ФЕДЕРАЛЬНОЕ АГЕНТСТВО ПО ОБРАЗОВАНИЮ

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ

ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

СЛАВЯНСКИЙ-НА-КУБАНИ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ

факультет филологии

специальность учитель русского языка и литературы

**НАУЧНАЯ РАБОТА**

**Интертекстуальные связи в художественном тексте (на материале творчества Л. Филатова)**

Выполнила

студентка 5 курса

Делижанова Ксения Александровна

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

Научный руководитель

кандидат филол. наук,

доцент

Лисенкова Ирина Михайловна

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

.

Славянск-на-Кубани

2006

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение

ГЛАВА I. Интертекст и интертекстуальные элементы и связи. Проблема исследования прецедентного текста в авторском тексте

1.1 К проблеме изучения интертекста в художественном тексте

1.2 Интертектуальность и ее функции в художественном тексте

1.3 Типология интертекстуальных элементов и связей

ГЛАВА II. Интертекстуальные связи в произведениях Л. Филатова

2.1 Особенности анализа произведений Л.Филатова в аспекте интертекстуальных связей

2.2 Интертекстуальные элементы, связи и их функции в произведениях Л. Филатова

2.3 Изучение интертекстуальных связей в художественном тексте на уроках словесности в средней школе

Заключение

литература

**ВВЕДЕНИЕ**

Данная работа посвящена исследованию интертекстуальных связей в художественном тексте, в частности в произведениях Л. Филатова.

Как отмечают ученые, в каждом художественном тексте присутствуют элементы, ранее употреблявшиеся в других текстах. Например, ими могут быть аллюзии, метафоры, предложения. В зависимости от авторского замысла тексты, содержащие данные элементы, являются стилизацией, интерпретацией, пародированием чужих текстов. Чужой и авторский тексты вступают во взаимосвязи на различных уровнях. Явление скрещения, контаминации текстов двух и более авторов, зеркального отражения словесных выражений принято называть интертекстом.

Практически любой текст может быть назван интертекстом. Классическую формулировку этому понятию дал Р. Барт: «Каждый текст является интертекстом; другие тексты присутствуют в нем на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах: тексты предшествующей культуры представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат. Обрывки культурных кодов, формул, ритмических структур, фрагменты социальных идиом и так далее – все они поглощены текстом и перемешаны в нем, поскольку всегда до текста и вокруг него существует язык»[3;78].

Ю.С.Степанов полагает, что интертекст – это то, что проступает за двумя текстами, «…он многоярусен, «многоэтажен» и на уровне первого этажа уже имеет устоявшееся наименование – интертекст. Интертекст- это то, что можно читать в прямом смысле этого слова. Следующие этажи уже вряд ли можно назвать «текстами», поскольку они состоят из «нечитаемого» - понятий, образов, представлений, идей..» [39;3].

Наряду с термином «интертекст» в 1967 году в ряде работ Ю. Кристевой появился термин «интертекстуальность», под которым она понимает «социальное целое, рассмотренное как текстуальное целое» [19;5].

Р. Барт считал, что «как необходимое предварительное условие для любого текста интертекстуальность не может быть сведена к проблеме источников и влияний: она представляет собой общее поле анонимных формул, происхождение которых редко можно обнаружить, бессознательных или автоматических цитат, даваемых без кавычек»[3;78].

И.П.Ильин предлагает такую формулировку: «Мы назовем интертекстуальностью эту текстуальную интеракцию, которая происходит внутри отдельного текста. Для познающего субъекта интертекстуальность - это понятие, которое будет признаком того способа, каким текст прочитывает историю и вписывается в нее»[13;217].

С точки зрения Н.А. Фатеевой, интертекстуальность - это способ генезиса собственного текста и постулирования собственного авторского «Я» через сложную систему отношений оппозиций, идентификации и маскировки с текстами других авторов [41;12].

Ю.П. Солодуб пишет: «Интертекстуальность чаще всего трактуется как связь между двумя художественными текстами, принадлежащими разным авторам и во временном отношении определяемыми как более ранний и более поздний» [38;51].

При исследовании интертекстуальных связей в данной работе будет использоваться понятие «прецедентный текст» и «прецедентное высказывание», определение которым дал Ю. Н. Караулов: «законченный и самодостаточный продукт речемыслительной деятельности; (поли)предикативная единица; сложный знак, сумма значений компонентов которого не равна его смыслу…»[15; 216].

Труды обозначенных исследователей рассматривали общие вопросы интертекстуальности и проблему интертекстуальных связей в произведениях отдельных прозаиков и поэтов.

Актуальность нашей темы обусловлена возросшим интересом к исследованию интертекстуальных связей в художественном тексте и отсутствием работ, посвященных изучению прецедентных текстов в творчестве Л. Филатова.

Цель работы – выявить прецедентные тексты в произведениях Л.Филатова; проанализировать интертекстуальные связи и проследить зависимость наличия этих связей от коммуникативной установки автора.

Задачи исследования:

Изучить научные работы по теме исследования;

Исследовать явление интертекстуальности и выявить ее основные функции;

Изучить типологию интертекстуальных элементов и их связей в художественном тексте;

Выявить и исследовать интертекстуальные связи в произведениях Л.Филатова;

Проследить зависимость наличия интертекстуальных связей от коммуникативной установки автора.

Для решения поставленных задач в работе применялись следующие методы и приемы исследования:

– метод сплошной выборки;

– метод систематизации и классификации материала;

– описательный;

– сопоставительный;

– метод компонентного анализа.

Практическая значимость работы заключается в возможности использования материала данного исследования на уроках словесности в СОШ при изучении творчества современных писателей, а также в курсе дисциплины «Филологический анализ художественного текста» в высших учебных заведениях.

Работа состоит из Введения, двух глав, Заключения и Литературы, которая насчитывает 51 источник.

**гЛАВА I. Интертекст и интертекстуальные связи. Проблема исследования прецедентного текста в авторском тексте**

**1.1 К проблеме изучения интертекста в художественном тексте**

Художественное творчество подразумевает создание художественных произведений. Даже если автор задумал создать текст, не имеющий аналогов в мире литературы, то это вовсе не означает, что в данном оригинальном тексте нельзя будет обнаружить интертекстуальные связи. Опытный читатель сумеет увидеть внешнюю или внутреннюю интертекстуальность. Внешняя интертекстуальность подразумевает припоминание читателем похожего художественного произведения, а внутренняя интертекстуальность предполагает обнаружение в тексте заимствованных фраз и оборотов речи.

Интертекстуальность стала одним из важнейших критериев исследования текста. Данный критерий важен, поскольку обеспечивает возможность объединения текстов и даже просто возможность продолжения текста[21;264].

Если текст используется и интерпретируется не буквального, а в качестве средства символизации, вне связи с содержанием «пратекста», то он становится прецедентным[35;15]. Прецедентный текст–это текст, имеющий сверхличностный характер, хорошо известный широкому окружению автора, включая его предшественников и современников. По мнению Ю. Караулова, прецедентный текст – это законченный и самодостаточный продукт речемыслительной деятельности [15;216]. К прецедентным текстам исследователи относят предания, мифы, притчи, легенды, сказки, но прецедентными могут быть и тексты художественной литературы, песен, рекламы.

Следует признать, что в настоящее время в мире художественной литературы существует какое-то количество прецедентных текстов и огромное число интертекстов. Интертекстуальные связи пронизывают многие произведения, и указывают на прецедентные тексты, использованные автором в качестве текстового материала.

Прецедентный текст и интертекст связывают как литературные, так и языковые связи. Вот почему интертекстуальность привлекает внимание как литературоведов, так и лингвистов. Внутрь более позднего художественного текста могут быть вплетены какие-то элементы прецедентного текста. Сходство двух произведений может быть выражено в некой общности таких литературоведческих категорий, как сюжет, композиция, некоторые черты в характерах героев, некоторая общность в описании пейзажей.

Поскольку мы имеем дело с произведениями словесного искусства, вышеозначенные черты сходства могут и должны проявиться и на уровне их словесного выражения, то есть в особенностях их лингвистического оформления. Кроме того, литературоведы отмечают, что интертекстуальные связи художественных произведений часто находят свое отражение в разного рода реминисценциях: цитат точных, неточных, «закавыченных» или остающихся неявными[47;253-259].

