

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 ее преподавания

Небова Екатерина Владимировна

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

Интертекстуальность сборника «Московские сказки» Александра
Абрамовича Кабакова: литературоведческий и методический аспекты
Направление подготовки 44.03.05 Педагогическое образование
Направленность (профиль) образовательной программы Русский язык и
литература

ДОПУСКАЮ К ЗАЩИТЕ

Зав.кафедрой мировой литературы и
методики ее преподавания,

доцент, к.ф.н. Липнягова С. Г.

17.05.2017. Липнягова (дата, подпись)

Руководитель доцент, к.ф.н. Новоселова Н. А.

17.05.2017 Нел (дата, подпись)

Дата защиты 20.06.2017

Обучающийся Небова Е. В.

17.05.2017 Небова (дата, подпись)

Оценка _____ (прописью)

Красноярск 2017

Содержание	
Введение.....	3
Глава I. Интертекстуальность как один из методов современного литературоведения:	
1.1. Теория интертекстуальности в современном научном дискурсе.....	6
1.2. Типы и формы проявления категории интертекстуальности в тексте...	12
Глава II. Реализация интертекстуальных связей в книге «Московские сказки» А. А. Кабакова:	
2.1. Классификация прецедентных текстов в сборнике.....	19
2.2. Трансформация прецедентных текстов в рассказах цикла:	
2.2.1. Взаимосвязь мифологического и библейского в рассказе «Голландец».....	22
2.2.2. Рассказ «Проект «Бабилон» как синтез разных видов интертекстуальности.....	30
2.2.3. Трансформация мифологических и литературных аллюзий в рассказе «Красная и серый».....	37
2.2.4. Взаимосвязь мифологических, литературных и музыкальных аллюзий в рассказе «Восходящий поток».....	48
2.2.5. Мифопоэтика рассказа «Любовь зла».....	52
2.3. Методические рекомендации.....	56
Заключение.....	59
Список литературы.....	62
Приложение А. План-конспект сдвоенного урока в 10-11 классах на тему: «Интертекстуальность «Московских сказок» А. А. Кабакова».....	68

Введение

Литература на протяжении различных эпох неоднократно обращалась к предшествующим и современным текстам. Вспомним, к примеру, аллюзии к мифам, античным произведениям авторами эпохи Возрождения, переосмысления А. С. Пушкина (притча о блудном сыне в «Станционном смотрителе»), Н. В. Гоголя, Ф. М. Достоевского, аллюзивность рассказов И. А. Бунина и многих других авторов зарубежной и русской литературы.

Теория интертекстуальности зародилась в середине двадцатого века. Она получила глубокое развитие в трудах отечественных и зарубежных исследователей таких, как Ю. Кристева, И. П. Ильин, Н. А. Фатеева, А. К. Жолковский, Н. Пьеге-Гро, А. Д. Васильев и многих других ученых. Термин был введён в 1967г. французской исследовательницей, теоретиком постструктурализма, Юлией Кристевой, которая понимает «интертекстуальность» как общее свойство текстов, выражающееся в наличии между ними связей, благодаря которым тексты (или их части) могут многими разнообразными способами явно или неявно ссылаться друг на друга [Кристева, 2004, с. 68].

В настоящее время исследователи говорят о нескольких видах реализации категории интертекстуальности в тексте, к которым относятся цитаты, аллюзии, афоризмы, иностилевые вкрапления, пародии и др. [Ильин, 1999, с. 204 — 205].

Актуальность нашего исследования определяется тем, что метод интертекстуальности является плодотворным в плане интерпретации художественного текста и выявления авторской позиции. Это особенно важно при анализе текстов модернизма и постмодернизма, поскольку интертекстуальность — это один из основополагающих способов построения текстов данных литературных направлений.

Объектом исследования послужил сборник рассказов «Московские сказки» А.А. Кабакова. Предметом исследования выступают интертекстуальные связи рассказов сборника с прецедентными текстами.

Научная новизна исследования заключается в попытке рассмотрения сборника А.А. Кабакова как частного случая проявления категории интертекстуальности и выявления особенностей ее реализации. Сборник «Московских сказок» рассматривался исследователями, но работа с точки зрения межтекстового взаимодействия не проводилась, поэтому основное место в исследовании занимает собственный анализ произведений названного писателя в русле интертекстуального метода.

Целью нашего исследования является рассмотрение интертекстуальных связей в сборнике «Московские сказки» А.А. Кабакова.

Для достижения данной цели были поставлены следующие задачи:

1. Изучить теорию интертекстуальности и обозначить основные виды и формы проявления категории интертекстуальности в рассказах сборника;
2. Выявить, какие тексты используются А.А. Кабаковым как прецедентные;
3. Классифицировать прецедентные тексты по их культурной принадлежности и охарактеризовать их разновидности;
4. Проследить, как прецедентные тексты встраиваются в структуру повествования, и выявить художественную функцию выделенных интертекстуальных связей.

Работа состоит из введения, двух глав, методических рекомендаций, заключения, списка библиографических источников.

В главе I освещаются центральные вопросы теории интертекстуальности. При этом основное внимание уделялось исследованиям Ю. Кристевой, И. П. Ильина, которые основывались на теории «диалогизированного сознания» М. М. Бахтина.

В главе II анализируется 5 рассказов из сборника «Московские сказки» А. А. Кабакова. Особое внимание уделяется анализу интертекстуальных связей на сюжетном и образном уровнях, благодаря которым читатель ощущает постоянную связь авторского текста и текста-оригинала. А также

даются методические рекомендации по изучению интертекстуальности на уроках литературы.

В заключении обобщаются результаты исследования и представляются выводы, актуальные для дальнейшей разработки проблемы.

Глава I. Интертекстуальность как один из методов современного литературоведения

1.1. Теории интертекстуальности в современном научном дискурсе

Теория интертекстуальности складывалась главным образом в ходе исследования интертекстуальных связей в художественной литературе. Однако в действительности сфера ее бытования много шире. Во-первых, она присуща всем словесным жанрам, а не только изящной словесности. Во-вторых, интертекстуальность имеет место не только в текстах в узком смысле, т.е. словесных (вербальных), но и в текстах, построенных средствами иных, нежели естественный язык, знаковых систем. Интертекстуальные связи могут устанавливаться между произведениями изобразительного искусства, архитектуры, музыки, театра, кинематографа науки.

В целом, концепция теории интертекстуальности восходит к фундаментальной идее неклассической философии об активной роли социокультурной среды в процессе понимания и порождения смысла [Можейко, 2001, с. 333]. Так, немецкий философ Ханс-Георг Гадамер отмечает, что «все сказанное обладает истиной не просто в себе самой, но указывает на уже и еще не сказанное... И только когда несказанное совмещается со сказанным, все высказывание становится понятным» [Гадамер, 1964, с. 263].

Интертекстуальность стала одним из основных видов и способов построения художественного текста в искусстве модернизма, а в настоящее время является общеупотребительным понятием для текстологической теории постмодернизма.

Термин «интертекстуальность» был введен в 1967 году французским теоретиком постструктурализма Юлией Кристевой [Kristeva, 1967]. Исследовательница определяет «интертекстуальность» (фр. *intertextualite*, англ. *intertetuality*) как общее свойство текстов, выражающееся в наличии

между ними связей, благодаря которым тексты (или их части) могут многими разнообразными способами явно или неявно ссылаться друг на друга [Кристева, 2004, с. 68]. Как видим, разработки Ю. Кристевой в области интертекстуальности опираются на концепцию «полифонического романа» М. М. Бахтина [Бахтин, 1975, с. 113], который в свое время зафиксировал феномен диалога текста с предшествующими и параллельными ему во времени текстами, то же самое фиксируется и в жанровом отношении.

Ученые расходятся во мнении, каково наполнение категории интертекстуальности. По-мнению Ю. Кристевой, в постмодернистской системе взаимодействие текста со знаковым фоном выступает в качестве основополагающего условия образования смысла: «всякое слово есть... пересечение других слов» [Кристева, 1995, с. 99]. По мысли исследовательницы, всякий текст является пересечением других текстов – «диалогом различных видов письма»: авторского, письма адресата или персонажа и письма, образованного предшествующим или нынешним культурным контекстом [Кристева, 1995, с. 97].

Французский философ-постструктуралист Ролан Барт, который, по мнению большинства западных теоретиков, дал каноническую формулировку понятий «интертекстуальность» и «интертекст», считает, что «каждый текст является интертекстом» [Барт, 1989, с. 78]. То есть ученый рассматривает всю литературу как феномен интертекстуальности, в которой «каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат» [Там же]. Р. Барт объясняет это тем, что до текста и вокруг него всегда существует язык, поэтому обрывки культурных кодов, формул, ритмических структур, фрагменты социальных идиом и т. д. поглощены текстом и перемешаны в нем [Там же]. При этом исследователь не сводит теорию интертекстуальности только к проблеме источников и влияний. Он говорит, что она «представляет собой общее поле анонимных формул, происхождение которых редко можно обнаружить, бессознательных или автоматических цитаций, даваемых без кавычек» [Барт, 1989, с. 78].

Мы считаем, что в концепции Р. Барта есть ряд положений, вызывающий дискуссии в научной среде. Во-первых, ученый понимает творческий процесс создания текста как поток сознания автора, основанный на культурной памяти. Однако уже подбор цитат является, на наш взгляд, выражением авторской индивидуальности. По мнению Н. А. Фатеевой, цитация в текстах может иметь бессознательное происхождение, но только в том случае, если источник не несет в новом тексте смысловой и функциональной нагрузки, то есть не воздействует на него [Фатеева, 2000, с. 132]. Как правило, автор обращается к интертекстам сознательно, с целью выражения своих интенций. Во-вторых, по мнению Н. Пьеге-Гро, категория интертекстуальности начинает работать только тогда, когда читатель обнаруживает интертекст в произведении [Пьеге-Гро, 2008, с. 131]. Неузнанный источник не создаст в восприятии читателя интертекстуальных связей, включающих новый текст в историко-литературный контекст.

Авторы в разные временные эпохи создавали свои произведения, осмысляя уже созданные образцы искусства, ссылаясь на предшествующие и современные тексты. Но, по мнению теоретиков постмодернизма, суть интертекстуальности заключается в том, что каждый текст состоит из цитат и реминисценций к другим текстам [Руднев, 2000, с. 113] и «художник наших дней — это не производитель, а апроприатор» [Гройс, 2012, 409]. Писатель присваивает существующие тексты, вставляя их в структуру своих произведений, использует готовые формы и сюжеты, при этом частично трансформируя их, но в отличие от предшествующей традиции, постмодерн ориентирован на подразумевающиеся (графически не заданные) кавычки: «текст образуется из анонимных, неуловимых и вместе с тем уже читанных цитат — из цитат без кавычек» [Барт, 1989, с. 78].

Процедура узнавания цитат требует развития у читателя определенных культурных компетенций. Отсутствующие в типографском смысле кавычки могут быть обнаружены лишь благодаря «внетекстовому знанию» [Эко, 1997, с. 67]. Читатель должен не только выявить наличие интертекста, но и

идентифицировать его, а затем дать ему свое истолкование [Пьеге-Гро, 2008, с. 132], увидеть «новый поворот» [Жолковский, 1992, с. 18]. Как видим, интертекстуальность предполагает активного читателя, а выявление текста-источника зависит от культурной памяти читателя, его эрудированности [Пьеге-Гро, 2008, с. 133]. Следовательно, апперцепция читателем интертекстов может быть различной, так как предполагает зависимость восприятия от прошлого знания, опыта, общего состояния духовной жизни человека, а также от его психического состояния [Зеленский, 2008, с. 25]. Например, аллюзии писателей к Библии могут быть выявлены далеко не каждым современным читателем. Такие тексты будут понятны лишь элитарному потребителю: литературоведам, церковнослужителям и тем, кто обращался к ним. Апперцепцию массовым читателем постмодернистских текстов осложняет в большей степени игровая форма повествования, а также не всегда должный культурный опыт. Невыявленность интертекстуальных связей в текстах приводит к неполноте восприятия авторских интенций.

С теорией интертекстуальности тесно связано понятие прецедентности текста. Термин данного понятия был введен Ю. Н. Карауловым в 1986 году в ходе VI конгресса МАПРЯЛ [Караулов, 1986, с. 105-126] и получил в науке узкую и широкую трактовку. Последнее время внимание уделяется разработке понятий «прецедентный текст» и «прецедентность», а также многочисленным производным терминам, включающим определение «прецедентный», которые достаточно прочно вошли в терминологический аппарат теории интертекстуальности. Большинство ученых трактуют данный термин как феномен первичного образца, на основе которого посредством оценки и сопоставления создается новый культурный продукт.

По мнению Красных В. В., прецедентными текстами являются осознанные или неосознанные, точные или преобразованные цитаты или иного рода отсылки к более или менее известным ранее произведенным текстам в составе более позднего текста [Красных, 1998, с. 52].

Г. Г. Слышкин и М. А. Ефремова определяют понятие «прецедентность»

как «наличие в тексте элементов предшествующих текстов» [Слышкин, Ефремова, 2004, с. 7].

По определению Е.А. Баженовой, автора статьи об интертекстуальности, помещенной в «Стилистическом энциклопедическом словаре русского языка», прецедентный текст — это результат «смысловой компрессии исходного текста» и форма «его метонимической замены», характеризующийся «признаками автосемантической и реинтерпретируемости», т.е. многократной повторяемости в интертекстуальном ряду [Баженова, 2006, С. 107]. При этом исследовательница утверждает, что прецедентный текст может быть извлечен из текста-источника «без потери познавательно-эстетической ценности» и использован, «как самостоятельное утверждение в виде отдельного мини-текста или в других текстах» [Баженова, 2006, с. 107].

Ю. Н. Караулов характеризовал прецедентные тексты через понятие «хрестоматийность» [Караулов, 2007, с. 215], которое распространяется не только на художественные тексты известных классиков литературы, включенных в общеобразовательную школьную программу по литературе. В круг прецедентных текстов, по мнению исследователя, нужно включать тексты, существующие до художественной литературы «в виде мифов, преданий, устно-поэтических произведений», а также «библейские тексты и виды устной народной словесности (притча, анекдот, сказка и т.п.) и публицистические произведения историко-философского и политического звучания» [Караулов, 2007, с. 216].

Определяющим критерием прецедентности текстов, который мы выявили на основе различных трактовок данного понятия, можно считать общеизвестность, так как если текст не является таковым и не апеллирует к «культурной памяти» читателя [Баженова, 2006, с. 107], то, как показывает исследование Е. А. Земской, «возникает минус-эффект коммуникации» [Земская, 1996, 137]. На основе этого мы можем утверждать, что ассоциативные связи не устанавливаются должным образом, если текст не

является известным. Аллюзия к данному тексту не возникнет, что приведет к нереализации авторских задач во всей полноте.

Следствием хрестоматийности и общеизвестности прецедентных текстов, по мнению Ю. Н. Караулова, является их «реинтерпретируемость», в результате которой прецедентные тексты «перешагивают рамки словесного творчества, где исконно возникли, воплощаются в других видах искусств (драматическом спектакле, поэзии, опере, балете, живописи, скульптуре)» [Караулов, 2007, с. 217].

На основе критериев прецедентности текстов Г. В. Денисова в «Интертекстуальной энциклопедии» выделяет три типа прецедентных текстов, такие как универсальный, национальный и индивидуальный. К универсальному типу относятся тексты мировой литературы, известные представителям разных лингвокультурных сообществ [Денисова, 2003, с. 148]. Национальные прецедентные тексты включают тексты национальной культуры, общие для представителей одной лингвокультурной общности. К индивидуальному типу относятся тексты, представляющие интерес для отдельной языковой личности. Индивидуальные прецедентные тексты варьируются от личности к личности, формируются в контексте универсального и национального интертекстуальных типов, но не совпадают с ними полностью, сюда включается также профессиональная литература [Денисова, 2003, с. 148–150].

