

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-3-137-160  
УДК 791.43-252.5

Н. Г. Кривуля  
Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова,  
Москва, Россия  
ORCID: 0000-0003-4580-1357

## Аллюзия как элемент интертекстуальности в анимационных фильмах<sup>1</sup>

### АННОТАЦИЯ

В современной анимации активно используются разные виды аллюзий: на живописные и музыкальные произведения, на игровые или анимационные фильмы, на литературные тексты, на исторические или политические события. Аллюзии создают поле интертекстуальности, позволяя осмыслить фильм и как сложный, многоплановый текст, и как ироничную, пародийную игру авторов со зрителями. Они не только формируют подтекст, но выполняют различные функции, среди которых сюжетообразующая, оценочно-характеризующая, комическая.

В статье основное внимание уделяется рассмотрению форм и видов аллюзий в анимации, выявлению специфики их использования и функциям в структуре сюжета.

На фоне развития аллюзивных приемов применение аллюзий на литературные произведения в мультфильмах не столь распространено. Их дешифровка требует от зрителя начитанности. Так как интерес к чтению падает, используемые в фильмах литературные аллюзии упрощаются.

Литературные аллюзии могут быть имплицитного и эксплицитного характера. Они реализуются как в вербальной форме через речь, имена персонажей, названия фильмов, различные текстовые включения в изображение, так и в визуальном воплощении через пластические мотивы, действия, образы персонажей. Структурообразующие литературные аллюзии не так часто находят применение в анимации, тогда как аллюзии фрагментарного и деконструированного типа, сводимые к растиражированной литературной фразе, становятся частью современного экранного языка.

Практика анимации показывает, что с помощью аллюзий и приемов постмодернистской поэтики создаются ленты, которые легко воспринимаются как начитанными зрителями, так и неискушенной аудиторией. Эти ленты, будучи частью мейнстрима, представляют интерес для интеллектуалов, способных за внешней стороной сюжетного действия проследить контекст и скрытый интертекстуальный диалог с текстами искусства и культуры.

### КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Анимация, аллюзии, интертекстуальность, цитирование, литература.

<sup>1</sup> Исследование выполнено в рамках программы развития Междисциплинарной школы МГУ «Сохранение мирового культурно-исторического наследия».

Natalia G. Krivulya  
Lomonosov Moscow State University,  
Moscow, Russia  
ORCID: 0000-0003-4580-1357

## Allusion as an element of intertextuality in animated films

### ABSTRACT

Different types of allusions are actively used in the contemporary animation. The research is devoted to the study of both forms and types of literary allusions used in animation, to identify the specifics of their use and the functions performed. Allusions to literary works used in animation can be implicit or explicit. They create an aspect of intertextuality that makes it possible to comprehend the plot both as a complex, multifaceted text and as an ironic, parodic game of the filmmakers with the audience. Literary allusions in the structure of an animated film not only form the subtext, but perform various functions, including plot-forming, evaluative and characterizing, comic. A screen work with literary allusions, representing a multidimensional structure, cannot belong exclusively to an elite or mass type of art. Against the background of the growing role of allusive techniques usage in modern animation, the use of literary allusions is not so common compared to other types of allusions. This is due to the fact that deciphering a literary allusion requires the viewer to have a certain cultural background, in other words, erudition. Since the reading level of the modern viewer is falling, the complexity of literary allusions used in films is also simplified. Structure-forming literary allusions are not often used in animation, while allusions of a fragmentary and deconstructed type, reduced to a recognizable or replicated literary phrase, become the most commonly used stylistic device.

The artistic practice of animation shows that using literary allusion and the techniques of post-modernist poetics help to create different types of films. Ones that will be easily perceived not only by a person who is well acquainted with literature and art, but also by a simple, inexperienced viewer. And another type a work of mass culture, which includes mainstream animation, interesting for a literate viewer, who is able to catch the hidden meanings and intertextual dialogue with the texts of art and culture.

The including of literary allusions to the structure of the artistic image of the film contributes to the creation of a parody-game effect and opens up the possibility for numerous interpretations.

### KEYWORDS

Animation, allusions, intertextuality, citation, literature.

Современные анимационные фильмы являются интертекстуальными работами, обладающими вариативными связями с другими произведениями культуры. Термин «интертекстуальность» был введен Ю. Кристевой [1, с. 454; 2], но изначально идея «диалога между текстами» принадлежала М. Бахтину [3, с. 6–71; 4, с. 7–175]. По поводу интертекстуальности Р. Барт писал: «Каждый текст является интертекстом; другие тексты присутствуют в нем на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах. <...> Каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат» [5, с. 226].

Концепции интертекстуальности в кинематографе получили рассмотрение у М. Ямпольского [6], при этом материалом его анализа были игровые ленты. Интертекстуальным связям в художественных фильмах посвящено исследование Е. Иванова, одним из положений которого являлось то, что «интертекстуальные отношения художественного кинотекста выражаются на содержательном, жанрово-стилистическом, формально-знаковом уровнях» [7, с. 7].

Одна из главных функций интертекста – кодирование определенной информации путем сочетания уникального текста и созданного ранее, в виде так называемой цитаты без кавычек, то есть без графического выделения ее на письме. Декодирование информации в таком случае зависит от степени компетенции читателя или зрителя.

Проявление интертекстуальности связано с включением фрагментов, образов, мотивов и идей претекстов или прецедентных текстов в художественную ткань создаваемых произведений. Включения представляются тремя видами: *цитатами*, *аллюзиями* и *реминисценциями*, причем граница между последними двумя видами прецедентных текстов трудно определяема. Наличие прецедентных текстов создает широкое интертекстуальное поле и делает произведение многоплановым и интересным для разновозрастной аудитории. Наряду с фрагментацией, коллажностью, монтажными приемами, деканонизацией традиционных эстетических ценностей, деконструкцией эстетического субъекта Н. Б. Маньковская обозначает эти приемы в качестве основных характеристик постмодернистского письма [8].

В анимационных фильмах интертекстуальность проявляется на аудиальном (вербальном и музыкально-шумовом) и визуальном (изобразительном, сюжетном, монтажном и пластическом) уровнях.

На аудиальном уровне наиболее яркой и выразительной представляется вербальная, или лингвистическая, интертекстуальность, в основе которой отсылки к известным медиапроектам и литературным произведениям, реализованные посредством прямого или косвенного цитирования, намеков, перекличек и реминисценций. Также в мультфильмах используется собственно звуковой интертекст – внедрение в контекст фильма песен, звуков и музыки из других произведений, создающих дополнительные смыслы.

На визуальном уровне интертекстуальность проявляется не только в воспроизведении фрагментов произведений изобразительного искусства, но и в стилистических, колористических или пластических заимствованиях или подражаниях.

Синтетичный по своей природе кинотекст, каким является и анимационный фильм, представляет собой пример синтетичной интертекстуальности, формируя такое явление, как интермедиальность. Уже само обращение анимации к произведениям литературы, изобразительного искусства, музыки и включение их фрагментов в ткань экранного образа может рассматриваться как форма интермедиальности. Интермедиальные взаимосвязи строятся, как правило, не на цитации или не только на цитации, но на соотношениях, переложениях, переводах и рефлексиях. В этой связи в ином ракурсе предстают взаимоотношения литературного и любого художественного текста и экранного произведения, актуализируя тот корпус проблем, который не рассматривается при разговоре об экранизациях в широком смысле этого слова.

Анимационный фильм как интертекст возникает, когда в его структуре можно обнаружить визуальные, пластические, музыкально-аудиальные стилистические элементы киноречи, в основном такие, как цитаты, аллюзии и реминисценции. Однако Н. А. Фатеева, анализируя литературу, выделяет шесть классов интертекстуальных элементов, образующих различные виды межтекстовых связей [9].