Неточная цитата может отражать лингвистическую трансформацию ранее известного образа в образ совершенно новый, но построенный по общей семантической модели с первоисточником. Все это свидетельствует о том, что интертекстуальность может рассматриваться не только как литературоведческая, но и как лингвистическая проблема[38;51].

Таким образом, в широком смысле интертекстуальный подход к интерпретации текста предполагает сопоставление типологически сходных явлений (произведений, жанров, направлений) как вариаций на сходные темы и структуры[10]. В более узком варианте он представляет собой выявление в тексте конкретных, вербализированных вкраплений «чужого слова», которые занимают конкретные позиции в нем[10]. Каждое произведение, выстраивая свое интертекстуальное поле, создает новый текст. Благодаря интертексту прецедентный текст вводится в более широкий культурно-литературный контекст.

**1.2 Интертекстуальность и ее функции в художественном тексте**

В трудах по лингвистике текста термины «интертекст», «интертекстуальность» вместе с термином «диалогичность» получили очень широкое распространение. Однако как в отечественной, так и в зарубежной лингвистике не существует четкого теоретического обоснования понятий, стоящих за этими терминами.

При исследовании понятия «интертекстуальность», вполне обоснованно различать две ее стороны – исследовательскую и авторскую. С точки зрения исследователя, интертекстуальность – это установка на более углубленное понимание текста или разрешение непонимания текста за счет установления многомерных связей с другими текстами, связанными с прецедентным текстом. По аналогии с интертекстуальностью можно говорить об автотекстуальности, когда непонимание разрешается за счет установления многомерных связей, порождаемых определенной циркуляцией интертекстуальных элементов внутри одного и того же текста[41;12].

С точки зрения Н.А. Фатеевой, интертекстуальность - это способ «генезиса собственного текста и постулирования собственного авторского «Я» через сложную систему отношений оппозиций, идентификации и маскировки с текстами других авторов»[41;12]. Аналогично можно говорить обавтоинтертекстуальности**,** когда при порождении нового текста эта система оппозиций, идентификаций и маскировки действует уже в структуре идиолекта определенного автора, создавая многомерность его авторского «Я». Таким образом, в процессе творчества вторым «Я» писателя, с которым он вступает в «диалог» может быть как писатель-предшественник, так и он сам. В процессе осмысления и описания создается «диалогичность» литературных текстов. Эта «диалогичность» делает очевидным, почему двойственность становится столь органичным способом интертекстуализации: соотнесение текста с другими порождает «двойников» как на уровне сюжета, так и на уровне «текст-текст» [41;13-14].

Становится очевидным, что любое интертекстуальное сближение основывается не только на лексических совпадениях, но и на структурном сходстве. Именно поэтому следует говорить не только о собственно межтекстовых связях, но и о более глубоких влияниях.

Благодаря авторской интертекстуальности все пространство художественной и культурной памяти вводится в структуру вновь создаваемого текста как смыслообразующий элемент, и, таким образом литературная традиция идет не из прошлого в настоящее, а из настоящего в прошлое. Подобной смысловой обратимостью могут обладать и тексты одного автора, что показывает, например, исследование М. Эпштейна «Медный всадник и золотая рыбка. Поэма-сказка Пушкина»[49]. В данной работе ученый, выбирая интерпретирующим текстом так называемый «петербургский текст» Достоевского, находит общность в замысле, композиции, системе образов в двух практически одновременно созданных, но совершенно разных по жанру произведениях Пушкина («Медный всадник» и «Сказка о рыбаке и рыбке»). Основой для сопоставления послужили М. Эпштейну пушкинские автоинтертекстуальные соответствия. «То, что у Пушкина разделялось на трагический и комический варианты сюжета, у Достоевского в предельно сжатой, однообразной формуле выступает как слитый гротескно- фантастический образ: трагедия исчезнувшего города и комически застрявший среди болота медный всадник. Памятник основателю того, что так и не приобрело основы», - заключает Эпштейн [49;214]. Н.А.Фатеева завершает эту интертекстуальную линию, приводя в пример слова В. Розанова: «Боже, Россия пуста… Мечтая о «золотой рыбке» будущности и исторического величия» она видит суммированный сюжет самой российской истории, аналогично тому, как сведены мотивы Пушкина – Достоевского в контекстах «На берегу пустынных волн…», «Чтоб служила мне рыбка золотая» [41;14].

Если ранее, в начале XX века, авторы стремились ассимилировать интертекст в своем тексте, вплавить его в себя вплоть до полного растворения в нем, ввести мотивировку интертекстуализации, то конец века отличает стремление к диссимиляции, к введению формальных маркеров межтестовой связи, к метатекстовой игре с «чужим» текстом. Например, в романе В. Нарбиковой «План первого лица. И второго» знаменитая фраза Ф.М. Достоевского «красота спасет мир» обыгрывается так: «Она указала туда, где была красота. «Да, - сказал Достоевский, - красиво, то есть уровень есть». В том месте, где все было для красоты, красоты не было». Любое ранее существовавшее поэтическое сообщение превращается в новое - в нем нарочито снимается ореол «высокого», и оно становится «примитивно ощутимым» [41;17-18].

В постмодернистских текстах каждый контакт с предыдущим текстом оборачивается связью, в результате интертекстуальная связь приобретает характер каламбура, гиперболы или их взаимоналожения. Так соединяются «высокий» и «низкий» регистры художественного текста.

Анализируя тексты художественных произведений разных авторов, можно выделить центрирующие, выполняющие роль ядра при установлении интертекстуальных связей. Они указывают исследователю на интертекстуальные отношения между текстами, в которых стилевая задача выражена слабее. Например, «Флейта-позвоночник» Маяковского и «Египетская марка» Мандельштама через идею «слома позвоночника» собственного произведения. Видимо, в этом контексте можно говорить и о «сломе позвоночника» всей русской культурной традиции XX века, который был предсказан «сильными» авторами.

Таким образом, можно выделить функции интертекста в художественном тексте. В первую очередь, интертекст позволяет ввести в свой текст некоторую мысль или конкретную форму представления мысли, объективированную до существования данного текста как целого. Таким образом, «каждое произведение, выстраивая свое интертекстуальное поле, создает собственную историю культуры, переструктурирует весь предшествующий культурный фонд» [50;408]. Данное высказывание означает, что в художественный текст можно ввести и фрагменты «текстов» других искусств. Так, например, взаимодействуют словосочетания «Темная фигура» А. Вознесенского и виртуальное представление «Черного квадрата» К.Малевича. Таким образом, благодаря интертексту, исследуемый текст вводится в более широкий культурно-литературный контекст.

Межтекстовые связи создают вертикальный контекст произведения, в связи с чем он приобретает неодномерность смысла**.** В этом плане интертекст, порождая конструкции «текст в тексте» и «текст о тексте», создаетподобиетропеическихотношенийна уровне текста**.**

Теория интертекстуальности позволяет видеть «метафору» там, где происходит сближение явленного в тексте фрагмента и фрагмента прецедентного текста, не представленному читателю физически. Явление порождения смысла разворачивается между реально данным и тем цельным текстовым фрагментом, что присутствует у читателя в памяти. Так два текста становятся семантически смежными. Это порождает эффект метатекстовой метонимии, предельным проявлением которой является звуковой параграмматизм (когда по звуковым частям собирается анаграммированное целое).

Тенденция разворачивания вокруг исследуемого текста целого «пучка» соотносимых с ним текстов других авторов позволяет художнику слова определить свое отличие от других авторов, утвердить собственное творческое «Я» среди других и по отношению к другим. По существу интертекстуальность становится механизмом метаязыковой рефлексии. Однако интертекстуализация и авторефлексия, доведенные до абсурда и пропущенные через теорию «деконструкции», то есть разрушения, Ж. Деррида, как раз приводят к обратному эффекту - полному растворению, рассеиванию авторского «Я» в семиотическом пространстве «чужих» слов и образов «третьего лица». Р.Барт пишет следующее: «Субъективность обычно расценивается как полнота, которой "Я" насыщает тексты, но на самом деле - это лжеполнота, это всего лишь следы тех кодов, которые составляют данное «Я». Таким образом, моя субъективность в конечном счете представляет из себя лишь банальность стереотипов»[3;14]. Следовательно, функции интертекста в каждом тексте определяются исключительно через «Я» его автора, поскольку введение интертекстуального отношения - это прежде всего попытка основательного переосмысления иного текста с целью извлечения нового смысла «своего» текста. Степень приращения смысла в этом случае и является показателем художественности интертекстуальной фигуры. Интертекстуальные связи носят различный характер, зависящий от авторского замысла.