С понятием прецедентность связано появление новых терминов, создающих научный аппарат теории интертекстуальности. Для нашего исследования актуальны такие понятия, как «прецедентное высказывание» [Красных, 1998, с. 53], «прецедентная ситуация» [Там же, с. 52], «прецедентный образ» [Чумак-Жунь, 2005, с. 7].

Под прецедентным высказыванием ученые понимают цитату.

Прецедентная ситуация – это некая «эталонная», «идеальная» ситуация с определенными коннотациями [Прохоров, 2004, с. 150-152]. По мнению Н.В. Петровой, примером прецедентной ситуации может служить предательство

Иудой Христа, которое понимается как эталон предательства вообще [Петрова, 2010, с. 177]. В нашей работе мы выделяем несколько прецедентных ситуаций, что будет показано в практической части.

Прецедентным образом исследователи называют типического героя, первоначальный, универсальный образ, закрепившийся в культуре и в читательском сознании, - так называемый психологом К. Г. Юнгом, архетип [Юнг, 1919, с. 41]. Первообраз берется авторами за основу и подвергается ими различным трансформациям. Читателями прецедентный образ может распознаваться двояко. С точки зрения К. Г. Юнга узнавание интертекста происходит на бессознательном уровне, а, по мнению большинства исследователей, на основе культурного опыта, сформированного годами индивидуальной читательской библиотеки.

1.2. Типы и формы проявления категории интертекстуальности в тексте

В настоящее время исследователи говорят о нескольких видах и формах реализации категории интертекстуальности в тексте. Так, И. П. Ильин, изучая проблему интертекстов, выделяет конкретные формы их проявления в текстах: явная и скрытая цитация, переработка тем и сюжетов, аллюзии, афоризмы, иностилевые вкрапления, пародии, заимствования, перевод, подражание, парафраза, экранизация, использование эпитафий и др. [Ильин, 1999, с. 204-205]. Рассмотрим те из них, которые необходимы для практической части работы.

Цитация — это способ передачи чужой речи, существующий в трех вариантах, которые различаются характером воспроизводимой информации и особенностями ее графического оформления [Энциклопедический словарь-справочник лингвистических терминов и понятий, 2014, с. 157]. Первый вариант может напоминать прямую речь, тогда «чужое» заключается в кавычки, или может отличаться от нее, в таком случае заимствование лишь частично равняется предложению. Второй вариант — вкрапление

незначительного по объему фрагмента «чужого» текста в авторское повествование. Причем кавычки могут быть необязательными. Третий вариант — это всякого рода реминисценции [Там же, 157-158]. В постмодернистской парадигме под цитатой понимается не только вкрапление текстов друг в друга, но и потоки кодов, жанровые связи, тонкие парафразы, ассоциативные отсылки, едва уловимые аллюзии и мн.др.

Существует два вида цитирования: явное и скрытое. При явной цитации текст приводится с дословной точностью и маркируется графическими средствами, характерными для оформления чужой речи — кавычками, и цитата не подвергается трансформациям. Однако цитаты могут включаться в текст и без графической маркировки [Фатеева, 2000, с. 128]. В большинстве случаев они подчиняются контексту и включаются в структуру сложного предложения, таким образом, скрываясь в ней. Злоупотребление явными и скрытыми цитатами может привести к «смерти» индивидуального текста и «смерти автора» [Ильин, 1999, с. 206]. Следовательно, теория интертекстуальности оказывается связанной с проблемой «смерти автора», разработанной Р. Бартом [Барт, 1989, с. 232]. Предметом интерпретаций исследователей данной проблемы является литературный текст, который, зарождаясь, отделился от автора и не принадлежит ему [Шмид, 2003, с. 46]. То есть в тексте говорит не автор, а язык, который должен стать предметом анализа литературоведа. Мы считаем, что данная теория является спорной. Автор — создатель текста и присутствует в нем всегда в имплицитной или эксплицитной формах. Художественные произведения, как правило, имеют сложную повествовательную модель. В нарративе, по мнению В. Шмида, можно выделить иерархию повествовательных инстанций автора и читателя: конкретный, абстрактный и фиктивный [Шмид, 2003, с. 39-41]. Согласиться с теорией «смерти автора» можно в тех случаях, когда автор отступает в сторону. Это присутствует в текстах особой структуры, созданных по принципу «монтажа», например, в книгах В. Вересаева «Пушкин в жизни» (1925-1926) и «Гоголь в жизни» (1933).

Функциональность цитат в тексте может быть различной. Общеизвестно, что они используются для того, чтобы сослаться на авторитетный источник с целью доказать реалистичность написанного, придать документальной точности. Кроме того, цитата может являться дополнительной характеристикой персонажа, выражением точки зрения героя или автора [Фатеева, 2000, с. 122 — 128], а также иметь ряд иных функций.

Аллюзия (от лат. *allusio* – шутка, намек) — стилистическая фигура, намек посредством сходнозвучающего слова или упоминания общеизвестного реального факта, исторического события, литературного произведения [БЭС, 2000, с. 15]. По мнению Д. С. Папкиной, аллюзией является заимствование лишь определенных элементов претекста, по которым происходит их узнавание в тексте-реципиенте, предикация же осуществляется по-новому [Папкина, 2003, с. 78]. Аллюзии могут возникать на основе мифов, текстов канонических религий, шедевров мировой литературы, с помощью которых автор выражает идеалы и настроения своей эпохи [Там же, с. 81]. Аллюзия отличается от цитаты тем, что заимствование элементов происходит выборочно. Цель такой интертекстуальности заключается в конструировании нового смысла в тексте, который организуют заимствованные элементы [Фатеева, 2000, с. 129]. Семантико-композиционная структура нового текста складывается на основании референциальной, комбинаторной, звуковой и ритмико-синтаксической «памяти слова» [Там же].

Аллюзия и цитация могут быть сознательными в том случае, если элемент «чужого» текста, включенный автором в структуру «своего» произведения, направлен на изменение семантики последнего. Если таких изменений смысла не обнаруживается, то автор ввел элементы интертекста в произведение на бессознательном уровне [Фатеева, 2000, с. 132].

По мнению Н. А. Фатеевой, аллюзии, как и цитаты, могут быть атрибутированными или неатрибутированными. При этом атрибуция может быть не только прямой, но и «зашифрованной». В качестве примера исследовательница приводит слова Додостоевский из повести В. С.

Нарбиковой «План первого лица и второго»: «Я говорил, что в красоте жить нельзя, что ничего не получится». Элементы «красота» и часть фамилии героя напоминают фразу Ф. М. Достоевского «красота спасет мир» [Фатеева, 2000, с. 128]. Лучше всего функцию открытия нового в старом выполняет неатрибутивная аллюзия, так как открытие требует усилий со стороны читателя [Фатеева, 2000, с. 136].

Понятие реминисценции неоднозначно трактуется в литературоведении. В «Большой советской энциклопедии» мы встречаем следующее определение термина «реминисценция» (от позднелат. *Reminiscentia* — воспоминание) — отдельные черты в художественном произведении (преимущественно поэтическом), навеянные невольным или преднамеренным заимствованием образов или ритмико-синтаксических структур из чужого или своего произведения [БСЭ, 2000, с. 102]. В качестве примера можно привести строку В. Я. Брюсова «Я изменял и многому и многих», которая является реминисценцией к словам П. А. Вяземского «Я пережил и многое и многих».

Однако Фатеева Н. А. понимает под реминисценцией отсылку не к тексту, а к событию из жизни другого автора [Фатеева, 2000, с. 133], а также говорит о том, что иногда в качестве реминисценции может быть представлена именная аллюзия [Там же]. Следовательно, формы реминисценции могут быть выражены в тексте неоднозначно.

Н. А. Фатеева вслед за И. П. Ильиным выделяет также такие формы выражения интертекста, как цитаты-заглавия, эпиграф, послесловие — паратекстуальность. Заглавие содержит в себе программу произведения и ключ к его пониманию [Фатеева, 2000, с. 138]. Цитата-заглавие выделяется из исходного текста графически, что влияет на степень узнаваемости интертекста. Следующей ступенью проникновения в текст после заглавия является эпиграф — необязательный компонент произведения, находящийся над текстом и соотносимый с ним как целым [Фатеева, 2000, с. 140]. Эпиграф исполняет роль экспозиции, предлагает разъяснения или загадки

для прочтения текста, а также открывает внешнюю границу текста для интертекстуальных связей [Фатеева, 2000, с. 141].

О. Ю. Трыкова, опираясь на исследования И. П. Ильина, подробно останавливается на сюжетно-композиционном и образном аспектах взаимодействия текстов и выделяет несколько их видов: сюжетное заимствование или пересказ; структурное заимствование; мотивное заимствование; образное заимствование; цитирование фольклорного произведения; переделка фольклорного текста, его осовременивание и пародирование; использование тропов, художественных приёмов и средств фольклора [Трыкова, 1999, с. 3].

Наиболее общую классификацию межтекстовых взаимодействий предложил в 1982 году французский литературовед Жерар Женетт в книге «Палимпсесты: литература во второй степени».

Палимпсест — «рукопись на папирусе, коже и особенно пергаменте, с которых первоначальный рукописный текст смыт, стерт или вытравлен и на них нанесен новый» [Гельцер, 1968, стб. 554]. Палимпсест появился из-за недостатка писчего материала, причем элементы старого текста могли проступать через нанесенное поверх произведение. Можно сказать, что это является метафорическим определением сущности интертекстуальных отношений.

Жерар Женетт в своей классификации выделяет пять разных типов взаимодействия текстов. Первый — собственно интертекстуальность, под которой ученый подразумевает сопричастие в одном тексте двух или более текстов. Что может выражаться такими формами, как цитата, аллюзия, плагиат и т.д. [Женетт, 1998, с. 339 — 340].

Вторым типом межтекстовых взаимодействий Жерар Женетт выделяет паратекстуальность, под которой понимает соединение внутри отдельного текста медиально или функционально гетерогенных, то есть разнородных по составу или происхождению, сегментов. В данном случае рассматриваются отношения текста к таким включенным в него явлениям, как титры,

субтитры, предисловия, заглавия, послесловия, маргиналии, эпиграфы, иллюстрации и т. п. [Женетт, 1998, с. 340].

Третий класс, выделяемый французским литературоведом — метатекстуальность как комментирующая и часто критическая ссылка на предшествующий текст [Женетт, 1998, с. 339].

Четвертый тип интертекстуальных отношений — гипертекстуальность, подразумевающая осмеяние или пародирование одним текстом другого [Женетт, 1998, с. 18, 50]. Наконец, архитектстуальность - последний тип текстовых отношений, понимаемый Ж. Женеттом как жанровая связь текстов [Там же, с. 340].

Впоследствии предложенные пять типов межтекстовых взаимодействий исследователь делит на многочисленные подклассы и типы и прослеживает их взаимосвязи, что, по мнению ученых, создает на первый взгляд внушительную, но трудно реализуемую на практике анализа структуру. [Ильин, 1999, с. 208]

Плодотворность всякого метода измеряется не только его логической обоснованностью, но и богатством намечаемых им исследовательских перспектив.

Интертекстуальный подход, далеко не сводясь к поискам непосредственных заимствований и аллюзий, открывает новый круг интересных возможностей. Среди них: сопоставление типологически сходных явлений (произведений, жанров, направлений) как вариаций на общие темы и структуры; выявление глубинной (мифологической, психологической, социальной) подоплеки анализируемых текстов; изучение сдвигов целых художественных систем, в частности, описание творческой эволюции автора как его диалога с самим собой и культурным контекстом и так далее.

Как правило, в настоящее время внутренне противоречивое, амбивалентное единство текста предполагается охватывающим и то, что находится вовне. Произведение проецируется на множество контекстов и

«предстает как комплекс акций» [Жолковский, 1992, с. 4], которые направлены на явления жизни и искусства. Таким образом, можно выделить некоторые «типичные контексты», которые желательно учитывать при интертекстуальном подходе к анализу текста. На внутритекстовом уровне это — «части, персонажи, аспекты структуры» — составляющие рассматриваемого текста [Там же].

За рамки нулевого уровня выходит «тот конкретный подтекст, с которым играет произведение»; «жанр, в котором оно написано и который оно... пытается обновить»; «вся система инвариантных для автора мотивов», подвергаемая модификации; «влиятельный современный контекст, часто социокультурный»; «глубинный (мифологический или психологический) архетип, который реализован в произведении, возможно с новаторскими вариациями» и, наконец, «весь (авто)биографический текст жизни и творчества автора», который создает изучаемое литературное произведение [Жолковский, 1992, с. 7].

Эти способы описания разрабатываются в литературоведении как по отдельности соответствующими теоретическими школами (социологической, мифологической, и т.п.), так и в конкретных литературоведческих работах, в которых они могут комбинироваться.

Глава II. Реализация интертекстуальных связей в книге «Московские сказки» А. А. Кабакова

2.1. Классификация прецедентных текстов в сборнике

Сборник рассказов А.А. Кабакова «Московские сказки» появился в 2005 году и насыщен интертекстуальными переключками с другими культурными источниками. Следует отметить, что не каждый читатель может увидеть те или иные аллюзии, скрытые цитаты и т.д., так как апперцепция интертекстов зависит от культурной памяти читателя, к которой апеллирует автор [Пьеге-Гро, 2008, с. 133].

Сборник состоит из двенадцати рассказов, некоторые из которых уже своим заглавием отсылают читателей к прецедентным текстам: «Голландец», «Проект «Бабилон», «Красная и серый». Поэтика заглавий остальных рассказов сборника на порядок сложнее, их смысл раскрывается в процессе прочтения. Так, например, «Ходок» — это прозвание Дон Жуана, «Странник» — это Агасфер, вечно скитающийся по земле еврей, «Два на три» — это размер ковра-самолета и так далее.

Во-первых, в «Московских сказках» мы встречаем аллюзии к литературным прецедентным текстам. А. А. Кабаков цитирует произведения русских классиков: «Песня о соколе» и «Песня о буревестнике» М. Горького, басня «Мужик и корова» И. И. Хемницера, стихотворение А. А. Блока «Скифы». В рассказах возникают сюжетные и образные аллюзии к роману Л. Н. Толстого «Война и мир», повести «Станционный смотритель» и пьесе «Каменный гость» А. С. Пушкина, поэме С. А. Есенина «Черный человек» и пьесе А. П. Чехова «Три сестры». Автор ссылается на комедию Н. В. Гоголя «Ревизор» и роман М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени», апеллирует к творчеству Ф. М. Достоевского и теме маленького человека, которая широко представлена в историко-литературном контексте.

Можно также провести параллель между сборником «Московские сказки» и романом М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» на основе топонимического и тематического сходства. Действия в произведениях

происходят в Москве, и авторы пытаются показать, каким стало современное общество.

В сборнике мы выделили прецедентные тексты зарубежной литературы. А.А. Кабаков обращается к ставшему мировым сюжетом «Дон Жуану», к поэтическому сборнику Ш. Бодлера «Цветы зла», новелле «Кармен» П. Мериме, фантастическому роману Г. Уэльса «Человек невидимка», а также не остается равнодушным к философии Ж. Дерриды. Таким образом, корпус литературных источников, используемых автором для создания рассказов, довольно широк и разнообразен.