Представление фильма как интертекста связано с выявлением в нем заимствований, которые в первую очередь обнаруживаются в виде *цитат*. М. Ямпольский в отношении кинотекстов писал, что цитата – это «фрагмент текста, нарушающий линейное развитие последнего и получающий мотивировку, интегрирующую его в текст, вне данного текста» [6, с. 61]. Цитата предполагает семантически оправданное интегрирование в текст неизмененного фрагмента или элемента из другого текста с расчетом, что он будет идентифицирован реципиентом.

*Аллюзия* – это преднамеренная форма или частный случай интертекстуальности. Она отсылает зрителя к другому произведению, фрагменту претекста либо прецедентному (или исходному) тексту, который обязательно должен быть знаком. Его элементы воспроизводятся не точно, а через намек. Но аллюзией может быть и обращение к художественному приему, колориту, мотиву. Аллюзия вызывает ассоциации, «которые являются чем-то большим, чем просто замена знака» [10, с. 288], она актуализирует скрытые смыслы или привносит новые.

Заимствованным фрагментом может быть все что угодно – фраза, имя, событие, мотив, пластический образ, узнаваемая мелодия, колорит, стилистическое (графическое) решение или же любой известный зрителю факт, например, обращение к историческим или недавним общественно-политическим и спортивным событиям, имеющим значимый характер. Однако стоит подчеркнуть, что не каждая аллюзия будет понятна зрителю по прошествии определенного времени, так как за основу берутся громкие новостные поводы, которые со временем, как правило, теряют значимость и забываются, а такие аллюзии перестают вызывать моментальные ассоциации. Таким образом, большинство аллюзий-эпитропов актуальны только на момент выхода мультфильма и для определенной культуры или страны.



Фото 1. Кадр из мультфильма «Красавица и Чудовище» (1991) / A frame from the animated film “Beauty and the Beast” (1991). URL: [https://m.imdb.com/title/tt0101414/mediaviewer/rm1941024768/?ft0=name&fv0=nm0641314&ft1=image\\_type&fv1=still\\_frame](https://m.imdb.com/title/tt0101414/mediaviewer/rm1941024768/?ft0=name&fv0=nm0641314&ft1=image_type&fv1=still_frame) (a). Картина Гр. Вуда «Американская готика» (1930) / Gr. Wood “American Gothic” (1930) (б). Кадр из мультфильма «Мулан» (1998) / A frame from the animated film “Mulan” (1998). URL: <https://jessica-agreatread.blogspot.com/2016/08/random-thursday.11.html> (в)

В анимации встречаются вербальные, визуальные и аудиальные виды аллюзий. Каждый вид отсылает к различным текстам. Так, визуальные аллюзии могут отсылать к анимационным и игровым фильмам, к произведениям изобразительного искусства, к рекламе и плакату. В фильмах «Красавица и Чудовище» (1991) и «Мулан» (1998) есть кадры, отсылающие к узнаваемой картине Гранта Вуда «Американская готика» (фото 1). Изображения в мультфильмах воспроизводят не только композицию живописного полотна, но и позы и атрибуты персонажей картины. Визуальные аллюзии постоянно присутствуют в сериале «Смешарики»: в серии «Симулянты» (2013) клоны Кроша, Ёжика и Ньюши вышивают крестиком Мону Ньюшу, тем самым заставляя вспомнить «Джоконду» Леонардо да Винчи. Аллюзия на это произведение имеется и в серии «1001 гвоздь» (2020), и в серии «Пин-код. Контакт»: Кар Карыч говорит Лосяшу, что позировал Пикассо для его знаменитого рисунка «Голубь мира». Магритовский человек в котелке становится персонажем многих лент, в том числе он появляется в «Лабиринте» (1963) Я. Леницы, в «Стеклянной гармонике» (1968) А. Хржановского.

Создание аллюзий на музыкальные произведения – весьма распространенная практика в анимации. По преимуществу они вносят комические интонации в повествование. Это особенно характерно для отечественного сериала «Смешарики». В одной из его серий «Прощай, Бараш!» (2006) с самого начала в музыкальной интонации улавливается мелодия известного марша «Прощание славянки». Аудиальные аллюзии также встречаются в анимации, хотя и не столь часто. Можно привести следующий пример из фильма «Иван Царевич и Серый волк-2» (2013): Волк с Иваном летят на Луну на пушечном ядре (что является отсылкой к барону Мюнхгаузену), в этот момент звучит запись голоса Юрия Гагарина во время его первого полета в космос.

Отдельное место в фильмах занимает визуальный интертекст. Авторы демонстрируют изображения произведений искусства, образы из других фильмов или театральных постановок. Также они включают некоторые визуальные элементы, которые могут быть отнесены не только к визуальному интертексту,

но и к продакт-плейсменту (например, всевозможные логотипы). На визуальных аллюзиях строится весь образный ряд фильма «25-е – первый день» Ю. Норштейна, аналогичный прием визуальной аллюзивности использовал Ж. Швицгебель в фильме «Сюжет картины» (1989), построив действие на игре с сюжетами произведений живописи.

Как только на экраны вышла серия 86 в сериале «Смешарики» – «Ёжик в туманности» (2007), стало понятно, что фильм представляет аллюзию на ленту Ю. Норштейна «Ёжик в тумане» (1975). Хотя серия была о съемках фильма про героя-космонавта, которого «играл» Ёжик, некоторые части истории, часть фраз, а также основная музыкальная тема отсылали к фильму Ю. Норштейна. Аллюзии на кинофильмы периодически появляются в сюжетах сериала. Так, в серии 141 «Бутерброд» (2009) присутствует аллюзия на ленту А. Хичкока «Психо» (1960), а эпизоде 32 «Тайное общество» (2005) Крош с Ёжиком уходят в закат – так, как это было показано в фильме «Неуловимые мстители» (1966). Авторы сюжета воспроизводят всю мизансцену, цветовое решение и даже песню – Крош и Ёжик напевают слова песни из указанного кинофильма.

Аллюзии в анимационных фильмах чаще всего представлены отсылками к другим текстам, но бывают случаи автоаллюзий, когда автор экранного произведения делает отсылки к собственным работам. Использование визуальных и аудиальных автоаллюзий характерно не только для творческого стиля того или иного режиссера, но становится частью игры со зрителем в фильмах студии Disney или Pixar. Они возникают в ткани фильма ненавязчиво в виде мелких деталей, но помогают связать новые фильмы с ранее снятыми. Внимательные зрители сразу же заметили, что в «Аладдине» (1992) в какой-то момент Джинни превращается в Пинокио, а в ленте «Тайна Коко» (2017) при внимательном просмотре можно увидеть коллекцию пиньят в виде персонажей ранее снятых фильмов Pixar. Список отсылок можно было бы продолжать. Поклонники этих студий создают отдельные сайты, посвященные поиску спрятанных в фильмах деталей из ранее снятых картин.

Если аллюзия – это явный намек, то *реминисценция* – неочевидное обращение, воспоминание или припоминание образа либо фрагмента из другого текста. В отличие от аллюзий, которые включаются в текст преднамеренно, реминисценции могут возникать произвольно, вне зависимости от желания автора. Н. А. Фатеева, выделяющая интертекстуальные элементы и связи между ними, считает, что аллюзии, и в первую очередь именные, могут представать как реминисценции, и наоборот [11].

В связи с тем что аллюзия активизирует смыслы сразу двух текстов, это делает ее емкой стилистической фигурой. Будучи небольшим по объему фрагментом, благодаря связям с исходным произведением, аллюзия позволяет значительно расширить смысловое поле художественного произведения, в который она включена. Е. М. Дронова, анализируя функции аллюзий, пишет, что они применяются «в качестве общепризнанного средства повышения интертекстуальной плотности произведения, создания его смыслового, эмоционально-эстетического потенциала» [12, с. 5] Но аллюзия не всегда актуализирует

конкретный смысл, как это делает цитата, она задействует ряд коннотаций. Если автор фильма решится назвать одного из героев Кутузовым, у зрителей это вызовет ассоциации с великим русским полководцем, но они могут быть разными. Одни вспомнят о его доблестных победах, тогда как другие – о физическом изъяне.

