

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РФ
федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования
КРАСНОЯРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ им. В.П. АСТАФЬЕВА
(КГПУ им. В.П. Астафьева)

Филологический факультет

Кафедра мировой литературы и методики её преподавания

ЛЕВИЦКАЯ АННА АЛЕКСАНДРОВНА
ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЕ СВЯЗИ
РОМАНА Л. УЛИЦКОЙ «МЕДЕЯ И ЕЁ ДЕТИ»
(МАТЕРИАЛЫ ДЛЯ УЧЕБНОЙ И НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОЙ
ДЕЯТЕЛЬНОСТИ УЧАЩИХСЯ СРЕДНЕЙ И СТАРШЕЙ ШКОЛЫ)

Направление подготовки 44.03.05 Педагогическое образование

Направленность (профиль) образовательной программы Русский язык и литература

ДОПУСКАЮ К ЗАЩИТЕ

Зав.кафедрой мировой литературы
и методики её преподавания
Липнягова С.Г.

17.05.2017 Липнягова
(дата, подпись)

Руководитель: кандидат филологических наук,
доцент кафедры мировой литературы
и методики её преподавания
Гайдукова Е.Б.

17.05.2017 Гайдукова
(дата, подпись)

Дата защиты 20.06.2017

Обучающийся 17.05.2017 Левицкая А.А.
(дата, подпись)

Оценка _____
(прописью)

Красноярск
2017

Оглавление

Введение.....	3
ГЛАВА I. Интертекст и интертекстуальные элементы и связи.....	5
1.1 Категория интертекстуальности: история становления и развития определения. Проблема изучения интертекста в эпоху постмодернизма.....	5
1.2. Интертекстуальность и интертекст. Основные формы и функции интертекстуальности в художественном тексте.....	13
1.3. Типология интертекстуальных связей и отношений в художественном тексте.....	23
ГЛАВА II. Интертекстуальные связи в романе Л.Е. Улицкой «Медея и её дети».....	27
2.1. Творчество Л.Е. Улицкой в контексте литературного процесса эпохи постмодернизма. Роман «Медея и её дети».....	28
2.2. Связи романа Л. Улицкой «Медея и её дети» с мифологическим интертекстом.....	34
2.3. Связи романа Л. Улицкой «Медея и её дети» с библейским интертекстом.....	45
2.4. Интертекстуальные связи романа Л. Улицкой «Медея и её дети» с отечественной и зарубежной литературой.....	54
2.5. Методические рекомендации к изучению романа Л. Улицкой «Медея и её дети» в школе.....	63
Заключение.....	67
Список литературы.....	70

Введение

Творчество Людмилы Улицкой – одно из ярких явлений современной отечественной прозы. Настоящее литературное признание пришло к писательнице в 1990-х годах после публикации повести «Сонечка» и романа «Медея и её дети». Эти и другие произведения приносят Л. Улицкой множество солидных литературных премий и наград, в том числе зарубежных.

Благодаря громкому успеху проза Л. Улицкой моментально привлекает к себе внимание широкого круга критиков. Главными темами для полемики становятся оценка качества прозы, а также определение художественного метода и стиля автора. Активизируется исследовательская деятельность в части определения своеобразия поэтики творчества писательницы, в том числе, вопросы мотивики, хронотопа, жанрового своеобразия текстов и поэтики их заглавий. Выявлению интертекстуальных связей с мифом в романе «Медея и её дети» посвящен отдельный ряд работ (Т. Ровенская, Н. Егорова, О. Побивайло, Т. Прохорова, М. Звягина). Однако категория интертекстуальности в рамках данного романа отнюдь не ограничивается её мифопоэтическим прочтением – она реализует себя в связях и с другими, не менее важными для толкования романа интертекстами. Отсутствие подробного, комплексного исследования интертекстуальных связей романа «Медея и её дети», требующего особо читательского восприятия и эстетической оценки, и определяет **актуальность** предлагаемого исследования.

Целью исследования является выявление интертекстуальных связей романа Л. Улицкой «Медея и её дети» с мифологическими, библейскими и литературными интертекстами и определение их роли в толковании авторской интенции произведения.

Целью исследования определены следующие **задачи**:

1) изучить основные точки зрения на понятия интертекстуальность и интертекст, их формы и типологизации в отечественном и зарубежном

литературоведении, и на основе изученного материала определить содержание данных терминов;

2) исследовать особенности реализации интертекстуальных связей в произведениях литературы и их роль в процессе художественного анализа текста;

3) выявить связи романа Л.Е. Улицкой «Медея и её дети» с мифологическим, библейским и литературным интертекстом;

4) изучить особенности функционирования мифологического, библейского и литературного интертекстов и выявить их значение и роль в данном произведении.

Методологической базой исследования стали ключевые идеи, нашедшие отражение в работах М.М. Бахтина, Ю.М. Лотмана, И.В. Силантьева, Ю.Н. Тынянова, Н.А. Фатеевой, Р. Барта, Ж. Жаннет, Ю. Кристевой, а также труды по истории современной отечественной литературы (Н.Л. Лейдерман, М.Н. Липовецкий, И.П. Ильин) и работы, посвященные изучению творчества Л. Улицкой (Н.А. Егорова, Н.В. Ковтун, Н.В. Лайшен, О.В. Побивайло, Т.А. Скокова).

Методологию исследования определяют историко-культурный, сравнительно-сопоставительный, структурный и функциональный методы, а также метод интертекстуального анализа.

Практическая значимость исследования заключается в том, что данные материалы могут быть применены при проведении уроков по роману Л.Е. Улицкой «Медея и её дети», а также использованы в качестве теоретической базы для научно-исследовательских работ учащихся школ по данной теме. Разработанные материалы также могут быть полезны для студентов гуманитарных специальностей при изучении курса «Русская литература второй половины XX века».

Структура работы классическая; включает введение, две главы, заключение и список литературы, насчитывающий 51 наименование.

ГЛАВА I

Интертекст и интертекстуальные элементы и связи

Первая глава посвящена теоретическим вопросам интертекста, интертекстуальных элементов и связей. Глава состоит из трёх параграфов.

В первом параграфе рассмотрены такие теоретико-литературные понятия, как *диалогичность*, *интертекстуальность* и *интертекст*, исследована история их возникновения, а также изучены различные литературоведческие и лингвистические подходы к толкованию содержания данных терминов. Выявлено значение категории интертекстуальности в рамках постмодернистского дискурса.

Второй параграф посвящен вопросу о разведении понятий *интертекстуальность* и *интертекст*, а также проблеме типологии основных интертекстуальных форм в литературе. Рассмотрены различные подходы к классификации как самих форм интертекстуальности, так и функций, выполняемых ими в художественном тексте.

В третьем параграфе, посвященном типологии интертекстуальных связей и отношений в художественном тексте, рассматриваются понятия *цитаты*, *аллюзии* и *реминисценции*, а также подходы к их типологизации в работах разных исследователей. Изучаются и сравниваются различные подходы к классификации интертекстуальных элементов и связей в отечественном и зарубежном литературоведении.

1.1 Категория интертекстуальности: история становления и развития определения. Проблема изучения интертекста в эпоху постмодернизма.

Многие литературоведы и культурологи считают, что интертекстуальность как феномен всегда существовала в художественной литературе. Однако первые теоретические работы о данном явлении появились лишь в XX веке. Современный культуролог М.Б. Ямпольский в монографии «Память Тиресия: интертекстуальность и

кинематограф»отмечает, что теория интертекста вышла из трёх источников: бахтинской концепции полифонизма, работы Ю.Н. Тынянова о пародии и «теории анаграмм» Ф. де Соссюра.

Категория пародии, согласно концепции Ю. Тынянова, представлялась как совокупность реминисцирующих образов, ситуаций и сцен. Пародия, по его мнению, раскрывалась «только в системе литературы и в соотношении с речевыми и социальными рядами» [Тынянов, 1977, 289]. Ю. Тынянов (как и М. Бахтин) видел в пародии фундаментальный принцип обновления художественных систем, основанный на трансформации предшествующих текстов.

Говоря же об описанном Ф. де Соссюром принципе анаграммы, М. Ямпольский отмечает, что он тоже относится к принципу интертекста, и доказывает это на примере древнейших сакральных индийских текстов, в которых содержались определенные божественные шифры. Теория Соссюра, по мнению исследователя, «позволяет наглядно представить, каким образом иной, внеположенный текст, скрытая цитата организуют порядок элементов в тексте, способны его модифицировать» [Ямпольский, 1993].

Однако решающую роль в формировании современной теории интертекста сыграла бахтинская концепция «диалогичности». В своих исследованиях М.М. Бахтин указывал не столько на диалогические отношения в узком смысле слова (диалог-монолог как композиционные формы речи), сколько на диалог между текстами и смену говорящих.

Современный исследователь-философ В.С. Библер отмечал, что все размышления М.М. Бахтина о диалоге сводятся к одной идее, которой является культура. Он утверждал, что бахтинский диалогизм «одухотворен “живой водой” культуры дважды. Прежде всего – в идее амбивалентности каждой культуры <...> и прямым диалогом разных культур» [Библер, 1991, 104].

Лотмановское понимание диалогичности еще более широкое, чем у М.М. Бахтина: в семиосферу культуры включено все множество текстов, в

том числе и невербальные тексты. Текст, по Ю.М. Лотману, «предстает перед нами не как реализация сообщения на каком-либо одном языке, а как сложное устройство, хранящее многообразные коды, способное трансформировать получаемые сообщения и порождать новые... Процесс дешифровки текста чрезвычайно усложняется, теряет свой однократный и конечный характер, приближаясь к знакомым нам актам семиотического общения человека с другой автономной личностью» [Лотман, 1992, с. 132].

Наконец, в 1967 году теоретиком постструктурализма Ю. Кристевой в научный оборот вводится термин «интертекстуальность», который впоследствии становится одним из основных понятий при анализе художественных текстов постмодернизма. Концепцию интертекстуальности Кристева создаёт, опираясь на работу М.М. Бахтина «Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве» (1924 г.), где автор отметил, что любой художник имеет дело не только с данной ему действительностью, но и с предшествующей и современной ему литературой, с которой он находится в постоянном «диалоге», понимаемом как борьба писателя с существующими литературными формами. Однако такую идею «диалога» Ю. Кристева воспринимает в чисто формалистическом ключе, ограничиваясь исключительно сферой литературы и диалогом между текстами.

Концепция интертекстуальности, предложенная Ю. Кристевой, в благоприятной для нее атмосфере постмодернистских и деконструктивистских настроений быстро получила широкое признание и распространение у литературоведов самой различной ориентации. Однако конкретное содержание термина значительно трансформируется в зависимости от теоретических и философских концептов, которыми руководствуется в своих исследованиях отдельно взятый ученый. Общим является лишь положение о том, что всякий текст является «реакцией» на предшествующие тексты. Позже Ю. Кристева откажется от введенного ею

термина, «так как термин был буквально выхвачен у нее из рук и совершенно переиначен» [Шайтанов, 2005].

Каноническую формулировку понятиям «интертекстуальность» и «интертекст» дал Р. Барт. Он отмечал, что всякий текст соткан из цитат, отсылок, отзвуков, и «все это языки культуры», «старые и новые, которые проходят сквозь текст и создают мощную стереофонию». Барт также утверждал, что любой текст «есть между-текст по отношению к какому-то другому тексту, но эту интертекстуальность не следует понимать так, что у текста есть какое-то происхождение; всякие поиски «источников» и «влияний» соответствуют мифу о филиации произведения, текст же образуется из анонимных, неуловимых и вместе с тем уже читанных цитат – из цитат без кавычек» [Барт, 1989, 418]. Через призму интертекстуальности мир для художника предстает как огромный текст, в котором всё когда-то уже было сказано, а появление нового возможно только по принципу калейдоскопа, где смешение условных элементов дает новые комбинации.

Некоторые исследователи отмечали и тот факт, что в подобных цепочках преобразований «текст в тексте» всё больше проявляется игровая составляющая интертекстуальности. «Текст в тексте, – пишет Ю. М. Лотман, – это специфическое риторическое построение, при котором различие в закодированности разных частей текста делается выявленным фактором авторского построения и читательского восприятия текста. Переключение из одной системы семиотического осознания текста в другую на каком-то внутреннем структурном рубеже составляет в этом случае основу генерирования смысла. Такое построение, прежде всего, обостряет момент игры в тексте: с позиции другого способа кодирования, текст приобретает черты повышенной условности, подчеркивается его игровой характер» [Лотман, 1992, 110].

Используя понятие «межтекстовых отношений», У. Эко вводит понятие «интертекстуальный диалог», который определяется им как «феномен, при котором в данном тексте эхом отзываются предшествующие

тексты» [Эко, 1994]. Р. Барт также определял текст как некую «эхокамеру», создающую стереофонию из внешних отзвуков. По мнению У. Эко, цитата будет понята лишь в том случае, если читатель догадается о существовании кавычек. Отсутствие кавычек на письме не должно влиять на понимание текста читателем, знание их условного расположения объясняется внетекстовым знанием. Поэтому, продолжает исследователь, для формирования ассоциаций, без которых тот или иной текст не может быть означен, может понадобиться актуализация любого набора культурных кодов. Поэтому именно в ориентации на читателя («адресности текста»), а не в его отнесенности к определенному автору («происхождении») и локализуется, согласно постмодернизму, возникновение смысла.

Феномен цитирования – основополагающий элемент концепции интертекстуальности в рамках поэтики постмодернизма. Однако такая «цитатная литература» – это не просто механическое сведение фрагментов предшествующих текстов в единый контекст, это непосредственное вкрапление текстов и их элементов друг в друга, проявляющихся в жанровых связях, ассоциативных отсылках, парафразах, аллюзиях.

Н.В. Петрова и О.К. Кулакова в статье «Различные подходы к определению интертекстуальности» представляют историко-культурный анализ процесса развития и становления данного термина, объясняя многообразие его трактовок в современном литературоведении и культурологии существованием различных видов интертекстуальности. Исследователи отмечают, что, прочно укрепившись в научном обороте, термин «интертекстуальность» вытеснил другие, близкие по значению понятия – например, термин «схождения». Б.В. Томашевский под ним понимал такие явления, как сознательная цитация, бессознательное воспроизведение литературного шаблона и случайное совпадение [Томашевский, 1930].

К списку вытесненных терминов, считают Н.В. Петрова и О.К. Кулакова, следует также отнести термин «текстовые реминисценции», под

которыми А.Е. Супрун понимает осознанные или неосознанные, точные или преобразованные цитаты и иного рода отсылки к известным ранее произведенным текстам в составе более позднего текста [Супрун, 1995, 17].

На совершенность нового понятия обращает внимание Н.Н. Белозерова: по своей точности, краткости и мотивированности термин «интертекстуальность» приближается к идеальному. Он заменил такие описательные названия, как влияния, источники, традиции, следования образцу, «развитие не от отца к сыну, а от дяди к племяннику» (термины Ю.Н. Тынянова [Тынянов, 1977, 11]), семантика которых размыта и использование которых часто производится в оценочном смысле [Белозерова, 1999, 8].

Французский литературовед, структуралист, являющийся одним из основателей современной нарратологии, изучения интертекстуальности, Ж. Женетт придерживается узкой трактовки термина «интертекстуальность». Исследователь рассматривает данное понятие в качестве одной из разновидностей термина «транстекстуальность», под которым понимается «все то, что включает [данный текст] в явные и неявные отношения с другими текстами» [Пьеге-Гро, 2008, 54]. Выделенные типы интертекстуальности исследователь далее делит на многочисленные подклассы и типы, анализирует их взаимосвязи, что в совокупности образует на первый взгляд обширную, но не всегда легкоприменимую на практике анализа структуру.

Узкой трактовки интертекстуальности также придерживаются и другие исследователи [Арнольд, 1999; Кузьмина, 2007; Филиппова, 2007 и др.]. И.В. Арнольд под интертекстуальностью понимает «включение в текст либо целых других текстов с иным субъектом речи, либо их фрагментов в виде цитат, реминисценций и аллюзий» [Арнольд, 1999, 351]. Н.А. Кузьмина определяет интертекстуальность как диалог текстов, маркированный определенными языковыми сигналами [Кузьмина, 2007, 20], однако не указывает конкретные средства распознавания интертекстуальности, что,

возможно, объясняется тем фактом, что включение цитат, реминисценций и аллюзий не является исчерпывающим списком интертекстовых включений. Представители коммуникативно-дискурсивного анализа (нарратологии) считают, что слишком буквальное следование принципу интертекстуальности в ее философском измерении делает бессмысленной всякую коммуникацию.