Следует отметить органичную связь интертекстуальности с ономастикой. В текстах встречается много имен и названий (онимов), что позволяет делать вывод об ономастической составляющей понятия «интертекстуальность».

Прецедентными текстами могут быть антропонимы (имена людей), топонимы (географические названия), поэтонимы (имена в литературном произведении, выполняющие характеризующую функцию).

Функционально онимы выполняют в тексте ту роль, какую определил им автор, то есть зависят от авторского замысла. Например, текстообразующая функция, как в произведении М. Палей «Кабирия с Обводного канала», где Кабирия - имя величественной царицы, а «Обводной канал» используется в качестве обобщенного наименования лексической парадигмы с доминантой «грязь», «смрад», «застой».

По мнению ученых, роль прецедентных текстов заключается в том, что они выступают как целостный знак, отсылающий к тексту. Функции интертекстуальности в художественном тексте заключаются в следующем:

1.введение интертекстуального отношения позволяет ввести в новый текст некоторую мысль или конкретную форму представления мысли, объективированную до существования данного текста как целого;

2.межтекстовые связи создают вертикальный контекст произведения, в связи с чем он приобретает неодномерность смысла;

3.интертекст создает подобие тропеических отношений на уровне текста, а интертекстуализация обнаруживает свою конструктивную, текстопорождающую функцию.

**1.3 Типология интертекстуальных элементов и связей**

Интертекстуальность изучается уже несколько десятилетий, тем не менее, классификация интертекстуальных элементов и связывающих их межтекстовых связей по-прежнему остаётся проблемным вопросом. Наиболее последовательными исследователями в вопросах типологизации интертекстуальных элементов остаются зарубежные исследователи П.Х. Тороп и Ж. Женетт. Из российских ученых свою систему классификации интертекстуальных связей и элементов предложила Н.А.Фатееева[41,42].

Согласно классификации Фатеевой, интертекстуальные элементы подразделяются на собственно интертекстуальные, образующие конструкцию «текст в тексте»; паратекстуальные; метатекстуальные; гипертекстуальные; архитекстуальные.

Собственно интертекстуальные элементы, образующие конструкции текст в тексте», включают в себя цитаты и аллюзии. Понятие «цитата» подходит для обозначения воспроизведения в текстеодногои более компонентов прецедентного текста. Цитата активно нацелена на узнавание. Поэтому цитаты можно типологизировать по степени их отношения к исходному тексту, а именно по тому, оказывается интертекстуальная связь выявленным фактором авторского построения и читательского восприятия текста или нет. Наиболее чистой формой такой цитации можно считать цитаты с точной атрибуцией и тождественным воспроизведением образца. Например, в стихотворных строках С. Парнок, где однозначно указан автор цитируемых строк, а прецедентное высказывание заключено в кавычки:

«В земле бесплодной не взойти зерну,

Но кто не верил чуду в час жестокий? -

Что возвестят мнеПушкинскиестроки?

Страницы милые я разверну.

Опять, опять **«**Ненастныйденьпотух»**,**

Оборванный пронзительным«но если»!

Не вся ль душа моя, мой мир не весь ли

В словах теперь трепещет двух?»[42;С.26]

Второй тип интертекстуальности представлен цитатами с точной атрибуцией, но нетождественным воспроизведением образца. Так, строки А. Ахматовой: «Стала б я богаче всех в Египте, /Как говаривал Кузмин покойный», - точно воспроизводят источник заимствования - поэзия М. Кузмина, но в самом тексте Ахматовой происходит сокращение исходного текста, изменение порядка слов и категории рода действующего лица.

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

Возможны также цитаты, атрибуция которых напоминает загадку и предполагает звуковую расшифровку. Классический пример подобных цитат находится в стихотворении А. Вознесенского «Догадка»:

«Ну почему он столько раз проос**,**

сосущихосьземную**,** произносит?

Он, не осознавая, произнес: «Ося»…

Поэты любят имя повторять -

«Сергей», «Владимир» - сквозь земную осыпь.

Он имя позабыл, что он хотел сказать.

Он по себе вздохнул на тыщу лет назад:

«Ох, Осип…»[42;27].

В прозе и поэзии Вознесенский обращается к одному и тому же интертексту.

Так, в эссе «О» в строках о поэзии Мандельштама огласовка на –ос- /-со- со звонким вариантом -оз-, заданная поэтическим вертикальным контекстом, сохраняется: «Меня мучаютосы из классических сот исчезнувшего поэта: «Вооруженный зреньем узкимос...», «осы заползают в розу в кабине ролс-ройса»**, «** осы тяжелую розусосут**...»,** осы**,** в которых просвечивает имя поэта.Особенно много ос этойосенью».

Интертекстуальность нейтрализует границу между формальным выражением текстов по оси «стих-проза», и любой художественный текст обнаруживает стремление стать «текстом в тексте» или «текстом о тексте», то есть рождается на основе творческого синтеза элементов предшествующих текстов, как «своих», так и «чужих».

Цитатам с точной атрибуцией противостоят цитаты с расширенной атрибуцией. Расширению часто сопутствует неопределенность атрибуции: так, у Е. Баратынского знаменитая фраза французского философа Декарта «Мыслю, следовательно, существую» присваивается «чудаку»:

«Меж мудрецами был чудак:

«Я мыслю, - пишет он, - итак,

Я, несомненно, существую».

Нет! любишь ты, и потому

Ты существуешь, - я пойму

Скорее истину такую»[42;27].

Большинство цитат, используемых в художественных текстах, не атрибутированы. Наипростейшим способом закодировать цитату является присоединение частицы отрицания «не» к хорошо известным цитатам из школьной программы, например из Лермонтова: «В доме ужинали. На ужин была ни рыба, ни мясо. Не выхожу не один не на дорогу, не впереди не туманный путь не блестит, ночь не тиха, душа не внемлет богу…». Органичность перехода задается двойным повторением отрицания в общеязыковом фразеологическом обороте.

Одним из способов маркировки цитаты является «закавычивание». Цитата, взятая в кавычки, легко опознается, а ее значение расширяется и выходит только за рамки определенного стиля.

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

К собственно интертекстуальным элементам, образующим конструкции «текст в тексте», относятся и аллюзии. Аллюзия - заимствование определенных элементов прецедентного текста, по которым происходит их узнавание в интертексте, где и осуществляется их предикация. Возьмем, к примеру, аллюзию, ориентированную на «школьные цитаты» у В. Нарбиковой в повести «План первого лица. И второго»: «Я говорил, что в красоте жить нельзя, что ничего не получится», - это слова героя, который носит знаменательную фамилию Достоевский. Из элементов «красота» и части фамилии героя «Достоевский» складываем классические слова Достоевского «красота спасет мир», которые в общем хаосе цитат и аллюзий нарбиковской прозы сразу снижаются на несколько регистров, получая общий признак «наоборот», так как далее следует: «Она указала туда, где была красота. В том месте, где все было для красоты, красоты не было».

От цитаты аллюзию отличает то, что заимствование элементов происходит выборочно, а целое выказывание или строка прецедентного текста, соотносимая с новым текстом, присутствуют в нем как бы «за текстом». В случае цитации автор преимущественно эксплуатирует реконструктивную интертекстуальность, регистрируя общность «своего» и «чужого» текстов, а в случае аллюзии на первое место выходит конструктивная интертекстуальность, цель которой организовать заимствованные элементы таким образом, чтобы они оказывались узлами сцепления семантико-композиционной структуры текста. Подобное происходит, например, когда поэт повторяет строки своих предшественников, как бы создавая иллюзию продолжения их стиля. Например, в стихотворение Б. Ахмадулиной «Я завидую ей - молодой ... по над невской водой» вписаны (с коммуникативным переносом и перестановками) части строк Ахматовой: «Где статуи помнят меня молодой,/ А я их под невскою помню водой». Восстановление предикативного отношения в новом тексте происходит на основании «памяти слова»: комбинаторной, звуковой и ритмико-синтаксической.

Сознательная аллюзия представляют собой такое включение элемента «чужого» текста в «свой», которое должно модифицировать семантику последнего за счет ассоциаций, связанных с прецедентным текстом; если же при таких изменениях смысла не обнаруживается, то имеет место бессознательное заимствование.