Автор, использующий аллюзии, стремится к тому, чтобы они были поняты зрителем, поэтому он обращается к текстам, знакомым аудитории. Выявление аллюзивной составляющей происходит только в случае наличия определенных фоновых знаний у зрителя, позволяющих уловить намек и считать скрытую информацию.

Увлечение аллюзиями, реминисценциями и цитатами ведет к усложнению визуальной и смысловой структуры фильма, что сокращает зрительскую аудиторию. Ленты аллюзивно-ассоциативного типа становятся интеллектуальным кинематографом. Это видно, если обратиться к фильмам А. Хржановского, творческому стилю которого свойственны аллюзивные приемы. Его фильмы полны не только прямых и скрытых литературных, визуальных и музыкальных цитат, но и аллюзий на те или иные тексты культуры, искусства и кино.

Аллюзии активно использует Н. Шорина. Ее ленты («Сон», «Второе Я», «Комната смеха», «Сквозняк») не являются прямыми экранизациями. В них воспроизводятся интонации, пересекаются темы произведений литературы и появляются литературные аллюзии.

Аллюзивно-ассоциативные приемы присутствуют в лентах Д. Геллера. Его «Маленькая ночная симфония» (2003) отсылает к миру гофмановских текстов. По словам режиссера, толчком к фильму послужил рассказ «Угловое окно», хотя сам фильм не является его экранизацией. В нем есть отсылки не только к Гофману, но и аллюзии на ленту А. Хичкока «Окно во двор» (1954), снятую по мотивам рассказа К. Вулрича<sup>2</sup> «Наверняка это было убийство», близкому по теме к гофмановскому тексту. Скрытые аллюзии присутствуют в фильме «Мальчик» (2008), сложная образная ткань которого пронизана аллюзиями на толстовского «Холстомера».

Аллюзии встречаются не только в авторской, интеллектуальной анимации, их используют и в коммерческих проектах. Здесь они чаще всего применяются для создания комических эффектов, пародирования, усиления игрового характера. Аллюзиями наполнены сюжеты таких сериалов, как «Симпсоны», «Гриффины», «Гравити фолз», «Смешарики», они вплетены в ткань полнометражных фильмов компаний DreamWorks, Pixar, «Мельница».

Чаще аллюзии можно встретить в анимационных лентах, рассчитанных на взрослую или молодежно-подростковую аудиторию, либо в произведениях, предназначенных для семейного просмотра, реже они представлены в детской продукции. Особенно это касается литературных аллюзий, потому что их идентификация напрямую связана с включенностью зрителя, его культурным полем, способностью идентифицировать аллюзию и распознать привносимые ею смыслы.

<sup>2</sup> Корнелл Джордж Хопли Вулрич публиковался под псевдонимами Уильям Айриш и Джордж Хопли.

## ТИПЫ АЛЛЮЗИЙ

В литературоведении предпринимались попытки систематизировать аллюзии и аллюзивные единицы [13; 14; 15]. Существует тематическая классификация аллюзий по источнику обращения [16; 17]. В анимационных фильмах наиболее часто можно встретить аллюзии на произведения литературы, музыки, изобразительного искусства, кинематографа, на политические и исторические события, на имена собственные. Каждый вид аллюзий требует отдельного исследования, в данной статье основное внимание уделено рассмотрению литературных аллюзий. Они представляют собой различные формы заимствований из литературных произведений, начиная от упоминания названия, имен героев или авторов, воспроизведения тем и мотивов и заканчивая сюжетными конструкциями.

Аллюзии разделяют по характеру заимствования. К наиболее популярным типам аллюзий следует относить прямое (эксплицитное) и завуалированное (имплицитное) заимствование претекста или текста-реципиента. Эксплицитные аллюзии представляют собой разновидность «неавторского» слова и являются «простейшим типом литературной связи» [13]. В анимации используются оба типа аллюзии.

В имплицитном типе заимствования выделяют различные виды трансформации исходного конструкта. От вида и степени трансформации зависит то, насколько явной или узнаваемой будет аллюзия.

В сериале «Дочь Двадцатилетнего» (2008) цитируется стихотворение Поля Элюара «Добрая справедливость». Это тип эксплицитной аллюзии. Стихотворное включение явно выделяется в прозаическом тексте и обладает повышенной узнаваемостью.

Эксплицитные аллюзии формируются за счет упоминания или включения в сюжет не только фрагментов, но и названий произведений. В одних случаях в фильмах звучит название литературного текста, в других – герои ленты апеллируют к нему, упоминая его название или говоря о нем. Упоминание произведения может возникать не только в аудиальной, но и в графической форме, когда авторы специально фокусируют внимание зрителей на изображении книги и ее названии. К примеру, в сериале «Призрак в доспехах: Синдром одиночки» (2002–2003) в эпизодах мелькают книги «Цветы для Элджерона» Д. Киза, «Эгоистичный ген» Р. Докинза и «Я, робот» А. Азимова. В 10-й серии сериала «Эврика 7 АО» (2012) упоминается книга «Гамельнский крысолов» Р. Брэнда, а в сериале «Буря потерь: Истребление цивилизации» (2012–2014) неоднократно появляется изображение книг с пьесами У. Шекспира «Буря» и «Гамлет».

При использовании имплицитной цитаты не указывается ни автор, ни произведение. В эпизоде «Книжная жизнь» (2004) (фото 2) из сериала «Волшебные покровители» сюжет выстраивается вокруг названий классических произведений и путешествия героя по их сюжетам. Среди книг, которые упоминаются в фильме, – «Шерлок Холмс», «Приключения Тома Сойера», «Моби Дик»,



«Франкенштейн», «Тарзан: Повелитель обезьян», «Три мушкетёра», «Ясон и аргонавты», «Крыса в гетрах»<sup>3</sup>. В эпизоде используются не только цитаты и аллюзии, но и парафразы упомянутых литературных сюжетов, кроме того, действующими лицами помимо трех основных героев сериала – Тимми, Космо и Ванда – становятся главные персонажи упоминаемых книг..



Фото 2. Кадр из мультфильма «Книжная жизнь» (2004) / A frame from the animated film "Shelf Life" (2004). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=IDLQNqG2-OU>

В фильме могут одновременно использоваться как эксплицитные, так и имплицитные аллюзии. Приведем в пример сериал «Буря потерь: Истребление цивилизации».

Его сюжет насыщен библейскими и шекспировскими аллюзиями. Название сериала отсылает к пьесе Шекспира, а его серии наполнены аллюзиями и цитатами из шекспировских текстов, причем они предстают не только в вербальной форме, но и в изобразительных образах, и в событийном ряде. Для сериала особенно значимыми становятся две пьесы – «Гамлет» и «Буря». Их темы вплетаются в сюжет и определяют мотивы поведения героев. Выбор пьес неслучаен. Оба произведения о мести, но их финалы противоположны: «Гамлет» – это история, где главный герой погибает во имя мести, в «Буре» же, хотя герои в начале и одержимы местью, в конце обретают прощение и живут долго и счастливо.

Трое главных героев сериала – Айка, ее сводный брат Махино и его друг Ёсино являются поклонниками Шекспира. Они не только постоянно читают и цитируют его пьесы, обсуждают их сюжеты и мотивы поведения героев, но действуют, подобно им. Причем из всех троих Айка не просто увлечена Шекспиром – ее речь наполнена цитатами. Между героями сериала и персонажами пьес прослеживаются параллели. Махино Фува живет по сценарию «Гамлета», через призму шекспировского текста раскрывается его психология. Так же, как и Гамлет, Махино жаждет мести за свою убитую сестру Айку. В отличие от Гамлета для него не важно восстановить справедливость, его интересует сама цель, и он безрассуден в движении к ней. Ёсино Такигава в отличие от Махино живет по законам «Бури». Он стремится к счастливому финалу.