Но не все исследователи согласны с таким узким толкованием понятия. Например, Ж. Деррида полагает, что сама вселенная – это и есть текст или даже своеобразный их, текстов, «универсум». По его мнению, всякий текст содержит минимум два текста – «два текста, две руки, два взгляда, два слушания. Вместе и одновременно раздельно». Первый текст – это текст классический, являющийся носителем основной идеи – идеи разума, и именно он, по мнению Дерриды, одновременно содержит в себе определенные следы другого текста. Второй же текст представляет собой «смещенную похожесть» первого». Однако объединить оба текста не представляется до конца возможным. По мнению исследователя, чтение общего текста требует особой, «двойной науки», о которой он пишет в одной из статей книги «Рассеивание» [Деррида, 1999].

Задачу выявить конкретные формы литературной интертекстуальности (заимствование, переработка тем и сюжетов, явная и скрытая цитация, перевод, плагиат, аллюзия, парафраза, подражание, пародия, инсценировка, экранизация, использование эпитафов и т. д.) поставили перед собой немецкие исследователи У. Бройх, М. Пфистер и Б. Шульте-Мидделих – редакторы коллективного сборника статей «Интертекстуальность: формы и функции» (1985). Они занимались разработкой таких вопросов функционального значения интертекстуальности, как цель, с которой писатели обращаются к произведениям своих современников и предшественников, а также эффект, к достижению которого они стремятся. Немецкие исследователи стремились противопоставить интертекстуальность как литературный прием, *сознательно* используемый писателями,

постструктуралистскому ее пониманию как фактору своеобразного коллективного *бессознательного*, определяющему деятельность художника вне зависимости от его воли, желания и сознания.

Обобщая опыт предшественников, Н. Фатеева создала собственную концепцию интертекстуальности. Она выделила два аспекта: читательский и авторский. По её мнению, авторская интертекстуальность – это «способ порождения собственного текста и утверждения своей творческой индивидуальности через сложную систему отношений оппозиций, идентификаций и маркировки с текстами других авторов». Возможность установления интертекстуальных отношений автора и читателя зависит от общей культурной памяти и общих фоновых знаний – совокупности сведений, которыми располагают тот, кто создаёт текст, и тот, для кого текст создаётся, – от уровня образованности, от читательского знания литературы. Н. Фатеева отмечает, что для читателя «всегда существует альтернатива: либо продолжить чтение, рассматривая некоторую языковую формулу лишь как фрагмент данного текста, ничем не отличающийся от других и являющийся органичной частью его синтагматического строения, либо для адекватного понимания данного текста ему необходимо обратиться к тексту-источнику, благодаря которому маркированный элемент в парадигматической системе текста выступает как “смещенный и отсылающий к синтагматике исходного текста”» [Фатеева, 2007].

Впрочем, несмотря на различные подходы к феномену интертекстуальности, ученые сходятся в понимании его сущности: текст – это всегда система, интертекст – это всегда выход за рамки отдельно взятого текста.

По словам И. Ильина, «концепция интертекстуальности затрагивает очень широкий круг проблем. С одной стороны, ее можно рассматривать как побочный результат теоретической саморефлексии постструктурализма. Однако с другой стороны, интертекстуальность возникла в ходе критического осмысления широко распространенной художественной

практики, захватившей в последние годы не только литературу, но также и другие виды искусства. Для творцов этого художественного течения – постмодернизма – характерно «цитатное мышление». Б. Морриссетт, в частности, в своем определении творчества А. Роб-Грийе назвал его «цитатной литературой» [Ильин, 2001].

Интертекстуальный анализ занимает важнейшее место в семантико-стилистическом обогащении художественного произведения и его интерпретации, поскольку «основу текста составляет не его внутренняя, закрытая структура, поддающаяся исчерпывающему изучению, а его выход в другие тексты, другие коды, другие знаки» [Барт, 1989, 158]. Исследование художественного текста с позиций теории интертекстуальности открывает новые возможности в постижении языковой картины мира писателя, его идиостиля, а также места произведения в мире художественной литературы. По мнению И. Ильина, «значение концепции интертекстуальности выходит далеко за рамки чисто теоретического осмысления современного культурного процесса, поскольку она ответила на глубинный запрос мировой культуры XX столетия с его явной или неявной тягой к духовной интеграции. Приобретя необыкновенную популярность в мире искусства, она, как никакая другая категория, оказала влияние на саму художественную практику, на самосознание современного художника».

1.2. Интертекстуальность и интертекст. Основные формы и функции интертекстуальности в художественном тексте.

Понятие интертекстуальности уже в течение полувека регулярно становится поводом для дискуссии между литературоведами, философами, лингвистами. Одной из главных проблем в этой сфере является вопрос о разграничении понятий «интертекстуальность» и «интертекст».

С.А. Стройков, Ю.С. Степанов Л. Грузберг (2005), Е. Политыко (2010) вслед за И.К. Сидоренко (1999) не разграничивают эти два понятия. Н. Пьеге-Гро предлагает следующее терминологическое различие:

«*Интертекстуальность* – это устройство, с помощью которого один текст перезаписывается на другой текст, а *интертекст* – это совокупность текстов, отразившихся в данном произведении, независимо от того, соотносится ли он с произведением (в случае аллюзии) или включается в него (как в случае цитаты)». [Степанов, 2001, 49] Таким образом, становится очевидно, что эти два понятия неотделимы друг от друга.

И.К. Сидоренко с позиций лингвистики предпринял попытку введения нового термина – «интертекстема» – и его классификации: «межуровневый реляционный (соотносительный) сегмент содержательной структуры текста – грамматической (морфемнословообразовательной, морфологической, синтаксической), лексической, просодической (контонационной), строфической, композиционной, – вовлеченный в межтекстовые связи». Иначе говоря, интертекстема – это некий «чужой голос», в различных формах встречающийся в тех или иных текстах.

В статье «Стилистического энциклопедического словаря русского языка» Е.А. Баженова подчёркивает: «Изучение интертекстуальности в различных сферах коммуникации углубляет представление о тексте не только как лингвистическом, но социокультурном явлении. Кроме того, теория интертекстуальности позволяет объяснить имманентное свойство текста – способность к приращению смысла, генерированию новых смыслов через взаимодействие с другими смысловыми системами» [Баженова, 2003, 108]. Л. Грузберг также замечает, что интертекстуальность выступает в тексте в виде «стратегии, направленной на постижение глубинного семантического слоя произведения», интертекст «немыслим без энергии читателя» и «путешествие по интертексту с обязательностью предполагает эрудированность реципиента». «Слово поэта, само по себе обладающее изначально большой энергией, соприкоснувшись с энергией эрудированного читателя, дает мощнейший толчок новому смыслообразованию. Двигаясь от явных, видимых, к глубинным слоям интертекстового пространства, читатель становится соучастником творчества» [Грузберг, 2005, 143].

Актуальной научной проблемой становятся не только общие вопросы интертекстуальности, но и вопрос типологии основных интертекстуальных форм в литературе. Так, И.В. Арнольд определяет основные формы интертекстуальности по принципу внешнего / внутреннего следующим образом: «При внешней интертекстуальности смена субъекта речи – реальная: цитата действительно принадлежит перу другого автора. А внутренняя интертекстуальность (письма, дневники, литературные герои) – по существу фиктивная» [цит. по Бариновой, 2008, 22].

Более продуктивную типологию интертекстуальности предложил Ж. Жаннетт, которую затем активно использовали в своих научных работах другие исследователи (Н.А. Фатеева, Н.С. Олизько, И.П. Смирнов и др.). Согласно этой классификации, интертекстуальные формы подразделяются на «собственно интертекстуальные, образующие конструкцию "текст в тексте", паратекстуальные, метатекстуальные, гипертекстуальные, архитектстуальные. Архитекстуальность носит самый общий характер, это отношение текста и рода, к которому он принадлежит. Паратекстуальность включает предисловия, иллюстрации и т.д. Метатекстуальность носит отношение комментирования и выполняет критическую функцию. А собственно интертекстуальные элементы включают в себя цитаты, аллюзии, реминисценции». [Фатеева, 1998, 27] Рассмотрим последний аспект в этом вопросе подробнее.

Самая очевидная интертекстуальная форма в литературе – цитата. В «Литературном энциклопедическом словаре» (1987) ей даётся следующее толкование: «В художественной речи и публицистике цитата – стилистический прием употребления готового словесного образования, вошедшего в общелитературный оборот. Частный случай цитаты – крылатые слова» [ЛЭС, 1987, 333]. Лингвист А.Н. Гвоздев даёт другое определение: «Включаемые в авторскую речь высказывания других лиц и получили название чужой речи. Широкое использование чужой речи видно из того, что к ней в художественных произведениях относятся реплики и диалоги

персонажей, а в научной речи – цитирование других авторов» [Гвоздев, 1955, 215]. Осип Мандельштам утверждал: «Цитата не есть выписка. Цитата есть цикада – неумолкаемость ей свойственна» [Мандельштам, 1987, 50].

В литературоведении до сих пор не существует единой классификации цитат, какой-либо их типологии. Н. Пьеге-Гро называет цитату «эмблематической формой интертекстуальности», так как именно она позволяет непосредственно наблюдать, каким образом один текст включается в другой. Исследователь предпринимает попытку объяснить существование комплекса нерешённых вопросов по поводу цитаты в науке. Н. Пьеге-Гро считает, что одной из причин, по которой цитате не уделялось должного внимания при работе с категорией интертекстуальности, является её «каноническая» функция – авторитетность [Пьеге-Гро, 2008, 52]. В связи с этим В.П. Руднев указывает на то, что цитата перестает выполнять функцию простой дополнительной информации в ключе интертекста и отсылки к другому тексту – она становится залогом самовозрастания смысла текста.

Более сложная форма интертекстуальности – аллюзия. Как термин «аллюзия» появляется во многих европейских языках уже в XVI веке. Однако несмотря на давнюю традицию употребления этого понятия в зарубежном литературоведении и языкознании, само явление начинает активно изучаться лишь в конце XX века. «Большая советская энциклопедия» даёт термину следующее определение: «Аллюзия в художественной литературе, ораторской и разговорной речи – одна из стилистических фигур: намёк на реальный политический, исторический или литературный факт, который предполагается общеизвестным» [Прохоров, 1960, 215].

В.Е. Хализев в характеристике аллюзии акцентирует внимание на временной отдалённости между интертекстами: «Аллюзия – намёк на реалии современной общественной жизни, делаемые, как правило, в произведениях об историческом прошлом» [Хализев, 2000, 203]. Исследователь Л.И. Лебедева даёт более развёрнутое определение этого термина: «Аллюзия – стилистический прием, намек на известный исторический, легендарный или

бытовой факт, который создает в речи, литературном произведении, научном труде и т.п. соответствующий обобщенный подтекст» [Лебедева, 1996, 33].

Итак, по вопросу содержания термина «аллюзия» у литературоведов не возникает критических разногласий. Все они сходятся в том, что главная специфика аллюзии – это косвенная ссылка на другие литературные тексты, которая заставляет работать память читателя. Не проявляясь эксплицитно, аллюзия выполняет функцию художественного приёма, вносящего игровой компонент.

Существует лингвистическая классификация литературных аллюзий, предложенная Н.Ю. Новохачёвой. Исследователь выделяет два вида аллюзий: аллюзии, претерпевшие изменения в результате перенесения в интертекст, и аллюзии, оставшиеся нетронутыми. Далее Н.Ю. Новохачёва делит их на классы: «1) лексико-семантические аллюзии; 2) стилистические экспрессемы; 3) морфологические аллюзии; 4) словообразовательные экспрессивные единицы». Такой подход к типологии аллюзий Н.Ю. Новохачёва называет «семиотическим» [Новохачёва, 2004, 87]

Н.А. Фатеева, придерживаясь того же подхода, выделяет среди аллюзий «атрибутированные» и «неатрибутированные». Аллюзии с атрибуцией не могут быть распространёнными, поэтому чаще всего приходится иметь дело с неатрибутированными аллюзиями. По своей внутренней структуре построения межтекстового отношения такие аллюзии «лучше всего выполняют функцию открытия нового в старом». Усилия, приложенные к которым требуют от читателя момент открытия, создают дополнительный стилистический эффект. В типологии рассматриваются и «центонные тексты»: «Центонные тексты представляют собой целый комплекс аллюзий и цитат (в большинстве своем неатрибутированных), и речь идет не о введении отдельных интеркстов, а о создании некоего сложного языка иносказания, внутри которого семантические связи определяются литературными ассоциациями» [Фатеева, 1998, 29].

Оценку такого подхода к изучению аллюзии находим в работе Е.М. Дроновой: «Для семиотического подхода к определению сущности аллюзии характерно понимание этого явления как свободного употребления (замещения) одного слова взамен другого слова в устной или письменной речи». И далее: «Подобная интерпретация чрезвычайно расширяет значение термина “аллюзия”, фактически применяя его к многообразным видам иносказаний, недоговоренности, имплицитности и т.д. Используя традиционное деление семиотики на семантику, синтактику и прагматику, исследователи данного направления обычно акцентируют специфику аллюзии как объекта прагматики» [Дронова, 2006, 45]. Е.М. Дронова отмечает: несмотря на то, что учет авторских намерений и играет значительную роль при характеристике аллюзии, он, тем не менее, не является определяющим в толковании ее сущностных параметров.

Иной, литературоведческий, подход представлен целым рядом работ, где, по словам Е.М. Дроновой, «аллюзия подвергается анализу в качестве маркера, указывающего на особенности творческой манеры конкретного писателя». Читаем: «В подобных исследованиях проводится анализ отдельных специфических для индивидуального авторского стиля случаев употребления аллюзий, часто интересный сам по себе, но не ставящий целью раскрыть механизм действия аллюзии как стилистического приема». Похожего подхода придерживаются исследователи, которые занимаются изучением вопроса аллюзий в творчестве отдельных писателей (С.В. Белов, Л. Лосев и др.).

Аллюзию нельзя назвать тропом или фигурой в полном смысле этого слова. По определению Л.К. Граудиной и Е.Н. Ширяева, аллюзия «представляет собой прием текстообразования, заключающийся в соотнесении создаваемого текста с каким-либо прецедентным фактом – литературным или историческим. Аллюзия – это намек на известные обстоятельства или тексты» [Граудина, 2005, 132]. Высказывания, содержащие аллюзию, помимо буквального смысла имеют второй план,

заставляющий слушателя обратиться к тем или иным воспоминаниям, ощущениям, ассоциациям. Текст как бы приобретает второе измерение, «вставляется» в культуру, что и породило термин «вертикальный контекст». Л.К. Граудина и Е.Н. Ширяев подразделяют аллюзии по содержанию на исторические и литературные. Первые строятся на упоминании исторического события или лица. Литературные аллюзии «основаны на включен цитат из прецедентных текстов (часто в измененном виде), а также на упоминании названия, персонажа какого-либо литературного произведения либо эпизода из него». Встречаются смешанные аллюзии, обладающие признаками как исторической, так и литературной аллюзии.

В чем же состоит принципиальное отличие аллюзии от цитаты? И.В. Фоменко определяет цитату как общее, родовое понятие, которое включает в себя аллюзию, реминисценцию. При этом исследователь замечает: «Нужно лишь, чтобы читатель узнал этот фрагмент независимо от степени точности его воспроизведения как чужой. Только в этом случае у него возникнут ассоциации, которые обогатят авторский текст смыслами текста-источника».

Н.А. Фатеева считает, что отличие цитаты от аллюзии заключается в том, что «заимствование элементов происходит выборочно, а целое высказывание или строка прецедентного текста, соотносимая с новым текстом, присутствуют в нем как бы за текстом». Исследователь поясняет: «В случае цитации автор преимущественно эксплуатирует реконструктивную интертекстуальность, регистрируя общность «своего» и «чужого» текстов, а в случае аллюзии на первое место выходит конструктивная интертекстуальность, цель которой организовать заимствованные элементы таким образом, чтобы они оказывались узлами сцепления семантико-композиционной структуры текста».

О принципиальном отличии цитаты от аллюзии говорит Ю. Лотман: «От цитации текстовая аллюзия отличается тем, что элементы претекста (т.е. предшествующего текста, к которому в данном тексте содержится отсылка) в рассматриваемом тексте оказываются рассредоточенным не представляющим

целостного высказывания, или же данными в неявном виде». Исследователь отмечает, что «неявность» часто рассматривается как определяющее свойство аллюзии, поэтому имеется тенденция к использованию этого термина лишь в том случае, если для понимания аллюзии необходимы некоторые усилия и наличие особых знаний.