Во-вторых, А.А. Кабаков использует в качестве прецедентных текстов для своих произведений мифологические источники. В литературоведении существуют разные взгляды на то, какие тексты можно считать мифами. Литературоведческое использование термина «миф» многообразно и противоречиво, существует несколько десятков различных определений мифа. Даже представители мифологической школы (А. Кун, В. Шварц — в Германии, М. Мюллер — в Англии, М. Бреаль — во Франции, А.Н. Афанасьев, Ф.Н. Буслаев, О.Ф. Миллер, А.Ф. Лосев, Е.М. Мелетинский — в России) не дают однозначного толкования понятию «миф». Поэтому, прежде чем говорить о мифологических прецедентных текстах в сборнике «Московские сказки», следует дать определение термину «миф», которым мы будем руководствоваться при анализе корпуса текстов.

В настоящее время понимание термина «миф» расширилось. Например, Р. Барт считает, что мифы могут быть искусственно созданы коллективным или индивидуальным сознанием [Барт, 1989, 75]. Это доказывает появление в XX-XXI веках биографических, рекламных, культурных и историко-политических мифов.

Мы будем опираться на изначальные трактовки мифа, в которых мифология понималась как форма первобытного мышления, «бессознательно творящего духа», средство объяснения человеком окружающего мира [Гримм, 1835, с. 13]. Т.е. миф — это древнее народное сказание о природных,

физиологических и социальных явлениях, происхождении мира и человечества, подвигах богов, царей и героев [Ожегов, 1992, с. 885]. Исходя из такого понимания термина «миф», к мифологическим прецедентным текстам можно отнести библейские источники, а также фольклорные, имеющие мифологический генезис.

В сборнике «Московские сказки» в качестве прецедентного мифологического текста можно выделить легенду о летучем Голландце в рассказе «Голландец»; в «Восходящем потоке» мы встречаем аллюзии к мифу об Икаре, а в рассказе «Огонь небесный» переосмысливается миф о Прометее.

А.А. Кабаков обращается к текстам русского и мирового фольклора в рассказах «Красная и серый», который отсылает нас уже своим названием к сказке о Красной шапочке. В сказке «Любовь зла» повествуется о любви героя к Царевне-лягушке; «Из жизни мертвых» — современный вариант сказки «Спящая царевна». В основе рассказа «В особо крупных размерах» лежит сюжет о неразменном пятаке.

Обширен и пласт библейских текстов, послуживших основой некоторых рассказов сборника. Например, мы можем встретить сюжеты о строительстве Вавилонской башни в рассказе «Проект «Бабилон» и о вечно странствующем еврее Агасфере в рассказе «Странник». Прослеживаются отсылки к Библии и в других рассказах.

В-третьих, рассказы сборника вступают во взаимодействие, как с русскими, так и зарубежными нелитературными источниками: музыкой, изобразительным искусством и кинематографом. Следовательно, помня, что «Intermedialität» — это перевод текстов с одного языка искусства на другой в рамках одной культуры, либо объединение элементов искусства в мультимедийном (литература, живопись и др.) или мультимедийном (театр, кино и др.) тексте [Ханзен-Лёве, 1983, с. 292], мы можем говорить не только об интертекстуальности, но и об интермедиальности сборника.

Мы предприняли попытку классифицировать выявленные в сборнике в

качестве прецедентных источников тексты согласно их видовой принадлежности к искусству (литература, мифы, музыка, кино, живопись) и в парадигме «свое — чужое» по отношению к культуре. Однако в одном тексте могут встречаться разные виды аллюзий, которые переплетаются между собой и образуют синтез искусств, или, говоря словами М.М. Бахтина, элементы различных культур вступают в диалог друг с другом.

Интертекстуальные связи не проявляются в рассказах в чистом виде, а взаимодействуют между собой. Например, в рассказе «Проект «Вавилон» можно встретить литературные, мифологические (аллюзии к Библии) и музыкальные интертексты. Это приводит к проблеме распределения текстов в рамках видовой классификации. Следовательно, классифицируя тексты по принципу интертекстуальности, мы выделили доминантный прецедентный текст, который является сюжетообразующим или лежит в основе ключевого образа. Все остальные аллюзии выполняют второстепенные функции, при этом также способствуя раскрытию авторского замысла. Анализ характера проявления интертекстуальных связей следует осуществлять в их взаимосвязи во избежание потери смысла.

Следует также отметить, что рассказы в сборнике образуют цикл. Кабаков А. А. временами возвращает читателей к предыдущим историям, тем самым встраивая сюжеты в пространственно-временной континуум. Таким образом, согласно типологии интертекстов Ж. Женетта, можно говорить о метатекстуальности сборника. Цикл формируется также посредством единой системы персонажей, связывающей рассказы между собой.

2.2. Трансформация прецедентных текстов в рассказах цикла

2.2.1. Взаимосвязь мифологического и библейского в рассказе «Голландец»

Рассказ А. А. Кабакова «Голландец» своим названием отсылает к легенде XVIII века о Летучем Голландце и ее вариантам. А. А. Кабаков

переосмысливает сюжет легенды и осовременивает его. Чтобы понять характер работы автора с прецедентным текстом и его интенции, обратимся к источнику.

Легенда гласит, что в далеком XVI, а может быть, в XVII веке голландский капитан Филипп Ван дер Деккен возвращался из Ост-Индии, держа курс через мыс «Доброй Надежды», расположенный на юге Африки. Как только судно приблизилось к мысу — разбушевался сильный шторм. Среди суеверных матросов началось недовольство, и штурман предложил переждать непогоду в какой-нибудь бухте, но капитан застрелил его и нескольких недовольных, а затем поклялся костями своей матери, что никто из команды не сойдёт на берег до тех пор, пока они не обогнут мыс, даже если на это уйдёт вечность. Этим Ван дер Деккен, слывший страшным сквернословом и богохульником, навлек на свой корабль проклятие. Теперь он, бессмертный, неуязвимый, но неспособный сойти на берег, обречен бороздить волны мирового океана до второго пришествия на корабле, полном скелетов [Маркова, 1972, с. 41 — 43].

Первоначально легенды о летучем Голландце возникли и функционировали в среде моряков. С помощью мифа о корабле-призраке они пытались объяснить непонятные им атмосферные и оптические явления, связанные с водной стихией. Например, сложное и редко встречающееся оптическое явление в атмосфере как фата-моргана — серия миражей, образующихся вследствие разницы температур и отражающих свойств воды и воздуха [Савин]. Реальные объекты создают на горизонте искаженные изображения, которые, не имея научных знаний, моряки могли объяснить как появление корабля-призрака.

Причину появления легенды о летучем Голландце можно объяснить с психологической точки зрения как страх моряков перед водной стихией, непредсказуемой и неуправляемой. Ван дер Деккен дерзнул преодолеть мыс «Доброй Надежды» во что бы то ни стало и был наказан за свой грех — гордыню. Следует отметить, что страх моряков морской бури присутствует в

семантике названия мыса, который иначе именуется моряками, как «Мыс Бурь», что подразумевает опасность преодоления данного участка моря, при этом в названии мыса сохраняется надежда моряков.

Как и у любой легенды, у мифа о летучем Голландце есть и историческое объяснение. Скелеты на борту корабля могли появиться вследствие различных болезней, в частности, засвидетельствован факт заражения моряков желтой лихорадкой. Встреча с таким кораблем предвещала смерть, так как комары переносили лихорадку на проплывающие мимо суда.

Как же А. А. Кабаков использует данный инвариант сюжета с рядом мотивов, и каковы его функции в рассказе «Голландец»?

Герои рассказа постоянно сталкиваются с «ржавой развалиной» на дороге, что свидетельствует о сохранении автором мотива движения предмета, наполненного мертвецами. По Москве носится «ржавый рыдван» [Кабаков, 2005, с. 23], на борту которого в голубом огне скалятся «длинными кривыми зубами бурые черепа, тонкие кости запястий высовываются из кожаных рукавов, и голые, гладкие, блестящие полированной желтизной фаланги лежат на баранке» [Кабаков, 2005, с. 10]. Над проспектом разносится «дикий хохот» подобный «эху обычного взрыва», «воплю диджея» [Кабаков, 2005, с. 11]. Как мы видим, автор сохраняет inferнальность прецедентного сюжета. Скелеты на борту автомобиля ужасают москвичей, многие из которых оказываются жертвами «дьявольского экипажа» [Кабаков, 2005, с. 12].

Используется в рассказе и предметный ряд, связанный с читательской апперцепцией морских разбойников. Так, на местах появления «ржавой развалины» [Кабаков, 2005, с. 10] мы можем увидеть череп, «растопыренный скелет человеческой кисти» [Кабаков, 2005, с. 15] и золотой дукат [Кабаков, 2005, с. 27].

Однако, как мы видим, автор изменяет топос прецедентного сюжета: действие в рассказе переносится на улицы современной Москвы: «Впервые

он был замечен около одиннадцати вечера <...> на Кутузовском проспекте» [Кабаков, 2005, с. 5]. Следовательно, в произведении представлено авторское восприятие источника с точки зрения современности. Так, А. А. Кабаков встраивает в структуру повествования ряд мотивов, характерных для современного общества: алкогольное и наркотическое опьянение, психопатия, безумие, сон, бессознательный образ жизни, беспредельные плотские удовольствия. Раскрываются выявленные мотивы на минимальных отрезках сюжета, связанных с четырьмя персонажами.

Первая сюжетная линия связана с известным политиком Абстулхановым Русланом Ивановичем. Он ехал на дачу, засыпая за рулем и «нарушая скоростной режим и еще ряд ПДД» [Кабаков, 2005, с. 6], в результате не справился с управлением и разбился. Все это произошло под воздействием кокаина и выпитых в клубе виски и шампанского: «...виски Абстул любит, кокос на этот раз был исключительно качественный, а шампанское французское настоящее...» [Кабаков, 2005, с. 6]. Как мы видим, в данном сюжете представлена совокупность мотивов алкогольного и наркотического опьянения, психопатии, сна и бессознательности. В забытьи Руслану, «уже психически больному» [Кабаков, 2005, с. 10], показалось, что за ним кто-то наблюдает: «...осветился, словно долгой молнией салон с мертвецами, и двое с заднего сиденья вылезли в окна на обе стороны, обернулись, и черепа, словно на шарнирах, прокрутились на сто восемьдесят градусов, ощерились подлыми улыбками, в упор уставились на Абстулханова черными бездонными дырами...» [Кабаков, 2005, с. 12]. Руслан воспринимает реальность в фантастическом ключе. Автор играет с читателем, создавая двупланный нарратив: реальность – миф. С точки зрения повествователя, легенда проецируется героем на действительность и является галлюцинацией персонажа.

При виде проклятого автомобиля Абстулханов Р. И. отрешивается от «нечисти» словами: «Свят, свят, свят, с нами Крестная сила, спаси и сохрани!» [Кабаков, 2005, с. 12] — это своего рода спасительный клич о

защите от мистических, трансцендентных сил, не поддающихся объяснению. К этим библейским словам герой обращается на подсознательном уровне, так как для обыденного сознания фраза «свят, свят, свят» не ассоциируется с конкретным источником, то есть Библией, в которой она встречается дважды — один раз в Ветхом Завете [Откровение Исаии 6:3] и один — в Новом [Откровение 4:8].

В этих текстах оба раза слова озвучены небесными существами в видениях людей: пророка Исаии и апостола Иоанна. Так, реакцией Исаия на явление Бога было осознание своей греховности и чувство отчаяния [Откровение 6:5]. Даже серафимы в присутствии Бога восклицали «свят, свят, свят Господь Саваоф» и закрывались крыльями [Исход 3:4-5]. Это свидетельствует не только о благоговении, но и страхе перед Господом. Следовательно, аллюзия к библейским словам «свят, свят, свят» символизирует не только страх человека перед высшими силами, но и попытку защиты от трансцендентного.

Герой рассказа просит защиты у Бога, но делает это неосознанно. Он не осознает своей греховности, как библейский пророк. Это в совокупности с выявленными выше мотивами свидетельствует об иронической трансформации прецедентного текста автором и объясняет причину смерти героя. Политик погибает не по воле сверхъестественных сил, а из-за своего нетрезвого образа жизни и ощущения вседозволенности: «Джип, не снижая скорости, врезался в опору надземного пешеходного перехода» и «превратился в ночной кошмар» [Кабаков, 2005, с. 13]. Все мистическое, что видит герой и что с ним происходит, - это мираж, проекция его больного сознания и подсознания. Так реализуется двуплановость повествовательной модели рассказа.

Другим персонажам рассказа, подвергшимся нападкам «четырёхколесного посланника Инферно» [Кабаков, 2005, с. 18], повезло немногим больше, чем Руслану Ивановичу: они остались живы, но их сознание также пострадало. Например, милиционер Профосов Н.П. уволился

с работы и пропал после того, как из пролетавшего мимо него «фольксвагена пассат-вариант» к его ногам прикатился «череп с редкой паутиной костных швов на макушке, с крупными зубами, <...>, с загадочными провалами глазниц и пустым треугольником носа» и прилетел в затылок «растопыренный скелет человеческой кисти» [Кабаков, 2005, с. 15]. Такой сюжетный поворот мотивирован стереотипным поведением Профосова. Работник ГАИ должен следить за порядком. Однако он не выполнил своих должностных обязанностей, не остановил нарушителя, так как привык не обращать внимания на высокопоставленных персон, которым все дозволено. «Старший лейтенант по выработавшейся на правительственной трассе привычке отдал было этому безусловно специальному транспортному средству честь...» [Кабаков, 2005, с. 14]. «Погибла душа» старшего лейтенанта, и теперь люди видят призрак «гаишника», в руках у которого вместо жезла «крупная берцовая кость» — иронизирует автор над хранителями общественного порядка, которые сами нарушают нравственный кодекс.

Еще одним пострадавшим оказывается «очаровательная молодая дама» [Кабаков, 2005, с. 16] — Олеся Грунт, в девичестве Терebilko, которая приехала в Москву из Феодосии. Живет она без регистрации, «прокармливаясь в ночных клубах» [Кабаков, 2005, с. 17], то есть, завлекая богатых мужчин. Каждый из них «оставлял Олесе добрую по себе память»: кольца, шубы, банковские карты, автомобиль. Как мы видим, героиня ведет жизнь содержанки. Таким образом, появление «дьявольского «пассата» оказывается мотивированным. В сюжетной линии героини оно обусловлено мотивом беспредельных плотских удовольствий, которыми поглощены все жители Москвы. Образ Олеси — это частное проявление данного образа жизни, пародия на современных женщин, «пользующихся большим и заслуженным успехом у мужчин-друзей» [Кабаков, 2005, с. 17]. Как мы видим, образ героини дан автором с иронией. Когда она едет на новеньком «Пежо» по дорогам Москвы, ее начинает обольщать скелет: «безносый

череп, скалился, завлекал томным пустым взглядом» [Кабаков, 2005, с. 19]. Увиденное «бесконечное пространство тьмы» [Кабаков, 2005, с. 19], будто вместившее в салон автомобиля всю черноту мира, повергает Олеся «в истерику с мистической окраской» [Кабаков, 2005, с. 21]. Таким образом, мы вновь сталкиваемся с мотивом психопатии. Олеся Грунт разбивает подаренный ей автомобиль и, сойдя с ума, уезжает из Москвы: «стилист-визажист теперь имеет небольшие дополнительные хлопоты с совершенно сплошь седыми волосами» [Кабаков, 2005, с. 20].