Как и цитаты, аллюзии могут быть атрибутированными или неатрибутированными. Атрибуция, как в случае «Достоевского», бывает не прямой, а «зашифрованной»; неатрибутированность же может не ощущаться как таковая при сильной насыщенности цитат данного автора в тексте.

Существует два типа аллюзий: аллюзии с атрибуцией и неатрибутированные аллюзии. Аллюзии с атрибуцией, принимая во внимание внутреннюю форму этого слова (от латинского allusion - шутка, намек) не могут быть распространенными. Атрибутированную аллюзию в чистом виде встречаем в тексте Л. Губанова «Зеркальные осколки»: «Но заказал мне белые стихи стукач Есенина - человек черный». Однако и здесь аллюзия, по крайней мере, двойная: она отсылает не только к тексту Есенина «Черный человек», но и «Моцарту и Сальери» Пушкина; есенинская тема при этом более выразительна, поскольку «Черный человек» Есенина заканчивается словами: «Я один... И разбитое зеркало...», коррелирующими с заглавием стихотворения Губанова.

Аллюзии могут организовывать и перечислительный ряд, обобщающим словом в котором будет имя автора всех текстов, к которым имеется отсылка: «Москва и лик Петра победный. Деревня, Моцарт и Жуан, И мрачный Герман, Всадник Медный. И наше солнце, наш туман! Романтик, классик, старый, новый? Он Пушкин, - и бессмертен он!» (М. Кузмин).

Такие аллюзии, которые представляют собой имена собственные, обладают повышенной узнаваемостью даже без упоминания имени их автора. Именная аллюзия иногда выступает как реминисценция. Под реминисценцией следует понимать отсылку не к тексту, а к событию из жизни другого автора, которое, безусловно, узнаваемо.

Примером реминисценции служит введение имени Гумилева в стихотворение Л. Губанова «На смерть Бориса Пастернака»: «В награду за подземный бой он был освистан и оплеван. Тащилась первая любовь в кровавой майке Гумилева».

Нередко атрибуция представляет собой загадку. С подобным явлением встречаемся в тексте «Памяти Демона» Б. Пастернака. Текст Пастернака полон аллюзий к «Демону» Лермонтова. Здесь "интертекстуальный объект" атрибутируется при помощи аллюзий, в том числе и интермедиальных: «Фаусту прикидывался пуделем,/ Женщиной к пустыннику входил./ Простирал над сумасшедшим Врубелем /Острый угол демоновских крыл». Такие же бесподлежащные конструкции есть и у Пастернака: «Приходил по ночам/ В синеве ледника от Тамары,/ Парой крыл намечал./ Где гудеть, где кончаться кошмару». Таким образом, свойством нести аллюзивный смысл обладают не только единицы лексического уровня, но и грамматического, а иногда даже словообразовательного.

Атрибуция может иметь и максимально широкий характер - на уровне всего стиля поэта и писателя, когда само его имя и есть максимально широкая аллюзия. К таким аллюзиям принадлежат строки Ахматовой из «Северных элегий»: «РоссияДостоевского***.***Луна / Почти на четверть скрыта колокольней».

Чаще всего приходится иметь дело с неатрибутированными аллюзиями. Они по своей внутренней структуре построения межтекстового отношения лучше всего выполняют функцию открытия нового в старом. Открытие требует усилий со стороны читателя, что порождает дополнительный стилистический эффект. Интересен в этом отношении «мистифицированный перевод» в «Подвиге» Набокова. Герой романа в эмиграции размышляет об отношении иностранцев к русской литературе: «Ему льстила влюбленность англичан в Чехова, влюбленность немцев в Достоевского. Как-то в Кембридже он нашел в номере местного журнала шестидесятых годов стихотворение, хладнокровно подписанное «А. Джемсон»: «Я иду по дороге один, мой каменистый путь простирается далеко, тиха ночь и холоден камень, и ведется разговор между звездой и звездой». Слова англичанина, переданные В. Набоковым в прозе по-русски, воспроизводят стихотворные строки Лермонтова. Их узнает всякий, кто знаком с русской поэзией. И все же при полной их узнаваемости видно, насколько прозаический перевод далек от оригинала. На этом и играет Набоков: прозаический вариант намеренно «снижает» высокий смысл поэтического подлинника и делает текст «безликим» - в нем ничего не остается от собственно «лермонтовского» стиля поэтического выражения[42;25-36].

В типологии выделяются «центонныетексты». «Центонные тексты представляют собой целый комплекс аллюзий и цитат (в большинстве своем неатрибутированных) и речь идет не о введении отдельных «интеркстов», а о создании некоего сложного языка иносказания, внутри которого семантические связи определяются литературными ассоциациями»[42;С.31]. Общая аллюзивная нагруженность текста характеризует текст стихотворения Л. Губанова «На смерть Бориса Пастернака», который, кроме вышеперечисленных интертекстуальных элементов, включает и компоненты текста, созданные по методу «сращения» цитатных атомов разных поэтов: «То вбит не камень - вогнан гвоздь [Цветаева] и холодна разлуки шерсть [Мандельштам]. И пусто после Вас совсем - не соловьи, одни воробышки. А кто поет, так те в Воронеже [Мандельштам] иль на нейтральной полосе [Высоцкий]. Наш путь хоть голоден, но ясен [Мандельштам], и мы еще потреплем мир, как это делал рыжий Разин ихлебниковскийговорлир»**.**

В типологии, предложенной Н.А.Фатеевой[42;25-36], выделяют паратекстуальность, или отношение текста к своему заглавию, эпиграфу, послесловию. Так, существуют цитаты – заглавия. Заглавие содержит в себе программу литературного произведения и ключ к его пониманию. Формально выделяясь из основного корпуса текста, заглавие может функционировать как в составе полного текста, так и независимо - как его представитель и заместитель. Во внешнем проявлении заглавие предстает как метатекст по отношению к самому тексту. Во внутреннем проявлении заглавие предстает как субтекст единого целого текста. Поэтому, когда заглавие выступает как цитата в «чужом» тексте, она представляет собой интертекст, открытый различным толкованиям. Как всякая цитата, название может быть или не быть атрибутировано, но степень узнаваемости неатрибутированного заглавия всегда выше, чем просто цитаты, поскольку оно выделено из исходного текста графически.

Писатель в готовом виде заимствует чужие заглавные формулы, конденсирующие художественный потенциал стоящего за ними текста, и наслаивает на них новый образный смысл. Например, в поэме Н. Асеева «Маяковский начинается» заглавия выполняют «рамочную» функцию по отношению к судьбе Маяковского: в самом начале встречаем заглавие его первой трагедии «Владимир Маяковский», в конце поэмы фигурирует монолог Маяковского «О дряни».

Названия имен собственных - топонимов, выведенных в заглавие, также всегда значимы. Так, Евтушенко, откликаясь на смерть Ахматовой, очень точно играет на противопоставлении Ленинград/Петербург, заданном в стихотворении «Ленинград» Мандельштама (в тексте «Петербург, я еще не хочу умирать...»): «Она ушла, как будто бы навек /Вернулась в Петербург из Ленинграда». Образный потенциал строк Евтушенко раскрывается через соединительную функцию заглавий, которая образует «петербургский интертекст», проходящий через всю русскую литературу. В XX в. среди многочисленных «Петербургов» начала века, в том числе романа А. Белого, выделяется «Последняя петербургская сказка» Маяковского. Спецификация «Петербургский» задает кросс-жанровое единство многочисленных текстов русской литературы. Название же Мандельштама «Ленинград» несет в себе семантику «перерыва традиции», потерю памяти поэтического слова.

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

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

В большинстве случаев «интертекстуального пересказа» происходит трансформация формы по оси «стих-проза». Так, в самом начале «Реки Оккервиль» Т. Толстой можно увидеть своеобразное «толстовское» переложение «Медного всадника» Пушкина: « Когда знак зодиака менялся на Скорпиона, становилось совсем уже ветрено, темно и дождливо». Для сравнения, у Пушкина: «Над омраченным Петроградом / Дышал ноябрь осенним хладом».

Вариации на тему определенного произведения, когда его строка или несколько строк становятся импульсом развертывания нового текста, выносит на поверхность то, что в прецедентном тексте, задающем тему, «вскрылись отчетливые формулы, пригодные для разных тематических измерений» [24;293]. Классическим примером подобных вариаций можно считать «Тему с вариацией» Пастернака, особенно «Подражательную» вариацию, начало которой совпадает с началом «Медного всадника» Пушкина.