В сериале аллюзии возникают на уровне не только персонажей, но и тем. В 16-й серии «Блуждающий дух» вводится тема призрака, являющегося эксплицитной аллюзией на «Гамлета». Ёсино, рассуждая о призраке, приводит строки из пьесы:

Мне кажется? Нет, есть. Я не хочу  
Того, что кажется <...>, –

<sup>3</sup> «Крыса в гетрах» – название книги является пародией на книгу доктора Сьюза (Т. Гейзеля) «Кот в колпаке».



Фото 3. Кадр из мультфильма «Буря потерь: Истребление цивилизации». Эпизод № 16 «Блуждающий дух» (2013) / A frame from the animated film the "Blast of Tempest / Zetsuenno Tempest: The Civilization Blaster". Episode № 16 "The Wandering Apparition" (2013). URL: <https://lostinanime.com/2013/02/zetsuen-no-tempest-17/>

которые некогда ему читала Айка, уподобив себя призраку. Он не только называет произведение, из которого были заимствованы слова, но и объясняет Хакадзэ Кусарибэ, хранительнице великого Древа Начал, причину их упоминания. Ёсино кратко рассказывает историю о призраке короля-отца, который явился Гамлету и призвал отомстить за свое убийство. Для Ёсино, влюбленного в Айку, призрак, если его можно видеть, – это часть реальности. И если бы возможно было встретить призрак Айки, он бы хотел с ним встретиться. Буквально в следующей сцене зритель видит Махирос читающим «Гамлета» (фото 3). Он тоже рассуждает о призраке, опираясь на шекспировский текст, но в своих размышлениях придерживается совсем иной точки зрения. Для него призраки не существуют. Махирос прагматик и реалист, он полагает, что призраки – это выдумки людей, которые что-то не успели сказать умершим и нуждаются в диалоге с ними, чтобы избавиться от тяготящего их чувства вины.

В отличие от «Гамлета», который представлен в сериале по большей части эксплицитными аллюзиями, «Буря» дана имплицитно, благодаря чему в сюжет вводится ряд образов и тем. Это и образ сверженного могущественного волшебника, пользующегося своими чарами для восстановления справедливости: возвращения себе власти и приведения обидчиков к покаянию. В связи с ним возникает и образ одинокого острова, находящегося вдали от земли и людей, на котором живет в заточении могущественная волшебница; и образы двух деревянных кукол-посредников, или помощников, которых она оживляет и через них налаживает общение с людьми.

Через литературные аллюзии авторы сериала «Буря потерь: Истребление цивилизации» расширяют смысловое поле, наполняя его философскими рассуждениями. Вырванные из контекста фразы утрачивают глубину, а диалоги, построенные на цитировании и аллюзивных единицах, порой тормозят развитие сюжета, создавая ощущение затянутости действия.

Цель введения аллюзий заключается в том, чтобы актуализировать определенные смыслы, усилить комедийные интонации, вовлечь публику в их обнаружение. Аллюзия становится одним из механизмов привлечения зрителей к участию в творческом процессе, самостоятельному привнесению дополнительных смыслов, их узнавание усиливает удовольствие от просмотра.

Аллюзии могут работать на макроуровне, охватывая весь текст, а не его отдельный фрагмент (микроуровень). Например, в сюжете фильма может угадываться история того или иного литературного произведения или воспроизводиться его драматургическая схема. Диснеевская лента «Король Лев», воспроизводящая сюжет шекспировского «Гамлета», – яркий пример имплицитной аллюзии на макроуровне. Создавая фильм, авторы не задавались целью экранизировать первоисточник. Но лента содержит пластические и образно-смысловые ассоциации по отношению к литературному тексту, его темам и персонажам. В его структуре прослеживается идентичность повествовательной схемы, драматургических ситуаций, присутствуют прямые или скрытые цитаты.

Имплицитная аллюзия на макроуровне возникает в фильме «Покахонтас». Его сюжетная схема отсылает к шекспировской «Буре»: капитан Джон Смит уподобляется Фердинанду, но кораблекрушение заменяется пленом. Любовь Покахонтас и Смита отражает историю любви, которая возникает в «Буре» между Мирандой и Фердинандом.

Более сложный, не столь явный тип взаимосвязей между экранным и литературным текстом обнаруживается в мрачной, мистической ленте «Хозяйка Медной горы» (2020) (фото 4). Название фильма – цитата названия текста П. Бажова, но, используя его, режиссер не экранизирует сказку, а снимает



Фото 4. Кадр из мультфильма «Хозяйка Медной горы» (2020) / A frame from the animated film “The Mistress of the Copper Mountain” (2020). URL: <https://www.oblgazeta.ru/culture/movies/118145/>

оригинальное произведение на основе уральского горнозаводского фольклора, в котором есть свои легенды и боги. Центральная фигура этих историй – хозяйка Медной горы. В фильме используется прием двойного цитирования: в пиковый момент развития сюжета в анимационное повествование вставлен фрагмент из фильма А. Птушко «Каменный цветок», который был снят по сказке П. Бажова. Появление киноцитаты помогает понять суть произошедшего. Геолог в фильме Д. Геллера, как и Данила-мастер, спускается под землю на поиски самоцветов. Если Данила-мастер не поддается искушению хозяйки Медной горы и не прельщается самоцветами, то геолог не может противостоять соблазну и извлекает драгоценный камень из земли. Но он не приносит ему счастья, а становится причиной его странной гибели и смерти всех последующих владельцев. Цитируемый фрагмент игровой ленты обозначает ключевую точку в развитии сюжета. Героиня – возлюбленная геолога – оказывается в кинозале на сеансе фильма. В момент его просмотра она как будто прозревает, осознавая, что произошло в реальности. Героиня решает отомстить хозяйке Медной горы за смерть возлюбленного. Их дуэль разворачивается в цехах сталелитейного завода, где героиня работает крановщицей, участвуя в переплавке природных богатств в богатства человека. Исход сражения человека с природой не в пользу последнего, если у одних властная волшебница, хранительница недр, забирает жизнь, то вступившую в схватку с ней женщину она лишает разума.

## ИМПЛИЦИТНЫЕ АЛЛЮЗИИ НА ЛИТЕРАТУРНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Использование аллюзий является одной из тенденций современной, и в первую очередь американской, анимации, которая не тяготеет к литературоцентричностью. Обращаясь к литературному наследию, американские авторы чаще всего создают экранизации аллюзивно-интерпретационного характера или по мотивам, не заботясь о сохранении первоисточника. Аллюзии характерны не только для американской анимации, литературные аллюзии активно используются японскими аниматорами. В основном они обращаются к европейской литературе. Это становится одним из факторов, определяющих популярность аниме у европейского зрителя, который обнаруживает в фильмах известные ему сюжеты, мотивы или героев из любимых книг.

Поклонники И. В. фон Гёте, а также европейской литературы могут заметить параллели между «Чёрным дворецким» (2008–2010) и легендой о Фаусте. Существует несколько версий этой истории, но гётевская является сегодня одной из наиболее известных. В «Чёрном дворецком» мальчик по имени Сиэль Фантомхайв меняет свою душу на услуги демона, предложившего ему отомстить тем, кто убил его родителей и пытался убить его. В сюжетах второго сезона «Чёрный дворецкий 2: Спецвыпуски» (2010–2011) авторы расширяют аллюзивное поле и вводят аллюзии на «Алису в Стране чудес» Л. Кэрролла. Роль Алисы

передается Сизлю Фантомхайву, а роль Белого Кролика – Себастьяну, дворецкому-демону.