Мотив «бесчинства любви» присутствует также в истории, связанной с Тимофеем Болконским. Антропоним «Болконский» вызывает у читателей ассоциации с благородным князем Андреем. Здесь же прецедентное имя подвергается ироническому снижению на лексическом и сюжетном уровнях. Тимофей — владелец сети ночных клубов, держатель ресторанов, клипмейкер и мастер экстремального спорта [Кабаков, 2005, с. 24]. У Тимофея был друг, «с которым его связывали настоящие мужские отношения» [Кабаков, 2005, с. 24] — в этом мы не находим ничего предосудительного, но автор описывает эти отношения эпитетами: «нежные и ласковые», которые характерны для проявления чувства любви. Таким образом, мотив «бесчинства любви» представлен проявлением этого чувства в нетрадиционной форме: «С другом Тимофей фотографировался для остальных журналов» [Кабаков, 2005, с. 24]. За это, а также за псевдопатриотизм Тимофей «пострадал от дорожного приведения» [Кабаков, 2005, с. 24]: «В бритой голове складывалось новое, патриотическое, современное меню подвластных ресторанов...» [Кабаков, 2005, с. 24]. Мы вновь сталкиваемся с иронией автора по отношению к герою, который видит патриотизм в блюдах, сочетающей элементы русской кухни с японской и итальянской. А. А. Кабаков заостряет читательское восприятие, используя прием оксюморона: «суши из осетра, фирменная пицца с вязигой, щи-пюре суточные...» [Кабаков, 2005, с. 24].

Скелет стащил героя с мотоцикла «своими цепкими костями» и, «не

разжимая отвратительно желтых зубов», плюнул ему прямо в лицо «смертным гноем» [Кабаков, 2005, с. 25]. После случившегося Тимофей уехал из Москвы. Но авторская ирония задействует интертекстуальные связи: «Стал практиковать зороастризм» [Кабаков, 2005, с. 25]. Упоминание зороастризма связано с именем пророка Спитамы Заратустры. Он проповедовал свободный нравственный выбор человеком благих мыслей, благих слов и благих деяний [Погодин, 1903, с. 5]. Таким образом, испугавшись «нечистой силы», Тимофей решил очистить душу и тело с помощью древней религии. Однако автор разрушает наши иллюзии по поводу изменения образа жизни героя: «уехал в Исландию и там практикует зороастризм» [Кабаков, 2005, с. 25]. Исландия и зороастризм не взаимосвязаны друг с другом в пространственном отношении, зороастризм — это религия Ирана, Индии, но не Исландии, где большинство населения — лютеране и католики, следовательно, религия Тимофея не соответствует их религиозным потребностям, и герой не имеет связи с реальной жизнью.

Помимо мотивного и сюжетного уровней интертекстуальность в рассказе проявляется в использовании художественных приёмов и средств фольклора: «Глянул сначала Абстул направо — никого... Глянул тогда налево Абстул и увидел его» [Кабаков, 2005, с. 7-8]; «Встал Тимофей Болконский и пошел пешком куда глаза глядят... Шел так Тимофей, шел, но никуда не пришел» [Кабаков, 2005, с. 25]. С помощью сказочных моделей нарратива, автор уподобляет рассказ сказке. Это помогает автору создать двуплановость повествовательной модели рассказа, совместить миф и реальность.

Как мы видим, А.А. Кабаков не только переносит сюжет легенды на русскую почву, но и осовременивает его, изменяя первоначальные функции корабля-признака. Мертвецы на борту черного автомобиля оказываются своего рода судьями порочных людей. Это подтверждается выявленным нами в рассказе мотивным рядом, который объясняет появление «Летучего Голландца» и показывает греховность современного общества:

беспредельные плотские удовольствия, алкогольное и наркотическое опьянение, невыполнение долга, бессознательность и сон, а вследствие этого безумие и психопатия. Машина-призрак запугивает и наказывает за их грехи «бизнесменов, общественных деятелей, временно не работающих москвичей, мигрантов, пьяных, находившихся под воздействием наркотиков, ВИЧ-инфицированных...» [Кабаков, 2005, с. 26].

Прецедентные тексты: миф о Летучем Голландце, легший в основу сюжета рассказа «Голландец» А.А. Кабакова, и цитата из Библии, помогают автору создать ироничный образ современного общества, которое во всех своих грехах винит сверхъестественные силы, мираж, созданный сознанием, и боится принять ответственность за свои поступки. Летучий Голландец является символом вечного блуждания человека в грехе и невозможности в обретения правильного пути.

2.2.2. Рассказ «Проект «Бабилон» как синтез разных видов интертекстуальности

Тема греховности человеческой природы характерна и для рассказа «Проект «Бабилон», который своим заглавием отсылает нас к библейскому преданию о строительстве Вавилонской башни, изложенному в 11 главе книги «Бытие». Чтобы понять характер интертекстуальной связи, возникающей между произведениями разных эпох, нужно обратиться к прецедентному источнику.

Согласно библейскому преданию, после Всемирного потопа человечество было представлено одним народом, «на всей земле был один язык и одно наречие» [Книга Бытие 11:1]. Люди решили построить город, названный Вавилоном, и башню до небес, чтобы «сделать себе имя» [Книга Бытие 11:4]. Строительство башни было прервано Богом, который смешал их язык так, чтобы «один не понимал речи другого» [Книга Бытие 11:7] и рассеял людей по всей земле. Таким образом, история о Вавилонской башне объясняет появление различных языков в результате греха жителей

сеннаарской земли, который состоял, по-видимому, в их непомерной гордости. Решив построить башню до небес и «сделать себе имя», люди обозначили свою независимость от Господа, тем самым бросили ему вызов, и он наказал их за неповиновение.

В рассказе «Проект «Вавилон» автор сохраняет зерно библейского сюжета: ведется строительство самого высокого в мире дома — «элитного жилья на фоне неба с облаками» [Кабаков, 2005, с. 28]: «Точечная застройка, монолит, без внутренней отделки, 1250 у.е. за квадрат, планировка квартир свободная, подземный паркинг на ограниченное количество мест по двенадцать тысяч за место, холлы, достойные соседи, круглосуточная охрана прилегающей территории» [Кабаков, 2005, с. 28]. Как мы видим, для описания дома А. А. Кабаков использует элементы пародирования: привлекает бытовые детали, чтобы показать соответствие постройки общественным нормам потребления и статусности.

Здание строят рабочие-иммигранты: молдаване, таджики, украинцы, армяне: «Над стройкой стоял ровный гул голосов...» [Кабаков, 2005, с. 37]. Как мы видим, А.А. Кабаков переворачивает языковую проблему: в отличие от прецедентного текста люди в рассказе уже говорят не на одном языке, а на разных, что подтверждается множественным числом — «гул голосов». Понимают строители друг друга, по-видимому, при помощи русской обценной лексики, что выражается повествователем иронически: «в гуле этом можно было иногда разобрать повторяющееся с разными акцентами уважительное русское слово «мать» [Кабаков, 2005, с. 37]. Кроме того, строители разговаривают при помощи «других необходимых слов общеупотребительного языка», который «остался нам всем на добрую долгую память от безвозвратной родины» [Кабаков, 2005, с. 37]. Если рассматривать эту фразу в историко-литературном контексте, то общеупотребительный язык, о котором пишет автор, - это язык союза советских социалистических республик, объединяющий строителей названных в рассказе национальностей.

Немаловажной деталью рассказа является телефон, по которому можно осуществить покупку будущей, еще не построенной квартиры. Он начинается с трех шестерок, что является аллюзией к библейским текстам. В Библии число 666 встречается неоднократно. В Ветхом Завете дважды речь идет о мере богатства царя Соломона: «В золоте, которое приходило Соломону в каждый год, весу было шестьсот шестьдесят шесть талантов золотых» [Книга Царств 10:14; Паралипоменон 9:13]. Кроме того этим числом обозначается количество иудеев, вернувшихся в Иерусалим после Вавилонского пленения: «Вот сыны страны из пленников переселения, которых Навуходоносор, царь Вавилонский, отвел в Вавилон, возвратившиеся в Иерусалим и Иудею, каждый в свой город... Число людей народа Израилева — сыновей Адоникама шестьсот шестьдесят шесть..." [Ездры 2:1-2, 2:13]. Как мы видим, в данных примерах число 666 обозначает «много», «множество», неисчислимое количество золота и людей, следовательно, оно имеет положительное значение.

Но с другой стороны, в Новом Завете, в тексте Апокалипсиса (в откровении Иоанна Богослова) число 666 наделяется отрицательной семантикой и трактуется как число зверя, олицетворяющего силы тьмы и зла: «И увидел я другого зверя, выходящего из земли; он имел два рога, подобные агнчим, и говорил как дракон. И дано ему было вложить дух в образ зверя, чтобы образ зверя и говорил, и действовал так, чтобы убиваем был всякий, кто не будет поклоняться образу зверя, <...>, кроме того, кто имеет это начертание, или имя зверя» [Откровение Иоанна Богослова 13:11-18]. Понимание числа 666 автором Апокалипсиса отличается от ветхозаветного тем, что «число зверя» имеет двойственную природу зла — дьявольскую и человеческую, при этом оно совмещает в своей структуре аллюзию на упомянутые ветхозаветные тексты и метафоричность, указывающую на количество бед и несчастий.

Как видим, семантика этого числа в историко-культурном контексте имеет разный смысл. В массовом сознании 90-х годов, в перестроечные годы,

актуализировался негативный смысл числа 666 под воздействием открывшихся читателю религиозных книг. А. А. Кабаков отражает настроение общественного слома и неуверенности, встраивая число 666 в структуру рассказа «Проект «Вавилон». Негативная семантика номера телефона с тремя шестерками подтверждается эпитетом «огненные» [Кабаков, 2005, с. 36]. Звонок по данному «соблазнительному телефону» не приведет ни к чему хорошему: позвонишь и слышишь «вопли страшные», «вой какой-то», «пламя гудит» [Кабаков, 2005, с. 49]. Следовательно, в качестве прецедентного источника данной детали автор, скорее всего, использует не ветхозаветный текст, а опирается на Апокалипсис.

На рекламном баннере помимо телефонного номера присутствует слоган, который кто-то будто «пальцем порезанным мазнул»: «Достань до небес!» [Кабаков, 2005, с. 36]. Данная интертекстуальная связь не очевидна и может быть не выявлена читателем. Однако мы считаем, что это аллюзия, которая восходит к Библии, к «Притче о зерне горчичном». Данная притча Иисуса Христа о Царствии Небесном встречается в евангелиях от Матфея, Марка и Луки: «Он же сказал: «Чему подобно Царствие Божие? И чему уподоблю его? Оно подобно зерну горчичному, которое, взяв, человек посадил в саду своем; и выросло, и стало большим деревом, и птицы небесные укрывались в ветвях его» [Лк. 13:18-19].

Согласно «Библейской энциклопедии Брокгауза», сравнивая Царство Небесное с горчичным зерном, Господь хотел сказать апостолам, что, хотя они и малы, уничижены, но проповедь их, подобно семени, посаженному в почву, то есть в душу человека, способна принести богатые всходы, что множество народов могут укрыться в ветвях дерева горчичного, как птицы небесные [Библейская энциклопедия Брокгауза, 1999, с. 256].

На наш взгляд, данный интертекст свидетельствует об амбивалентности образа главного героя рассказа, основателя стройки, Ивана Добролюбова. С одной стороны, исходя из семантики данного антропонима и побуждений героя, можно сказать, что строительство здания в рассказе «Проект

«Бабилон», в подтексте, несет праведные цели. Фамилия героя наделена просветительской семантикой, так как отсылает читателя к великому публицисту-демократу, литературному критику Николаю Александровичу Добролюбову, который защищал и отстаивал права человека, стремился улучшить общественную жизнь.

Положительность идей главного героя рассказа подтверждается также именем его сына: Мефодий. Это аллюзия к Мефодию Моравскому, создателю славянской азбуки, что коррелирует с одной из тем рассказа «Бабилон» — проблемой языка и взаимодействия людей: «Смешались языки, и не понимают люди друг друга. Ходим мы по дорогам, а вокруг — все чужие. Неба не достигли, землю же утратили» [Кабаков, 2005, с. 51].

Иван Добролюбов, хочет осуществить давнюю мечту: построить самое высокое в мире здание — «элитное жильё», достать до неба, так как «жизнь на небе» не будет угнетать человека. Как мы видим, в своей основе цель Ивана несет экзистенциальный смысл, он стремится улучшить состояние общества, так как окружающая атмосфера негативно влияет на душевное состояние людей, а небеса возвысят и очистят людские души и помыслы. Следовательно, опираясь на «Притчу о горчичном зерне», можно сказать, что проект Ивана «Бабилон» — это символ свободы, с помощью которого человек сможет возвыситься до небес, подняться над обстоятельствами.

С другой стороны, А.А. Кабаков разрушает возникающую у читателей при первом впечатлении ассоциацию имени героя с фамилией Н.А. Добролюбова. Деструктивное начало образа проявляется в необразованности и неразвитом самосознании героя. Это отражает его речь, в которой происходит столкновение разных лексических пластов. С одной стороны, высокая лексика, выражающая философские воззрения героя: «светлое будущее», «думать нужно о душе», «я понял, что нужно душе, господа, Небо». С другой стороны, речь Добролюбова насыщена сниженной, а также обценной лексикой, словами-паразитами: «Элитное, слышите, уроды?», «брателло». В этом призывном монологе Ивана авторская ирония над

бизнесменом проявляется при помощи антитезы «необразованность и философские мысли о человеческой душе»: «жить надо в небе, там наш дом» [Кабаков, 2005, с. 46].

Исходя из сказанного, мы приходим к выводу, что помыслы Ивана Добролюбова не чисты. Героем овладевает гордыня — один из главных смертных грехов в христианском учении: «Это я сделал вас элитой, я, а не Ельцин» [Кабаков, 2005, с. 46]. Это коррелирует с сюжетообразующим прецедентным текстом — мифом о строительстве Вавилонской башни, которая по замыслу создателя Библии стала символом человеческой гордыни. И.Э. Добролюбов бросил вызов Богу, возомнил себя всемогущим человеком, и, согласно прецедентному тексту, он должен быть наказан за свой грех, что и происходит в рассказе А.А. Кабакова «Проект «Бабилон»: главная мечта Ивана Добролюбова терпит фиаско.

Идея невозможности постройки здания и непомерной человеческой гордыни выражается стилистической находкой автора, оксюмороном — «воздушность покупок» [Кабаков, 2005, с. 29]: «будущие квартиры еще висят на разной высоте в воздухе и совершенно невидимы» [Кабаков, 2005, с. 28], постройка еще даже не началась. Как мы видим, это аллюзия к идиоме «строить воздушные замки», подтверждает то, что мечтам и планам героя не суждено осуществиться.

Иллюзорность цели Ивана Добролюбова отражает противоречивое пространство, в котором будет происходить душевное очищение и вознесение людей. С одной стороны, дом строится «на фоне неба с облаками» [Кабаков, 2005, с. 28], вокруг него зелень, «прямо как джунгли», чистый воздух, из окон открывается вид на реку [Кабаков, 2005, с. 30]. Но с другой стороны, зелень растет поверх свалки и перекопанного кладбища, а на противоположном берегу реки находится микрорайон с промышленными зонами. «Внизу — грязь незаасфальтированных дорог» [Кабаков, 2005, с. 35], а в небо «мощной спиралью» поднимается здание из темного камня, оно соединит землю и небо [Кабаков, 2005, с. 47].

Интересна семантика адреса будущего дома. Она квазиинтертекстуальна. Сначала, как считалось, «улица Петрова» была названа в честь малоизвестного героя гражданской войны со стороны красных. Впоследствии к ней присоединили фамилию художника, и получилась «улица Петрова-Водкина». В восприятии обывателя вторая часть названия приводит к нежелательным ассоциациям. Затем улицу хотели назвать «Рождественской» в честь Рождества Пресвятой Богородицы, но «Господь не попустил» [Кабаков, 2005, с. 33]. В итоге решили оставить первоначальное название, но изменили его семантику: улица стала носить имя великого царя Петра I, «потому что кто же из нас не помнит такое крылатое выражение, как «птенцы гнезда Петрова?»» [Кабаков, 2005, с. 33]. Сталкивая семантические пласты в эволюции названия улицы, автор показывает процессы, происходящие в общественном сознании и его неоднородность.