С еще одним проявлением открытой интертекстуальности сталкиваемся, когда речь идет о дописывании «чужого» текста. Хорошо известно, что В. Брюсов написал продолжение «Египетских ночей» Пушкина, к названию которых приписал два подзаголовка: «Поэма в 6-ти главах (Обработка и окончание поэмы А. Пушкина)».

Особый тип интертекстуальной связи обнаруживается при языковой игре с прецедентными текстами и их представителями-спецификаторами, по которым эти тексты узнаются. Так, у В. Нарбиковой в повести "Ад как Да аД как дА" в контексте «Попофф как лидер страны с пеной у рта полез на Трою**,** которая билась из-за Елены, уже рухнув на пол. Ангел как болгарин, как младший брат русского стал биться, как и Попофф, против Трои, и Троя была побеждена. Эти трое сцепились из-за Лены, из-за ее красоты» - так на языковом уровне обыгрывается история Трои, ввязавшейся в войну из-за Елены, при этом восстанавливаются варианты церковно-славянской формы числительного трое: трои, троя»[42;34]. Таким образом, грамматические архаизмы в современной поэзии и прозе интертекстуальны по своей сущности.

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

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

1.собственно интертекстуальность, конструкция «текст в тексте», включающая цитаты и аллюзии;

2.паратекстуальность, характеризующаяся соотношениями «заглавие–текст», «эпиграф - текст»;

3.метатекстуальность, характеризующаяся созданием конструкций «текст о тексте»;

4.гипертекстуальность, характеризующаяся созданием пародий на прецедентные тексты;

5.архитекстуальность, характеризующаяся жанровой связью текстов;

6.интертекстуальные явления: интертекст как троп, интермедиальные тропы, заимствование приема, влияния в области стиля.

**ГЛАВА II. Интертекстуальные связи в произведениях Л. Филатова**

**2.1 Особенности анализа произведений Л.Филатова в аспекте интертекстуальных связей**

Художественное произведение – прежде всего текст, представляющий интерес для исследователя. В.А.Лукин полагает: «Анализ текста имеет циклический характер. Мы постоянно переходим от формы к содержанию и обратно, отдавая на первых порах предпочтение форме»[25;132]. Наблюдения над формой и ее анализ дают возможность сделать определенные выводы, которые проверяются рассмотрением языковых средств и образной системы текста в ее динамике.

Форма художественного произведения и языковые средства, используемые автором, могут быть соотнесены с формой и языковыми средствами других произведений. Таким образом, прослеживаются интертекстуальные связи между разными произведениями. «Исследуя интертекстуальность в литературе, мы… смотрим на то, что попало в текст, что увидят в нем читатели, и какие ассоциации эти включения могут вызвать. Изучая влияния, мы изучаем процесс создания произведений, изучая интертектстуальность, мы рассматриваем следы этих влияний»[2;53].

Легче всего прослеживается интертекстуальность в текстах пародий, к которым принадлежат и пьесы Л.Филатова. Произведения Филатова пародийны, наполнены сатирой и юмором, и так как пародийный текст базируется на некоем исходном тексте, то интертекстуальные связи в них отчетливо выражены. В пользу выбора для исследования пародийных текстов послужил тот факт, что важнейшим условием существования жанра литературной пародии является интертекстуальная зависимость от объекта пародирования, поскольку за ее первым планом всегда существует скрытый второй план [10; 4-5].

В пьесах «Золушка до и после» и «Еще раз о голом короле» в качестве прецедентных текстов выступают сказки французского писателя Ш. Перро, датского писателя Ж.-Х. Андерсена. В произведениях Л.Филатова используется значительное количество жаргонных слов и арготизмов современного русского языка. Эти пьесы отличаются тем, что в текстовую ткань вошли образные выражения современных отечественных политиков, тележурналистов, обозревателей. В пьесах «Моцарт и Сальери», а также «Гамлет» в качестве прецедентных выступают только имена собственные. Кроме того, писатель использовал сюжетную канву, а также наиболее известные идиоматические выражения из текстов У.Шекспира и А.С.Пушкина.

Вышеназванные произведения Л. Филатова, согласно типологии интертекстуальных элементов и связей, предложенной Н. Фатеевой[42], подпадают более всего под четвертый класс данной типологии. Пьесы автора пародийны, а, следовательно, они гипертекстуальны.

Степень включенности «чужого» текста в тексты произведений Л. Филатова такова: интертекстуальны заглавия произведений, имена персонажей, многие идиоматические выражения и метафоры из произведений – источников, а также из других прецедентных текстов. В произведениях Филатова велика степень жанрового и стилистического расхождения с текстами произведений Андерсена, Перро, Шекспира и Пушкина, но обнаруживается внешнее сходство онимов в текстах Л.Филатова и онимов в текстах классиков.

Полагаем, что пьесы Л. Филатова достаточно перспективны в плане изучения интертекстуальных связей и взаимоотношений, так как оригинальный текст изначально указан самим автором и достаточно известен читателям. В данном случае определение точности и полноты включения элементов прецедентных текстов в авторский текст, представлено достаточно выразительно.

Интертекстуальность произведений Л. Филатова должна исследоваться как с лингвистической, так и с литературоведческой позиции, так как эти две составляющие неотделимы друг от друга в тексте. В исследуемые тексты включены элементы, взятые писателем из прецедентных текстов. Сходство текстов Филатова с текстами – прецедентами выражено в некоторой общности таких категорий как сюжет, черты характеров действующих лиц. Эти черты сходства проявляются в особенностях их лингвистического оформления.

Интертекстуальные связи произведений Филатова с произведениями классиков литературы находят свое отражение в цитатах и аллюзиях, в метатекстуальности и гипертекстуальности текста. Писатель – экспериментатор Л. Филатов берет прецедентный текст и «домысливает» его, дописывая то, что считает целесообразным. Он постоянно соединяет в одном тексте разные элементы, взятые из нескольких прецедентных текстов. В ремарках к каждому своему произведению он делает ссылки на тексты - источники. Так, в подзаголовке к пьесе «Ещё раз о голом короле» указано: «Не такая уж сказка на темы Ганса Христиана Андерсена и Евгения Шварца». В подзаголовочных сведениях к пьесе «Золушка до и после» сказано: «Жестокая сказка в двух частях по мотивам Шарля Перро».

Каждое произведение Л. Филатова – это пародия на известные произведения - сказки, песни, пьесы. Автор использует прецедентные тексты, чтобы создать свои пьесы как сказки со знаком «минус».

**2.2 Интертекстуальные элементы, связи и их функции в произведениях Л. Филатова**

Сюжет пьесы Л.Филатова «Золушка до и после» был позаимствован автором у французского писателя - сказочника Ш.Перро. Позаимствовав сюжет, Филатов создал произведение иного литературного жанра. Главные действующие лица пьесы названы так же, как и персонажи сказки Перро. Таким образом, автор соблюдает онимическое единство с прецедентным текстом. На этом сходство двух произведений заканчивается, и перед нами вырисовывается иное произведение, наполненное интертекстуальными элементами, взятыми из различных источников.

С первых же слов Золушки становится ясно, насколько героиня Филатова отличается от своей тезки из сказки Перро. Речь филатовской Золушки далека от совершенства и наполнена вульгаризмами, просторечными выражениями и неологизмами. Например, в сцене, где Золушка видит пьяного отца, она говорит: «Ах, папочка! Ты снова в пополаме! /Небось бочонок выхлестал с утра!»[43;12]. Речь остальных персонажей пьесы не лучше, чем у Золушки. Так, Мачеха, ругаясь с Отцом Золушки, восклицает: «Хоть пугалом постой на огороде, -/ Все от тебя какой-то будет прок!» [43;15]. Герои пьесы Л.Филатова сами дают себе «речевые характеристики», из которых следует, что перед нами малокультурные, необразованные деревенские жители.

Пьяница – отец ничего не делает для того, чтобы защитить дочь, но в его речи звучат хвастливые нотки: «Кто поколотит?! Ты в уме ли, детка?/Не родился еще такой Ван Дамм, /Который на меня взглянул бы дерзко, /Не то, что надавал мне по мордам!» [43;14].

Комизм ситуации в том, что средневековый сельский житель (если судить по тексту), упоминает имя популярного голливудского киноактера. Филатов не указывает в тексте пьесы, какими временными рамками он ограничил время действия, но, судя по одежде, персонажи пьесы живут в тот же временной период, что и в сказке Перро. Несоответствие высказываний героя временному периоду создает комическую ситуацию.