Некоторые литературные произведения становятся настолько популярными, что расходятся на цитаты, а их образы и мотивы можно обнаружить во многих фильмах. Это видно на примере сказки «Алиса в Стране чудес» Л. Кэрролла, которая считается одним из наиболее цитируемых текстов после Библии и пьес Шекспира [18, с. 78]. Аллюзии различных типов на этот текст встречаются в десятках мультфильмов и сериалов. Зачастую названия лент предстают как аллюзии на текст

Кэрролла. Они могут поддерживаться аллюзиями в драматургии, но могут лишь косвенно относиться к претексту, становясь поводом для привнесения дополнительных, сторонних смыслов. Подобный прием использовал Дж. Дейч в ленте «Алиса из Страны чудес в Париже» (1966). Название фильма – трансформированная цитата названия литературного произведения. В фильме та же героиня, что и в сказке, а его сюжет представляет альтернативную историю ее приключений. Алиса мечтает посетить Париж, но сделать это не так-то просто, ведь для путешествия ей нужны средства. В фильме есть эпизод, в котором она говорит, что попасть в Париж гораздо сложнее, чем в волшебную страну: «Попасть в Страну чудес было легко – все, что мне нужно было сделать, это упасть в кроличью нору. Но давайте посмотрим правде в глаза – чтобы добраться до Парижа, нужны деньги!» Если проводником в волшебной стране был Белый Кролик, то по Парижу Алиса путешествует вместе с мышью по имени Франсуа (фото 5). Он предлагает Алисе отведать сыр, который производит его компания. Один из ингредиентов сыра – это, как и в сказке, волшебный гриб, съев который, Алиса уменьшилась в размерах, когда была в волшебной стране. Отведав предложенного сыра, Алиса становится размером с мышонка и отправляется в путешествие по Парижу. Таким образом, авторы фильма используют и образ Алисы, и тему путешествия, и отдельные мотивы, описанные у Кэрролла, но меняют место, в которое отправляется героиня, и ее попутчика. В фильме возникает параллель между Страной чудес и Парижем, который, с точки зрения Алисы, столь же невероятен и удивителен.

Переклички между литературным и экранным текстом представлены в ленте «Алиса в Стране сердец: Расчудесный Мир чудес» (2011) (фото 6). Этот фильм – сумбурная фантазия-пародия на сказку Кэрролла. Отсылка дается в названии фильма, кроме того, имена героинь двух произведений идентичны, повторяются и отдельные темы. Согласно сюжету героиня оказывается в ином



Фото 5. Кадр из мультфильма «Алиса из Страны чудес в Париже» (1966) / A frame from the animated film “Alice of Wonderland in Paris” (1966). URL:<https://www.youtube.com/watch?v=-VkJ0FnFe4U>



Фото 6. Кадр из мультфильма «Алиса в Стране сердец: Расчудесный Мир чудес» (2011) / A frame from the animated film “Alice in the Country of Hearts: Wonderful Wonder World” (2011). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=biGAx9zOTxE>

пространстве – в Стране сердец. Проводником Алисы становится похитивший ее некий молодой человек с кроличьими ушами. Его внешний вид – это визуальный намек на Белого Кролика из кэрролловской сказки. Несмотря на имеющиеся переключки с претекстом и заимствование отдельных мотивов, сюжет фильма запутан, а смыслы, которые привносятся за счет литературных аллюзий, только усложняют его восприятие.

Аллюзии использованы в ленте «Код Гиас: Наннали в Стране чудес» (2012). Ее название также частично воспроизводит название сказки Л. Кэрролла, представляя собой аллюзию на основе трансформации исходной конструкции. По сюжету Наннали Ламперуш – одна из главных героинь и младшая сестра Лелуша – оказывается поклонницей «Алисы в Стране чудес». Стремясь исполнить одно из желаний своей сестры, Лелуш вместе с ней отправляется в приключение по миру сказки. Наннали превращается в Алису, а ее брат – в Шляпника.

## ИНТЕРФИГУРАЛЬНЫЕ АЛЛЮЗИИ

Связи между персонажами фильма и героями литературного произведения представляют малоисследованную сторону интертекстуальности. Их аллюзивное соотнесение сознательно используется авторами лент как способ создания контекста, использования популярности претекста и привлечения внимания аудитории. Такой тип взаимосвязи В. Мюллер определил как «интерфигуральную аллюзию» [19], которая предполагает полную

или частичную идентичность имен героев литературного произведения и фильма. Заимствование имени, по мнению В. Мюллера, ведет к трансформации не только формы, но и содержания.

Интерфигуральные аллюзии бывают разных типов: полные, или номинальные, аллюзии, когда имя известного литературного персонажа полностью или частично присваивается герою фильма, и трансформированные, или компликативные, когда имя героя фильма представляет измененную форму имени литературного героя или образуется соединением нескольких имен известных литературных персонажей.

Примерами использования интерфигуральной номинальной аллюзии являются указанные выше фильмы, а также сериалы «Ариа» (2007–2008), «Отряд волшебниц Алисы» (2004–2005), «Алиса в Пограничье» (2020 – по наст. время). Не только названия почти всех этих лент отсылают зрителя к тексту Л. Кэрролла, но и имя главных персонажей – Алиса, причем ни по тому, что с ними происходит в сюжетах, ни внешне, ни по характеру они не похожи на кэрролловскую героиню. Аллюзии возникают в первую очередь из-за имени. Так, в сериале «Алиса в Пограничье» главный герой 18-летний парень Рёхэй Арису, его фамилия – японское произношение имени Алиса.

Зачастую имя героя работает на ассоциативном уровне и являет собой маркер абсурдности и алогичности, а также его способности перемещаться между мирами. Такой тип аллюзии часто используется в анимации. В указанных выше фильмах получает вариативную разработку мотив перемещения главного героя в другое пространство. Например, в сериале «Алиса в Пограничье» таким пространством становится мир жестокой игры, в «Отряде волшебниц Алисы» главная героиня попадает в таинственный мир ведьм.

Фильм «В поисках Немо» (2003) может стать еще одним примером использования интерфигуральной номинальной аллюзии. Немо – это имя сына рыбака-клоуна, которого ищет отец и протагонист фильма. Оно отсылает зрителя к образу капитана Немо из романа Жюль Верна «20 тысяч лье под водой», который путешествует по океану на подводной лодке. Но в данном случае это пример конфлации, когда аллюзия отсылает не к одному, а сразу к нескольким произведениям. Здесь имя героя указывает и на гомеровский текст, повествующий о путешествии Одиссея, одним из имен которого было Немо. Тема путешествия является главной в фильме, организуя его сюжетную ткань. Вспомним и комикс В. Мак-Кея «Малыш Немо: Приключение в Стране снов». Немо в переводе с латыни – «никто», и путь Марлина в поисках своего сына есть путь преодоления психологической травмы, поиска самого себя, открытия своих слабых и сильных сторон, извлечения важных уроков.

Интерфигуральные трансформированные аллюзии присутствуют в сериале «Чип и Дейл спешат на помощь» (1989–1990). Он полон так называемыми говорящими именами, особенно активно их использовали, давая имена злодеям. Руководит бандой крыса Капоне, ее имя вызывает устойчивую ассоциацию с известным американским гангстером Аль Капоне. Один из участников банды, силач Арнольд Мышенеггер назван в честь киноактера и культуриста



Фото 7. Кадр из мультфильма «Франкенвини» (2012) / A frame from the animated film "Frankenweenie" (2012). URL: <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=kaGORGKbEtQ>

небольших рассказов «Жемчужная нить». Имена Арнольда Мышенеггера и Миссис Суини являются примером трансформированной интерфигуральной аллюзии.

Полон интерфигуральными аллюзиями фильм «Франкенвини» (2012). Имя Эльзы Ван Хельсинг (фото 7) – соседки и друга Виктора – это пример компилятивной аллюзии, оно отсылает сразу к двум именам: с одной стороны, к имени Абрахама Ван Хельсинга, персонажа из романа «Дракула» Бр. Стокера, а с другой – к имени актрисы Эльзе Ланчестер, сыгравшей в фильме «Невеста Франкенштейна». Имя черепашки Шелли – это отсылка к Мэри Шелли, написавшей роман «Франкенштейн, или Современный Прометей», по мотивам которого создан фильм Бёртона.