Помимо интертекстуальных связей с библейскими текстами в рассказе возникают музыкальные аллюзии, которые работают на создание характеристики героев. Так, мечту героя А. А. Кабаков соотносит с мечтой летчика из бытующей в обществе песни «Высота», которая помогает автору передать настроение И. Э. Добролюбова и его образ мыслей.

В тексте можно встретить еще одну музыкальную аллюзию, связанную с другим героем. Тимофей Болконский, по мнению окружающих, «наследник богатых культурных традиций» [Кабаков, 2005, с. 49], интеллигент, произносит следующие слова: «А Бабилон — это в честь песни. Знаешь, братан, есть такая песня: «О, Бабилон! Йе! Там-там-туда-туда... О, Бабилон... Йе...» <...> Кто ж не знает! Битлы!.. О, бабилон...» [Кабаков, 2005, с. 49]. Однако наше обращение к творчеству группы «The Beatles» показало, что такой композиции у них нет. Зато фраза «Can't buy me love» в песне с аналогичным названием воспринимается на слух русскоговорящим человеком именно как «О, бабилон». Следовательно, данная аллюзия приобретает сатирический оттенок и снижает образ якобы образованного

героя, показывая его низкий уровень культуры.

Итак, сюжетообразующим центром рассказа «Проект «Вавилон» А. А. Кабакова является сюжет о строительстве Вавилонской башни, который автор переосмысливает и трансформирует. Интертекстуальная основа (аллюзии, семантика числа и антропонимов) способствует раскрытию авторского намерения в соответствии с художественной задачей — показать неоправданные амбиции и притязания человеческой природы, нежелание и неумение адекватно воспринимать реальность. Авторскому снижению подвергается и общество, наделяющее превосходными степенями малообразованных людей.

2.2.3. Трансформация мифологических и литературных текстов в рассказе «Красная и серый»

Рассказ «Красная и серый» уже своим названием отсылает читателя к сюжету европейской народной сказки «Красная Шапочка», повествующей про маленькую девочку, которая несла гостинцы своей бабушке и повстречала злого серого волка в дремучем лесу.

Впервые сюжет сказки «Красная Шапочка» был записан и обработан Шарлем Перро. В 1697 году был издан сборник записанных и обработанных им фольклорных сюжетов «Рассказы, или Сказки былых времён», куда вошла и эта история. Писатель добавил в конце жуткой народной сказки нравоучительный конец для молодых девушек в стихотворной форме. Цитируем по переизданию книги 1986 года «Сказки матушки гусыни, или Истории и сказки былых времен с поучениями»:

*Детишкам маленьким не без причин
(А уж особенно девицам,
Красавицам и баловницам),
В пути встречая всяческих мужчин,
Нельзя речей коварных слушать, —
Иначе волк их может скушать.*

*Сказал я: волк! Волков не счесть,
Но между ними есть иные
Плуты, настолько продувные,
Что, сладко источая лесть,
Девичью охраняют честь,
Сопутствуют до дома их прогулкам,
Проводят их бай-бай по темным закоулкам...
Но волк, увы, чем кажется скромней,
Тем он всегда лукавей и страшней!* [Перро, 1986, с. 31]

Позднее сказка была записана немецкими фольклористами – братьями Вильгельмом и Якобом Гримм в 1810 году. Сюжет сказки был слишком жесток для детского чтения, поэтому Якоб Гримм решил смягчить его: спасти главную героиню и ее бабушку — так в сказке появились дровосеки, убивающие волка.

Александр Абрамович Кабаков, переосмыслил фольклорную сказку о Красной Шапочке иначе, взяв за основу своей истории «прецедентную ситуацию», произошедшую с невинной девочкой. Трансформированная сказка является вставной историей (текстом в тексте в буквальном понимании), произошедшей с главной героиней — Людмилой Острецовой, — которую она рассказывает за кружкой пива своим друзьям из ЧОПа «Три богатыря М».

Действие всего рассказа происходит в современной Москве, в которую автор переносит героев фольклорной сказки: Красную Шапочку, бабушку, серого волка и придуманных братьями Гримм дровосеков, подвергая взятые за основу образы трансформациям. При этом А.А. Кабаковым сохраняется прецедентный сюжет фольклорной сказки, или ситуация, и сказочное пространство леса, символизирующее переход между ирреальным и реальным мирами, в котором происходит прецедентная ситуация, заключающаяся в искушении волком Красной Шапочки.

Автор начинает канву повествования рассказа «Красная и серый» с

рассуждений повествователя о судьбе государства: «Ах, великая была держава! Третий, блин, Рим. А теперь...» [Кабаков, 2005, с. 103-106]. Эти рассуждения отсылают нас к религиозно-философской и политической идее Москвы как третьего Рима, впервые высказанной в послании монаха Филофея великокняжескому дьяку в XVI веке. По мнению многих историков, с политической точки зрения данная идея трактуется как объединение и расширение русских земель, а также укрепление православной веры. Позднее историк Владимир Иконников истолковал появление доктрины Филофея как свидетельство рождения новой московской идеологии: пала Византия, и Москва заняла ее место. Таким образом, монах в послании выразил новое понимание русским двором места Московии в системе мировых отношений в качестве третьей исторической империи — спасительницы человечества [Иконников, 1869, с. 7]. Эта аллюзия заставляет задуматься читателя о том, выполняет ли возложенные на нее обязательства современная Россия, соответствует ли она нареченному ей высокому статусу.

«Но ничего, еще развернемся, еще все увидят... на что способны мы, с раскосыми как верно сказал поэт, и жадными очами,...еще задрожит все вокруг» [Кабаков, 2005, с. 106]. Как мы видим, повествователь верит в возрождение страны. При этом воспринимает ее в дикости и необузданности, мощи и силе духа неоднородного, поистине уникального, русского народа. Таким образом, А. А. Кабаков создает интертекстуальную переключку с текстом, прибегая к цитации стихотворения А. А. Блока «Скифы». Поэт-символист утверждает в своей поэме особое место России среди других стран. Не случайно, им были взяты слова русского религиозного мыслителя Владимира Соловьева о панмонголизме в качестве эпитафии. А. А. Блок считал свою родину переходным звеном между Западом и Востоком, некой стеной, которая смягчает противоречия и налаживает отношения между двумя этими мирами:

Для вас — века, для нас — единый час.

*Мы, как послушные холопы,
Держали щит меж двух враждебных рас
Монголов и Европы!* [Блок, 1918, с. 43].

Поэт выражает свою точку зрения на сущность России и на ее место в мире. По его мнению, это место уникально — Россия обладает мистической природой, ей предназначены особое место и особая роль. Посредством интертекстуальных связей рассказа «Красная и серый» со стихотворением А. А. Блока Кабаков А. А. сталкивает два образа — старую и современную Россию. Данная антитеза, возникшая в читательском восприятии, снижает образ настоящей России по сравнению с прецедентным образом Родины.

Контраст прецедентного текста и авторского, характерен для всего анализируемого нами рассказа.

Так, главная героиня, Людмила Острцова, родилась в семье путевого рабочего, жившей в «...казенном доме, построенном из старых шпал и негодных досок в полосе отвода» [Кабаков, 2005, с. 106], буквально в трех метрах от станции, на которой работал отец, поэтому «в доме пахло креозотом, которым когда-то были пропитаны старые шпалы от гниения, а во дворе... креозотом пахло еще больше от новых шпал Юго-Восточной железной дороги» [Там же]. Эта деталь напоминает нам повесть А.С. Пушкина «Станционный смотритель» [Пушкин, 1831], в которой герои, Самсон Вырин и его дочь Дуня, также живут возле станции и имеют незавидное положение: «Кто не проклинал станционных смотрителей, кто с ними не бранивался?» [Пушкин, 1985, с. 73].

Станционный смотритель, по мнению А.С. Пушкина, — «сущий мученик четырнадцатого класса» [Там же], народ принимает его за «изверга человеческого рода», «муромского разбойника» [Там же]. А. А. Кабаков сохраняет пространство и топос произведения А. С. Пушкина — герои живут возле станции, но не почтовой, а изменившейся с техническим прогрессом — железнодорожной. Помимо этого, сестра Людмилы, Галя, разделяет участь прекрасной девушки Дуни из «Станционного смотрителя».

Дуню увозит офицер в Петербург: «Не ее первую, не ее последнюю сманил проезжий повеса, а там подержал, да и бросил. Много их в Петербурге, молоденьких дур, сегодня в атласе да бархате, а завтра, поглядишь, метут улицу вместе с голью кабацкою» [Пушкин, 1985, с. 82]. Но, как мы знаем, Дуне повезло, она счастлива с увезшим ее Мининым, если не брать в расчет трагическую судьбу отца. А вот судьба Галины Острецовой сложилась именно так, как описано выше в цитате А.С. Пушкина из повести «Станционный смотритель». Она уезжает с сержантом, «возвращавшимся по дембелю из Казахстана в родной Кировоград» [Кабаков, 2005, с. 107]. «Как уж сержант протащил ее в полный вагон, неизвестно, хотя, конечно, отличник боевой и политической подготовки и специалист первого класса с любой проблемой должен был справиться — и справился» [Там же]. В итоге Галина осталась одна с ребенком на руках, бросил ее сержант, как многих «молоденьких дур».

А. А. Кабаков переворачивает произведение А. А. Пушкина. То, что было в «Станционном смотрителе» страхами Самсона Вырина, стало реальностью, воплотилось в судьбе Галины Острецовой.

Мать главной героини скончалась, и отец, Иван Федорович Острецов, остался один с тремя дочерьми. Судьба у трех сестер сложилась по-разному, можно сказать в духе произведения А. П. Чехова: старшая — Галина, — как мы уже упоминали, укатила с женихом в Кировоград, где он оставил ее одну с ребенком на руках, среднюю — Валечку — отдали в специнтернат, а у младшей жизнь сложилась неплохо — после смерти отца уехала она в Москву, забрав с собой Галю, и устроилась работать дежурным по станции метро «Площадь Революции». «Ну, три сестры, ну, в Москву, в Москву...» [Кабаков, 2005, с. 110] — в словах героини в скрытой форме цитирования автор напоминает нам историю «Трех сестер» А. П. Чехова [Чехов, 1901], мечту которых исполнила Людмила Ивановна, перебралась в столицу и завела множество знакомств.

С первого взгляда кажется, что происходят аналогичные ситуации, но

прецедентный текст повествует о несбывшихся надеждах молодых сестер, желающих поехать в Москву за духовным ростом, а не ради заработка и лучшей жизни. Однако А. А. Кабаков переворачивает прецедентную ситуацию с точки зрения ценностного восприятия жизни, поскольку для Людмилы стало важным экономическое благо, ради которого она пошла на преступления. Возникшая антитеза способствует ироническому восприятию образа главной героини и разрушению читательских ожиданий.

В данном произведении нами были выявлены также аллюзии к «Войне и миру» Л. Н. Толстого. Так, А. А. Кабаков создает два контрастных образа — Анны Семеновны и ее сына Тимофея. Автор сопоставляет их с благородным семейством Болконских, играя с фамилиями персонажей, что приводит к ироническому звучанию текста.

Таким образом, мы можем отметить, что А. А. Кабаков в рассказе «Красная и серый» активно использует прием интертекстуальности, обращаясь к прецедентным текстам русской классической литературы: стихотворению А. А. Блока «Скифы», пьесе А. П. Чехова «Три сестры», роману-эпопее Л. Н. Толстого «Война и мир», - а также использует сюжет европейской народной сказки «Красная Шапочка» в качестве сюжетообразующего элемента и для построения образной системы рассказа.

Характер данных интертекстуальных связей рассмотрим при анализе взаимодействия прецедентных текстов с рассказом А. А. Кабакова на образном уровне.

Образы, которые создает А.А. Кабаков в рассказе «Красная и серый» аллюзивны, они основаны на «прецедентных образах» культурного наследия.

Главная героиня, Людмила Острецова, потерявшая в детстве мать, после смерти отца переезжает из провинции в Москву и устраивается дежурным по станции: «И вот она стоит в сером мундире, прилегающем к очевидной фигуре, в укороченной выше полных колен серой юбке, из-под которой выступают выпуклые ноги в хороших туфлях на высоком каблуке, а поверх всего этого, на пышных, золотых, как говорится, волосах двумя шпильками-

невидимками закреплена положенная ей по должности красная пилотка» [Кабаков, 2005, с. 112].

Красная пилотка — деталь, которая отсылает читателя к архетипическому образу Красной Шапочки. В нашем понимании Красная Шапочка — это невинная, маленькая, никому не желающая зла, доброжелательная девочка, попавшая в катастрофу по своей наивности.

Людмила Острцова — совершенно иной тип героини. Автор играет с «прецедентным образом», подвергая его трансформациям. При столкновении контрастных образов героинь — сказочного и реального — в нашем восприятии, происходит снижение образа Людмилы: на фоне порядочной, невинной Красной Шапочки возникает обладательница «красной пилотки», любительница выпивки и, как впоследствии выяснится, наживы: «А что до пива и креветок, то Люба предпочитает сто пятьдесят хорошего, молдавского, коньяку и шашлык из мягкой свинины» [Кабаков, 2005, с. 114].

В сатирическом образе Людмилы автор высмеивает пороки Москвы двадцатого века, обличает женскую натуру этого времени. Женщины пали, они уподобились мужчинам, потеряв женственность: «И так сидят они хорошей компанией с единственной представительницей прекрасных дам, за которых, конечно, подняли уже тост...» [Кабаков, 2005, с. 115]. Это уже не то божественное создание А. А. Блока. Образ прекрасной дамы поэта-символиста трансформирован А. А. Кабаковым до неузнаваемости.

Автор демонстрирует читателям, чем заняты мысли современных молодых «прекрасных дам», показывая пошлость, мелочность их натуры: «Думает наша героиня о будущем... в определенном, конкретном смысле» [Кабаков, 2005, с. 113], как и некоторые ее знакомые и подруги. Но они размышляют о будущем с точки зрения Людмилы «в примитивном смысле приобретения» [Кабаков, 2005, с. 113], а именно, «когда наконец выдадут очередную зарплату — на вещевых рынках модных предметов типа расклешенных брюк с низкой талией и трусиков «танго», выступающих сзади над этими брюками, как теперь нынче носят. Могут также думать о

посещении клуба-дискотеки или концерта любимого певца, такого хорошенького как кукла...» [Кабаков, 2005, с. 113]. В общем, о разной «ерунде», о которой Людмила, как ей кажется, и не станет думать.

Здесь мы можем вспомнить о высказанной древнегреческим драматургом Еврипидом мысли о том, что о человеке можно судить по его друзьям: «Скажи мне, кто твои друзья, и я скажу тебе, кто ты!» [Еврипид, V в. до н.э.]. С точки зрения Людмилы, она не такая, как ее подруги и знакомые, и думает, как ей кажется, о другом, что подтверждается мнением героини о желаниях ее друзей — «ерунда». В этой «ерунде» мы можем найти сарказм автора по отношению к обществу, окружающему Людмилу, но также и ироническое отношение автора к самой героине. Людмила такая же «гнилая» внутри, как и все общество, но у нее возникает ложная завышенная самооценка, она не замечает, что представляет собой в действительности.

Истинная натура «Красной Шапочки» А. А. Кабакова раскрывается в ситуации, произошедшей с ней и с пожилой женщиной — Анной Семеновной Балконской.