Некоторые литературоведы ставят вопрос о разграничении цитаты и реминисценции. В литературоведческом исследовании Н.И. Усачёвой решающее значение при различении цитаты и реминисценции придается критерию «точности» цитирования, который положен в основу классификации различных форм цитирования: «собственно цитата» определяется как «точное воспроизведение какого-либо фрагмента чужого текста», а реминисценция – как «не буквальное воспроизведение, невольное или намеренное, чужих структур, слов, которые наводят на воспоминания о другом произведении». В логике этого определения всякая неточная цитата является уже реминисценцией». В отличие от заимствования и подражания, реминисценции бывают, по выражению А.А. Морозова, «смутными и неуловимыми»: «Как сознательный прием реминисценция рассчитана на память и ассоциативное восприятие читателя».

Другие ученые понимают реминисценцию более широко, включая в понятие также заимствование сюжетов, введение персонажей, ранее созданных произведений, подражания и так далее. Так, по определению В.Е. Хализева, «реминисценция – это образы литературы в литературе».

Однако в любых своих формах и проявлениях интертекстуальность выполняет ряд определённых функций. Отправной точкой многих исследований является работа Романа Jakobson «Лингвистика и поэтика» (1975), где он представил классификацию функций интертекстуальных связей, в основе которых заложены модели функционирования языка.

Прежде всего, он выделяет *экспрессивную* функцию, которая проявляется в той мере, в какой автор текста посредством интертекстуальных связей сообщает о своих культурно-семиотических ориентирах, а в ряде

случаев и о прагматических установках. Подбор цитат, характер аллюзий – все это в значительной мере является (иногда невольно) немаловажным элементом самовыражения автора. По мнению исследователя, «определённый набор цитат, аллюзий позволяют автору выразить главную мысль произведения предельно достоверно».

Следующая функция, выделяемая Якобсоном, – *апеллятивная*, которая реализуется в ориентации отсылок к каким-либо текстам в составе данного текста на совершенно конкретного адресата – того, кто в состоянии интертекстуальную ссылку опознать, а в идеале и оценить выбор конкретной ссылки и адекватно понять стоящую за ней интенцию. В некоторых случаях интертекстуальные ссылки фактически выступают в роли обращений, призванных привлечь внимание определенной части читательской аудитории.

Интертекст может выполнять *иреферентивную* функцию передачи информации о внешнем мире: это происходит постольку, поскольку отсылка к иномотексту потенциально влечет активизацию той информации, которая содержится в этом «внешнем» тексте (претексте). Степень активизации варьируется в широком диапазоне: от простого напоминания о том, что на эту тему высказывался тот или иной автор, до введения в рассмотрение всего, что хранится в памяти о концепции предшествующего текста, форме ее выражения, стилистике, аргументации, эмоциях при его восприятии и т.д. За счет этого интертекстуальные ссылки могут, помимо прочего, стилистически «возвышать» или, наоборот, снижать содержащий их текст.

Следующей функцией интертекста является *поэтическая*, часто предстающая в качестве развлекательной: опознание интертекстуальных ссылок предстает как увлекательная игра – от безошибочного опознания цитаты из известного текста до профессиональных разысканий, направленных на выявление таких интертекстуальных отношений, о которых автор текста, возможно, даже и не помышлял (в таких случаях говорят о

«неконтролируемом подтексте», «интертекстуальности на уровне бессознательного» и т.п.).

И последняя функция, которую выделяет Р. Якобсон – *метатекстовая*. Она отсылает читателя к непосредственному первоисточнику, чтобы определить толкования с помощью исходного текста. Для полного понимания замысла автора, интерпретации текста необходимо познакомиться с текстом-источником, который дает ответы на многие вопросы, затронутые в произведении. Метатекстами являются чаще всего произведения, относящиеся к классике мировой литературы (Библия, произведения Данте, У. Шекспира, А. Пушкина, Ф. Достоевского, Л. Толстого, А. Чехова и др.).

Однако некоторые учёные вносят определенные коррективы и дополнения к теории Р. Якобсона. Е.В. Михайлова, взяв за основу классификацию Р. Якобсона, добавляет к ней референционную, информационную, экспланативную и оценочную функцию, рассматривая интертекстуальность в научном дискурсе.

Совершенно иной подход к проблеме функций интертекстуальности предлагает Н.А. Фатеева. Она выделяет следующие функции: введение в текст мысли или конкретной формы представления мысли, объективированной до существования данного текста как целого; введение в более широкий культурно-литературный контекст; создание подобия тропеических отношений на уровне текста; конструированная, текстопорождающая функция.

Несмотря на это, классификация функций интертекстуальности, предложенная Р. Якобсоном, является самой распространённой, поскольку учитывает одновременно общекультурный литературный и языковой контекст.

1.3. Типология интертекстуальных связей и отношений в художественном тексте.

Классификация интертекстуальных элементов и связывающих их межтекстовых связей даже спустя полвека исследований и дискуссий остаётся проблемным вопросом. Наиболее последовательными исследователями в вопросах типологизации интертекстуальных элементов остаются зарубежные исследователи П.Х. Тороп и Ж. Женетт. Из российских ученых свою систему классификации интертекстуальных связей и элементов предложила Н.А. Фатеева.

Н.А. Фатеева предлагает классификацию, в которой интертекстуальные элементы подразделяются на собственно интертекстуальные, образующие конструкцию «текст в тексте»; паратекстуальные; метатекстуальные; гипертекстуальные; архитектстуальные.

Собственно интертекстуальные элементы, образующие конструкции «текст в тексте», включают в себя цитаты и аллюзии. Понятие «цитата» понимается в качестве средства обозначения и воспроизведения в тексте одного и более компонентов прецедентного текста (текста, являющегося элементом культурной памяти народа и регулярно используемого для создания других текстов). Цитаты возможно типологизировать по степени их отношения к исходному тексту – по тому, оказывается ли интертекстуальная связь выявленным фактором авторского построения и читательского восприятия текста или нет. Наиболее чистой формой такой цитации можно считать цитаты с точной атрибуцией и тождественным воспроизведением образца.

Ко второму типу интертекстуальности относятся цитаты с точной атрибуцией, но нетождественным воспроизведением текста источника. Читаем, например, у А. Ахматовой: «Стала б я богаче всех в Египте, / Как говаривал Кузмин покойный». В этих строках точно воспроизводится источник заимствования – поэзия М. Кузмина, однако в самом тексте

Ахматова сокращает исходный текст, изменяет порядок слов и категории рода действующего лица.

Следующим типом цитат являются атрибутированные переводные цитаты. Цитата в переводе никогда не может быть буквальным повтором оригинального текста. Переводные цитаты могут раскрываться ссылкой автора в тексте примечаний или комментария, таким образом, из собственно текста они переводятся в ранг метатекста.

Большинство цитат, используемых в художественных текстах, не атрибутированы. Наипростейшим способом закодировать цитату является присоединение частицы отрицания «не» к хорошо известным цитатам: «В доме ужинали. На ужин была ни рыба, ни мясо. Не выхожу не один не на дорогу, не впереди не туманный путь не блестит, ночь не тиха, душа не внемлет богу...».

В художественных текстах повествователь или персонаж могут пользоваться цитатой как элементом словаря. В этом случае неатрибутированная цитата используется как первичное средство коммуникации. Например, у Л. Толстого в «Анне Карениной» используются цитаты-реплики. Так, Облонский и Левин за обедом обмениваются пушкинскими строками: «Облонский – Левину: «Узнаю коней ретивых по каким-то их таврам, юношей влюбленных узнаю по их глазам». Левин – Облонскому: «...все-таки «с отвращением читая жизнь мою», я трепещу и проклиная, и горько жалуясь...». Частично искаженные цитаты-реплики имитируют у Толстого разговорную речь образованных людей и воспроизводят акт припоминания.

Аллюзии, которые представляют собой имена собственные, обладают повышенной узнаваемостью даже без упоминания имени их автора. Именная аллюзия иногда выступает как реминисценция.

Следующий элемент типологии – паратекстуальность, или отношение текста к своему заглавию, эпиграфу, послесловию. Например, существуют цитаты-заглавия. Заглавие содержит в себе программу литературного

произведения и ключ к его пониманию. Формально выделяясь из основного корпуса текста, заглавие может функционировать как в составе полного текста, так и независимо – как его представитель и заместитель. Во внешнем проявлении заглавие предстает как метатекст по отношению к самому тексту. Во внутреннем проявлении заглавие предстает как субтекст единого целого текста. Поэтому, когда заглавие выступает как цитата в «чужом» тексте, она представляет собой интертекст, открытый различным толкованиям. Как всякая цитата, название может быть или не быть атрибутировано, но степень узнаваемости неатрибутированного заглавия всегда выше, чем просто цитаты, поскольку оно выделено из исходного текста графически.

Эпиграф – следующая после заглавия ступень проникновения в текст, находящаяся над текстом и соотносимая с ним как целым. Сама необязательность эпиграфа делает его особо значимым. Как композиционный прием эпиграф выполняет роль экспозиции после заглавия, но перед текстом, и предлагает разъяснения или загадки для прочтения текста в его отношении к заглавию. Через эпиграфы автор открывает внешнюю границу текста для интертекстуальных связей и литературно-языковых веяний разных направлений эпох, наполняя и раскрывая внутренний мир своего текста.

Метатекстуальность, или создание конструкций «текст о тексте», характеризует любой случай интертекстуальных связей, поскольку, будь то цитата, аллюзия, заглавие или эпиграф, все они выполняют функцию представления собственного текста в «чужом» контексте. По контрасту с ними пересказ, вариация, дописывание чужого текста и интертекстуальная игра с прецедентными текстами представляют собой конструкции «текст в тексте о тексте».

Вариации на тему определенного произведения, когда его строка или несколько строк становятся импульсом развертывания нового текста, выносят на поверхность то, что в прецедентном тексте, задающем тему, «вскрылись отчетливые формулы, пригодные для разных тематических измерений». Классическим примером подобных вариаций можно считать

«Тему с вариацией» Пастернака, особенно «Подражательную» вариацию, начало которой совпадает с началом «Медного всадника» Пушкина.

«Типология интертекстуальных элементов» Н.А.Фатеевой выделяет также элементы: гипертекстуальность, архитектстуальность и интертекст как троп. Гипертекстуальность является способом пародирования одним текстом другого. Архитекстуальность является жанровой связью текстов. Кроме того, интертекст может рассматриваться как троп или стилистическая фигура. Интертекстуальная связь становится особенно выразительной, если ссылка на прецедентный текст входит в состав тропа или стилистического оборота.

Таким образом, типологически выделяются шесть классов интертекстуальных элементов, обслуживающих различные виды межтекстовых связей:

1. Собственно интертекстуальность, конструкция «текст в тексте», включающая цитаты и аллюзии;
2. Паратекстуальность, характеризующаяся соотношениями «заглавие–текст», «эпиграф - текст»;
3. Метатекстуальность, характеризующаяся созданием конструкций «текст о тексте»;
4. Гипертекстуальность, характеризующаяся созданием пародий на прецедентные тексты;
5. Архитекстуальность, характеризующаяся жанровой связью текстов;
6. Интертекстуальные явления: интертекст как троп, интермедияльные тропы, заимствование приема, влияния в области стиля.

Подводя итог, можно прийти к выводу о том, что категория интертекстуальности, сравнительно новая для современной филологии, сумела заменить собой целый корпус литературоведческих понятий. Однако говорить о едином подходе к пониманию сути этого термина говорить ещё рано. Наличие широкого и узкого подхода, разнообразие трактовок и типологизаций, смешение и подмена смежных с термином понятий размывает содержание интертекстуальности. Однако главную

характеристику выделить всё же можно. Интертекстуальность – это всегда выход за рамки отдельно взятого текста и всегда – связь с предшествующими текстами, реализующаяся в самых различных формах, прежде всего – в цитате и аллюзии. Приобретя необыкновенную популярность в мире искусства, категория интертекстуальности оказала огромное влияние на художественную практику и самосознание современного художника.

ГЛАВА II

Интертекстуальные связи в романе Л.Е. Улицкой «Медея и её дети»

Вторая глава посвящена анализу особенностей реализации и функционирования интертекстуальных связей на материале романа Л.Е. Улицкой «Медея и её дети». Глава состоит из пяти параграфов.

Первый параграф посвящен краткому обзору творчества Л. Улицкой в современной критике и изучению своеобразия её поэтики – в частности, поэтики романа «Медея и её дети», который рассматривается в контексте литературы русского постмодернизма.

Во втором параграфе исследуются интертекстуальные связи романа с мифологическим метатекстом. Выявляются черты сходства и различия Медеи Л. Улицкой с образом античной Медеи и образом Одиссея. Анализируется мифологизированность хронотопа романа. Сквозь призму мифологического интертекста рассматриваются фигуры Георгия, Артёма, Елены, Ники, и на этом образном материале изучаются особенности репрезентации в романе близнечного мифа и мифа об андрогине. Рассмотрены интертекстуальные связи образа Бутонова с образами Нарцисса и Иполлита, а на примере его отношений с Машей исследована трансформация мифа об Амуре и Психее.

В третьем параграфе исследуются интертекстуальные связи романа с библейским метатекстом. Семейство Синопли рассмотрено сквозь призму христианской апостольской традиции. Выявлены и проанализированы

черты сходства главной героини с Христом. Обозначена роль библейских мотивов, в том числе, ритуальных мотивов и мотивов паломничества в формировании хронотопа романа. Образы второстепенных персонажей, в частности, Самуила, Георгия, Маши, Елены, и их концепция миропонимания также интерпретированы через связи с библейскими интертекстами. Уделено внимание репрезентации инфернальной мотивики в романе.

В четвертом параграфе изучаются интертекстуальные связи романа с мировой и отечественной литературой. В частности, связи с романом Г. Гарсиа Маркеса «Сто лет одиночества» по вопросам жанрового своеобразия, мотивной организации, а также родового и гендерного аспекта. Проанализировано значение интертекстуальных связей с произведениями У. Шекспира, Данте, М. Булгакова, В. Набокова, Л. Толстого, отчасти определяющим хронотоп и систему образов в романе. Особенности взаимоотношений Бутонова с Машей и Никой рассматриваются в парадигме произведений «Евгений Онегин» А.С. Пушкина и «Демон» М.Ю. Лермонтова. Образ Маши рассмотрен в связях с образом Марины Цветаевой. Проанализированы интертекстуальные связи с произведениями современной русской литературы (в частности, с Т. Толстой).

Пятый параграф посвящён методическому обоснованию использования материалов исследования в курсе школьной программы. Рассмотрена возможность использования приёма интертекстуальной игры при проведении уроков литературы в старших классах, а также предложены возможные темы методические рекомендации для проведения уроков по материалам романа Л. Улицкой «Медея и её дети».

2.1. Творчество Л.Е. Улицкой в контексте литературного процесса эпохи постмодернизма. Роман «Медея и её дети».

Творчество Л.Е. Улицкой занимает видное место в современном литературном процессе, причём не только в России, но и за рубежом; примечательно, что свои первые рассказы в начале 1980-х годов Л. Улицкая

опубликовала в Париже, и только потом они были изданы в России. В журнале «Огонек» к концу того же десятилетия начали публиковаться рассказы, позднее вошедшие в сборник, изданный в 1999 году, – «Бедные родственники». Однако настоящая популярность пришла к писательнице вместе с другими двумя произведениями, впоследствии вошедшими в шорт-лист престижной Букеровской премии: речь идет об опубликованной в 1992 году повести «Сонечка» и о романе 1996 года «Медея и ее дети». Спустя четыре года после публикации (1996 г.) повесть «Сонечка» удостоивается французской премии Медичи за лучший перевод книги, а в 1997 г. Л. Улицкая становится лауреатом Международной премии «Москва – Пене». В 1999 г. писательница получает итальянскую премию Джузеппе Ацбери, и спустя ещё два года становится обладательницей премии Smirnof-Букер за роман «Казус Кукоцкого».

Таким образом с 1990-х годов творчество Улицкой попадает в поле зрения литературных критиков, и с этого момента произведения современной русской писательницы становятся предметом активного обсуждения как среди литературоведов, так и среди широких народных масс. На данный момент в научной литературе нет единого мнения в подходе ни к вопросу о направлении, в котором работает писательница, ни к вопросу определения её ведущего творческого метода. Например, исследователь О. Рыжова считает, что проза Улицкой относится к массовой литературе с присущим ей бытописанием и ориентацией на семейную тематику [Рыжова, 2004, 11]. Противоположного мнения придерживается Н. Кучерская, относящая произведения Улицкой к высокой, «камерной» литературе, не предназначенной для широкого круга читателей [Кучерская, 2005]

На данный момент самым популярным подходом к изучению творчества Л. Улицкой является подход мифопоэтический. Определяя произведения писательницы как «явление новой прозы», особенностью которой является размывание жанровых границ, исследователь Н. Егорова отмечает, что для писательницы подобный синтез является наиболее

эффективным средством художественного исследования человеческой природы. Она делает акцент на приёмах авторской игры, присутствующих в текстах Улицкой, а также говорит об ориентации писательницы на читателя, способного прочесть мифопоэтический подтекст, «мыслящего категориями отечественной истории и культуры». Подводя итог, исследователь утверждает, что Л. Улицкая «позволила освободить реалистическое письмо от социополитической детерминированности», на основании чего относит писательницу к «маргиналам реализма и соцреализма» [Егорова, 2007].