Когда в деревню Золушки прискакал Всадник – королевский гонец – Мачеха встречает его словами: «От счастья мы готовы разрыдаться, что наше посетили Вы село…»[43;17]. Фраза напоминает известную строку из «Евгения Онегина» А.С.Пушкина: «Зачем Вы посетили нас в глуши забытого селенья». Таким образом, в этой части текста почти дословное цитирование, то есть присутствует интертекстуальная связь с текстом Пушкина. И все же цитатой вышеприведенное выражение назвать трудно: слишком велика разница с текстом–оригиналом. Скорее всего, мы имеем дело с аллюзией, то есть с заимствованием некоторых элементов «чужого» текста.

В королевском дворце Мачеха, раздосадованная тем, что ее дочери не вызвали восторга у Короля и Шута, причитает: «Кто горюшко народное измерит?!/Простые люди вечно в синяках!»[43;33]. Слова Мачехи о «горюшке народном» напоминают фразу из поэмы Н.А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо». Высказывания Мачехи – аллюзия, также как и слова Короля о том, что «Париж слезам не верит»[43;33].

Аллюзия – заимствование определенных элементов прецедентного текста, по которым происходит их узнавание в тексте Л.Филатова, где и осуществляется их предикация. Писатель использует как атрибутированные аллюзии, так и аллюзии без атрибуции. Аллюзии с атрибуцией не являются распространенными в языковой практике, но в текстах Филатова их много. Реплика Феи: «Я вижу, вы читали в детстве сказку /Французского писателя Перро?!» - атрибутированная аллюзия, указывающая на имя автора прецедентного текста. К этому же виду аллюзий относится и высказывание Короля, обсуждающего потенциальных невест Принца: «…профиль Сирано де Бержерака /Не придает ей прелести, заметь!»[43;39]. Атрибутированные аллюзии в пьесе Филатова содержат многочисленные антропонимы. Например, Золушка сообщает о себе в разговоре с отцом: «Что до меня, - я только что из ванной /И пахну свежим мылом от Гарнье», «Ведь это ж гений! Питер Пауль Рубенс!»[43;82].

Автор пьесы любит обыгрывать имена своих персонажей, придумывая к ним синонимы. Например, в одной из заключительных сцен Фея, обращаясь к Золушке, говорит: «Привет, Лахудра!/ Тебя ведь так, по-моему, зовут?»[43;98] И добавляет: «Лахудра, Замарашка и Задрыга - /Тебе к лицу все эти имена!»[43;98]. Собираясь увести Золушку из королевского дворца, называет ее Засранкой. «Каникулы закончились, Засранка! Пришла пора в родной вернуться хлев!»[43;100].

Королевский Шут, первый острослов и правдолюб во дворце, откровенен: «Возможно, я шучу довольно пресно /И не смешно…О том судить не мне…/Зато от Ваших шуточек, Принцесса, /У нас у всех мурашки по спине! /Как звали Вас в селе –для нас не тайна, /Но кличку Вам придумали и тут…/И слуги во дворе Вас не случайно /Не Золушкой, а Злобушкой зовут!»[43;90].

В тексте пьесы присутствуют и неатрибутированные аллюзии. В реплике Принца, адресованной Золушке, звучит намек на пьесу «Отелло» У. Шекспира: «Бывает, что мужья и убивают /Избыточно тоскующих супруг…»[43;91].

Диалоги персонажей пьесы «Золушка до и после» включают в себя значительное количество идиоматических выражений из современного русского «новояза». Эти идиомы переплетаются с поговорками и пословицами, цитируемыми дословно. Писатель употребляет цитаты с атрибуцией, сближая тем самым речь персонажей пьесы с речью наших современников. Так, королевский шут, обращаясь к Мачехе, произносит: «Шлёпай, старая подошва!» и, рассуждая о происхождении Золушки, сообщает: «Она аристократка, рупь за сто!» [43;35,41]. А Золушка, став женой Принца, требует от Короля: «Прошу вас мне не «тыкать». Это грубо./ Гусей я с вами вместе не пасла!»[43;56]. В активном словаре Золушки присутствуют следующие выражения: «…идите на фиг», «в гробу я видела», «наложить на морду макияж» [43;58].

Персонажи пьесы Филатова используют в своей речи идиомы современного жаргона, употребляя их без изменений, буквально цитируя: «ты чё, в натуре», «не борзей», «коровья морда», «блин», «свалял дурака», «похотливая скотина», «поужинать на шару», «не дали девке шанса», «и козе понятно», «поговорим конкретно», «заглядывай, браток», «ясно и ежу» [43;62,68,74,78,85,87,93].

В тексте пьесы цитируются следующие устойчивые фразеологические обороты живой разговорной речи, ставшие уже хрестоматийными: «гони его…метлой», «мурашки по спине», «воды Стикса», «гусей нельзя дразнить», «дышит на ладан», «кто был ничем, тот станет всем», «из грязи–в князи» [43;90,96,102].

Сцена, в которой Фея хочет увезти Золушку в ее деревню, наполнена драматизмом, а речь персонажей представляет собой россыпь цитат и аллюзий. Золушка с пафосом обращается к Фее: «Вы просто дьявол в добродушной маске! /О, бедный Шарль Перро! Когда б он знал,/Какой к его прелестной доброй сказке / Циничный Вы приклеите финал!». И далее она пеняет Фее: «Иль смысл сказки виден Вам нечетко,/Иль Вы хамите Автору назло, /Иль Вас коробит, что простой девчонке /Однажды крупно в жизни повезло?»[43;102]. В ответ Фея спрашивает Золушку: «Какой же сказки смысл?», на что та отвечает с вызовом: «Всем знаком он, /Тот смысл: кто был ничем, тот станет всем!»[43;102]. Цитата из «Интернационал», вложенная в уста сказочного персонажа, звучит комично, несмотря на внешний драматизм обстановки. Совершенно без иронии Фея отвечает: «Не подчиняясь нравственным законам, /Ничто всегда останется ничем! /Мир движется вперед от фазы к фазе / В один прыжок пройти свой путь нельзя /А если кто из грязи сразу в князи, - /Плохие получаются князья!»[43;102] И далее в речи Феи звучит фраза, представляющая собой аллюзию известной песни Юрия Антонова «Под крышей дома твоего»: «У некоторых сильно едет крыша…/А дома-то под крышею и нет!»[43;103].

Таким образом, пьеса Л.Филатова является сказкой про Золушку, но сказкой наоборот. Интертекстуальные связи пьесы со сказкой Ш. Перро, трагедией В.Шекспира, текстами песен («Интернационал», «Под крышей дома твоего») не только узнаваемы, но и нарочито подчеркиваются самим автором.

В двух небольших по объему пьесах Л.Филатова «Моцарт и Сальери» и «Гамлет» интертекстуальные связи существуют по линии антропонимов - имен действующих лиц. Сам сюжет изменен до полной неузнаваемости. Пьесы гипертекстуальны, так как предельно пародийны по отношению к известным классическим сюжетам.

В пьесе «Моцарт и Сальери» в роли отрицательного персонажа изображен Моцарт. Язык Моцарта представляет собой смесь разговорного просторечия и вульгаризмов. На вопрос Хозяина трактира о друге Моцарта Сальери следует ответ: «Бездарность. Ноты знает еле-еле. / К тому ж, пижон и бабник. И кретин»[44;213]. Отрицательная характеристика, данная Моцартом тому, кого считают его лучшим другом, раскрывает перед читателем мелочность души героя, его тяжелый и неуживчивый характер. А Моцарт продолжает: «Бах – лжец, Шопен – подлец, Бизе – мерзавец,/ Ну, а Гуно…оно и есть Гуно! Глюк – подонок! Гайдн – идиот!»[44;214]. Отрицательные характеристики, состоящие из набора бранных слов, напоминают манеру публично выражаться лидера ЛДПР В.В. Жириновского, что в дальнейшем будет подтверждено фактически. Моцарт выплескивает воду из бутылки прямо в лицо Сальери, когда узнает, что тот, разгадав замысел Моцарта убить его, поменял бокалы. «Подонок! В мире нет подлее гниды! /Убил, зарезал, продал ни за грош!» - визжит Моцарт[44;220]. Главного героя пьесы было бы правильнее назвать «анти-Моцартом», настолько этот несимпатичный персонаж противоположен образу Моцарта из драмы А.С.Пушкина. Его злобные выкрики и физические действия – выплескивание воды в лицо – является калькированием манеры разговаривать и действовать реально существующего политического деятеля, знакомого миллионам телезрителей.