В сериале «Фронт кровавой блокады» (2015) одного из персонажей зовут Уильям Макбет. Его имя – пример интерфигуральной компилятивной аллюзии, одновременно отсылающей к Уильяму Шекспиру и его пьесе «Макбет». Аналогично используется такой тип аллюзии в сериале «Детектив Конан» (1996), рассказывающем о детективе Шиничи Кудо, который, будучи отравленным, превратился в 7-летнего ребенка. Чтобы скрыть свое истинное состояние, он берет псевдоним Эдогава Конан, являющийся аллюзией на Артура Конан Дойла и Эдогава Рампо, писателей, сделавших немало для популяризации детективного жанра. Несмотря на то что псевдоним Шиничи Кудо есть аллюзия на автора историй о Шерлоке Холмсе (да и сам он, будучи его страстным поклонником, часто ссылается на своего литературного кумира), его образ, как отмечают критики, больше похож не на конандойловского героя, а на Лероя Брауна – персонажа из серии книг «Энциклопедия Брауна».

Аллюзии на имена собственные могут служить ключом к раскрытию художественного замысла фильма и мотивов поведения героев, кроме того, они выражают авторские намерения сообщить нечто своим зрителям, что осталось за рамками фильма.

Арнольда Шварценеггера, а ящерица Шугар Рэй – в честь профессионального боксера Леонарда Шугар Рэя. В сериале есть персонажи, получившие имена в честь литературных героев. Среди них Миссис Суини и ее сын Тодд. Их имена – отсылка к образу убийцы-цирюльника Суини Тодда, героя серии



## АЛЛЮЗИЯ КАК ФОРМА ПАРОДИИ И СОЗДАНИЯ КОМЕДИЙНО-ИГРОВОЙ ИНТОНАЦИИ

Характер аллюзий может быть разным, так же как и искусство введения их в экранное повествование. Зачастую аллюзии имеют сатирический или пародийный характер. Яркий пример пародийного аллюзионизма – «Шрек» (2001) и его сиквелы. Цитаты и аллюзии пронизывают сюжет, который буквально соткан из них. Среди героев фильма персонажи из разных произведений. Здесь можно встретить персонажей из «Белоснежки», «Рапунцель», «Спящей красавицы», «Красной Шапочки», «Трёх поросят», «Пиноккио», «Пряничного человечка», «Кота в сапогах», «Питера Пэна», «Усатого няни», «Капитана Крюка», «Короля Артура» (фото 8). Каждый раз намек на тот или иной текст предстает как образ карнавального перевертыша, порождающего комедийно-ироничные интонации и доводящего ситуацию до абсурдности. Так, в первой сцене фильма, разворачивающейся на рынке, среди торговцев можно заметить Питера Пэна, продающего фею Динь-Динь, и папу Карло, желающего избавиться от Пиноккио. В фильме Волк носит бабушкину розовую ночную рубашку и чепец. Осыпанный волшебной пылью Осёл, взлетев в воздух, говорит: «Я могу летать». Эта фраза представляет отсылку к «Питеру Пэну» и «Дамбо», в устах Осла она придает сцене комедийный оттенок. За счет аллюзий сказка о Шреке превращается в пародийное произведение.

Пародийными аллюзиями наполнен сериал «Симпсоны» (1989 – по наст. время). В одном из интервью М. Гроенинг сказал, что «Симпсоны» – «это шоу, вознаграждающее вас за внимательный просмотр» [18, с. 111]. Любой



Фото 8. Кадр из мультфильма «Шрек» (2001) / A frame from the animated film “Shrek” (2001).  
URL: <https://kartinkin.net/20924-shrek-geroi.html>

поклонник сериала подтвердит это. Столь долгое пребывание сериала в культурном и медийном пространстве обусловлено широким и остроумным использованием аллюзий. В его сюжетах присутствуют пародийные аллюзии на многие произведения классической литературы, в том числе «Цветы для Элджернона» Д. Киза, «Гроздь гнева» Дж. Стейнбека, «Сияние» С. Кинга, «Ворон» и «Падение дома Ашероу» Э. По, «Моби Дик» Г. Мелвила, «Трамвай “Желание”» Т. Уильямса или «Вопль» А. Гинзберга. Возможно, одна из самых ярких пародийных аллюзий представлена в сюжете “Das Bus”, отсылающему к «Повелителю мух» У. Голдинга. Почитатели творчества А. Гинзберга оценят остроумие авторов, заставивших Лизу произнести следующую фразу:

Я видела лучшие завтраки моего поколения, уничтоженные  
безумием моего брата.

Душа моя разрезана на части волосатыми демонами, –

являющуюся пародийной аллюзией на строки из поэмы «Вопль»:

Я видел лучшие умы моего поколения, уничтоженные безумием...

Наличие аллюзий разного типа, создающих замысловатый узор смыслов, связывает сериал как с элитарной, так и с массовой культурой.

Активное использование приемов пародийной аллюзивности становится одной из черт современной анимации и определяет ее интертекстуальный характер.

В фильмах используется не только дословное воспроизведение текста оригинала, аллюзивные цитации чаще всего употребляются в измененном виде. Оригинальный текст подвергается сокращениям, деформациям, компилированию и перефразированию. Это в значительной степени затрудняет его узнавание.

Нередко изменения при цитации применяются для создания комического эффекта. Деформации могут происходить за счет обрыва цитируемого фрагмента, замены в нем одних слов другими, нужный эффект достигается за счет появления в знакомой цитате совершенно неожиданного компонента. Стремление к неожиданности и создание комедийности заставляет авторов фильмов перефразировать всю цитату, превращая ее в литературную аллюзию.

Подобные приемы используются в сериале «Смешарики». В сюжете «Играй, гармония!» (2005) Бараш о себе говорит: «Ай да Бараш, ай да овечий сын!» (фото 9). Это восклицание является перефразированной цитатой из письма А. С. Пушкина к П. А. Вяземскому, написанного по поводу окончания работы над трагедией «Борис Годунов», которое он завершает словами «Ай да Пушкин, ай да сукин сын!». Включение такой аллюзии вполне уместно, ведь Бараш – поэт, преодолеваемый муками творчества. Эта аллюзия обладает повышенной узнаваемостью и обостряет момент игры.



Фото 9. Кадр из мультфильма «Играй, гармония!» (2005) / A frame from the animated film “Play, harmony!” (2005). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Ggp6bUL23mk>

Использование аллюзий делает фильмы привлекательными для аудитории, ведь зритель получает удовольствие, узнавая в сказанном или показанном нечто знакомое. Стремление дешифровать аллюзию делает зрителя соучастником творческого процесса: узнавая скрытое, он заполняет смысловые лакуны, достраивает произведения, привнося смысл из культурного контекста или литературного текста. Узнавание доставляет зрителю больше удовольствия, чем получение прямой информации. Кроме того, в узнавании есть игровой момент. Включая аллюзии, авторы фильма приглашают зрителя вступить в игровые отношения, к тому же, у него появляется чувство причастности к особой категории тех, кто понял намек и стал сообщником авторов.

## ЛИТЕРАТУРНАЯ АЛЛЮЗИЯ КАК ФОРМА РЕЧЕВОГО ПОВЕДЕНИЯ

Литературные аллюзии используются как форма речевого поведения героев фильмов. При этом они могут использовать отрывки речей литературных персонажей, указывая на их принадлежность, или просто присваивать себе принадлежащие им отдельные фразы или фрагменты речи, не упоминая источника. Изобилует цитатами из шекспировских текстов речь Айки, одной из героинь сериала «Буря потерь: Истребление цивилизации». Речь продавца

кренделей, обращенная к Мардж в «Симпсонах»<sup>4</sup>, – это парафраз речи Т. Джоуда из «Гроздей гнева» Дж. Стейнбека: «Когда молодая мать не знает, чем кормить свое дитя, ты придешь на помощь. Когда мексиканская еда начнет сдавать свои позиции, ты придешь на помощь. Когда баварец не сможет насытиться, ты придешь на помощь».