Сравнивая Л. Улицкую и А. Чехова, Н. Егорова отмечает: «Творчество Л. Улицкой испытывает одновременно влияние постмодернизма и русской классической традиции. Наиболее ярко соотношение традиций и новаторства в ее произведениях прослеживается в сопоставлении прозы Л. Улицкой и А. Чехова. Оба писателя используют двойное кодирование письма, одновременно ориентируясь на массового читателя и думающего интеллектуала. В своих рассказах Улицкая, как и Чехов, отказывается от исповедально-нравоучительного тона и, оставаясь как бы в стороне, предстает скромным летописцем судеб и характеров, не мешающим ходу событий» [Егорова, 2007]. Улицкая пользуется приемами интертекстуальных и стилистических намеков и, играя с читателем, умело акцентирует внимание на доминантах внешнего и внутреннего облика героев, позволяющих глубоко проникнуть в их внутренний мир.

Изучением творчества Л. Улицкой в контексте мифопоэтики занималась и О. Побивайло. Исследовательница проанализировала фабулу некоторых произведений автора сквозь призму семейных и архаических мифов и пришла к выводу, что поэтика Улицкой может быть определена как существующая на стыке меж инволюционными и эволюционными процессами, что позволяет говорить о рождении особого, авторского «неомифологизма» [Побивайло, 2009].

Т. Скокова соотносит поэтику Улицкой с поэтикой постмодернизма, утверждая, что разрабатываемые писательницей сюжеты, мотивы, темы и

характеры входят в резонанс с классической литературой. Исследователь говорит о том, что уникальность творчества и поэтики Улицкой заключается в том, как органично эстетика постмодернизма совмещается с традициями русской классической литературы [Скокова, 2010].

Некоторые исследователи отдельно исследуют в творчестве писательницы гендерный аспект. Например, Т. Казарина предлагает рассматривать тексты Улицкой под углом «женской прозы»: «Л. Улицкая словно бы и всегда здесь была, прочно и уверенно занимала свое законное место на той литературной территории, которая называется у нас «женской прозой». Она считает писательницу блестящим художником постмодернистского направления: «Умение говорить одновременно о жизни и о литературе с жизнью и литературой делает ее героиню уже другой, постмодернистской формации». С этой точки зрения прозу Л. Улицкой, наряду с прозой Т. Толстой, Л. Петрушевской, В. Токаревой, возможно соотнести с одним направлением – с прозой, написанной женщиной и для женщин [Габриелян, 1996]. Однако ограничиваться рамками подобного подхода непозволительно ввиду широкого круга проблем, поднимаемых в её текстах. Л. Улицкая способна не только «цепко чувствовать нерв современности» (А. Приставкин), но и работать с категориями вечных истин, глубоко проникать в самую суть человеческих отношений, разрабатывать в равной степени как женскую, так и мужскую точки зрения.

Н. Лейдерман и М. Липовецкий относят творчество Улицкой к «новому сентиментализму», актуализирующему память культурных архетипов, которые, однако, трактуются не в каноническом ключе, а сдвигаются из традиционного семантического поля. Главное отличие от прежнего неосентиментализма исследователи видят в том, что в текстах «нового сентиментализма» нет места непримиримому противостоянию актуализированных архетипов с миром «чернухи». Отношения выстраиваются в более сложном ключе – «и отталкивание, и нахождение

черт сходства, и озарение порывом из "чернушного дна" к свету, излучаемому архетипическим образом» [Лейдерман, Липовецкий, 2003].

Говоря о романе Л. Улицкой «Медея и её дети», Н. Лейдерман и М. Липовецкий относят произведение к жанру семейного романа, «приобретающего порой масштабность семейной саги».

Интересен тот факт, что сама Л. Улицкая рассматривает собственное творчество в рамках герменевтического направления. Писательница отмечает: «Ирония, в конце концов, тоже не более, чем прием. Ирония тоже себя отработает, и тогда придет нечто следующее, своего рода герменевтика, например. Или культурные шифры иного рода» [Улицкая, 2000, 234]

Таким образом, ориентируясь в своём творчестве на различные читательскую аудиторию, Улицкая умело объединяет разные смысловые и стилеобразующие пласты, предоставляя читателю право вскрывать и считать именно тот информационный и культурный пласт, который ему предназначен.

В 1996 году в журнале «Новый мир» был опубликован роман Л. Улицкой «Медея и ее дети», благодаря которому писательница в 1997 году вошла в число финалистов Букеровской премии. Это послужило мощным толчком к активизации исследовательской деятельности по материалам данного романа. Среди значимых работ, посвященных «Медее и ее детям», можно особенно отметить следующие: Т. Ровенская «Опыт нового женского мифотворчества: «Медея и ее дети» Л. Улицкой и «Маленькая Грозная» Л. Петрушевской», С. Тимина «Ритмы вечности. Роман Л. Улицкой «Медея и ее дети», Т. Прохорова «Особенности проявления мифологического сознания в художественной структуре романа Л. Улицкой “Медея и ее дети”», Н. Ковтун «Интертекстуальная игра в романе Л. Улицкой “Медея и её дети”».

Текст романа «Медея и её дети» является некой трансформацией, обновленной и переосмысленной версией античного мифа о Медее. Л. Улицкая, используя античную и средневековую мифологическую парадигму, по словам В. Топорова, «не сохраняет верность тому, что М. Элиаде называет

«“общими мифологическими местами”»). Напротив, писательница разрушает образную и символическую структуру, создавая вместо этого новый миф и новую реальность. Совершенно иначе трактуя каноничный образ мстительной Медеи, писательница создает некий анти-миф. Доминантой характера Медеи Л. Улицкой является безусловное всепрощение, непоколебимая верность семейным ценностям: она не убивает своих детей – наоборот, она становится «матерью» огромной семьи, собирая вокруг себя и оберегая каждого её члена.

Хронотоп романа «Медея и ее дети» подчеркнута символически. Исследователь Н. Лайшен отмечает: «Здесь обозначена возможность взаимопересечения, взаимопроникновения сакрального и профанного пространств» [Лайшен, 2015]. В области сакрального пространства находятся Медея, духовность и семейное наследие, область же профанного пространства является местом свершения судеб второстепенных героев – и оба этих пространства оказываются органично вплетенными друг в друга. «Именно здесь происходит демифологизация образа архаической Медеи. Медея Синопли превращается в анти-Медею и наделяется хриstopодобными чертами. Пространство Вечности, в котором пребывает Медея, – это место сплетения, соединения всех религий – православия, иудаизма, католичества» [Лайшен, 2015].

История рода Медеи становится своеобразным обобщением истории всего человеческого рода, истории любви и предательства, сострадания и прощения. Л. Улицкая структурирует роман так, что отдельные элементы, маркированные в качестве узнаваемые культурно-исторических меток, образуют собой своеобразный ряд перерождения – от мстительной и коварной детоубийцы Медеи к новой христианской Медее, являющейся милосердной хранительницей не только своего рода, но и всех слабых и грешных детей божьего мира.

Очевидно, что в романе «Медея и её дети» Л. Улицкая предлагает наблюдательному и эрудированному читателю интертекстуальную,

герменевтическую игру, построенную на комбинации переосмысленных, «дописанных» сюжетов мировой классики и культурных явлений вообще, целью которой является расшифровка кода предложенного человечеству Творцом первоценария. Тогда плодотворным представляется построение именно такого исследования, которое бы охватило и систематизировало бы максимально широкий спектр всех типов интертекстуальных связей, представленных в тексте, дающих ключ к пониманию поэтики и авторской интенции одного из самых сильных и ярких романов Л. Улицкой «Медея и её дети».

2.2. Связи романа Л. Улицкой «Медея и её дети» с мифологическим интертекстом

Мифологические образы и сюжеты в силу заложенной в них многозначности всегда являются неиссякаемым источником идей для художественного творчества, вновь и вновь предоставляющим творцам широкое поле для актуализации, интерпретации и трансформации материалов и кодов античной культуры. Работая с этим пластом культурного наследия и в особенности – с его нравственно-этическим компонентом, художник получает почти безграничные возможности для творческого самовыражения. В этом плане роман Л.Е. Улицкой «Медея и её дети» является одним из наиболее ярких примеров актуализации и преобразования античной концепции мира на материале современной отечественной прозы.

В основу произведения положен мифологический сюжет о Мее – внучке бога Гелиоса, жене аргонавта Ясона, коварной и мстительной колхидской царевне, ставшей предметом различных художественных толкований во многих литературных текстах разных стран и эпох; в частности, данный сюжет разрабатывали Сенека, Еврипид, А. Родосский, Чосер, Корнель, У. Морис, Ж. Ануи, Л. Петрушевская, К. Вольф и многие другие.

В рассматриваемом нами тексте автор выносит имя Медеи – уже само по себе являющееся аллюзией – в заглавие романа, благодаря чему, во-первых, актуализация определенного культурного кода у читателя происходит ещё до непосредственного знакомства с текстом, а во-вторых, образ обозначенной автором героини выносится в идейно-содержательном плане в центр повествования, следовательно, именно к нему внимание читателя будет обращено в первую очередь. Остановимся на нём подробнее.

Медея Улицкой не вписывается в античную и средневековую парадигму: Медея Синопли бездетна, вследствие чего снимается и центрообразующий для данной мифологемы сюжет детоубийства. Коварству, ревности и мстительности античной Медеи, разрушившей в угоду собственным страстям не одну семью, противопоставляется новая Медея – милосердная, терпеливая, мудрая и всепрощающая «духовная мать» огромного, многонационального семейства, скрепляющая «своей кровью хрупкие внутрисемейные связи». Здесь Улицкая, экспериментируя с классическим для мировой культуры сюжетом, интерпретирует его в прямо противоположном ключе и, разрабатывая центральную для своего творчества семейную тему, создаёт некий анти-миф и анти-Медею – хранительницу домашнего очага, являющуюся своего рода семейным божеством.

Однако о полном несовпадении образов говорить нельзя. Медея Синопли, подобно мифологической Медее, обладает особым даром врачевания – вспомним, как героиня заботится о смертельно больном муже Самуиле, болеющих детях и о самой себе, пользуясь только ей известными рецептами и тайнами трав. Медея – покровительница крымской земли; *«вся округа, ближняя и дальняя, была известная ей как содержимое собственного буфета»*[Улицкая, 2015, 7]. Природа щедро одаривает свою богиню с её самых ранних лет: в шесть лет Медея посреди заброшенной дороги обнаруживает «ведьмино кольцо» (что тоже является репликой в сторону колдовского компонента образа), а в день шестнадцатилетия Медеи даром моря становится золотой перстень с аквамарином – камнем,

олицетворяющим в мифологии покровительство морской стихии. Мистическая связь с природой, в том числе и с морем, – тоже аллюзия, отсылающая читателя к колдовскому, «неземному» компоненту образа классической Медеи, являющейся, согласно одной из версий мифа, дочерью океаниды Идии. Неслучайно семья Медеи Улицкой так тесно связана с морем: Харлампы Синопли являлся владельцем четырёх торговых кораблей, а его единственный сын, отец Медеи Георгий, погибает при подрыве корабля, и тело его, словно отданное в жертву богу Посейдону, загадочно исчезает в водах океана. Подчёркнуто мифологично название прибрежных скал – Медеины камни. Антична и сама внешность Медеи – сухой, высокой, облаченной в траур женщины с тёмными и ясными глазами, в длинной шали, складывающейся *«мелкими античными складками»*[Улицкая, 2015, 6]. Нельзя упустить из внимания ещё одну аллюзию, отсылающую нас к образу античной Медеи: *«Она [Медея Синопли – Авт.] с детства знала за собой это неприятное качество – обидчивость»*[Улицкая, 2015, 44]. В романе Улицкой Медея, обладающая удивительной способностью к всепрощению, в глубине души долгое время хранит единственную обиду, связанную с изменой мужа и предательством сестры – такого же рода предательство ввергает в пучину безумия античную Медею. Однако Медея Синопли благодаря своей нравственной силе справляется с ударом и не даёт несчастью разрушить семейные связи.

Мотив непоколебимой супружеской верности, заданный с первых страниц романа в качестве одной из фундаментальных черт личности Медеи Синопли, в каком-то смысле роднит героиню Улицкой и с образом античной Пенелопы, жены Одиссея. Аллюзией к этому образу, кроме мотива супружеской верности, может служить и любовь Медеи к швейному ремеслу, и всё тот же мотив мистической связи с морем. Однако аллюзию на образ Пенелопы нельзя считать имманентной и равной только самой себе; скорее, это мостик к другой, более серьезной аллюзии на образ Одиссея, что является блестящим примером приемом интертекстуальной игры автора с читателем.

Такой подход позволяет рассмотреть ироническое на первый взгляд сравнение Медеи, предпринимая путешествие, с Одиссеем на другом, более глубоком уровне. Вопреки логике мифа, странствие Медеи у Л.Улицкой маркировано не мезтью, а примирением с судьбой. Однако ирония, выраженная в прямом уподоблении Пенелопе Ники, «целую неделю» ждавшей возвращения очередного любовника, сомнений уже не вызывает.

Исследователь Н.В. Ковтун видит в Медее Синопли воплощение мирового древа, вокруг которого наращивается бытие: *«Эта безотлучная жизнь, которая сама по себе стремительно и бурно менялась <...>, придала Медее прочность дерева, вплетшего корни в каменистую почву, под неизменным солнцем, совершающим свое ежедневное и ежегодное движение»*[Улицкая, 2015, 227]. Мифологический архетип мирового дерева, объединяющего собой все сферы мироздания (небо, земную жизнь, преисподнюю), интересно рассмотреть по отношению к Медее и через призму «Теогонии» Аполлодора, у которого Медея – это дочь архаической богини Гекаты, соединяющей в себе мир олимпийцев и титанов, имеющей власть над землей и морем, живыми и мертвыми [Мифологический словарь, 1999, 143]. Образу Медеи Синопли задаётся амбивалентный характер, и эта некая двойственность будет прослеживаться и на других уровнях.

Топос, в котором находится дом Медеи Синопли, подчёркнуто мифологизирован: соседку Медеи – мифологической внучки бога солнца Гелиоса – неслучайно зовут Ада (отсылка к аду, подземному царству), а имя собаки, охраняющей границы дома Медеи, – Нюкта – и вовсе напрямую отсылает читателя к античной модели мироздания. Интересен тот факт, что имя деда Медеи Синопли – Харламбий – в переводе с греческого означает «радостью сияющий», что также может послужить аллюзией на уже обозначенную мифологему бога солнца.

Место расположения дома Медеи совмещает в себе черты Колхиды, Итаки, Ковчега и Голгофы. Так, стада овец, не раз встречаемые героями в округах Посёлка, есть ничто иное, как отсылка к мифу о Золотом руне –

магическом гаранте благосостояния жителей Колхиды, привлёкшем Ясона, предводителя аргонавтов и мужа мифической Медеи. Пространство масштабируется и универсализируется, становясь *«сценической площадкой всемирной истории»*, – местом, будто бы вырванным из контекста историко-политических событий. Ни войны, ни смерть Сталина, ни политические репрессии, полностью изменившие ход истории в стране, не затрагивали мирного течения жизни в Посёлке. Дом Медеи слит с окружающей природой и будто рождён самой матерью-землёй: *«...в паху стоял дом»*. Его расположение становится сакрализованным местом рождения дома, семьи и шире – всего мира. Со слов Георгия, с вершины Медеиных владений открывался *«лучший на свете вид»*. А Норе это место кажется *«тем неподвижным центром вокруг которого и происходит движение миров, звезд, облаков и овечьих отар»*[Улицкая, 2015, 48]. Главной характеристикой хронотопа становится вневременность – категория, являющаяся одним из основных компонентов мифологического дискурса.

Цикличность времени, также являющаяся характеристикой мифологического хронотопа, реализуется в тексте романа Улицкой благодаря мотиву ежегодных приездов родственников и мотиву возвращения, реализованному в образах Георгия и Равиля Юсупова, однажды навсегда вернувшихся в родные крымские земли.

Горки Близнецы, появляющиеся в сакрализованном пейзаже, перекидывают мост к близнечному мифу, плодотворно реализующемся на материале данного романа. Особое внимание этой мифологеме уделяла внимание О.В. Побивайло. В качестве близнецов-союзников можно рассматривать пары «мать-дочь» (абсолютно схожие внешне Нора и Таня; одинаково легкомысленные и жизнелюбивые Сандра и Ника), «тётя-племянница» (близкие духовно Медея и Маша) и «муж-жена» (дополняющие друг друга «супруги-попугайчики» Маша и Алик).