Прецедентная ситуация заключалась в том, что девочка несла своей бабушке пирожки, встретила в лесу серого волка, который обманул ее, прибежал в домик бабушки раньше Красной Шапочки и съел в итоге обеих героинь [Перро, 1986, с. 29-33].

А. А. Кабаков трансформирует данный сюжет народной сказки. С «этой бабкой» Людмила познакомилась случайно, зимой, т.е. героиня не состояла в родстве с бабушкой, как Красная Шапочка. Автор знакомит нас с «бабкой», опираясь на точку зрения Людмилы, и перед нами возникает образ старушки, совершенно не соответствующий прецедентному образу: «Ну, она стоит, в такой шубе - вообще! Старая по фасону, как из кино, но каракуль, мальчики, классный, я сразу обратила внимание. И длина - в пол, представляете? А сама шатается... подошла, смотрю, а она в умат, пахнет не сильно, видно, дорогое пила, но глаза в разные стороны, и сама прямо падает» [Кабаков, 2005, с. 118].

Как мы можем заметить, прецедентный образ бабушки претерпел существенные трансформации. Автор прописывает ее биографию, а также наделяет характерными чертами. Из слов Людмилы Отрецовой мы понимаем, что Анна Семеновна — богатая женщина: «всегда денег заранее дает на продукты... ведь теперь все так дорого! А сама и не знает толком, почему что, я ей сначала чеки приносила, так она меня стыдила и выкидывала их, не глядя. Ей деньги как бумага, она пенсию по полгода получать не ходит» [Кабаков, 2005, с. 119]. Богатство ей осталось от покойного мужа, который «был какой-то большой начальник, может, академик или министр, факт, что Герой Советского Союза и знаменитый человек, даже теперь по телевизору читают вслух, что он написал» [Там же, с. 120]. Героине неважно, кем был муж старушки, главное, что «оставил ей всего — за два века не прожить. И шубы, и бриллиантов этих в золоте полная коробка... А книг — сплошь по всем стенам, во всех четырех комнатах и даже в коридорах, ужас!» [Там же]. Ценности в современном обществе изменились, духовная культура не приоритетна — «ужас!» сколько книг, — при этом, стоит отметить, что многие на иностранных языках и совсем непонятны Людмиле. Книги — это бесполезные вещи, которые пылятся на полках, а читает их старуха только тогда, когда выпьет: «Она перед сном берется читать, а сама уже никакая» [Кабаков, 2005, с. 120]. Таким образом, вместо сказочной доброй бабушки появляется богатая, одинокая, пьющая женщина.

Вспомним, что несла Красная Шапочка своей бабушке: «Сходи проведай бабушку — я слышала, что она больна. Снеси ей лепешку и горшочек масла» — сказала мать девочке [Перро, 1986, с. 29]. Людмила Отрецова носит бабушке совершенно другие продукты: «...несу бутылку, она исключительно белую самую лучшую пьет, ну, эту, «Стандарт» [Кабаков, 2005, с. 119], «приношу я телячьей колбаски, батон свежий, помидорчиков с огурчиками нарежу, она мне велит их зимой брать в супермаркете, сидим, выпиваем-закусываем» [Там же, с. 120]. Таким образом, спаивая богатую «бабку», выслужила Людмила себе наследство Анны Семеновны, которая переписала

на нее все, ничего не оставив сыну: «Отойдет гражданке Острецовой Л. И. и жилплощадь в Котельниках, и домостроение с прилегающим участком земли в поселке Переделкино, и все прочее имущество, включая жестяную коробку...» [Кабаков, 2005, с. 122].

Еще одной особенностью образа бабушки является то, что А. А. Кабаков персонифицирует героиню, нарекая ее Анной Семеновной и давая известную прецедентную фамилию — Балконская. В рассказе фамилия не избежала авторских изменений. Так буква «О» трансформировалась на «А». Таким образом, на уровне интертекстуальных связей, которые устанавливаются посредством сопоставления фамилии героини с благородной семьей Болконских из «Войны и мира» Л. Н.Толстого, происходит снижение образа Анны Семеновны.

Впоследствии мы узнаем, что «бабуля» в девичестве имела «простое, некрасивое фамилие» — Свиньина [Кабаков, 2005, с. 120], — которое наилучшим образом сопрягается с характеристикой героини. Балконским, «от “балкона”», был ее муж-академик, интеллигентный человек. Его фамилию унаследовал, человек искусства, Тимофей Болконский, при этом изменив букву «А» на «О». Таким образом, в читательском восприятии на антитезе прецедентного образа семьи Болконских и образа героини сказки «Красная и серый» происходит разрушение ожиданий. Образ пожилой женщины снижается за счет контраста, иронически переосмысливается автором, А. А. Кабаков не просто добавляет героини негативные черты, но и гиперболизирует их.

Образ «волка» трансформируется писателем, приобретая антропоморфные черты: «Одет он был в спортивный костюм серого цвета, лицо у него было продолговатое, глаза голубые, нос прямой, волосы светлые, короткие. А что голубые глаза были близко поставлены к переносице, и что нос был к концу толще, и этот конец все время вздрагивал, будто мужчина принюхивался к чему-то, и что уши у него были больше обычно встречавшихся Людмилой мужских ушей, а зубы длинные, и их было видно,

потому что мужчина все время улыбался» [Кабаков, 2005, с. 123-124]. Сравним с описанием волка в сказке «Красная Шапочка» Шарля Перро: «Бабушка, какие у вас большие руки!» — «Это чтоб лучше тебя обнимать, внучка!» — «Бабушка, какие у вас большие ноги!» — «Это чтоб лучше бегать, дитя мое!» — «Бабушка, какие у вас большие уши!» — «Это чтоб лучше слышать, дитя мое!» — «Бабушка, какие у вас большие глаза!» — «Это чтоб лучше видеть тебя, дитя мое!» — «Бабушка, какие у вас большие зубы!» — «Это чтоб съесть тебя!» [Перро, 1986, с. 30 — 31]. Волк в рассказе «Красная и серый» не успевает съесть бабулю и Людмилу, так как Красная Шапочка оказывается продуманной и вызывает заранее патруль своих друзей-богатырей.

К необычным сказочным образам можно отнести — «дровосеков», которые предстают перед нами в облике пьющих работников ЧОПа «Три богатыря»: «...Сидел Коля Профосов с положенной ему по охранной работе профессиональной дубинкой, а сзади нетерпеливо ворочался бывший десантник Игорь Александрович Капец с личным тульским помповиком, он из-за своей инвалидности вообще стал суровый и несдержанный до беспредела. В камуфляжках все, как положено военным и охотникам» [Кабаков, 2005, с. 127 — 128].

Устанавливая интертекстуальные переключки между героями рассказа и былинными персонажами, А. А. Кабаков создает в нашем восприятии противоречие и в очередной раз снижает авторские образы на фоне прецедентных. Былинные богатыри отличались небывалой силой и мощью, совершали благородные подвиги, в основном, патриотического характера. Подвиг «богатырей» А. А. Кабакова заключается в спасении Людмилы Острецовой и пожилой женщины от преступника Волкова. В данной ситуации они поступили так, как им предписано прецедентным текстом, сказкой братьев Grimm: расправились с Серым. «Посмотрели потом документы — надо же, и фамилия русская, Волков, не из черных, а такой зверь. Завернули в тот же клетчатый платок, загрузили, а на свалке кинули,

там свалка недалеко, нашли место, где мусор и без того тлеет, ну, еще и бензинчику плеснули...» [Кабаков, 2005, с. 128].

Помимо этого, на наш взгляд, «дровосеки» имеют «говорящие фамилии»: Нерушимов, Профосов, Капец, — что способствует созданию иронических образов. Аркадий Нерушимов — «капитан отдела по охране метрополитена» [Кабаков, 2005, с. 111]. С точки зрения семантики значение его фамилии можно объяснить через смысловую зависимость с прилагательным «Нерушимый», которое означает нечто такое, что не может быть нарушено или разрушено, твердое, крепкое [Ушаков, 1935 — 1940]. Фамилию второго богатыря, Николая Петровича Профосова, можно трактовать через семантику понятия «Профос» (нем., от лат. praepositus — начальник) — особый нижний чин в армиях, очищающий в казармах и лагерях нечистоты [Чудинов, 1910, с. 110]. Фамилия третьего богатыря, «подполковника, ВДВ» [Кабаков, 2005, с. 115], Игоря Алексеевича Капец, привлекает наше внимание тем, что в ее основу положено разговорное слово с эмоционально-оценочной окраской — «капец», означающее конец, гибель, смерть, предел [Словарь русских народных говоров, 1965, с. 51]. Семантика фамилий снижает образы в читательском восприятии, помогает нам более детально воспринимать авторские образы и прочувствовать его иронию по отношению к героям.

Таким образом, мы можем сказать, что А.А. Кабаков трансформирует прецедентные ситуации, положенные в основу рассказа «Красная и серый», и прецедентные образы Красной Шапочки, бабушки и дровосеков, взятые из предшествующих текстов, меньше всего подвергая изменениям сказочное пространство леса, образ волка и прецедентные высказывания.

2.2.4. Взаимосвязь мифологических, литературных и музыкальных аллюзий в рассказе «Восходящий поток»

В отличие от уже рассмотренных нами текстов рассказ «Восходящий поток» своим заглавием не отсылает читателей ни к произведениям

литературы, ни к фольклорным текстам, ни к музыке и т.д. Зерном сюжета рассказа является миф об Икаре и Дедале, к которому отсылают детали в тексте: «В соответствии с античными рекомендациями» дыра на крыле парaplана была заклеена простым воском, который стал таять на «желтке небесного яйца» [Кабаков, 2005, с. 138]. Автор, таким образом, стирает временные границы между настоящим и прошлым и уподобляет современность античности с присущей ему иронией. Поэтика заглавия содержит особый смысл и является ключом к пониманию авторских интенций.

В научно-техническом энциклопедическом словаре можно встретить следующее определение «восходящего потока» — это небольшой поток воздуха, поднимающийся от земли благодаря местному нагреву земной поверхности. Восходящими потоками часто пользуются птицы, а также планеры, о которых повествует автор в рассказе.

Гоша и Виктор, два десантника, «энергичных пацана», решили открыть свой бизнес, который связан с полетами на парaplанах. Они стали обучать желающих «сделаться, словно птицы небесные» [Кабаков, 2005, с. 134]. Данная фраза отсылает нас к нескольким прецедентным текстам и, таким образом, может быть воспринята читателями по-разному в зависимости от их культурного опыта. Во-первых, она является аллюзией к Евангелию от Матфея, в котором автор уподобляет людей «птицам небесным»: «Они не сеют, не жнут, не собирают в житницы, а Отец Небесный кормит их» [Мф 6:26]. Как видим, евангелист призывает людей освободиться от земных забот, возвыситься над обстоятельствами, что коррелирует с рассказом А.А. Кабакова «Восходящий поток»: «вокруг беда и скудость, труды и тревоги <...> Ты же летишь в небесах» [Кабаков, 2005, с. 134]. Во-вторых, библейская фраза «жить как птица божия» фразеологизировалась, закрепились в узусе и употребляется в значении «беззаботно, беспечно» [Федоров, 2008, с. 26]. В-третьих, данный интертекст может являться неатрибутированной цитатой из пьесы Н. Островского «Гроза», в которой

Катерина рассуждает перед смертью о том, «отчего люди не летают так, как птицы» [Островский, 1972, с. 89]. Монолог героини также раскрывает ее стремление к свободе от жизненных невзгод.

Именно желая уйти от обстоятельств, люди в рассказе занимаются экстремальным спортом. Мы рассматриваем семантику заглавия рассказа «Восходящий поток» как метафору потребностей индивидуума, энергетической внутренней силы, заставляющей человека жить и идти на безумные поступки.

В рассказе «один неизвестный никому, обычный мужик» решил полетать на парашуте и, «достигнув недостижимой высоты», обрубил трос: «Свободен я в мире!» [Кабаков, 2005, с. 137]. Первоначальная апперцепция читателя будет основана на соотношении образа «мужика» с его прецедентным образом — Икаром, стремящимся покорить небеса. Но автор разрушает читательские иллюзии. Мужчина оказался психически больным и полетел на специально продырявленном парашуте вместо депутата и ресторатора Володички Трофимера, который в очередной раз избежал покушения. Таким образом, автор сталкивает два разнохарактерных повествовательных пласта, создавая с помощью мифа иронию на реальность.

Авторское отношение к любителю полетов проявляется во фразе: «Будет лететь маленький человек, горделивый червяк» [Кабаков, 2005, с. 132]. Как видим, оно иронично, что выражается с помощью антитезы «маленький — горделивый» и оксюморона «горделивый червяк». Эта фраза является реминисценцией к творчеству ряда писателей русской литературы, которые писали о тяготах маленького человека, начиная с А. С. Пушкина (Самсон Вырин в «Станционном смотрителе»). Эту традицию продолжили Н.В. Гоголь (Акакий Акакиевич в повести «Шинель»), писатели конца XIX и начала XX века: А.П. Чехов, А. И. Куприн, М. Горький, Л. Андреев и другие. Маленький человек в их понимании — это человек невысокого социального положения и происхождения, не одаренный выдающимися способностями, не отличающийся силой характера, но при этом добрый, никому не

делающий зла, безобидный. Даже самый обыкновенный человек достоин сочувствия, внимания и поддержки.

С помощью реминисценций на творчество предшествующих авторов А.А. Кабаков продолжает раскрывать тему слабости, беспомощности людей и их слабоволия: «Рожденный ползать... летать не может» [Кабаков, 2005, с. 133]. Данная фраза является неатрибутированной, скрытой цитатой из произведения Максима Горького «Песня о соколе» (1898). В свою очередь, как отмечает М. В. Петрова в «Словаре крылатых выражений» (2011), Максим Горький, возможно, заимствовал данную фразу из басни русского поэта-баснописца XVIII в. И. И. Хемницера «Мужик и корова» (1779). В басне рассказывается, как однажды мужик решил оседлать корову и поехать на ней верхом, но она «под седоком свалилась... не мудрено: скакать корова не училась... А потому и должно знать: кто ползать родился, тому уж не летать» [Хемницер, 1963, с. 63 — 64].

Смыслы последней строки басни и измененной строки М. Горького аналогичны: каждый должен делать то, на что он способен, к чему предрасположен природой.

Скрытые цитирования произведений М. Горького в рассказе «Восходящий поток» А.А. Кабакова не останавливаются только на фразе «рожденный ползать... летать не может» [Кабаков, 2005, с. 133], которая является потоком сознания человека, видящего летящий парашют со стороны. Автор продолжает высказывать отношение героя к происходящему с помощью цитат. Наблюдатель полетов мыслит клишированными конструкциями: «Безумству храбрых... поем мы песню!..» [Кабаков, 2005, с. 133], «А гагары...тоже стонут...» [Там же] из другого произведения М. Горького — «Песня о буреветнике» (1901). Как мы видим, цитаты вырываются из контекста произведений, сталкиваются друг с другом и используются для характеристики одного из персонажей. Себя он сравнивает с гагарами, которым «недоступно наслаждение битвой жизни: гром ударов их пугает» [Горький, 1970, с. 74], а те, кто парит в небесах — это «безумцы»,

храбрецы, которые хотят возвыситься над обстоятельствами жизни.

В тексте А. А. Кабакова полеты на парапланах сопровождаются авиамаршем: «...нам разум дал стальные руки-крылья...» [Кабаков, 2005, с. 138]. Цитирование словесно-музыкального текста в данном случае призвано показать атмосферу, царящую в клубе: устремленность ввысь, веру в свои силы, энергетический подъем: «...все выше, и выше, и выше... наших птиц, и в каждом... дышит спокойствие наших...» [Кабаков, 2005, с. 139]. В то же время авторские перебивы в повествовании создают ощущение нестабильности: «...а вместо сердца пламенный... стремим мы полет...» [Кабаков, 2005, с. 139]. Но повествователю неизвестно, куда нужно стремиться человеку, и он не уверен, нужно ли ему куда-то стремиться: «...Тает воск», «не долетим» [Там же].