При произнесении заимствованной речи возникает отсылка к претексту, так актуализируется то смысловое поле, которое с ним связано. Например, в «Ледниковом периоде» (2002) ласка по имени Бак, живущая в подземном мире, предупреждает героев об опасности словами из «Божественной комедии»: «Оставь надежду всяк сюда входящий». У Данте эти слова выбиты над воротами ада. Но в контексте фильма обращение к Данте создает еще и комический эффект.

Между героями фильмов могут возникать своеобразные «цитатные» диалоги, когда каждый из них, высказывая свое мнение или точку зрения, использует в качестве убеждающего фактора фрагменты речи или высказывания, заимствованные у литературных героев. Персонажи могут воспроизводить текст целиком, частично трансформируя его, заменяя отдельные слова или словосочетания либо полностью меняя слова, создавая парафразы.

В сюжете «Диета для Ньюши» (2009) из сериала «Смешарики» стихи, читаемые Барашем, являются перефразом произведений «Весенняя гроза» Ф. А. Тютчева и «К\*\*\*» («Я помню чудное мгновенье...») А. С. Пушкина. Перифраз так же хорошо акцентирует опознавание интертекстуального элемента, как и прямая цитация. Например, в упомянутом сюжете «Играй, гармония!» Бараш произносит: «Ночь, покой, луна, вода...», фраза является переделкой начала стихотворения А. Блока «Ночь, улица, фонарь, аптека...».

Аллюзии в форме перифразы, с одной стороны, менее узнаваемы зрителем, но с другой – более связаны с персонажем и носят более общий характер. Аналогично перифразированы первые строки поэмы «Моцарт и Сальери» А. С. Пушкина в сюжете «День справедливости» (2006). В результате вместо пушкинского:

Все говорят: нет правды на земле.  
Но правды нет – и выше. Для меня  
Так это ясно, как простая гамма,

– в фильме Пин говорит: «Нет никакой справедливости! Для меня так это ясно, как простая гайка!». «В свинке всё должно быть прекрасно: и лицо, и прическа, и одежда», – говорит Мышарик в ленте «Новогодняя почта» (2008), отсылая к чеховской фразе «В человеке должно быть всё прекрасно: и лицо,

и одежда, и душа, и мысли». Аллюзивные перифразы всегда проходят путь «дешифровки», в результате которой актуализируется проекция на оригинальный текст и интертекстуальные отношения. Они всегда рассчитаны на компетентную зрительскую аудиторию.

4 Эпизод № 164 «Запутанный мир Мардж Симпсон» (1997).

Отсылка к литературному произведению может быть формальной. Достаточно часто такой тип аллюзий используется в названии фильмов. В этом случае авторы рассчитывают, что аллюзия будет понята зрителем, и произойдет либо расширение семантического поля и актуализация смыслов, лежащих вне фильма, либо это создаст комедийный эффект за счет двусмысленности или смыслового перевертыша. Намекая на известное произведение, авторы сознательно вводят зрителя в заблуждение, используя его популярность в своих целях. Одна из серий сериала «Крэйзи Кэт» называлась «Бесплодные усилия любви» (1920). Название отсылало зрителя к одноименной комедии У. Шекспира, но фильм не являлся экранизацией. Его сюжет просто обыгрывал тему безответной любви.

Название фильма может представлять деформированную, фрагментированную или редуцированную форму аллюзии на название претекста.

Название как аллюзия на литературное произведение использовано в короткометражке «Уличный кот по кличке Сильвестр» / “A Street Cat Named Sylvester” (1953) из серии «Луни Тунз». Оно является парафразом «Трамвая “Желание”» / “A Streetcar Named Desire” У. Теннесси. Название фильма не имеет ничего общего с пьесой, от которой оно возникло, это лишь игра слов, ведь главный герой – кот. Такой же прием аллюзии на основе игры с буквами использован в названии ленты «Кролик Крузо» / “Rabbitson Crusoe” (1956) с кроликом Багзом Банни. Сюжет, как и название, представляют пример аллюзии пародийного характера на роман Д. Дефо.

Заемствование названий у претекста без изменений или с перефразировкой часто используют для создания комедийного эффекта. Эту стратегию применяют авторы «Смешариков». Название сюжета «Педагогическая поэма» (2005) позаимствовано у одноименной книги А. С. Макаренко, серия «Нюша и медведь» (2013) отсылает к русской народной сказке «Маша и медведь», название серии «Отель “У весёлого альпиниста”» (2012) является аллюзией на повесть братьев Стругацких «Отель “У погибшего альпиниста”», а название сюжета «Пляшущие человечки» (2006) заимствовано у одноименного рассказа А. Конан Дойла о Шерлоке Холмсе.

Справедливости ради стоит отметить, что авторы мультсериалов<sup>5</sup> гораздо чаще для названия сюжетов используют аллюзии на фильмы, телевизионные шоу и сериалы, реже встречаются аллюзии на картины и музыкальные произведения.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В последние годы отмечается устойчивый интерес к феномену аллюзии, который помогает лучше понять замысел авторов фильма. Аллюзии на литературные произведения

<sup>5</sup> В данном случае заключение сделано на основе анализа сериалов «Симпсоны» и «Смешарики».

выполняют в анимационных фильмах различные функции: начиная от создания подтекста и кончая сюжетообразующей, оценочно-характеризующей, комической функцией, иронически снижают пафос повествования и способствуют созданию пародийно-игрового эффекта.

При работе с литературным текстом используются разные стратегии, выбор которых может быть продиктован как творческими задачами, так и конъюнктурой рынка. Литература всегда предоставляет анимации материал для создания экранных произведений, подавляющее большинство которых нарративно. При этом есть опасность, что использование литературного текста в качестве основы для экранного высказывания не всегда может привести к появлению фильма надлежащего художественного уровня. Включение литературных аллюзий заключается в стремлении преодолеть разрыв между массовостью и элитарностью искусства. Художественная практика анимации показывает, что с помощью литературной аллюзии и приемов постмодернистской поэтики можно создать, с одной стороны, фильмы, которые будут легко восприниматься не только человеком, хорошо знакомым с литературой и искусством, но и неискушенной аудиторией, с другой стороны, сделать произведение массовой культуры, к которой относятся и анимация мэйнстрима, интересным для начитанного зрителя.

У аллюзий на литературные произведения есть и практическая ценность. Их присутствие в фильме – это способ устанавливать связи с текстами культуры, формировать контекст и делать фильм частью традиции, потому что благодаря аллюзии отдается дань уважения предшественникам или современникам.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Крестева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004. – 656 с.
2. Пьере-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности. М.: ЛКИ, 2008. – 238 с.
3. Бахтин М. М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. С. 6–71.
4. Бахтин М. М. Проблемы творчества Достоевского // Собр. соч. : В 7 т. М.: Русские словари; Языки славянской культуры, 2002. Т. 6. С. 7–175.
5. Ильин И. П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М.: Интрада, 1996. – 453 с.
6. Ямпольский М. Память Тиресия: Интертекстуальность и кинематограф. М.: РИК «Культура», 1993. – 464 с.
7. Иванова Е. Б. Интертекстуальные связи в художественных фильмах: Автореферат дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 2001. – 178 с.
8. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма. СПб.: Алетейя, 2000. – 347 с.
9. Фатеева Н. А. Типология интертекстуальных элементов и связей в художественной речи // Известия Российской Академии наук. Серия литературы и языка. 1998. Т. 57. №5. С. 25–38.
10. Irwin W. What is an Allusion? // The Journal of Aesthetics and Art Criticism. 2001. №59 (3). P. 287–297.
11. Фатеева Н. А. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов. М.: Агар, 2000. – 280 с.
12. Дронова Е. М. Стилистический прием аллюзии в свете теории интертекстуальности: На материале языка англо-ирландской драмы первой половины XX века: Дис. ... канд. филол. наук. Воронеж, 2006. – 178 с.
13. Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы. М.: Прогресс, 1979. – 317 с.