Близнецы-соперники также обнаруживают внешние близость и родство: «сёстры» (Медея и Сандра), «подруги» (Медея и Елена), «тётя-

племянница» (Ника и Маша). Однако отношения этих героинь строятся на подражании и соперничестве: лёгкие пятёрки Елены и «мозолистые», «трудовые» оценки Медеи; плодовитость, жизнерадостность, ветреность Сандры – бездетность, серьёзность, верность Медеи; Ника «была первой», Маша – «как переводная картинка», «одна смеётся» – «другая плачет».

Представляется плодотворным рассмотрение в контексте мифологического интертекста и образа Георгия, племянника Медеи. Среди всей родни Георгий является наиболее близким Медее по духу человеком: недаром именно он – первый в веренице прибывающих гостей. Медея обращается к нему на греческий лад и зовёт его Георгиу. Очевидна та же мистическая связь племянника Медеи с природой: *«...ещё не было случая, чтобы он [Георгий – Авт.] своим охотничьим взглядом не заметил здесь какой-нибудь живности»*[Улицкая, 2015, 82]; дети перенимали от него *«язычески точное и тонкое обращение с водой, с огнём, с деревом»*[Улицкая, 2015, 83]. В связях с природой, огнем, а также с мотивами наставничества проявляется схожесть Георгия с мифологическим Прометеем. С другой стороны, у греков имя Георгий было одним из эпитетов Зевса – главного из богов-олимпийцев, бога неба, грома и молний. С древнегреческого имя героя переводится как «земледелец», профессия же Георгия – геолог, что тоже нельзя считать простым совпадением. *«Георгию было достаточно взять в руки одну створку устрицы... чтобы определить, в каком из десяти ярусов палеогена жило это ... животное»*[Улицкая, 2015, 145]. Медеин племянник мечтает жить в здешних местах, и неслучайно мысли героев сходятся: Медее *«хотелось, чтобы именно он, Георгий, вернулся сюда, чтобы опять Синопли жили в здешних местах...»* [Улицкая, 2015, 28]. Нора, его будущая жена, сравнивает Георгия то с римским легионером, то с Одиссеем; последняя аллюзия особенно примечательна тем, что к концу романа Георгий, подобно мифологическому герою, также возвращается на родину.

В образе сына Георгия, Артёма, также скрыт определенный мифологический подтекст. В мальчике с первых страниц романа обнажается

родовая примета Синопли – его постоянно тянет к морю. К слову, мистическая связь с морской стихией обнаруживается и в другом ребенке – дочери Ники Кате, безошибочно определяющей температуру воды в бухте. Происхождение имени Артём отсылает нас к образу вечно юной древнегреческой богини охоты и плодородия Артемиды, связь с которой неслучайна: Артём – «неуверенный в себе и болтливый, как девочка» сын мужественного охотника и земледельца Георгия. В этих отношениях одновременно задаются присущие мифологическому сознанию мотив андрогинности и мотив боготворения (*«Артём же боготворил отца... и уже догадывался, что никогда не станет таким сильным, таким спокойным и уверенным...»* [Улицкая, 2015, 21]). Миф об андрогине, являющийся вариантом близнечного мифа, реализуется и в образе облачённого в бело-розовые тона Бутонова с *«длинными волосами, по-женски схваченного резинкой»*; в *«стриженной под мальчика»* Маше; в Нике, обладающей *«мужской психологией»*, а также в *«мужественной»* Медее и, наконец, в Алдоне – женщине с *«мужским лицом»*.

Присутствию Георгия и Артёма во владениях Медеи придаётся особый, подчеркнуто символический смысл, маркированный на цветовом уровне: *«...и они пошли наверх: чёрная Медея, Георгий в мятой белой рубашке и Артём в красной майке»* [Улицкая, 2015, 17]. В. Тернер называл сочетание чёрного, белого и красного цветов «первичной триадой», характерной для многих ранних культур. В пределах одной и той же культуры такая цветовая триада может одновременно символизировать и жизнь, и смерть. Египетская богиня Исида присвоила себе эту цветовую триаду: белый как символ лунного света, красный как символ чувственности и власти над огнями, чёрный как символ вечной скорби об Осирисе. В тексте романа этими же цветами подсвечена и сакрализованная встреча Бутонова и Розки, реализующая также и миф об андрогине: *«...проем заполнился бархатной чернотой, и из него, скаля белые зубы, вышел высокий чёрный жеребец»*. И далее: *«...жеребца вел в поводу маленький кудрявый мальчишка, который*

при ближайшем рассмотрении оказался молодой женщиной в красной рубашке и грязных белых джинсах». Отношения Бутонова и Розки – своеобразная интерпретация мифа о Персее и Андромеде, к которому нас отсылают оставленные женщиной в постели цепочки (цепи Андромеды) и капли воды в её волосах. Муж же Розки, «страшный цыган», и есть то морское чудовище, от которого Бутонов не спас свою возлюбленную.

Устойчивым для романа мотивом становится и мотив синего цвета: это и цвет моря, и цвет неба, цвет аквамарина в кольце Медеи, цвет «густо посиненного белья» на фоне «грубо-синего» неба; это и Синяя комната, и вечная синяя рубашка Самуила. В общих работах А. Барковой по мифологии, уделявшей особое внимание семантике цвета, говорится, что синий – это устойчивый цветовой маркер потустороннего мира, связанного как со смертью, так и с божественной мудростью и магией. Впрочем, можно рассматривать это и как цветовой маркер мифа о Софии Премудрости Божьей.

Синий – это и цвет сапфира, драгоценного камня в кольце, подаренного Еленой возчику Юсиму в благодарность за спасение семьи во время эвакуации. Древнегреческая мифология относит сапфир к камням, принадлежащим самому Зевсу и символизирующим справедливость, истину и высшие духовные знания; носить эти камни могли только избранные. Акт дарения такого кольца отсылает нас к мифологеме божественного дара и связывает образ Елены Степанян с образом Елены Троянской, являвшейся, согласно самой распространенной версии, дочерью Зевса от земной женщины Леды. Позже автором напрямую вводятся относящиеся к Елене устойчивые эпитеты – «мудрая» и «великая», которые вкладываются в уста главной героини. Божественность происхождения Елены подчеркивается и именем её родной сестры – Анаит, являющейся богиней-матерью армянской мифологии. Образ Елены подсвечивается устойчивым комплексом мифологических мотивов образа Елены Троянской: мотив внешней красоты, мотив превосходства в соперничестве (отношения Елены и Медеи в

гимназии), мотив сватовства. Примечательно и то, что имя мужа Елены, Фёдор, переводится с древнегреческого как «божественный дар».

Пронизан мифологическим интертекстом и образ Ники. Упоминание «крылатой Никиной тени», мотив соперничества с Машей, постоянное стремление к победе («*Нике вдруг показалось, что никакой победы не произошло*») и своеобразная борьба с Бутоновым в совокупности являются прозрачной аллюзией на древнегреческую Нику – крылатую богиню победы. Интересно отметить, что Ника была самой почитаемой богиней Александра Македонского – и именно ему, хотя и не без иронии, автор уподобляет Бутонова в начале его биографии.

Заданное Улицкой сравнение Валерия Бутонова с Македонским намеренно иллюзорно – это снова не более, чем форма интертекстуальной игры с читателем. В Бутонове нет ничего от великого завоевателя, кроме «античной телесной одарённости», которая, впрочем, может отсылать читателя и к другим, более глубинным семантическим слоям произведения.

Первый набор культурных кодов, актуализированный образом Бутонова, отсылает нас к мифам о Нарциссе и Ипполите. Оба мифологических героя равнодушны к женщинам и любви вообще – как и Валерий, в образе которого эгоизм и внешняя красота Нарцисса сочетаются с физической силой, ловкостью и охотничьей меткостью Ипполита. Мифологический Ипполит погибает под копытами коней в результате мести богини любви Афродиты; Ипполит Улицкой – Бутонов – встречает свою духовную гибель в виде наездницы Розки (роза – эмблема древнегреческой Афродиты), сопровождаемой чёрным конём.

В образе Бутонова также реализуются мотивы боготворения и превосходства: «*Про него говорили, что он совершает чудеса. Легенда о его руках росла...*»[Улицкая, 2015, 135]; «*Антон Иванович... Бутонова боготворил*»[Улицкая, 2015, 136]. Куда бы Бутонов не приходил, он везде с поразительной скоростью и лёгкостью становился лучшим из лучших, проявляя нечеловеческие способности к любому виду деятельности – кроме

духовной. Звёзды цирка находились для Бутонова «там, на вершине Олимпа», и в этом контексте история с падением Вани, не послушавшегося своего отца и в свете прожекторов сорвавшегося вниз из-под купола цирка, является очевидной аллюзией на мифологический сюжет об Икаре.

Другой набор культурных кодов актуализируется в памяти читателя благодаря отношениям Бутонова и Маши, трансформирующим миф об Амуре и Психее в «Метаморфозах» Апулея. Ножи, которые Бутонов с детства метал с поразительной точностью, являются аллюзией на стрелы Амура: недаром Маша, узнав об этой способности Бутонова, делает мистическое заявление – «Теперь я знаю про тебя все». Впервые появляясь в жизни Маши, Бутонов спускается с крутой горы, окруженный облаком пыли, в чём, конечно, обыгрывается сюжет схождения богов с Олимпа на землю. В этот момент лицо Бутонова, скрытое под козырьком бейсбольной кепки, Маша видеть не могла, и это вновь отсылает нас к истории об Амуре и Психее.

От Психеи Маше достаётся ещё больше: тонкость душевной организации, мотив полёта (физическая близость с Бутоновым как ощущение полёта, полёты во сне, самоубийство – и полёт подхваченной ветром Психеи, сбросившейся со скалы), мотив сестринской зависти и мотив тайных ночных свиданий (к примеру, днём «...никаких знаков близости от него [Бутонова – Авт.] не исходило. Маша пришла в отчаяние: он ли тот самый, кто приходит к ней по ночам? Всплывала мысль о ночном двойнике...»). Происходит и небольшая трансформация сюжета, связанная с мотивом ожога, который переносится с образа Амура-Бутонова на Психею-Машу.

Пифагорейцы, интерпретируя данный миф, говорили, что «душа каждого человека двупола и в ней есть мужская и женская половины – Эрос и Психея». Мотив единства духовного и телесного становится одной из доминант миропонимания Маши: «Любовь – работа духа, всё ж тела в работе этой не без соучастья»; нарушение этого единства становится личной трагедией Маши, оно приобретает в её сознании химерические

черты: *«Играй, кентавр, играй, / химера двух пород, / гори, огонь, по линии раздела / бессмертной человеческой души / и конского невзнузданного тела»*. Письма к Бутонову и последние встречи с ним становятся криком о помощи: *«Разве там, где теряется ощущение границ тела, не происходит никакого общения превыше телесного? Это Ника, твоя любовница, моя более чем сестра говорит мне: есть только сантиметры, минуты, гормоны... Скажи “нет”! Ты скажи “нет”!»*. Интересно, что мифологическую Психею, разыскивавшую Амура, некоторое время по просьбе Афродиты преследовал Гермес, являющийся, в числе прочего, богом красноречия. Этот сюжет находит своё отражение в романе через страсть Маши к поэтическому слогу, потребность в котором в ней лишь усиливается по мере развития отношений с Бутоновым.

Финал истории в романе более драматичен, чем в мифе, но между ними есть определенное сходство. Бутонов с рождением сына всё же обретает в себе способность к любви, а Маша, как и Психея, возносится в высшие, потусторонние миры. Здесь интересно рассмотреть отношения Алика и Маши сквозь призму мифа об Орфее и Эвридике: Алику не удаётся увести жену из России; она уже получила смертельный укус змеи (ожог от прикосновения Бутонова), и теперь Алик не в состоянии освободить Машу от ночных кошмаров, власти ада. Реального переезда за границу, который предлагал Алик, Маша не хотела. Однако, совершая самоубийство, Маша, согласно мифологической модели мироздания, осуществляет метафорический переход в потусторонний мир – оно никак не маркировано семантикой человеческой смерти и описывается, как полёт: *«Маша встала... на длинный цветочный ящик... и сделала то внутреннее движение, которое поднимает в воздух...»*.

Итак, мы установили, что мифологический интертекст во многом определил поэтику романа Л. Улицкой, задав ему определенную композицию, обусловив его хронотоп, мотивную организацию и образную систему, а также определив специфику некоторых художественных приемов.

Благодаря трансформации мифологических сюжетов о Медее, Пенелопе, Амуре и Психее на материале современности, а также благодаря совмещению в тексте романа мифологических образов, сюжетов и концепций разных культур, стран и эпох Улицкая активизирует нелегкий, но познавательно продуктивный процесс «открытия нового в старом», который предоставляет каждому читателю возможность прочитать художественный текст по-своему в зависимости от ориентации и уровня развития его историко-культурных и философских установок.

2.3. Связи романа Л. Улицкой «Медея и её дети» с библейским интертекстом

Интертекстуальные связи романа Л. Улицкой «Медея и её дети» с библейским метатекстом являются одной из фундаментальных черт поэтики данного произведения. Текст пестрит как прямыми, так и скрытыми отсылками к различным библейским образам, сюжетам и мотивам, обогащающими роман и раскрывающими его идейное содержание в новом ключе.

Как уже говорилось ранее, Л. Улицкая выводит свою Медею из свойственной образу парадигмы и создаёт зеркальное отражение мстительной и коварной детоубийцы – всепрощающую, мудрую и милосердную бездетную мать большого семейства, некую новую, христианскую Медею. Очевидно, что героиня, не имеющая собственных детей, уподобляется Христу, которая, как и он, становится защитницей человеческого рода, представленного семейством Синопли. Довольно прозрачна отсылка и к апостольскому сюжету: Медею Л. Улицкой, оставшейся после смерти родителей с двенадцатью братьями и сёстрами, изначально отведена особая роль – роль главного духовного наставника. Однако жизнь Медеи посвящена служению интересам не только семейства Синопли – героиня обращена к самому Богу и ко всем людям. Все происходящее в мире и в своей судьбе Медея воспринимает как дар Божий,

любое событие для неё – это важное звено большой и единой цепи событий: *«Медея не верила в случайность, хотя жизнь ее и была полна многозначительными встречами, странными совпадениями и точно подогнанными неожиданностями. Однажды встреченный человек через многие годы возвращался, чтобы повернуть судьбу, нити тянулись, соединялись, делали петли и образовывали узор, который с годами делался все яснее»*[Улицкая, 2015, 11].

Примечательно, что Медея, будучи бездетной, всю жизнь работает в больнице, буквально находясь у истоков рождения. Она либо встречает новую жизнь, либо облегчает уход из неё, помогая совершать другим переход между двумя сакральными пространствами. Святость Медеи Синопли подчёркнута и мотивами паломничеств: *«...ей было нетрудно встать в воскресенье до света, отмахать двадцать вёрст до Феодосии, отстоять там обедню и вернуться домой к вечеру»*[Улицкая, 2015, 6].

Медеяс юношеских лет почитается *«немеркнувшей звездой женской гимназии; ее образцовые тетради показывали последующим поколениям гимназисток»*. Неслучайно именно ей дано знание греческого языка, сохранившего *«изумительную буквальность и первоначальный смысл слов»* – языка, являющегося своеобразным кодом к разгадке тайн бытия.

Интересно, что по одной из версий деда Харлампия, плодовитость отца Медеи, Георгия, была следствием обета и благодарственного поста жены Антонида, а год рождения Медеи (1900) удивительно напоминает собой новую точку отсчёта, подобную дню Рождества Христова. Согласно Библии, именно с этого события начинается путь спасения человечества, его искупления и воссоединения с Богом посредством личности пришедшего в мир Богочеловека. Таким Богочеловеком для семейства Синопли и становится Медея. Список имен родственников героини пестрит аллюзиями на библейские тексты: Варфоломей, Филипп, Афанасий (апостолы); Магдалина (христианская святая); Георгий (Победоносец, святой великомученик). Недаром именно Медее на могиле родителей является новая

Троица: мать «в нимбе рыжих волос» с «голенькой розовоголовой девочкой на руках, но не новорожденной, а почему-то трехлетней», и отец – «седоволосый, с совершенно белой бородой и выглядевший гораздо старше, чем помнила его Медея». Родители «благодарили ее за то, что она сохранила младших, и как будто освобождали ее от каких-то полномочий, которые она давно и добровольно взяла на себя»[Улицкая, 2015, 38]. Отсылка к учительской миссии Христа в образе Медеи здесь представляется очевидной.