Эта пьеса еще раз подтвердила приверженность Л. Филатова к использованию знакомых многим антропонимов, которые превращают аллюзии внутри текста в аллюзии с атрибуцией. Так, в финале пьесы Моцарт пишет кисточкой на стене; «Десятого апреля здесь был…Моцарт…/Владимир Вольфо…/ Вольфганг Амадей!»[44;223].

Менее выпукло, но, тем не менее, узнаваемо, нарисован портрет Хозяина трактира. Его тактичная манера разговора и поведение («Коллеги к Вам испытывают зависть?) напоминает манеру разговора популярного ведущего телепередачи «Час пик» 90-х годов В. Листьева. А встреча в трактире Моцарта и Сальери, где происходит сцена неудачного отравления Сальери Моцартом с последующим выплескиванием воды, скалькирована со встречи Б.Немцова и В. Жириновского на вышеназванной телепередаче.

Таким образом, пьеса «Моцарт и Сальери» является интертекстом, сюжетно связанным с драмой А.С.Пушкина «Моцарт и Сальери», а текстуально – и с прецедентным текстом (драмой) и с речевыми высказываниями героев телепередачи «Час пик».

В пьесе «Гамлет» от сюжета Шекспира осталось только название и имя главного героя. В самом начале пьесы Горацио обращается к Гамлету: «Поверьте, Принц, - уже который день я /Отсюжа вижу, как возле дворца / Нетрезвое гуляет привиденье, /Дух Вашего великого отца!»[45; 227].

Нетрезвое привидение – совершенно не по Шекспиру, но и Гамлет в пьесе – не тот, что у английского драматурга. Достаточно всего несколько реплик героев, чтобы читатель понял: перед ним пародия на пьесу Шекспира и, одновременно, сатира на российскую действительность. Писатель не маскирует свои намерения, наоборот, нарочито демонстрирует.

«Прошло немного лет,- и оказалось, /Что Ваш отец вполне – представьте – жив!» - сообщает Горацио. «Ну, ладно. Жив так жив. Чего он хочет? Небось, свой курс желает навязать? – спрашивает Гамлет. И слышит в ответ: «Он о своих соратниках хлопочет…/ Что б Вы их не мочили, так сказать..» [45;229]. В репликах героев звучат знакомые слова и интонации, слышанные многими с телевизионного экрана.

Тень отца Гамлета тоже говорит знакомыми фразами и выражениями: «Семья меня любовно кличет: папа,/ А в самых крайних случаях: пахан!» [44; 230]. Или, обращаясь к Принцу, требует: «Ведь я ж тебя просил беречь Россию!», на что тот отвечает: «Беречь просили – Данию»[45;232]. Дальнейший диалог Тени и Гамлета еще раз подтверждает – перед нами политический памфлет, где автором в качестве героев выведены нынешний и бывший президенты.

Пьеса «Гамлет» наполнена как дословно цитируемыми пословицами и поговорками («Глаз выколи – такая темнота»), так и цитатами без атрибуции («Ведь старый дух дороже новых двух»). Неоднократно повторяемое слово «мочить», «замачивать» является зеркальным отражением слов президента России, сказанных им в присутствии журналистов. Вот Тень говорит Гамлету: «Мне жаловались…эти…олигархи…/Ну что ты, понимаешь, к ним пристал? Они – народ весьма, конечно, гадкий, - /Но я бы их замачивать не стал!»[45;233]. На эти слова Гамлет корректно отвечает: «Замечу Вам без умысла я злого,/ Хоть и не мне Вас грамоте учить /Замачивать - неправильное слово, /А правильнее было бы – мочить!»[45;233].

Узнаваемость – характерная черта героев Филатова. Их имена, заимствованные из текстов классиков, всего лишь прикрытие, внешняя атрибутика интертекстуальности. Внутреннее содержание характеров героев далеко не классическое. Герои пьес Л.Филатова – наши современники, условно помещенные автором во внешнюю среду прошлого времени. Автор словно нарочно старается изобразить характеры своих героев достаточно узнаваемыми. Например, в диалоге Гамлета с Горацио дважды звучит, с небольшими изменениями, любимое выражение президента В.Путина: «Буду краток», «Я был предельно краток». Кроме того, на удивленный вопрос Горацио: «Вы что, не говорите по-английски?», Гамлет отвечает: «Я в юности немецкий изучал»[45;236].

Пьеса Л. Филатова «Еще раз о голом короле» снабжена авторской ремаркой: «Не такая уж сказка на темы Ганса Христиана Андерсена и Евгения Шварца». Автор повторяет свой излюбленный прием заимствования названия и сюжета из прецедентных текстов, но реплики героев пьесы наполнены новым содержанием. В тексте Л.Филатова есть следующие типы взаимодействия текстов: интертекстуальность, паратекстуальность, метатекстуальность, гипертекстуальность.

В пьесе Филатова, несмотря на «зарубежное» происхождение героев, используются слова и выражения, характерные для российской действительности. Много вульгаризмов, просторечных и жаргонных слов. В сцене, где Свинопас Генрих целуется с Принцессой, звучат следующие выражения: «Ты что ко мне, зануда, привязалась?! Ты что меня тиранишь без конца?» [46], «Не догуляла, старая овца?»[46;119], «Ну, что у вас тут, курицы за шум?» [46;119], «Шкатулка мне и на фиг не нужна!»[46;119], «Слушаю, дебил!» [46;120]. Можно с уверенностью сказать, что в прецедентных текстах этих слов нет, а взяты они из уличного жаргона и просторечного говора.

Как всегда, автор увлекается «игрой» с онимами. Так, Король, обращаясь к Свинопасу, называет его то свиноводом, то свиноведом, что показывает степень его пренебрежения.

В пьесе обыгрываются разные сюжеты сказок Андерсена. В сцене с Министром нежных чувств Датского королевства происходит смешение двух стилей разговора – литературного и просторечного. Литературным языком говорит Министр, при этом постоянно сбиваясь на просторечие: « В стране, где населенье - хам на хаме,/Где все однообразны как столбы,-/ Мужчина, сильно пахнущий духами, /Понятно, вызывает гнев толпы» [46;123]. Более груба речь Принцессы: «И эта-то унылая хибара /Отелем называется у вас? /Ни корта, ни солярия, ни бара…»[46;126]. В этих фразах скрыт такой вид интертекстуальной связи как аллюзия, заимствование элементов происходит выборочно. Выражения «хам на хаме», «унылая хибара» и другие высказывания подобного рода сложно идентифицировать с конкретным автором. Филатов позаимствовал их у улицы, с ее жаргоном и просторечием. Иногда таких речевых высказываний становится очень много. Так, в диалоге Церемониймейстера с Гувернанткой, звучат следующие выражения: «Вы старая, мадам, кошелка есть!»[46;127], «Он все Вам объяснил бы, вашу мать»[46;128], «Фильтруй базар»[46;129]. Принцесса, обращаясь к Министру нежных чувств, говорит: «Ведь ты смердишь, как треснувший бочонок,/Наполненный шанелью номер пять!»[46;129]. Эти жаргонные слова автор взял в свою пьесу, установив прочные интертекстуальные связи с городским арго. Обращаясь к Церемониймейстеру, Принцесса говорит: «Послушай, массовик, пошел ты на фиг»[46;131]. По своей сути, эти выражения есть цитирование, без каких-либо изменений, уличного жаргона с присущей ему вульгарностью.

Интертекстуальные связи с текстами сказок прослеживаются в сцене, когда Принцессе подкладывают в постель сухой горох («Принцесса на горошине»), Свинопаса целует Принцесса («Свинопас»), а король, обманутый мошенниками- портными, голым показывается перед всем народом («Голый король»). Эти связи проходят здесь на уровне идей, отдельных слов, без какого-либо цитирования.

В тексте пьесы присутствует полюбившееся автору слово «мочить». Христиан говорит: «А вспомни историческую драму /Про Гамлета? Сам принц не устоял! /Всех замочил. И отчима, и маму…/ И даже тех, кто рядышком стоял!»[46; 133]. Аллюзия со словом «мочить» - не единственная в тексте пьесы.