14. Тухарели М. Д. Аллюзия в системе художественного произведения: Дис.... канд. филол. наук.: 10.01.08. Тбилиси, 1984. – 168 с.
15. Thomas R. F. Virgil's Georgics and the art of reference // *Harvard Studies in Classical Philology*. 1986. Vol. 90. Pp. 171–198.
16. Гальперин И. П. Текст как объект лингвистического исследования. М.: КомКнига, 2006. – 139 с.
17. Семенова М. О. Аллюзии и их классификация применительно к сентимент-анализу // *Современная наука: актуальные проблемы теории и практики. Филология. Серия: Гуманитарные науки*. 2022. № 1. С. 193–199.
18. Вихриева И. В. Рецепция «Алисы» Л. Кэрролла в Советском Союзе: анимационная версия // *Мировая литература на перекрестке культур и цивилизаций*. 2016. № 2 (14). С. 77–84.
19. Muller W. Interfiguralty. A Study of Interdependence of Literary Figures. In: *Intertextuality*. Berlin; New York: W. de Gruyter, 1991. Pp. 176–194.
20. Ирвин У., Ломбардо Дж. П. «Симпсоны» и аллюзия: «Самое худшее эссе» // «Симпсоны» как философия. Екатеринбург: У-Фактория, 2005. С. 111–128.

## REFERENCES

1. Kristeva Y. *Izbrannye trudy: Razrushenie poetiki* [Selected works: The Destruction of Poetics]. Moscow: Rossijskaya politicheskaya enciklopediya (ROSSPEN), 2004. 656 p.
2. Piégay-Gros N. *Vvedeniye v teoriyu intertekstualnosti* [Introduction to the theory of intertextuality]. Moscow: LKI, 2008. 238 p.
3. Bakhtin M. M. *Problema sodержaniya, materiala i formy v slovesnom hudozhestvennom tvorchestve* [The problem of content, material and form in verbal artistic creativity]. In: Bakhtin M. M. *Voprosy literatury i estetiki* [Questions of Literature and Aesthetics]. Moscow: Hudozhestvennaya literatura, 1975. Pp. 6–71.
4. Bakhtin M. M. *Problemy tvorchestva Dostoevskogo* [Problems of Dostoevsky's Poetics]. In: Bakhtin M. M. *Sobranie sochinenij: V 7 t. T. 6* [Collected works in 7 vols. Vol. 6]. Moscow: Russkie slovari; Yazyki slavyanskoy kul'tury, 2002. Pp. 7–175.
5. Ilyin I. P. *Poststrukturalizm, dekonstruktivizm, postmodernizm* [Poststructuralism, deconstructivism, postmodernism]. Moscow: Intrada, 1996. 453 p.
6. Iampolski M. *Pamyati Tiresija: Intertekstual'nost' i kinematograf* [The Memory of Tiresias. Intertextuality and Film]. Moscow: RIK "Kul'tura", 1993. 464 p.
7. Ivanova E. B. *Intertekstual'nye svyazi v hudozhestvennyh fil'mah* [Intertextual connections in feature films]. Dissertation thesis (Cand. Sc. in Philology). Volgograd, 2001. 178 p.
8. Manykovskaya N. B. *Estetika postmodernizma* [Aesthetics of postmodernism]. Saint Petersburg: Aleteiya, 2000. 347 p.
9. Fateeva N. A. *Tipologiya intertekstual'nyh elementov i svyazey v hudozhestvennoj rechi* [Typology of intertextual elements and connections in artistic speech]. *Izvestiya RAN. Seriya literatury i yazyka* [The Bulletin of the Russian Academy of Sciences: Studies in Literature and Language]. 1998, vol. 57, no. 5, pp. 25–38.
10. Irwin W. What is an Allusion? *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 2001, no. 59 (3), pp. 287–297.
11. Fateeva N. A. *Kontrapunkt intertekstualnosti, ili Intertekst v mire tekstov* [Counterpoint of intertextuality, or Intertext in the world of texts]. Moscow: Agar, 2000. Pp. 122–129.
12. Dronova E. M. *Stilisticheskij priem allyuzii v svete teorii intertekstualnosti: Na materiale yazyka anglo-irlandskoj dramy pervoj poloviny XX veka* [Stylistic technique of allusion in the light of the theory of intertextuality: On the material of the language of the Anglo-Irish drama of the first half of the XX century]. Dissertation thesis (Cand. Sc. in Philology). Voronezh, 2006. 178 p.
13. Dyurishin D. *Teoriya sravnitel'nogo izucheniya literatury* [Theory of comparative literature study]. Moscow: Progress, 1979. 317 p.
14. Tuhareli M. D. *Allyuziya v sisteme hudozhestvennogo proizvedeniya* [Allusion in the system of an artwork]. Dissertation thesis (Cand. Sc. in Philology). Tbilisi, 1984. 168 p.
15. Thomas R. F. Virgil's Georgics and the art of reference. *Harvard Studies in Classical Philology*. 1986. Vol. 90. Pp. 171–198.

16. Galperin I. R. *Tekst kak objekt lingvisticheskogo issledovaniya* [Text as an object of linguistic research]. Moscow: KomKniga, 2006. 139 p.
17. Semenova M. O. *Allyuzii i ih klassifikaciya primenitel'no k sentiment– analizu* [Allusions and their classification in relation to sentiment analysis]. *Modern science: actual problems of the theory and practice. Philology. Series: Humanities*. 2022, no. 1, pp. 193–199.
18. Vihrieva I. V. *Recepciya "Alisy" L. Kerrolla v Sovetskom Soyuze: animacionnaya versiya* [Reception of L. Carroll's Alice in the Soviet Union: animated version]. *Mirovaya literatura na perekrestke kulytur i civilizacij*. 2016, no. 2 (14), pp. 77–84.
19. Muller W. *Interfigurality. A Study of Interdependence of Literary Figures*. In: *Intertextuality*. Berlin; New York: W. de Gruyter, 1991. Pp. 176–194.
20. Irvin W., Lombardo Dzh. R. *"Simpsony" i allyuziya: "Samoe hudshee esse"* ["The Simpsons" and allusion: "The Worst Essay"]. In: *"Simpsony" kak filosofiya* ["The Simpsons" and Philosophy]. Ekaterinburg: U-Faktoriya, 2005. Pp. 111–128.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Кривуля Наталья Геннадьевна – доктор искусствоведения, профессор, руководитель научного отдела Высшей школы телевидения Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова; заведующая кафедрой мастерства художника мультимедиа художественного факультета Института кино и телевидения (ГИТР).

E-mail: hstv-sn@bk.ru

ORCID: 0000-0003-4580-1357

#### ABOUT THE AUTHOR

Natalia G. Krivulya – D. Sc. in Art Studies, professor, The Head of the Scientific Department, Higher School of Television at the Lomonosov Moscow State University; The Head of the Department of Artist of Multimedia at the Institute of Cinema and Television (GITR).

E-mail: hstv-sn@bk.ru

ORCID: 0000-0003-4580-1357

Статья поступила в редакцию: 05.07.2022

Отредактирована: 26.07.2022

Принята к публикации: 13.08.2022

Received: 05.07.2022

Revised: 26.07.2022

Accepted: 13.08.2022

#### ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Кривуля Н. Г. Аллюзия как элемент интертекстуальности в анимационных фильмах // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2022. № 3. С. 137–160.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-3-137-160

#### FOR CITATION

Krivulya N. G. Allusion as an element of intertextuality in animated films. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2022, no. 3, pp. 137–160.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-3-137-160