Важная роль отведена пространственно-временной организации романа «Медея и её дети». Место, где находится дом Медеи, сочетает в себе черты Ковчега и Голгофы: это и дом особого семейства – избранного Богом народа, и некая священная вершина; отсюда – холмы и само местоположение дома Медеи на вершине окраины Посёлка. Парадоксальным образом Л. Улицкая помещает центр мироздания на периферию географической карты, однако это не мешает героям (в частности, Самуилу, Норе, Георгию) постоянно ощущать богоизбранность этого места. Неслучайно в тексте романа функционирует устойчивая метафора – «пуп земли»: именно Голгофа часто рассматривается как «пуп земли», некий священный «центр мира». Христос приносит свою жертву на кресте, сделанном из Древа Жизни, и это становится искуплением человека, впавшего в грех от Древа Познания (по одной из версий, на Голгофе был похоронен Адам). Возможно, здесь же и Медея Синопли совершает своеобразное искупление грехов античной Медеи.

Медеин дом и его местоположение отсылают нас к образу ветхозаветного Храма, состоящего из трёх частей: святая святых, святилище, двор, – такого мнения придерживается исследователь Н.В. Лайшен. На самой вершине находится кладбище, где большой крест на могиле Самуила обозначает собой некий купол храма. Посередине – дом Медеи, храм, а её священная и запретная для остальных комната – «святая святых», место чтения её утренних молитв; отсюда же – мотивы домашних ритуалов (принесение даров дому, строгий порядок расположения вещей в доме, вечерние чаепития, хождение к колодцу за водой, походы к морю и др.).

Ритуалы чтились всем семейством: «...необъяснимые законы всеми жильцами строго соблюдались. Впрочем, чем закон необъяснимей, тем и убедительней»[Улицкая, 2015, 42]. Первое, что предпринимает Георгий по приезду к Медее – дорога на кладбище, и это вновь отсылает нас к библейскому мотиву паломничества. Логично, что герой испытывает священный трепет по отношению к родным местам: «...только профили гор держали облик этого края, и Георгий любил их, как можно любить лицо матери или тело жены, – наизусть, с закрытыми глазами, навсегда»[Улицкая, 2015, 23].

В святилище храма (в доме) собирается родня Медеи – избранные люди, исповедующие особую, «семейную» религию, которая сконцентрирована в образе главной героини: «Что такое власть? Она верующий человек, другая над ней власть. И не говори никогда, что она чего-то боится...»[Улицкая, 2015, 57]. Порог дома Медеи никогда не переступали представители власти. Главная героиня подчёркнуто аполитична, все власти для неё равны, и любые, даже самые значительные историко-политические события обходят стороной дом Медеи, словно это – священное место, не связанное с реальным миром.

В третьей же части храма, во дворе, обитают остальные герои, не относящиеся к роду Синопли – это часто бездуховные или бессемейные люди (Бутонов, Ада и др.).

В библейском контексте символична и местная флора и фауна. Так, дом Медеи окружён виноградниками. В Библии виноград – символ избранности и особой заботы Бога о человеке; недаром первое упоминание этого растения связано с именем Ноя: «Ной<...> насадил виноградник» [Быт.9:20] (снова реплика в сторону сюжета о Ковчеге). Окружающие дом тамариски отсылают нас к библейскому сюжету о манне небесной: по одной из версий, «тающая с восходом солнца» маннабыла не чем иным, как загустевшими каплями сока этого растения. Вокруг дома Медеи часто пасутся овечьи отары, что отсылает нас к знаменитой евангельской притче о

добром пастыре, свидетельствуя о святости места и подтверждая связи образа Медеи с Христом.

В тексте романа ведётся интертекстуальная игра и с апостольским сюжетом. Как уже упоминалось выше, у Медеи двенадцать братьев и сестёр – как двенадцать учеников у Христа, между ними можно даже наблюдать прямую переключку по именам. Число двенадцать вообще часто сопровождает образ Медеи: так, «бесконечно длинная улица» по которой героиня шла к дому своего брата и Елены, «остро ощущая священную чистоту утра», называлась улицей Двенадцати Тополей. Медея также ведёт дружбу с местными рыбаками (апостольское ремесло), которые, не скупясь, делятся с ней самым крупным уловом.

Однако самое интересное место романа в этом отношении – история с Равилем Юсуповым. Его образ амбивалентен – он и ученик Медеи, и её двойник (или, скорее, родственная душа), отчего в этом месте происходит наложение библейских аллюзий: доминирующий мотив мытарств и мотив дара всеведения и пророчества (*«Через минуту – стучат. Он грустно так посмотрел на меня: “Это за мной, Медея Георгиевна”»; «Но я сюда приеду ещё. Времена переменятся, я уверен»*), мотив причащения (Медея даёт Равилю вино и хлеб) и тут же – аллюзия на сюжет о распятии Христа. *«Консервы дала<...> но он не взял: всё равно, говорит, отберут»*, *«проводила его <...> до самого верха»* – отсылка к казни на Голгофе; *«не такой уж он и молодой, за тридцать, пожалуй»* – аллюзия на «возраст Христа». На вершине Равиля ожидали двое: одного из них зовут Петька, второй же неизвестен ни Медее, ни читателю, что можно трактовать двояко. С одной стороны, это может быть отсылкой к образам двух разбойников, казненным вместе с Иисусом, с другой стороны – отсылкой к образам его учеников (аллюзия к имени апостола Петра).

Примечателен образ Афанасия, брата Медеи, ставшего послушником в монастыре, а позже перебравшегося в Грецию. *«Последнее, что было о нём известно, – что он живёт в горах никому не известной Метеоры»*[Улицкая,

2015, 36]. Метеоры – крупнейший монастырский комплекс, расположенный на вершинах греческих скал и основанный святым Афанасием. Интересно, что имя духовного пастыря святого Афанасия, Георгий, совпадает с именем отца Афанасия у Л. Улицкой.

Библейскими аллюзиями пронизан и образ племянника Медеи – Георгия. Если рассматривать его сквозь призму апостольского сюжета, становится очевидно, что Георгий воплощает собой образ любимого ученика Христа. Другой же комплекс сюжетов и мотивов отсылает нас к образу Георгия Змееборца, или Победоносца: Георгий Синопли с детства бесстрашно и умело обращается со змеями, а его родители – Елена (София Премудрая) и Фёдор (Стратилат).

Миссию змееборца выполняет и сама Медея – эта функция активно проявляется в её отношениях с мужем Самуилом. Аполитичная Медея, неподвластная государству, защищает мужа от страха перед Левиафаном – ветхозаветным чудовищем, символизирующем в современной культуре (с подачи Томаса Гоббса) власть государства. Самуил говорит: *«Когда вы взяли меня за руку, Медея Георгиевна<...> нет, простите, это я взял вас за руку, я почувствовал, что рядом с вами нет страха»*[Улицкая, 2015, 74]. В союзе с Медеей Самуил облагораживается и меняется до неузнаваемости, достигая пика нравственного просветления накануне ухода в мир иной. Незадолго до смерти незнакомый «коричневый юноша» с «толстой, грубо раздвоенной верхней губой», символизирующий всадника Апокалипсиса, передает Самуилу три ветхие книги на иврите. Медея *«поняла этот внятный знак без сомнения – готовься!»*. По мнению Н.В. Ковтун, через приобщение к священным текстам умирающий Самуил, служивший некогда идеям революции, обретает мудрость своего народа, преображается внутренне и внешне: становится молчалив, особенно добр, светлеет лицом (*«Медея находила его одухотворенным и прекрасным»*), на него снисходит *«благодать слез»*. После смерти тело усопшего *«терпеливо ожидало приезда*

родственников, не проявляя признаков тления», и этот факт – прямое указание на своего рода «состоявшуюся» святость умершего.

Спустя некоторое время после смерти мужа и открытия тайны измены Медея предпринимает путешествие к подруге Елене. Причины этого путешествия, маркированные мотивами смерти и душевных мука, позволяют определить его как паломничество. На протяжении всего пути Медеепостоянно сопутствуют счастливые совпадения и происходят своего рода чудеса, а все возможные в дороге неприятности обходят её стороной; проводником героини выступает неизвестный мальчик, который кажется ей «дорожным ангелом». Прибытие Медеи в Феодосию означено «большой водой», заполняющей колодцы и символизирующей очистительную стихию: *«дети и старики отворяли отводы арыков в свои дворы. Начинался час утреннего полива...»*. Время, проведенное в доме Елены, обозначается датами православного календаря: Великий пост, Лазарева суббота, страстная среда (день возвращения).

Между Медеей и Еленой существует сильнейшая духовная связь, перерастающая в своего рода двойничество; их жизненные пути во многом схожи. Елене, как и Медее, доступны сны-откровения, она так же высокодуховна и чиста. В день Вербного воскресенья, находясь в церкви рядом с Медеей, Елена испытывает *«счастливое мгновение полной потери памяти о себе, минутного наполнения сердца не своим, суетным, а Божьим, светлым, и от переполнения сердце ломило так сильно, что она сказала про себя: “Господи, забери меня, как Сепфору, вот я!”»*[Улицкая, 2015, 256]. И там же она плачет по судьбе Медее – как плачут верующие по судьбе мучеников в священные дни.

Интересно, что одним из немногих украшений, особо любимых Еленой, были серьги с чёрным агатом и жемчугом – это отсылает нас к сюжету из древнейшего александрийского «Физиолога». В одном из мест говорится о том, как умельцы ищут жемчуг в море при помощи агата и как жемчуг рождается в раковине, впитывая в себя росу, солнечный, звездный и

лунный свет. Под агатом в этом сюжете понимается Иоанн, указавший на мыслимый жемчуг. Море толкуется как мир, ныряльщики воплощают лик апостолов и пророков. Две створки раковины – это Ветхий и Новый Заветы. Подобным образом солнце, луна, звезды и роса – Святой Дух, явленный в обоих Заветах; драгоценный жемчуг же – спаситель Иисус Христос.

Однако библейский интертекст романа, как и мифологический, неоднозначен. Амбивалентность интертекстуальных связей обеспечивается за счёт введения inferнальной мотивики. Так, семейство Синопли (поколение Медеи) состоит из тринадцати человек (отсылка к «чертовой дюжине»), а родовой приметой является рыжий (огненный) цвет волос. Вторая фамилия Медеи по мужу – Мендес, что отсылает нас к образу Козла Мендоса в церемониальной магии; в чёрной же магии такое название носит перевёрнутая пентаграмма, являющаяся символом Сатаны. В 1897 году Станислас де Гуайта опубликовал такое изображение в «Ключе к Чёрной магии», где по окружности пентаграммы было написано на иврите слово «левиафан» (отсылка к уже обозначенному библейскому сюжету), а между лучами пентаграммы находилась надпись «Samael Lilith» на латинице (Самаэль – истинное (ангельское) имя дьявола, созвучное с именем Самуил). В образе остроумного мужа Медеи, умело соблазнявшего женщин, отразились и черты падшего ангела Азазеля, героя еврейского фольклора и апокрифической Книги Еноха, обучившего мужчин военному искусству, женщин – искусству украшения и обмана, и посеявшего разврат между людьми. Азазель иногда отождествляется с Самаэлем или же обозначается как его близкий помощник. Именно поэтому мистериальный брак Медеи и Самуила предваряется тяжелой болезнью супругов с последующим за ней просветлением. Звезду на могиле Мендеса его жена *«несколько переосмыслила, выкрасив серебрянкой заодно и острие, на которой она была насажена, отчего та приобрела шестой, перевернутый луч и напоминала рождественскую, как ее изображали на старинных открытках, а также наводила на другие ассоциации»*[Улицкая, 2015, 22]. Это изображение

символично: оно объединяет в себе пентаграмму, звезду Давида и рождественскую звезду, отражая тем самым многоуровневое и неоднозначное содержания образа.

Говоря о гендерности как об одном из принципов выстраивания системы образов в романе «Медея и её дети», можно сказать, что ключевым архетипом для женской парадигмы становится образ Софии Премудрости Божьей, а для мужской – образ демиурга, Строителя.

София как воплощенная мудрость представлена образами Медеи и Елены (Премудрой); сопряженность Софии с материнской многоплодностью претворена в образах Сандры и Ники; глубинная связь с космосом и потусторонним миром обыгрывается в образе тонко чувствующей Маши.

Мужчинами Синопли от деда Харлампия наследуется «страсть к строительству». Свой дом возводят Самуил Мендес и Георгий, литовский племянник Медеи Гвидас тоже *«построил дом, развел большое строительство»*. Однако дед Маши, построивший за всю жизнь *«столько военных и полувоенных объектов»*, в собственном доме счастья не находит. *«Не держит тепла»* и дом Бутонова, находящийся в состоянии бесконечного ремонта.

Точкой соприкосновения женского и мужского начал становится дом, являющийся в Книге притчей Соломоновых одним из главных символов Библейской Премудрости. Здесь София становится «строительницей, созидающей мир», которая «складывает дом как образ обжитого и упорядоченного мира, огражденного стенами от безбрежных пространств хаоса».

Подводя итог, можно сказать, что библейская составляющая романа Л. Улицкой «Медея и её дети» становится одним из основных средств трансформации изученных во втором параграфе мифологем. Грехи античной Медеи искупает у Л. Улицкой новая христианская Медея – духовный наставник рода Синопли, учитель, Христос, знаменующий своим появлением воссоединение человечества с Богом. Топос, в котором находится дом Медеи

Синопли, сакрализован и совмещает в себе черты Ковчега, Голгофы и ветхозаветного Храма.

На образном материале членов семьи Медеи в тексте романа активно реализуются апостольский сюжет, сюжет о Георгии Змееборце и сюжет о Левиафане, функционируют ритуальные мотивы и мотивы паломничества. Важную роль в тексте играет и инфернальная мотивика, выраженная в первую очередь образом Самуила Мендеса, мужа Медеи, и задающая роману известную амбивалентность.

Таким образом, рассмотрение образов некоторых персонажей, их взаимоотношений друг с другом и с миром в парадигме христианской и иудейской религии вскрывает новые семантические слои и внутренние взаимосвязи романа.

2.4. Интертекстуальные связи романа Л. Улицкой «Медея и её дети» с отечественной и зарубежной литературой

Роман Л. Улицкой «Медея и её дети», как это и свойственно текстам эпохи постмодернизма, в той или иной мере опирается на широкий круг литературных текстов разных культурных формаций. В романе обнаруживаются интертекстуальные связи с произведениями Данте, У. Шекспира, А.С. Пушкина, М.А. Булгакова, В.В. Набокова и многими другими литературными произведениями, благодаря которым происходит актуализация культурных кодов, необходимых для глубинного постижения смысла романа.

В вопросах жанрового своеобразия, тематики и мотивной организации представляется интересными изучение интертекстуальных связей романа Л. Улицкой «Медея и её дети» с романом Г. Гарсиа Маркеса «Сто лет одиночества». Оба романа представляют собой некую семейную хронику, тяготеющую к жанру саги и метафорически обыгрывающую историю всего человеческого рода; в обоих случаях неким стержнем и связующим звеном всего рода является женщина – мать семейства, становящаяся вдовой,

главной задачей которой является поддержание и укрепление внутрисемейных связей. Подобно тому, как Урсула Игуаран, до последнего дня воспитывая своих детей, внуков и правнуков, ставит на ноги не одно поколение рода Буэндиа, бездетная Медея Синопли становится матерью и ангелом-хранителем для своих братьев и сестёр, их детей, внуков и правнуков, обеспечивая своим трудом благополучие и внутреннюю целостность огромного семейства. Образы героинь объединены и мотивом разрастания дома. Стараниями Урсулы дом семейства Буэндиа, перестающий вмещать всех новых членов семьи, постоянно расширяется за счёт новых построек. Так и при жизни Медеи: *«...дом потерял изначальную стройность, разросся пристройками, террасами и верандами, отвечая этим ростом на бурное увеличение семьи»*[Улицкая, 2015, 8]. В обоих романах местоположение дома подчёркнуто периферийно – не только в части географического положения, но и в плане современного ему историко-культурного контекста: дом находится «на краю света», и события «большого», реального мира не влияют здесь на ход жизни.

