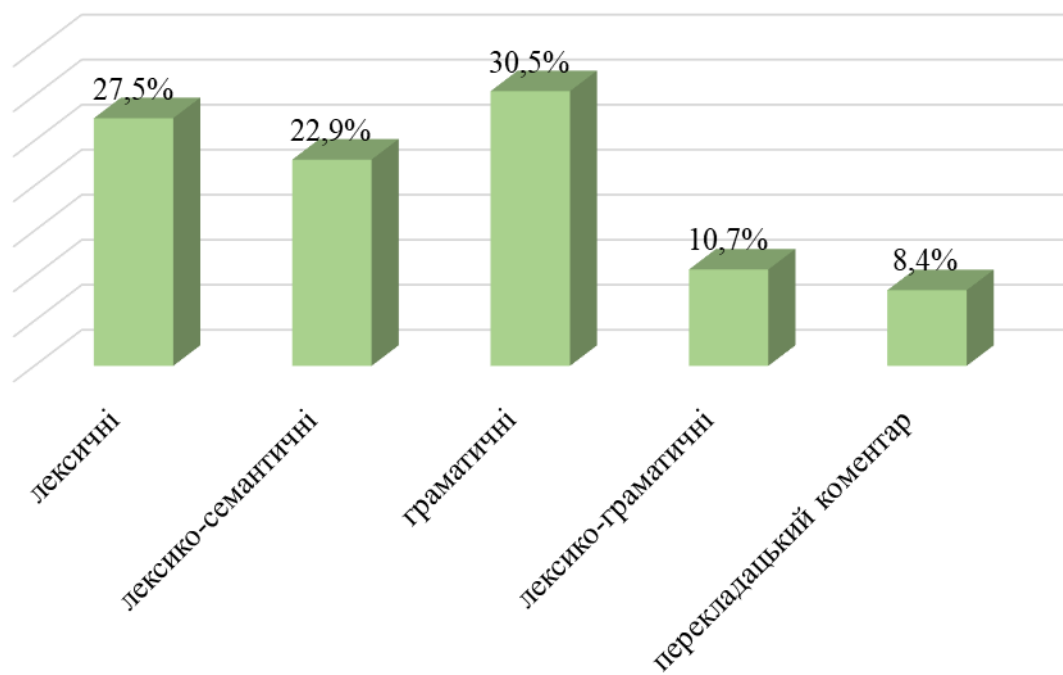


Рисунок В.3 – Перекладацькі трансформації як засоби передачі інтертекстуальності при перекладі роману К. Тарантіно *Once Upon a Time in Hollywood* українською мовою

## SUMMARY

The master's qualification paper deals with the study of the translational aspect of intertextuality as a way of forming subtext based on the Ukrainian translation of Quentin Tarantino's novel *Once upon a Time in Hollywood*.

**The relevance** of the research lies in the fact that the analysis of rendering intertextual relations in translation can help to gain a deeper understanding of the translation process. In addition, intertextuality as a fairly recently explored phenomenon needs further research, especially regarding the typology and functions of intertextual elements in the literary discourse of the 21st century.

**The aim** of the research is to study the peculiarities of using intertextuality in the texts of literary discourse and the peculiarities of its representing when translating based on the Ukrainian translation of Quentin Tarantino's novel *Once upon a Time in Hollywood*.

In accordance with the aim, the following research **objectives** have been set:

- 1) to define the concept and essence of intertextuality;
- 2) to highlight the theoretical prerequisites for rendering intertextual elements in translation;
- 3) to provide a brief description of intertextuality in literary discourse;
- 4) to determine the peculiarities of using synchronic and diachronic intertextuality in Quentin Tarantino's novel *Once upon a Time in Hollywood*;
- 5) to investigate structural models and forms of intertextuality in the novel;
- 6) to highlight the functions of intertextual elements in the novel;
- 7) to analyze the ways of reproducing intertextual subtext in the Ukrainian translation of the novel;
- 8) to determine the peculiarities of applying translation transformations when rendering intertextual subtext in Ukrainian translation.

**The object** of the study is intertextuality in Quentin Tarantino's novel *Once upon a Time in Hollywood* and its Ukrainian translation.

**The subject** of the research is typology, structural models and forms of intertextuality in Quentin Tarantino's novel *Once upon a Time in Hollywood*, as well as methods of reproducing intertextual subtext in Ukrainian in translation and translation transformations used in this process.

**The research material** is 100 examples of intertextemes presented in Quentin Tarantino's novel *Once upon a Time in Hollywood* and its translation by the Ukrainian translator O. Kolesnykov. The total amount of analyzed translation transformations is 131 units.

**The research methodology** includes the use of descriptive and analytical research methods in determining the theoretical prerequisites for studying intertextuality in literary discourse. In the practical part of the research, the principles and methods of contextual, genre, cultural and historical, and comparative analysis, as well as translation analysis and the method of quantitative calculations to generalize the results are applied.

**The scientific novelty** of the conducted research is determined by its focus on modern English literary discourse belonging to the era of postmodernism, since the latter involves significant experiments with the form and content of the work. For the first time in domestic translation studies, the work analyzes the translation studies aspect of intertextuality in the novel by Q. Tarantino, who is often called "the main postmodernist of Hollywood".

**The practical significance** of the research results is determined by the fact that they are a contribution to English Stylistics, Aspect Translation and Theory of Intertextuality and are designed to solve partial problems of Literary Criticism. The obtained results can be used in teaching the above disciplines, and can also be used in conducting further research in this field.