Как видим, в рассказе «Восходящий поток» взаимодействуют между собой в разных формах мифологические, литературные и музыкальные интертексты. Они способствуют раскрытию авторской интенции – показать с помощью контраста и иронии состояние современного человека.

Аллюзия к мифу об Икаре является зерном сюжета рассказа А. А. Кабакова. Столкновение цитат из классической литературы выражает точку зрения героя на происходящее — современный человек обезумел под давлением жизненных обстоятельств. А разорванные цитаты авиамарша создают атмосферу произведения и оттеняют существующие в жизни и сознании героев противоречия.

2.2.5. Мифопоэтика рассказа «Любовь зла»

В качестве прецедентного текста к рассказу «Любовь зла» А. А. Кабаков берет за основу русскую народную сказку «Царевна-лягушка». На основании интертекстуальной связи рассказа с фольклорным текстом, мы можем рассматривать его с точки зрения мифопоэтики, изучающей первобытные структуры и образы в фольклоре и литературе [Бедзир]. Мифопоэтика базируется на открытиях мифологической школы. Ее истоками служат труды

братьев Я. и В. Гримм по фольклористике, работы Н. И. Костомарова по изучению славянской мифологии, статьи А. Н. Афанасьева о поэтических воззрениях славян на природу. Теоретическую базу метода продолжил развивать Р. Барт в книге «Мифологии» (1957). В настоящее время исследование мифопоэтики художественных текстов является актуальным. Литературной мифопоэтикой занимаются такие ученые, как Г. А. Токарева, Н. В. Ковтун, С. С. Аверинцев, М. И. Ибрагимов и др.

«Генезис фольклорного образа лягушки восходит к мифологическому прообразу» [Жучкова, 2014, с. 107], который разные народы наделяли как положительной (связь с плодородием, производительной силой, возрождением), так и отрицательной (связь с хтоническим миром, мором, болезнью, смертью) семантикой. В восточной традиции лягушка выступает как помощница человека: она указывает путь герою, переносит его через реку, даёт полезный совет. В европейской традиции образ лягушки или жабы амбивалентен. С одной стороны, он несет отрицательные коннотации, осмысляется как порождение темных сил. Примером этому служат хор насмешников и болтунов в роли ахеронских лягушек в комедии Аристофана «Лягушки», а в позднее время — лягушачье семейство в «Дюймовочке» Г. Х. Андерсена [Жучкова, 2014, с. 107]. С другой стороны, в западной литературе можно встретить позитивный сюжет о людях, превращенных в лягушек, например, в немецкой сказке «Король-лягушонок, или Железный Генрих» [Гримм, 2012, с. 8].

В русской народной сказке «Царевна-лягушка» в качестве основного выступает мотив превращения, что коррелирует с европейской традицией, несмотря на гендерные различия. Образ Василисы Премудрой, обращенной в лягушку Кощеем Бессмертным, наделяется положительной семантикой. Царевна-лягушка помогает Ивану-царевичу справиться с испытаниями отца, она умна, находчива, красива, добра и искренне любит героя. Таким образом, мы видим, что сказка соотносится также и с восточными представлениями о лягушке.

В рассказе «Любовь зла» А.А. Кабакова мы сталкиваемся с неоднозначным, трансформированным образом Царевны-лягушки. Двуплановость, задуманная писателем, прослеживается в «сферах обитания» персонажа, в каждой из которых он может существовать: это реальная действительность и мысли главного героя.

Герой рассказа, Игорь Алексеевич Капец, нашел свою лягушку на крыльце бани: прямо у его ног «лежал яркий зеленый листок» [Кабаков, 2005, с. 147], который оказался обыкновенной маленькой лягушкой. Капец положил ее за пазуху и понес домой: «Слабые лапки тихо скребли сквозь ткань мужскую грудь там, где сердце» [Кабаков, 2005, с. 155]. Далее реалистическое развитие сюжета приобретает сказочные черты.

Игорь знаком с бытующим в народе сюжетом сказки о Царевне-лягушке и под его воздействием начинает очеловечивать земноводное и наделять его эмоциональными качествами. В восприятии героя в «рубиновых глазах» лягушки сияет любовь и она говорит приятным, ласковым голосом, который словно принадлежал «ребенку лет десяти» [Кабаков, 2005, с. 155].

Описание автором общения Игоря и лягушки имеет явный иронический характер, который проявляется хотя бы в столкновении деталей: «Ей нравились спагетти российского производства по итальянской лицензии под грибным немецким соусом» [Кабаков, 2005, с. 159]. Кроме того, на лексическом уровне прослеживается эротичность в восприятии героем животного: когда она прикасалась к его коже «тонкими иголочками коготков», то в него проникало «электричество любви» [Кабаков, 2005, с. 160]. Лягушка для Игоря является одновременно ребенком и возлюбленной. В его сознании она превращается в 16-летнюю девушку. Повествователь играет с читателем, сталкивая мир сознания героя и реальность. Игорь вроде бы находит подтверждение своим эротическим фантазиям в действительности — это «маленькие следы босых ног» на сырой земле, оставленные девушкой [Кабаков, 2005, с. 166]. Следовательно, образ сказочной лягушки в рассказе «Любовь зла» приобретает нимфетические

черты.

Автор уделяет особое внимание языку, на котором общаются влюбленные. Друг Игоря, поддавшись его дискурсу, предполагает, что лягушка говорит на шведском или ином заморском языке. Это, казалось бы, немотивированное предположение имеет интертекстуальную основу. Так, в русских загадках присутствует мотив иноязычной артикулированности звуков, издаваемых лягушкой: «Выпуча глаза сидит, по-французски говорит» [Садовников, 1876, с. 191]. Но герой рассказа не знает иностранных языков, да и между влюбленными не возникает языкового барьера: «По-русски она говорит вот точно как мы с тобой, и слова все знает, и акцента нет никакого» [Кабаков, 2005, с. 163]. Этот языковой парадокс разрешает сама лягушка. Она говорит Игорю, что он разговаривает за двоих, читая ее мысли с помощью телепатии. Это проявление авторской игры с читателем подтверждает двуплановость повествовательной модели рассказа. Рассказчик повествует о реальной действительности, где лягушка — обычное земноводное. Герой же воспринимает реальность в фантастическом ключе, следовательно, лягушка в ипостаси девушки-подростка является проекцией внутреннего мира и любовных неудач героя.

Таким образом, мифопоэтика рассказа «Любовь зла» заключается в его интертекстуальной связи с русскими фольклорными текстами — сказкой «Царевна-лягушка» и загадками, а в более широком историко-культурном контексте — с текстами мирового фольклора посредством коррелирующих интерпретаций образа. В фольклоре образ лягушки имел значение тотема, в рассказе «Любовь зла» А.А. Кабакова лягушка является знаком внутреннего изменения психики героя. Авторская интенция — показать слом сознания героя, расщепление его личности — реализуется при помощи сталкивания сюжета рассказа с интертекстом, двуплановой повествовательной модели, психологизма и иронии. Потребность в любви сохраняется, но герой не находит ее в людях, поэтому влюбляется в земноводное, теряет связь с реальностью и сходит с ума.

2.3. Методические рекомендации для преподавания элективного курса в школе

Значительная часть произведений художественной литературы построена на заимствованиях и переосмыслениях «чужих» текстов, поэтому изучение теории интертекстуальности является актуальным не только в научной среде, но и в школе. Интертекстуальный анализ открывает возможности углубленного прочтения художественных текстов, несмотря на то, что учащиеся не знакомы с понятием «интертекстуальности» и специальной терминологией. Целью элективного курса по вопросам интертекстуальности должно стать не просто ознакомление учащихся с теорией межтекстового взаимодействия, а умение школьников обозначить в том или ином произведении интертекстуальные связи, выявить их функции и смысловую нагрузку.

Подобная практика существует в школах: учителя-словесники при анализе произведений совместно с учениками сравнивают творчество разных авторов, устанавливая художественные переключки, обращают внимание на особенности творческой манеры писателей.

В теоретической части мы говорили о том, что умение выделить и распознать в произведении прецедентный текст связано с культурным опытом читателя [Пьеге-Гро, 2008, с. 133]. Следовательно, учащимся необходимо формировать и обогащать свою культурную память в течение учебного периода, а учитель должен систематически направлять и контролировать этот процесс.

В старших классах необходимо обучать школьников видеть текст и различать, где звучит авторская речь, а где — заимствование из произведения другого автора, так как в своем творческом поиске писатели часто обращаются к «чужим» текстам. Что касается современной художественной литературы, то она особенно часто обращается к широкому корпусу предшествующих и современных текстов. При этом существуют произведения, на которые ссылаются авторы разных эпох и берут их за

основу своих текстов. К таким «вечным» прецедентным текстам относятся мифы, сказки, предания, религиозная литература и часть художественной литературы, созданной писателями, например, творчество А. С. Пушкина, А. П. Чехова, Н. В. Гоголя и т.д. Необходимо отметить, что объектами для заимствования могут быть сюжетная схема, заглавия, имена действующих лиц, часть текста.

Элективный курс по теории интертекстуальности рекомендуется для изучения старшими школьниками (10-11 классы). В рамках этого курса можно рассмотреть в интертекстуальном аспекте творчество разных авторов, в том числе уделить несколько уроков А. А. Кабакову и показать, как могут быть взаимосвязаны произведения разных авторов на уровне текста. Обращение к интертекстуальности поможет учащимся развить навыки определения текста в тексте, а также сопоставительного анализа, что поможет им при написании ЕГЭ по литературе и русскому языку.

Изучение рассказов А. А. Кабакова предоставляет возможность учителю познакомить учащихся с творчеством мастера современной иронической прозы. Рассказы писателя, входящие в сборник «Московские сказки», написаны легким слогом и образуют интертекстуальные связи с известными текстами: сказками, легендами, вызывающими интерес у школьников и мотивирующими их на чтение. Затруднение в восприятии могут вызвать только библейские источники.

Особенностью стилистики А. А. Кабакова является использование автором в текстах обценной лексики. Следовательно, учителю будет необходимо отобрать материал или адаптировать произведения для учащихся перед раздачей рабочего материала.

В качестве упражнений на уроках по теории интертекстуальности можно использовать анализ высказываний героев А. А. Кабакова, например: найти афоризмы, охарактеризовать стиль конкретной реплики. Также можно анализировать семантику антропонимов в рассказах, то есть выявить смысловую нагрузку имени героя, например, Тимофей Болконский, Иван

Эдуардович Добролюбов, и определить авторскую интенцию при создании образов. Формой работы для освоения учащимися понятия прецедентного текста и включения в текст чужой речи является поисково-исследовательская деятельность. При этом следует опираться на культурный опыт школьников. В качестве подготовки к урокам учащимся можно дать индивидуальные задания. Во-первых, перечитать тексты, которые могут встретиться в анализируемом произведении. Во-вторых, прослушать ряд песен, входящих и в структуру произведения, чтобы в контексте выявить смысловую нагрузку музыкальных источников в произведении.

Работа по сопоставлению произведений разных авторов, углубленное изучение и выявление текстовых взаимосвязей должно присутствовать на уроках литературы в старшем звене. Изучение текстов в аспекте теории интертекстуальности способствует развитию общекультурных компетенций.

Пример разработанного нами урока по теории интертекстуальности предлагается в приложении к диплому.

Заключение

Теория интертекстуальности и сопричастные ей понятия, такие как прецедентность и прецедентный текст, в настоящее время являются дискуссионной научной площадкой. Но, несмотря на дискуссии, метод интертекстуальности является плодотворным в плане интерпретации художественного текста и выявления авторской позиции. В ходе исследования нами были усвоены и применены в практической части работы основные теоретические понятия интертекстуального подхода: «прецедентное высказывание», «прецедентная ситуация», «прецедентный образ», неатрибутивная цитация, аллюзия, реминисценция, паратекстуальность, метатекстуальность.

Исследователи справедливо отмечают, что не все интертексты могут быть выявлены читателем и встроены в историко-литературный контекст, так как узнавание прецедентных текстов зависит от культурной памяти и развития индивида.

Первичной апперцепции прецедентных текстов способствуют названия рассказов. Например, «Голландец» отсылает к легенде о Летучем Голландце, «Проект «Вавилон» к мифу о строительстве Вавилонской башни и т.д., что согласно Ж. Женетту, является проявлением паратекстуальности.

Определяя характер проявления других интертекстуальных связей в сборнике, мы выявили тексты, используемые автором в качестве прецедентных. Во-первых, это русские и зарубежные литературные источники. Так, в рассказе «Красная и серый» А. А. Кабаков прибегает к скрытому цитированию стихотворения А. А. Блока «Скифы», переносит в него пространство и топос из повести «Станционный смотритель» А. С. Пушкина, заимствует образы сестер и мотив переезда в Москву из пьесы А. П. Чехова «Три сестры».

В «Восходящем потоке» мы встречаем реминисценции к творчеству ряда писателей, обращавшихся к теме маленького человека, неатрибутированное, разорванное цитирование «Песни о буреветнике» и «Песни о соколе» М.

Горького, а также аллюзию к драме Н. А. Островского «Гроза». Помимо этого, в рассказах сборника присутствуют антропонимы, создающие интертекстуальные переключки с русской литературой. Так, фамилия одного из героев является реминисценцией к личности критика Н. А. Добролюбова, а фамилия пожилой женщины из рассказа «Красная и серый», ее мужа и сына — аллюзия к семье Болконских из романа «Война и мир» Л. Н. Толстого.

Во-вторых, А. А. Кабаков часто использует в качестве прецедентной основы мифологические источники, в том числе библейские тексты и фольклорные с мифологическим генезисом. В рассказе «Голландец» автор трансформирует и осовременивает прецедентный сюжет о Летучем Голландце, а также его мотивный ряд, цитирует «Библию», создает аллюзию к учению Зороастра, использует художественные приемы и средства фольклора.

В «Проекте «Бабилон» А. А. Кабаков обращается к библейскому преданию о строительстве Вавилонской башни, цитирует Библию и использует аллюзии к Ветхому и Новому завету. В рассказе «Красная и серый» мы сталкиваемся с сюжетом сказки «Красная Шапочка», трансформированными и осовремененными прецедентными образами девочки, ее бабушки, волком, наделенным антропоморфными чертами, и дровосеками, созданными по образу былинных богатырей.

В «Восходящем потоке» автор использует аллюзии к античному мифу об Икаре и Дедале, а также библейским источникам. В рассказе «Любовь зла» мы встречаем зерно сюжета народной сказки «Царевна-лягушка», трансформированный прецедентный образ героини и аллюзивные отсылки к русским загадкам о лягушке.

В-третьих, рассказы сборника вступают во взаимодействие с нелитературными источниками: музыкой, изобразительным искусством и кинематографом. Таким образом, сборник имеет не только интертекстуальный, но и интермедиаальный характер. В анализируемых рассказах выявлено три случая обращения автора к словесно-музыкальным

текстам. Это мнимая аллюзия к творчеству группы «The Beatles» и аллюзия к песни «Высота» в рассказе «Проект «Бабилон». Они выполняют функции дополнительной характеристики персонажей, а также снижения образа. Кроме того, музыка встраивается в структуру текста рассказа посредством цитирования. В «Восходящем потоке» автор использует авиамарш для передачи приподнятой атмосферы происходящего, которая наполняет героев энергией и повышает их самооценку.