Примечательно, что, разрабатывая проблему рода и наследственности, оба автора выделяют в рассматриваемых ими семействах их индивидуальные, видообразующие характеристики. Например, мужчинам Буэндиа тесно в рамках семьи и родовой нравственности, и их неспособность любить порождает главный семейный порок – одиночество. В семействе же Синопли родовыми признаками становятся бережливость женщин и страсть к строительству – у мужчин. Мотив инцеста, являющийся сюжетообразующим для романа Г. Гарсиа Маркеса, тоже отзеркаливает в романе Л. Улицкой: *«Дети были почти ровесники, любили друг друга, можно сказать, с рождения и, забавляя всех, постоянно воспроизводили взрослые взаимоотношения: женское кокетство, и ревность, и петушиное удальство. – Cousinage dangereux voisinage [Двоюродные братцы и сестрицы – опасное соседство – Авт.], – в который раз говорила Медея, глядя на этих двоюродных»*[Улицкая, 2015, 21]. Стоит отметить, что это же место

напрямую отсылает нас и к другому тексту, роману Л.Н. Толстого «Война и мир», а именно – к княгине Друбецкой и её рассуждениям об отношениях Николая и Сони, являющихся двоюродными братом и сестрой (*«Соня страстно-озлобленно взглянула на него и<...> встала и вышла из комнаты. Все оживление Николая исчезло. Он выждал первый перерыв разговора и с расстроенным лицом вышел из комнаты отыскивать Соню. – Как секреты-то этой всей молодежи шиты белыми нитками! – сказала Анна Михайловна, указывая на выходящего Николая. – Cousinage dangereux voisinage, – прибавила она»*).

Мотив инцеста, своеобразно отраженный в отношениях Самуилы и Сандры, отсылает нас к другой семейной хронике – роману В.В. Набокова «Ада», развивающему многоуровневый сюжет о сложных внутрисемейных отношениях и тесно работающему с мотивами измены, запретной любви и семейной тайны.

Н.В. Ковтун, говоря о связях романа Л. Улицкой с «Божественной комедией» Данте, отмечает влияние данного интертекста на хронотоп романа. По её мнению, описание усадьбы Медеи, расположенной уступами, отсылает читателя к образу Чистилища Данте, где восхождение на вершину установится своеобразным обрядом посвящения (*«...в пределах усадьбы каждому дано познать любовь, дружбу, предательство, свой рай и ад»*). Вершина горы становится местом встречи Данте и Беатриче, Георгия и Норы, которым суждено продолжить дело Медеи и сохранить род Синопли, Неслучайно именно Норе это место кажется *«скромной сценической площадкой всемирной истории»*, вокруг которой *«происходит движение миров, звезд, облаков и овечьих отар»*.

Очевидны интертекстуальные связи романа Л. Улицкой с трагедиями У. Шекспира. Неизменное траурное одеяние Медеи есть нечто иное, как аллюзия на образ «чёрного принца» Гамлета (*«Мой милый Гамлет, сбрось свой черный цвет»*). Фигуры обоих героев, яркие и эпохальные, выносятся во вневременной контекст, оба героя становятся провозвестниками идей

гуманизма; однако в отличие от Гамлета, новая, лишенная мстительности Медея не занимает активной позиции деятеля и борца – её гуманизм по-христиански пассивен. Ника в разговоре с Бутоновым и вовсе напрямую обращается к тексту знаменитой шекспировской трагедии: *«А дальше – тишина, – улыбнулась Бутонову улыбкой, обещающей продолжение вечера»*. И недаром бездуховный Бутонов *«цитаты не уловил»* [Улицкая, 2015, 48].

Нашёл своё отражение в романе и другой текст У. Шекспира – трагедия «Отелло». Так, думая о своём браке с Медеей, Самиул рассуждает: *«“Трус, трус”, – признавался он себе, но и здесь не упустил случая поиронизировать: она его за трусость полюбила, а он ее – за снисхождение к ней...»* [Улицкая, 2015, 213]. Очевиден перифраз знаменитой фразы Отелло, убеждающего всех в том, что обвенчанная с ним Дездемона была совершенно свободна в своей воле: *«Она меня за муки полюбила, а я её за состраданья к ним»*. Интересно, что мотив измены, являющийся для обоих текстотворным из главных, трансформируется: мнимая измена Дездемоны переносится на Самуила и становится настоящей, однако в обоих случаях жена остаётся верна мужу, который этой самой верности – в определенном смысле – не заслуживает.

Активно реализуются интертекстуальные связи романа «Медея и её дети» и с произведениями М.А. Булгакова. Так, использование Л. Улицкой топонима Посёлок отсылает нас к топониму Город из «Белой гвардии». В возможности изменения границ между именем собственным и нарицательным, вплоть до перехода одного в другое, исследователь В.Н. Топоров видит одну из главных особенностей мифопоэтических текстов. Действительно, можно говорить о том, что Посёлок Л. Улицкой и Город М. Булгакова мифологизированы, и мифологизированность их одинаковой природы – это одновременно конкретный и обобщенный образ некой «земли обетованной».

Н.В. Ковтун отмечает, что история мужа Маши, Алика, трансформирует «булгаковские сюжеты о демонической профессуре, экспериментирующей с живой материей («Роковые яйца», «Собачье

сердце»)» [Ковтун, 2012]. Алик эмигрирует, разворачивая в Америке серьезную научную деятельность, – и именно оттуда привозят яйца анаконд в повести М. Булгакова.

Место, где стоял дом, в котором Маша провела своё детство, *«издавна считалось нехорошим. Выше была Вшивая горка...»*. Вшивая горка, упоминаемая в негативном контексте, может быть аллюзией на Лысую гору (место шабаша ведьм), упоминаемую М. Булгаковым и в «Белой гвардии», и в «Мастере и Маргарите» (причем в последнем Лысая гора тесно связана с мотивом полёта (полёт Маргариты), являющегося одним из ключевых для образа Маши Л. Улицкой).

Определение «нехорошее место» напрямую отсылает нас к хронотопу «нехорошей квартиры» из романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» – пространству, облюбованному нечистой силой, в котором невозможно жить, оставаясь в здравом уме. Из дома сбегает психологически травмированная Маша, не желает там находиться и её дед, генерал Пётр Степанович, постоянно отбывающий в командировки. Комфортно чувствуют себя здесь лишь душевнобольная Мотя и Вера Ивановна, воплощающая собой ту самую нечистую силу, населяющую «нехорошую квартиру». Её образ, подсвеченный мотивами смерти, ночных видений и сумасшествия, перекликается с образом пушкинской Пиковой дамы, вместо «тройки, семёрки, туза» повторяющей в адрес Маши проклятия и обвинения в смерти родителей.

Интертекстуальные связи с романом «Мастер и Маргарита» проявляются и в сходстве образов Самуила – Самаэля, Азазеля – с булгаковским Азazelло, обольстителем и демоном-убийцей. Подобно тому, как Азazelло открывает Маргарите её женскую красоту, обольститель Самуил *«в единое мгновение... замечает самые неуловимые достоинства женщин и, пожалуй, искренне радуется открытиям этих достоинств тем более, чем менее они очевидны»*[Улицкая, 2015, 68]. Примечательно, что профессиональная специализация Самуила – врач-стоматолог: его работа

связана с причинением боли и практически всегда возбуждает в людях иррациональный страх. Дочь Самуила, Ника, также не лишена демонических черт роковой соблазнительницы: она *«занималась любимым делом обольщения, тонким, как кружево, невидимым, но осязаемым, как запах пирога от горячей плиты, мгновенно заполняющий любое пространство. Это была потребность ее души, пища, близкая к духовной, и не было у Ники выше минуты, чем та, когда она разворачивала к себе мужчину»*[Улицкая, 2015, 147].

По мнению Н.В. Ковтун, в романе Л. Улицкой «типология героинь строится с учетом гендерных стереотипов эпохи fin de siècle», где женщина рассматривается в трёх ипостасях: сексуальный объект, роковая женщина-вамп и романтическая возлюбленная. Им отвечает и цветовая символика: чёрный, красный и белый цвета.

Исследователь отмечает, что образ «белой мышки Нора» маркирован сюжетом «Кукольного дома» Г. Ибсена: «Улицкая “дописывает” знаменитого норвежца» [Ковтун, 2012]. В романе «Медея и её дети» Нора, бросившая жизнь в «кукольном доме», наконец обретает настоящее счастье и любовь. Её образ подчеркнуто романтичен, Нора воплощает собой чистоту и невинность – недаром она, пишущая «на каком-то детском мольберте», сидя «на маленьком складном стульчике», так невероятно схожа со своей маленькой, светловолосой дочерью.

Совершенно к иным сюжетам нас отсылают образы Ники и Маши, особенно интересно представленные в свете их отношений с Бутоновым. Очевидно, что любовный треугольник из эгоистичного сердцеда и двух молодых родственниц – тонко чувствующей, ранимой племянницы и энергичной, грубоватой тёти – отсылает нас к сюжету пушкинского «Евгения Онегина». В Маше находит своё отражение образ Татьяны Лариной – отсюда её письма Бутонову, не находящие нужного отклика в его душе (*«Прочитав письмо, Бутонов только крякнул»*), фантазмагорические сны с животными (к Маше *«во сне приходили какие-то нереальные животные, многоногие,*

многоглазые, полуптицы-полукошки, с символическими намеками. Одно, страшно знакомое, ластилось к ней...»), а также попытка раскрыть для себя внутренний мир возлюбленного через знакомство с его домом. Дар к поэтическому слову, неженственная внешность роднит образ Маши и с образом Владимира Ленского: факт отношений между его возлюбленной и ближайшим другом становится для поэта тяжёлым ударом и является косвенной причиной его трагической гибели от руки Онегина – с ним в романе Л. Улицкой соотносится самовлюбленный Бутонов. Пушкинские мотивы вводятся в ткань романа и с помощью других аллюзий: Маша *«все обрушивала на Нику, вместе со стихами, которые писала постоянно. «Расторгуевская осень», – шутила Маша»* – перифраза знаменитой «болдинской осени» А.С. Пушкина.

Н.В. Ковтун предлагает рассматривать эти отношения через связи с рассказом Т. Толстой «Соня», где любовный треугольник – «суть повторение интриги рассказа Т. Толстой «Соня» (дуэт Ады и Сони), когда на любовные письма одной предложено отвечать другой». «В версии Т. Толстой героиня предстает дамской выдумкой, игрой букв, фантомом, и только высокая любовь Сони (воплощенной Души) обеспечивает шутовской истории высоту античной драмы» [Ковтун, 2012].

Представляется интересным рассмотрение отношений Маши и Бутонова сквозь призму поэмы М.Ю. Лермонтова «Демон». Парящий под куполом цирка Бутонов, в часы любви дарящий чувство полёта и самой Маше, соотносится с летящим над миром «печальным Демоном». В ожоге от прикосновения Бутонова к Маше своеобразно обыгрывается сюжет встречи Тамары с Демоном: «И он слегка / Коснулся *жаркими* устами / Ее трепещущим губам <...>Могучий взор смотрел ей в очи! / Он *жег* ее». Проникающий под покровом ночи в священный дом Медеи Бутонов – это реализация мотива ночных свиданий Тамары и Демона. Отношения героев фатальны и в обоих случаях оканчиваются гибелью девушки; однако если у М. Лермонтова, не успев пройти инициации, жениха теряет Тамара, то у Л.

Улицкой именно муж Алик в последний момент не успевает забрать с собой Машу. Неслучайно демонический образ Бутонова появляется перед Машей в последние минуты её жизни: *«Он стоял в дверном проёме, всегдашний ангел, в тёмно-красном, мрачном, лицо его было неясным, но глаза густо синели, как из прорезей театральной маски»*[Улицкая, 2015, 335].

Во многом Маша напоминает известную поэтессу XX века – Марину Цветаеву. Короткая стрижка, вечная «подростковая» внешность, фонетическая созвучность имен Мария и Марина создают сходство на внешнем уровне. Далее – исключительный дар поэтического слова и сходство поэтики: порывистость (*«Вот я!»*, *«Скажи “нет”! Ты скажи “нет”!»*), причудливость ритма и рифмы, абсолютизация и драматизм (*«Наследственный удел – искусство перевоза. / Два берега лежат, забывши о родстве, / а ты опять в поток, в беспмятные воды, / в которых я никто, – ни миру, ни тебе»*). Проявляется в Маше и свойственная для М. Цветаевой духовная связь с А.А. Ахматовой: именно её произведение – «Поэму без героя» – героиня всю ночь читает своему возлюбленному; внешнее сходство любимой Машей Медеи с этой поэтессой (чёрные одежды, повязанный на голову платок, тонкий стан, греческий профиль) лишь подтверждает эту особую связь. Интересен и тот факт, что М. Цветаевой написана драма «Федра», разрабатывающая мифологический сюжет об Ипполите, который, как мы знаем, нашёл своеобразное отражение в образе Бутонова. М. Цветаева тоже окончила жизнь самоубийством. *«Прости меня, но дальше было бы хуже. Я тяжело больна, это уже не я»*, – говорила она сыну в своей предсмертной записке.

Таким образом, можно прийти к выводу, что текст романа Л. Улицкой «Медея и её дети» богат отсылками к литературному интертексту. Связи текста с романом Г. Гарсиа Маркеса «Сто лет одиночества», метафорически представляющих в истории семьи историю всего человеческого рода, который держится благодаря женщине-вдове, по-новому раскрывают содержание проблем наследственности и рода. На раскрытие смежной

проблематики работают и интертекстуальные связи с романами «Война и мир» Л.Н. Толстого и «Ада» В.В. Набокова.

Прямое обращение к творчеству У. Шекспира (в виде цитат и перифразов) и к пьесе «Кукольный дом» Г. Ибсена (за счёт имени героини) работает в первую очередь на систему образов в романе Л. Улицкой, позволяя выводить героев произведения за рамки собственно текста в широкий историко-литературный контекст.

Интертекстуальные связи романа с творчеством М.А. Булгакова разрабатывают топос романа за счёт мотивов «земли обетованной» («Белая гвардия») и «нехорошего места» («Мастер и Маргарита»), а также обращены к его системе образов. «Евгений Онегин» А.С. Пушкина и «Демон» М.Ю. Лермонтова, творчество М. Цветаевой и сам её образ в связях с текстом Л. Улицкой работают на углубление понимания как системы образов в романе, так и особенностей его сюжетостроения. Так, Маша одновременно воплощает в себе образы Татьяна Лариной, Владимира Ленского, княжны Тамары и самой Марины Цветаевой, а Бутонов – образы пушкинского Онегина и лермонтовского Демона. Отношения Маши, Бутонова и Ники, подсвеченные сюжетами указанных выше романов, предстают перед читателем в новом свете и позволяют вскрыть новые в романе Л. Улицкой «Медея и её дети» новые смыслы.

Однако все эти художественные находки – далеко не полный перечень всех возможных интертекстуальных связей данного романа, и в этом кроется одна из перспектив для дальнейшего исследования темы.

2.5. Методические рекомендации к изучению романа Л. Улицкой «Медея и её дети» в школе

О русском постмодернизме уже написано множество статей и монографий. Несмотря на это, методические подходы к изучению этой темы в курсе школьной программы либо не разработаны тщательно, либо

вызывают отторжение среди педагогов и родителей учащихся, вследствие чего не внедряются в школьный курс.

Наиболее последовательно, глубоко и подробно важность курса современной русской литературы в школе обосновал Б.А. Ланин, разработчик множества элективных курсов, школьных программ и пособий, посвященных этому вопросу. В список произведений, обязательных к изучению, автор включает и роман Л. Улицкой «Медея и её дети», рекомендуемый к рассмотрению с позиций неореализма.

Однако ввиду сложности содержания романа Л. Улицкой, а также по причине возрастного ценза, установленного в отношении текста (18+), нам представляется целесообразным изучение данного произведения в старших классах внутри элективного курса либо в рамках научно-исследовательской деятельности учащихся. Роман можно рассматривать на предмет реализации категории интертекстуальности в литературе, а также можно работать на его материале с гендерным аспектом, семейной тематикой и явлением поликультурности.

Изучение романа Л. Улицкой вне интертекстуального аспекта в курсе школьной программы представлено в таких работах:

1. Ю.В. Оводенко, Урок по повести Л.Улицкой «Медея и её дети». XI класс // Уроки литературы. – 2013. – № 1. – С. 10.
2. Е.В.Сафонова, Поликультурное образование учащихся: роман Л.Улицкой «Медея и её дети» на уроках литературы // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки, т. 18, №2(2), 2016. – С. 160-163.

На наш взгляд, работа с категорией интертекстуальности способствует развитию интеллектуальных и коммуникативных способностей учащегося, а ввиду наличия игрового компонента обеспечивается и активизация его читательской деятельности. Интертекстуальность можно рассматривать и как способ реализации историко-литературного подхода в старших классах

школы за счёт заложенной в неё функции актуализации набора определенных культурных кодов и «открытия нового в старом».

Творческая свобода, которой обладает читатель-старшеклассник, вступающий в диалог с художественным текстом, формирует в нём своеобразную интертекстуальную компетенцию, благодаря которой процесс смыслопонимания текста становится более увлекательным и продуктивным. В работе учащихся с приёмом интертекстуальной игры заложен огромный потенциал активизации читательского интереса к произведениям литературы.