**Structure and scope of the research paper.** The research paper consists of an Introduction, three Chapters with conclusions to each of them, Conclusions, lists of Bibliography, Reference Sources, Data Sources, Summary and three Annexes.



**Research results.** Intertextuality is the explicit and implicit connections of a text or utterance with previous, present, and potential future texts. Intertextuality is implemented as a virtual unity of texts, a mechanism thanks to which art assets are preserved, and cultural traditions are transmitted. The textual realization of the category of intertextuality is an intertexteme which is a linguistic means of realizing intertextual connections, a unit of intertext, functionally oriented intertextually, a representative of the prototext, an interlevel relational segment of the content structure of the text involved in intertextual connections. There are a number of approaches to the typology of intertextuality and intertextual means, in particular, according to the chronological criterion (Y. Kristeva, J. Devitt), according to the type of introducing intertext in the text (N. Fairclough, M. Warren), according to the degree of proximity to the original work and stylistic coloring (A. D. Polishchuk, M. M. Yurkovska).

Taking into account intertextuality during translation improves the quality of the translation and sets higher requirements for translators: when reproducing intertext, the translator simultaneously acts as a reader, interpreter, and author. Intertextual elements as units of translation can be subject to multiple interpretations, and the way of their rendering in translation depends on their belonging to universal, national and individual encyclopedias. When reproducing the intertext in the target text, the strategies of foreignization and domestication can be used, but the most adequate translation means is a combination of these two strategies.

Intertextuality is a defining feature of literary discourse. The latter is defined as the discourse of the speaker and characters subject to aesthetic communication, which is defined as a consistent predictable / unpredictable process of interaction between the text and the real reader. A work of literature as an informational construct can be viewed from several perspectives, including cognitive, aesthetic, language and normative, etc., but its main function is emotional one. The basic functions of intertextuality in the literary text are expressive, appellative, poetic

and referential ones. Intertextuality is also closely related to the genre of a literary work and intended to be perceived by a specific type of reader.

Intertextuality in Q. Tarantino's novel *Once Upon a Time in Hollywood* is both synchronic and diachronic. In the vast majority of cases (83%), Q. Tarantino uses synchronic intertextuality appealing to phenomena and events, modern events taking place in the novel, most often these are phenomena of the entertainment industry, such as cinema and television (55%), and music (16%). However, the author also uses diachronic intertextuality (17%) as a means of connecting with the past, particularly by appealing to previous generations through literature (11%). Chronologically, the main number of intertextual elements in Q. Tarantino's novel belongs to the second half of the 20th century (83%) which represents synchronic intertextuality. As for diachronic intertextuality (17%), it is most often a reference to the texts of the 16th century (6%) and 19th century (4%).

Considering the structural models and forms of implementation of intertextuality, in Q. Tarantino's novel *Once Upon a Time in Hollywood*, intertextual elements implementing the relationship of co-presence are the most widespread (94%), among which semantic forms (55%) and stylistic forms (35%) dominate). The main form of implementation of semantic forms of co-presence is reference (42%), stylistic forms of co-presence are most often represented by quotes with attribution (12%) and quotes without attribution (10%). Relations of derivation are presented in Q. Tarantino's novel only in 6% of cases, most often in the form of parody (5%).

The basic function of intertext in Q. Tarantino's novel *Once Upon a Time in Hollywood* is to introduce history and heterogeneity (variety of character, structure, or composition to the text). Secondary functions are expressive, appellative, poetic and referential ones.

Taking into account the methods of translation, most often rendering intertext in Q. Tarantino's novel *Once Upon a Time in Hollywood* in Ukrainian occurs through the exact reproduction of lexical material with or without

commentary (87%). In some cases, it is possible to select a functional analogue in the recipient culture (8%) or to explain the content of intertextual units (5%), but the number of such cases is insignificant. The first way of rendering intertextual subtext in translation corresponds to the strategy of foreignization, the latter two correspond to the strategy of domestication, so it can be concluded that in the vast majority of cases, rendering intertextuality in translation of Q. Tarantino's novel *Once Upon a Time in Hollywood* into Ukrainian, the strategy of foreignization is used (87%) which allows to preserve the cultural markedness of intertextual references, while the strategy of domestication (13%) is used to simplify the reader's understanding of the text.

Rendering intertextuality in translation of Q. Tarantino's novel most often occurs with the use of grammatical translation transformations (30.5%), especially grammatical replacements (13.7%), the use of which is caused by grammatical differences between the source language and the target language. Lexical translation transformations are also used quite often (27.5%), among them transcription (15.3%) and transliteration (9.9%) play the main role as means of transcoding intertextual elements in the form of proper names and borrowings. Lexical and semantic translation transformations (22.9%) are mostly represented by differentiation (10.7%) as a means of clarifying the meaning of the intertexteme. Less frequent are lexical and grammatical translation transformations (10.7%), among which the main one is total rearrangement (9.2%). Translation commentary (8.4%) is used as a means of explanatory translation when representing intertextemes, the sources of which are the most unfamiliar for a potential reader.

The conducted research reveals broad **prospects for further research**. In particular, an important aspect of the further study of literary work intertextuality is its understanding from the point of view of Translation Studies on the basis of more extensive material belonging to modern literature, as well as the study of the cognitive and discursive aspect of representing intertextuality in translation.