Интертекстуальные связи не всегда проявляются в рассказах сборника в чистом виде, а переплетаются между собой. Например, в рассказе «Проект «Бабилон» существует симбиоз мифологических, литературных и музыкальных претекстов.

Метод интертекстуальности является одним из основополагающих в построении сюжета, образной системы и формировании смысла рассказов сборника А. А. Кабакова «Московские сказки». При этом сквозным авторским приемом создания текста является ирония. Она возникает, в частности, благодаря сталкиванию прецедентных ожиданий читателя и изображенной автором действительности. В соответствии с художественной задачей используемые формы интертекстуальности способствуют раскрытию интенции автора — показать греховность человеческой природы и неблагополучность современного общества.

Следует также отметить, что рассказы в сборнике образуют цикл. Автор временами возвращает читателей к предыдущим историям, тем самым встраивая сюжеты в пространственно-временной континуум. Цикл формируется также посредством единой системы персонажей, связывающей рассказы между собой. В результате возникает метатекстуальная связь между произведениями сборника.

Список литературы

1. Баженова, Е. А. Интертекстуальность // Стилистический энциклопедический словарь русского языка. — М.: Флинта: Наука, 2006. С. 104 — 108.
2. Барт, Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика. — М.: Прогресс, 1989. — 325 с.
3. Бахтин, М. М. Вопросы литературы и эстетики. — М., 1975. — 504 с.
4. Бахтин, М. М. К методологии гуманитарных наук // М. М. Бахтин. Эстетика словесного творчества. — М., 1979. С. 373.
5. Бедзир, Н. П. Лекции по методологии литературоведческих исследований // Теория и методология литературы. URL: <http://nataliabedzir.com/category/kursy-lektsiy/teorija-i-metodologija-literatury/>. (дата обращения: 10.04.2017).
6. Березович, Е. Л. Прецедентный топоним в русской языковой традиции: механизмы формирования и функционирования // Ономастика Поволжья: Тез. докл. IX Междунар. конф. — Волгоград: Перемена, 2002. С. 147 — 149.
7. Библия: Современный русский перевод: [Пер. с древнеевр., араб. и древнегреч.] — М.: Российское Библейское общество, 2015. — 2-е изд., перераб. и доп. — 1408 с.
8. Библийская энциклопедия Брокгауза / Под ред. Ф. Ринекера и Г. Майера, 1999. — 1088 с.
9. Блок, А. А. Двенадцать. Скифы. — СПб., 1918.
10. Брокгауз, Ф. А., Эфрон, И. А. Энциклопедический словарь. В 86 т. с иллюстрациями и дополнительными материалами. — СПб., 1890 — 1907.
11. Бударина, А. Н. Творческая индивидуальность Александра Кабакова: Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. — Екатеринбург, 2012.
12. Васильев, А. Д. Интертекстуальность: прецедентные феномены: учеб. пособие. — М.: ФЛИНТА: Наука, 2013. — 342 с.
13. Гадамер, Г. Эстетика и герменевтика // Актуальность прекрасного. — М.: Искусство, 1991. С.255 — 265.

14. Гельцер, М. Л. Палимпсест // Краткая литературная энциклопедия / Гл. ред. А. А. Сурков. — Советская энциклопедия, 1968. — Т. 5. — Стб. 554.
15. Гончарова, Е. А. Интертекстуальные связи в художественном тексте. — СПб.: Образование, 1993.
16. Горький, М. М. Полное собрание сочинений. В 2-х томах. — М.: Наука, 1970. — Т. 2.
17. Гримм, В. и Я. Сказки: Пер. с нем. Г. Петникова. — М.: Эксмо, 2012. — 895 с.
18. Гримм, Я. Немецкая мифология, 1835.
19. Гройс, Б. Капитал. Искусство. Справедливость // Политика поэтики. — М.: Ad Marginem, 2012. — 510 с.
20. Денисова, Г. В. В мире интертекста: язык, память, перевод. — М.: Азбуковник, 2003.
21. Джеймисон, Ф. Постмодернизм и общество потребления // Философско-литературный журнал Логос, 2000. — №4 (25). С. 63 — 77.
22. Епишкин, Н. И. Исторический словарь галлицизмов русского языка. — М.: ЭТС, 2010. — 5140 с.
23. Женетт, Ж. Палимпсесты: Литература во второй степени, 1982.
24. Женетт, Ж. Фигуры. В 2-х томах. — М.: Изд. им. Сабашниковых, 1998. — 944 с.
25. Жолковский, А. К. Блуждающие сны: Из истории русского модернизма. — М., 1992. С.18.
26. Жучкова, А. В. Образ лягушки как символ внутренней трансформации героя в русском и немецком фольклоре // Вестник славянских культур, 2014. — №4 (34). С.107 — 115.
27. Зеленский, В. В. Толковый словарь по аналитической психологии. — М.: Когито-Центр, 2008. — 336 с.
28. Земская, Е. А. Цитация и виды ее трансформации в заголовках современных газет // Поэтика. Стилистика. Язык и культура. Памяти Т. Г. Винокур. — М., 1996.

29. Иконников, В. С. Опыт исследования о культурном значении Византии в русской истории. — Киев, 1869.
30. Ильин, И. П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. — М.: Интрада, 1996. — 256 с.
31. Ильин, И. П. Интертекстуальность // Современное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. — М., 1999. С. 204 — 208.
32. Кабаков, А. А. Московские сказки. — М.: Варгиус, 2005.
33. Караулов, Ю. Н. Роль прецедентных текстов в структуре и функционировании языковой личности // Научные доклады и новые направления в преподавании русского языка и литературы. Доклады советской делегации на VI конгрессе МАПРЯЛ. — М., 1986.
34. Караулов, Ю. Н. Русский язык и языковая личность. — Изд. 6-е. — М.: Изд-во ЛКИ, 2007.
35. Ковтун, Н. В. Современная традиционалистская проза: идеология и мифопоэтика. — М.: Флинта, 2015. — 326 с.
36. Красных, В. В. Этнопсихоллингвистика и лингвокультурология: курс лекций. — М., 2002.
37. Красных, В. В. Виртуальная реальность или реальная виртуальность? (Человек. Сознание. Коммуникация). — М.: Диалог-МГУ, 1998.
38. Кристева, Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Вестник МГУ, сер. Филология, 1995. — № 1. С. 97 — 99.
39. Кристева, Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики: Перевод с фр. Г. К. Косикова и Б. П. Нарумова / Составитель, отв. редактор Г. К. Косиков. — М.: РОССПЭН, 2004. — 341 с.
40. Кузьмина, Н. А. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка. — Екатеринбург; Омск, 1999.
41. Лиотар, Ж. Ф. Состояние постмодерна: Пер. с фр. Н. А. Шмако. — СПб.: Алетейя, 1998. — 160 с.
42. Маркова, В. Н.; Гарская, Н.; Прокофьева, С. Л.; Летучий голландец // В

- стране легенд. — М.: Детская литература, 1972. С. 41 — 43.
43. Ожегов, С. И., Шведова, Н. Ю. Толковый словарь русского языка, 1949 — 1992. — 2314 с.
44. Островский, А. Н. Гроза // Пьесы. — М.: Изд. Детская литература, 1972. С. 29 — 93.
45. Панченко Д. В. Принципы создания гротескной действительности в сказках В. Войновича и А. Кабакова: Из опыта проведения урока внеклассного чтения в 11-м классе // Известия ВГПУ, 2014. — № 1 (86). С. 131.
46. Папкина, Д. С. Типы литературных аллюзий // Вестник НГУ, 2003. — № 25.
47. Перро, Ш. Сказки матушки гусыни, или Истории и сказки былых времен с поучениями: Пер. с фр. С. Боброва, А. Федорова и Л. Успенского / Под ред. А. Андрес / Послесл. Н. Андреева. — М.: Правда, 1986. С. 29 — 33.
48. Петрова, М. В. Словарь крылатых выражений. — М.: РИПОЛ-Классик, 2011.
49. Петрова, Н. В. Эволюция понятия Прецедентный текст. // Вестник ИГЛУ, 2010. — № 2 (10).
50. Петрова, Н. В., Кулакова, О. К. Различные подходы к определению интертекстуальности // Вестник Иркутского государственного лингвистического университета, 2011. — № 2 (14).
51. Погодин, А. Л. Религия Зороастра. — СПб., 1903.
52. Пономарева, Е. В. Несказочные сказки Александра Кабакова // Уральский филологический вестник, 2014. — № 4. С. 142.
53. Постмодернизм: энциклопедия / сост. и науч. ред.: А. А. Грицанов, М. А. Можейко. — Минск: Интерпрессервис: Кн. дом, 2001. — 1038 с.
54. Пушкин, А. С. Станционный смотритель // Избр. соч. в 2-х томах. — М., 1980. — Т. 2. С. 424.
55. Пьеге-Гро, Н. Введение в теорию интертекстуальности: Пер. с фр. / Общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. — М.: Издательство ЛКИ, 2008. — 240

с.

56. Руднев, В. П. Ноги в культуре // Прочь от реальности: исследования по философии текста. — М.: Аграф, 2000. — 432 с.
57. Савин, А. Видения Фаты Морганы // Вокруг Света. URL: <http://www.vokrugsveta.ru/vs/article/1230/>. Дата обращения: 12.05.2017.
58. Садовников, Д. Н. Загадки русского народа. — СПб.: Типография Н. А. Лебедева, 1876. — 333 с.
59. Сизых, О. В. Механизм действия метафоры небытия в рассказе А. А. Кабакова «Проект «Бабилон» // Вестник КемГУ, 2014. — № 2 (58). С. 200.
60. Сизых, О. В. Морфология московской сказки А. А. Кабакова «Голландец» // В мире научных открытий, 2010. — № 6 (32). С. 163
61. Сизых, О. В. Мотивная структура рассказа А. А. Кабакова «Странник» // Вестник КГУ, 2013. — № 3. С. 132.
62. Скоропанова, И. С. Русская постмодернистская литература. — М.: Флинта, 1999.
63. Словарь русских народных говоров. — Л., СПб.: Наука, 1965. — Вып. 14.
64. Словарь иностранных слов, вошедших в состав русского языка / Под ред. Чудинова А. Н. — СПб., 1910.
65. Слышкин, Г. Г. Кинотекст (опыт лингвокультурологического анализа) / Г. Г. Слышкин, М. А. Ефремова. — М.: Водолей Publishers, 2004.
66. Смирнов, И. П. Порождение интертекста (элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Л. Пастернака). — СПб, 1995. С.11, 131.
67. Толковый словарь русского языка в четырех томах / Под ред. Д. Н. Ушакова. — М.: ОГИЗ, 1935 — 1940.
68. Толстой, Л. Н. Собрание сочинений в восьми томах.— М.: Лексика, 1996. — Т. 3, 4.
69. Трыкова, О. Ю. Отечественная проза последней трети XX века: жанровое взаимодействие с фольклором: Автореф. дисс. д-ра фил. наук. —

М.: МПГУ, 1999. С.3.

70. Фатеева, Н. А. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов. — М.: Агар, 2000. — 280 с.

71. Фёдоров, А. И. Фразеологический словарь русского литературного языка. — М.: Астрель, АСТ, 2008.

72. Ханзен-Лёве, А. А. Проблема корреляции словесного и изобразительного искусств на примере русского модерна // Диалог текстов. — Вена, 1983. С. 291 — 360.

73. Хемницер, И. И. Мужик и корова // И. И. Хемницер. Полное собрание стихотворений. — М.; Л.: Советский писатель, 1963. С. 63 — 64.

74. Царевна-лягушка // Народные русские сказки А. Н. Афанасьева: В 3-х т. — М.: Наука, 1984 — 1985. — Т. 2. С. 260—267.

75. Чанцев, А. Д. Агасфер возвращается // Октябрь, 2005. — № 9. С. 183 — 185.

76. Чехов, А. П. Три сестры: Драма в 4-х действиях // Русская мысль, 1901. — № 2.

77. Шмид, В. Нарратология. — М.: Языки славянской культуры, 2003. — 312 с.

78. Эко, У. Инновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна // Философия эпохи постмодерна. — М, 1997.

79. Юнг, К. Архетип и символ. — М.: Ренессанс, 1991. — 304 с.

Приложение А

План-конспект сдвоенного урока в 10-11 классах на тему:

«Интертекстуальность «Московских сказок» А. А. Кабакова»

Цель: применение интертекстуального анализа на практике (на материале рассказов А. А. Кабакова из сборника «Московские сказки»).

Задачи:

- 1) Воспитательная – Воспитывать внимание к художественному слову, уважение к творческим поискам писателя и своим трудам.
- 2) Развивающая – Развивать образное мышление и воображение учащихся, коммуникативные умения, умение высказать критический взгляд на творчество писателя-современника, навыки сопоставительного анализа, поисково-исследовательские умения.
- 3) Познавательная – Изучить и понять основы теории интертекстуальности и интертекстуального метода, формы реализации категории интертекстуальности, познакомиться с творчеством современного писателя А. А. Кабакова.

I	Вступительный этап:	11-15 мин
1.	Сегодня мы познакомимся с творчеством современного автора А. А. Кабакова в контексте теории интертекстуальности.	1 мин Фронтальная работа
2.	<i>Ответы на вопросы учителя:</i> 1. Какие ассоциации возникают у вас при упоминании термина «интертекстуальность»? (Ассоциативное облако на доске) 2. Какую трактовку дали бы вы данному термину? (Письменно. Обсуждение) Дать понятие «интертекстуальности» (см. в таблице).	3-5 мин Беседа, фронтальная работа, письменное задание
3.	Сообщение ученика « Принцип интертекстуального анализа ». Ученики в это время оформляют таблицу.	5 мин Индивидуальная работа
4.	Теперь мы знаем, что такое интертекстуальный анализ. Давайте посмотрим, какие основные особенности и понятия, связанные с данной теорией вы внесли в таблицу.	2-3 мин Фронтальная работа

Теория интертекстуальности		
Понятие	Определение	
Интертекстуальность	Общее свойство текстов, выражающееся в наличии между ними связей, благодаря которым тексты (или их части) могут многими разнообразными способами явно или неявно ссылаться друг на друга [Ю. Кристева, 1967]. Диалог между текстами [М.М. Бахтин].	
Прецедентный текст	Общеизвестный текст [Караулов, 1986; Баженова, 2006]. Осознанные или неосознанные, точные или преобразованные цитаты или иного рода отсылки к более или менее известным ранее произведенным текстам в составе более позднего текста [Красных, 1998, с. 52].	
Формы реализации категории интертекстуальности	Цитаты, аллюзии, афоризмы, заглавия, эпиграфы и т.д.	
<p>Как вы думаете, от чего зависит выявление прецедентного текста? (от культурного опыта и особенностей личности)</p>		
II 1.	<p>Этап анализа:</p> <p>Задание «Поиск интертекстов»</p> <p>Разбиваемся на 4-6 групп:</p> <p>1-3 группы анализируют рассказ А. А. Кабакова «Красная и серый»</p> <p>4-6 группа – «Восходящий поток»</p> <p>Задачи групп:</p> <p>1. Найти интертексты, используемые автором.</p> <p>2. Обозначить формы проявления</p>	<p>60-70 мин</p> <p>20-25 мин</p> <p>Групповая работа</p>

2.	<p>интертекстуальности в рассказе.</p> <p>3. Понять функции интертекстов. С какой целью автор используют ту или иную аллюзию, цитату и т.д.</p> <p>Дискуссия и промежуточные выводы.</p>	30 минут
III	<p>Заключительный этап:</p> <p>Вывод: Что такое интертекстуальность? Каковы ее особенности?</p> <p>Рефлексия на дом: Понравился ли вам урок? Что вы узнали и поняли? Что было непонятно и трудно?</p>	5 мин