Н.В. Самсонова выделяет несколько функций приёма интертекстуальной игры в рамках школьного курса:

- *когнитивная*, направленная на смыслопонимание художественного текста;
- *интеллектуальная*, реализующаяся при анализе художественного текста;
- *эстетическая*, заключающаяся в сознательном стремлении испытать чувство прекрасного формой художественной речи;
- *гностическая*, направленная на создание новой модели мира путём переосмысления художественного текста;
- *гедоническая*, суть которой заключается в наслаждении необычной формой поэтической речи;
- *выразительная*, которая служит образной, а, следовательно, и более тонкой передаче мысли.

Исследователь отмечает, что «результатом интертекстуальной игры с прецедентным текстом становится включение в собственную речь как разговорную, так и письменную прецедентных выражений, иллюстрирующих, по мнению Кузьминой Н.А., элитарный тип речевой культуры, который основывается на знании прецедентных текстов непреходящего общекультурного значения».

В рамках школьного курса представляется продуктивным рассмотрение интертекстуальных связей романа:

- 1) с мифологией Древней Греции;
- 2) с произведениями М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита», «Белая гвардия», «Роковые яйца»;
- 3) с романом А.С. Пушкина «Евгений Онегин»;
- 4) с поэмой М.Ю Лермонтова «Демон».

На уроках, посвященных интертекстуальным связям романа с древнегреческой мифологией, важно:

- актуализировать у учащихся содержание мифов о древнегреческом пантеоне; Меее, Ясоне, аргонавтах и Золотом руне; обратиться к инвариантам мифа о Меее, проанализировать его трансформацию;

- акцентировать внимание на сходствах и различиях античной Мееи и Мееи Синопли;

- актуализировать содержание мифов о Нарциссе, Амуре и Психее, Орфее и Эвридике; проанализировать их реализацию и трансформацию в романе Л. Улицкой «Меея и её дети».

Уместны такие формы работы учащихся, как урок-мастерская, театральные постановки, выступление с докладом, творческая презентация, работа в группах, беседа.

При работе с произведениями М.А. Булгакова необходимо:

- актуализировать у учащихся содержание романов «Мастер и Маргарита», «Белая гвардия», повести «Роковые яйца»;

- провести сопоставительный анализ образов Самуила Мендеса и булгаковского Азazelло;

- уделить внимание анализу хронотопа романа «Меея и её дети» и «Мастер и Маргарита», в частности, топосам «нехорошая квартира» и «нехорошее место», а также способам достижения эффекта вневременности романа.

Рассматривая интертекстуальные связи романа Л. Улицкой «Меея и её дети» с романом А.С. Пушкина «Евгений Онегин», в первую очередь, стоит

уделить внимание образу Маши и его связям с образами Татьяны Лариной и Владимира Ленского.

При анализе же связей романа с «Демоном» М.Ю. Лермонтова внимание нужно уделить отношениям Маши с В. Бутоновым у Л. Улицкой и проанализировать их на предмет сходства и расхождений с сюжетом и мотивикой указанной выше поэмы.

Общая цель для любого из занятий – углубление смыслопонимания романа Л. Улицкой «Медея и её дети» за счёт актуализации и интерпретации других, известных учащимся текстов. Необходимо не только уметь находить интертекстуальные связи романа с другими произведениями – важно понимать, что эти связи дают для понимания текста, какие новые семантические слои вскрывают и для чего это нужно.

Проведенное нами исследование по интертекстуальным связям романа Л. Улицкой «Медея и её дети» с мифологическим, библейским и литературным интертекстами может послужить теоретической базой для составления поурочных разработок на материале данного произведения.

Заключение

Творчество Людмилы Улицкой – яркое и самобытное явление русской литературы эпохи постмодернизма. Работая в манере новой герменевтики и используя вместе с тем постмодернистские приёмы и идеи, писательница создала новую, во многом уникальную форму воплощения высоких ценностей классической русской литературы.

Одним из основных художественных приёмов в поэтике Л.Е. Улицкой является интертекстуальность – неизбежное явление для герменевтического дискурса, избранного писательницей в качестве основного творческого метода. Интертекстуальная игра с другими текстами становится одним из главных инструментов истолкования неочевидных, глубинных смыслов в уже привычных культурных явлениях.

Наиболее широкое представление категория интертекстуальности получает в романе «Медея и её дети», считающемся многими исследователями одним из лучших произведений Л.Е. Улицкой. В романе плодотворно реализуются интертекстуальные связи с мифологическим, библейским и собственно литературным интертекстами, благодаря которым в сознании читателя актуализируется целый комплекс различных культурных кодов.

Заявка на необычную интерпретацию знаменитого сюжета происходит уже на уровне заглавия, выносящего образ бездетной Медеи за пределы классической парадигмы. В образе Медеи Л. Улицкой реализуется анти-миф о жестокой колхидской царевне, где на место мстительной колдуньи, разрушившей не одну семью, выводится новая, христианская Медея, становящаяся главной хранительницей семейного очага рода Синопли. Подобно Урсуле, героине романа «Сто лет одиночества», Медея Синопли становится родообразующим элементом большого семейства, история которого метафорически претворяет в жизнь историю всего рода человеческого. Главная героиня, никогда не меняющая своего местоположения, воплощает собой мировое древо; мотив путешествия,

внезапно ею предпринятого, а также житейская мудрость роднят образ Медеи с образом Одиссея. Внешность героини и её духовная связь с Машей, в образе которой наблюдаются переключки с образом Марины Цветаевой, отсылают читателя к образу А.А. Ахматовой. Однако здесь наиболее интересны связи с образа Медеи с образом Христа. Рождённая в 1900 году, она, как и Христос, становится Богочеловеком, посредством которого человечество постигает истину. Бездетность – своеобразная жертва, благодаря которой Медея Синоплискушает грехи античной Медеи, отсюда – сочетание в топосе дома черт сакрализованных Голгофы, Ковчега, дантовского Чистилища и ветхозаветного Храма, а также мифологизированных Колхиды, Итаки и булгаковского Города.

На материале образов остальных персонажей романа продуктивно реализуются близнечный миф и миф об андрогине. В образах Медеи и её двенадцати братьев и сестёр обыгрывается апостольский сюжет и вместе с тем реализуется inferнальная мотивика. Одними из ведущих мотивов, помогающих выстраивать иерархию образов, становятся мотивы боготворения, ритуальности и паломничества.

В персонажах романа часто реализуется несколько интертекстуальных связей разного типа. Так, мотив возвращения на родину роднит Георгия с Одиссеем, а его отношения с Медеей позволяют провести параллели с библейской мифологемой о любимом ученике; есть в тексте отсылки и к образу святого Георгия Змееборца (Победоносца). Образ Елены, матери Георгия, в большей степени реализует связи с образом Елены Троянской, трансформированных, как и в случае с Медеей, в христианском ключе.

Образ Ники отсылает к древнегреческой богине победы и одновременно реализует мотивику inferнальности, унаследованную от отца – Самуила, в образе которого проступают черты демона Самаэля, булгаковского Азazelло и христианского святого.

В образе одарённого античной телесностью Валерия Бутонова реализуются связи с образами Нарцисса, Ипполита, Персея. В их отношениях

с Машей отзеркаливает мифологический сюжет об Амуре и Психее, реализуются и литературные сюжеты: отношения Онегина и Татьяны, Онегина и Ленского, лермонтовского Демона и княжны Тамары. Отношения же Маши с мужем Аликом очевидно подсвечены мифологическим сюжетом об Орфее и Эвридике.

Л.Е. Улицкая проявляет настоящее мастерство тонкой интертекстуальной игры. Так, верная супруга Медея с её страстью к искусству шитья оказывается вовсе не Пенелопой, но Одиссеем, а Бутонов, напрямую заявленный в качестве самого Александра Македонского, оказывается обычным Нарциссом, по-настоящему влюблённым лишь в своё отражение – в своего сына. Мифологическая парадигма трансформируется за счёт наполнения христианским содержанием – пишется новая история, оттененная знаменитым литературными сюжетами, список которых, кроме названных, включает произведения У. Шекспира, Л. Толстого, В. Набокова, Т. Толстой и многих других. Помимо прочего, содержание образов нарочито амбивалентно (мистический и христианский компоненты образа Медеи, inferнальность и святость Самуила). Калейдоскоп такого множества интертекстуальных связей активизирует у читателя мощный процесс переосмысления имеющихся культурных кодов и парадигм, помогает «открытию нового в старом», предоставляя каждому возможность прочесть этот художественный текст по-своему в зависимости от ориентации и уровня развития его историко-культурных и философских установок.

Мы уверены, что данное исследование – далеко не полный список находок в вопросе интертекстуальных связей в указанном художественном тексте. В этом и заключается перспектива дальнейшей работы над романом Л.Е. Улицкой «Медея и её дети».

Список литературы

1. Арнольд, И.В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность / И.В. Арнольд. - СПб.: Изд-во СПбГУ, 1999.
2. Баженова, Е.А. Интертекстуальность // Стилистический энциклопедический словарь русского языка. М. : Наука, 2003. С. 108.
3. Баринова, Е.Е. Метатекст в постмодернистском литературном пространстве: автореф. дис. ... канд. фил. Наук. Тверь, 2008. С. 22.
4. Барт, Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика / Р. Барт. - М.: Прогресс, 1989.
5. Бахтин, М.М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. С. 6 – 71.
6. Белозерова, Н.Н. Интегративная поэтика / Н.Н. Белозерова. - Тюмень: Изд-во Тюменского гос. ун-та, 1999.
7. Библиер, В.С. Михаил Михайлович Бахтин, или поэтика культуры (На путях к гуманитарному разуму) М.: Гнозис, 1991.
8. Библия
9. Богданова О.В, Ковтун Н.В. Коммуникативные стратегии в «Миддл-литературе» рубежа XX-XXI вв.: случай Л. Улицкой // Вестник СПбГУ. Серия 9. Филология. Востоковедение. Журналистика. 2014. №1. С.14-25.
10. Габриелян Н. Ева это значит «жизнь» (Проблема пространства в современной русской женской прозе) // Вопросы литературы. М., 1996. № 78. С. 31-72.
11. Гвоздев, А.Н. Очерки по стилистике русского языка. М. : Просвещение, 1955. С. 215.
12. Граудина Л., Ширяев Е. Культура русской речи. Средства речевой выразительности. М. : Наука, 2005. С. 132.
13. Дронова, Е.М. Стилистический прием аллюзии в свете теории интертекстуальности: на материале языка англо-ирландской драмы

- первой половины XX века: автореф. дис. ... канд. филол. наук.
Воронеж, 2006. С. 45.
14. Егорова, Н.А. Проза Улицкой 1980–2000-х годов: проблематика и поэтика : дис. ... канд. фил. наук. – 2007.
15. Женщина в мифах и легендах. Энциклопедический словарь. Ташкент: Главная редакция энциклопедий, 1992. 304 с.
16. Ильин, И.П. Постмодернизм : словарь терминов / И. П. Ильин. – М.: ИНИОН РАН - INTRADA, 2001. – 384 с.
17. Ковтун, Н.В. Интертекстуальная игра в романе Л. Улицкой «Медея и ее дети» // *Respectus Philologicus*, 2012. Nr. 12 (22). P. 85–98.
18. Кузьмина, Н.А. Интертекст и его роль в процессах поэтического языка / Н.А. Кузьмина. - М.: Ком-Книга, 2007.
19. Кучерская, Н. Роман меня напишет (встреча с Л. Улицкой) / Н. Кучерская // *Российская газета*. -2005. - 6 апреля (№69). - С. 1, 13.
20. Лайшен, Н.В. Трансформация античного мифа в романе Улицкой «Медея и её дети» // Н.В. Лайшен Вид бароко до постмодернизму. – 2015, выпуск XIX.
21. Лебедева, Л.И. Аллюзия // *Русский язык. Энциклопедия*. СПб. : Питер, 1996. С. 33.
22. Лейдерман, Н.Л., Липовецкий, М.Н. Современная русская литература: 1950 — 1990-е гг; пособие для студ. высш. учеб. заведений: В 2 т. — Т. 1968. — М.: Издательский центр «Академия», 2003.
23. Литературный энциклопедический словарь. М.: Просвещение, 1987. С. 333.
24. Лотман, Ю.М. Семиотика культуры и понятие текста // Ю.М. Лотман Избранные статьи. Т. 1. - Таллинн, 1992
25. Мандельштам, О. Слово и культура. М. : Сов. писатель, 1987. С. 50.
26. Мифологический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1999. 672

- 27.Новохаçева, Н.Ю. Стилистический приём литературной аллюзии в газетно-публицистическом дискурсе XX-XXI вв.: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2004. С. 87.
- 28.Петрова,Н.В., Кулакова,О.К. Различные подходы к определению интертекстуальности // Вестник ИГЛУ. 2011. №2 (14). С.131-136
- 29.Побивайло, О.В. Мифопозитика прозы Людмилы Улицкой: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. / Побивайло Оксана Викторовна. – Красноярск, 2009. – 165 с.
- 30.Политыко, Е.Н. Метатекст: терминологические и функциональные аспекты // Littera terra : Сб. аспирант.и студенч. науч. трудов / Урал. гос. пед. ун-т. Екатеринбург, 2010. Вып. 5. С. 142.
- 31.Прохоров, А.М. Аллюзия // Большая советская энциклопедия: в 30 т. М. : Сов.энциклопедия, 1960. Т. 1. С. 215.
- 32.Пьеге-Гро, Н. Введение в теорию интертекстуальности: Пер. с фр. / Общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. — М.: Издательство ЛКИ, 2008. — 240 с.
- 33.Пьего-Гро, Н. Введение в теорию интертекстуальности / Н. Пьего-Гро.- М.: Изд-во ЛКИ, 2008.
- 34.Ровенская, Т.А. Роман Л.Улицкой "Медея и ее дети" и повесть Л.Петрушевской "Маленькая Грозная": опыт нового женского мифотворчества // Адам и Ева. Альманах гендерной истории. М., 2001. №2. С.137-163.
- 35.Рыжова, О. Коитус Кукоцкого, или самая интеллигентная домохозяйка / О. Рыжова // Литературная газета. - 2004. - № 37. - С. 11.
- 36.Сидоренко, К.П. Интертекстовые связи Пушкинского слова. СПб.: Наука, 1999. С.14-20.
- 37.Скокова, Т.А. Проза Людмилы Улицкой в контексте русского постмодернизма: автореф. дис. ... канд. филол. наук:10.01.01 / Т.А. Скокова. – М., 2010. – 21 с.

38. Степанов, Ю.С. "Интертекст", "интернет", "интерсубъект" (к основаниям сравнительной концептологии) // Известия Академии наук. Серия литературы и языка. 2001. Т. 60. № 1. С. 3-11.
39. Стройков, С.А. Изучение гипертекста и гипертекстуальности в аспекте современной лингвистики // Вестник Волжского университета им. Татищева. Тольятти: ЕУ и ИТ. С. 43-45.
40. Супрун, А.Е. Текстовые реминисценции как языковое явление / А.Е. Супрун // Вопросы языкознания. - 1995. - № 6. - С. 17-19.
41. Тимина, С. Ритмы вечности. Роман Людмилы Улицкой «Медея и ее дети». В кн. Русская литература конца XX века в зеркале критики. Хрестоматия. М.: – С-Петербург, 2003.
42. Томашевский, Б.М. Теория литературы. Поэтика / Б. Томашевский. - 5-е изд. - М.-Л.: ГИЗ, 1930.
43. Тынянов, Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. 576 с.
44. Улицкая, Л. Принимаю все, что дается // Вопросы литературы. – 2000. – № 1. – С. 234.
45. Фатеева, Н.А. Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности. М.: КомКнига, 2007.
46. Фатеева, Н.А. Типология интертекстуальных элементов и связей в художественной речи // Известия Российской Академии наук. Серия литературы и языка. — М.: Наука, 1998. — Т. 57. № 5. — С. 25—38.
47. Филиппова, С.Г. Интертекстуальность как средство объективизации картины мира автора: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04 / С.Г. Филиппова. - СПб., 2007.
48. Хализев, В.Е. Теория литературы. М. : Высш. школа, 2000. С. 203.
49. Шайтанов, И. Триада современной компаративистики: глобализация - интертекст - диалог культур. // Вопросы литературы, 2005.
[Электронный ресурс]: <http://magazines.russ.ru/voplit/2005/6/sh7.html>

50.Эко, У. Инновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна. С. 57-63.

51.Ямпольский, М.Б. Память Тиресия: интертекстуальность и кинематограф. М.: Инфра-М, 1993. 408 с.