Финал пьесы совсем не такой, как в известной сказке. Король не остается один на один со своей наготой. Его поддерживает народ, и вскоре весь народ становится таким же, как и его король. В финале пьесы звучат слова Свинопаса – Генриха: «Настало время голых королей»[46;201]. Выражение «голый король» связывает сказку о голом короле с пьесой Л.Филатова, но смысл этих произведениях разный. Король, Принцесса и другие персонажи не имеют реальных прототипов, но говорят и действуют как наши современники.

Пьеса « Еще раз о голом короле» является политической сатирой, фарсом, где за основу взяты сказки Г.Х.Андерсена и Е.Шварца и наполнены современным содержанием.

Поворот сюжета, когда народ едва не сверг своего голого короля, а затем поддержал его – неожиданный, но предсказуемый. Настало время «голых королей». Автор имел в виду несостоятельных политических деятелей, рядящихся в «несуществующие одежды» обещаний и обманывающих народ.

Таким образом, за внешне сказочным сюжетом в пьесах Л.Филатова скрывается злободневная политическая сатира.

**2.3 Изучение интертекстуальных связей в художественном тексте на уроках словесности в средней школе**

Понятие «интертекстуальность» незнакомо учащимся средней общеобразовательной школы, так как является специфическим лингвистическим термином. Вышесказанное не означает, что в школе на уроках словесности невозможно научить школьников прослеживать межтекстовые связи. Подобная практика давно существует.

Учителя-словесники, сравнивая творчество двух и более писателей, устанавливают сходство или различие в стиле, и обращают внимание учащихся на особенности творческой манеры авторов. Если подобную практику сравнения авторской манеры написания текстов сделать регулярной, то можно добиться от школьников безошибочного распознавания текстов. Основное правило подобной работы – последовательность и регулярность.

Замечено, что учащиеся с достаточным читательским опытом, могут безошибочно определять автора произведения, даже когда воспринимают «на слух» отрывок из художественного текста.

Надо учить школьников «видеть» текст и различать, где звучит авторская речь, а где – заимствование из произведения другого автора. Заимствования из «чужих» текстов – обычная практика, ведь часто писатель в своем творческом поиске обращается к текстам других авторов с целью сослаться на них, процитировать. Современная художественная литература – это большое количество интертекстуальных произведений и ограниченное число прецедентных текстов.

Следует показать учащимся, что есть произведения, которые вне времени и моды, на эти произведения любят ссылаться писатели, их цитируют, а сюжеты берут за основу своих будущих произведений. К таким «вечным» текстам, которые в лингвистике и родственных науках называются прецедентными, относятся мифы, сказки, предания, религиозная литература и часть художественной литературы, созданной писателями. Большая же часть произведений художественной литературы построена на заимствовании из произведений других авторов. Объектами для заимствования могут быть: сюжет, заглавия, имена действующих лиц, часть текста.

Изучение пьес Л.Филатова – прекрасная возможность познакомить учащихся с творчеством мастера современной литературной пародии и, одновременно, показать, насколько могут быть взаимосвязаны произведения разных авторов на уровне текста.

При повторении раздела «Лексика» в качестве задания для старшеклассников можно предложить сравнение контекстуального значения слов «до» и «после» в предварительно прочитанной «Золушке» Филатова. Можно для этой цели организовать параллельное чтение сказки Ш. Перро. После выявления различий, один учащийся зачитывает отрывок из «Золушки» Перро, а затем другой учащийся читает аналогичный отрывок из пьесы Л. Филатова. Затем школьники выявляют общие места в обоих текстах, отмечают полные и неполные соответствия.

Термин «интертекстуальность» в школе не изучается, но учитель может кратко ознакомить учеников старших классов с данным понятием. Учащиеся должны усвоить, что тот текст, что был написан ранее, является текстом-источником. Автор позднего текста может цитировать более ранний текст дословно, а может использовать только отдельные элементы текста.

В качестве упражнений на уроках повторения лексики и фразеологии и изучения стилистики можно использовать анализ высказываний героев Филатова (например: найти афоризмы, охарактеризовать стиль конкретной реплики, выявить смысловую нагрузку имени «Злобушка» и определить авторскую интенцию при его создании).

Хорошим тренингом является подбор эпиграфов к сочинению на определенную тему, с включением в него цитаты из текста-источника. С помощью такого вида работы школьники смогут освоить понятие прецедентного текста, а также способы включения в текст чужой речи, уделяя при этом внимание письменному оформлению.

Любое сочинение, а также изложение по мотивам какого- либо произведения - это интертекст, с преобладанием того или иного типа интертекстуальных связей. Для того, чтобы научить школьников писать работы, соединяющие в себе отрывки из разных прецедентных текстов, можно предложить написать сочинение на определенную тему, но с опорой на тексты разных писателей. Например, тема «Природа в лирике русских поэтов ХIХ-ХХ веков» требует знания творчества разных поэтов и умения передавать его как с помощью прямой, так и косвенной речи. Начинать работу следует с выразительного чтения поэтических текстов, следя за правильностью произношения. Дальнейшая работа будет направлена на раскрытие внутренних структур текста. Лексическая характеристика слов, взятых вне контекста, не дает полноты изображения, так как не учитывает особенностей сочетания других слов. Для примера можно проанализировать несколько слов, объединенных одной темой, из стихотворений разных поэтов. Учащиеся легко смогут понять, что слово «природа» в контексте стихотворений Ф.Тютчева актуализирует больше значений, чем у А.Фета.

Работа по сопоставлению текстов произведений разных авторов может проводиться уже в начальной школе, но углубленное изучение и выявление текстовых взаимосвязей должно присутствовать на уроках словесности в среднем и старшем звене.Особую роль в этой работе занимают интегрированные уроки русского языка и литературы, позволяющие изучать тексты художественных произведений целостно, не отделяя лексическую составляющую текста от стилистики и композиции произведения.

**Заключение**

В ходе работы над темой «Интертекстуальные связи в художественном тексте (на материале творчества Л. Филатова)» мы пришли к следующим выводам:

Тексты разных авторов вступают во взаимосвязи на различных уровнях. Явление скрещения, контаминации текстов двух и более авторов, зеркального отражения словесных выражений принято называть «интертекстом», а отношения заимствования «из текста в текст» получили название «интертекстуальные связи».

Практически любой текст может быть назван интертекстом. В современной литературе интертекст - основной вид и способ построения художественного текста, так как автор умышленно или неосознанно использует цитаты и реминисценции. Существование некоторых литературных жанров невозможно без интертекстуальных связей. Жанр пародии, например, построен на нарочито-подчеркнутом использовании «чужих» текстов, текстов– доноров, на основе которых создаются пародийные и сатирические произведения. Таким образом, произведения жанра пародии – всегда интертекстуальны.

В этом отношении представляют научный интерес произведения Л. Филатова, пьесы–пародии которого изобилуют множеством интертекстуальных связей.

Как необходимое предварительное условие для любого текста интертекстуальность не может быть сведена к проблеме источников и влияний: она представляет собой общее поле анонимных формул, происхождение которых не всегда можно обнаружить, бессознательных или автоматических цитат. Опытный читатель сумеет увидеть внешнюю или внутреннюю интертекстуальность в любом художественном произведении.

Интертекстуальный подход к интерпретации текста предполагает сопоставление типологически сходных явлений как вариаций на сходные темы и структуры. В узком понимании интертекстуальный подход представляет собой выявление в тексте конкретных, вербализированных вкраплений «чужого слова», которые занимают конкретные позиции в нем. Каждое произведение, выстраивая свое интертекстуальное поле, создает новый текст. Благодаря интертексту прецедентный текст вводится в более широкий культурно-литературный контекст.

По мнению ученых, роль прецедентных текстов заключается в том, что они выступают как целостный знак, отсылающий к тексту. Функции интертекстуальности в художественном тексте заключаются в следующем:

1 Ввведение интертекстуального отношения позволяет ввести в новый текст некоторую мысль или конкретную форму представления мысли, объективированную до существования данного текста как целого;

2. Межтекстовые связи создают вертикальный контекст произведения, в связи с чем он приобретает неодномерность смысла;

3. Интертекст создает подобие тропеических отношений на уровне текста, а интертекстуализация обнаруживает свою конструктивную, текстопорождающую функцию.

Типологически выделились шесть классов интертекстуальных элементов, обслуживающих различные виды межтекстовых связей:

1. Собственно интертекстуальность, конструкция «текст в тексте», включающая цитаты и аллюзии;

2.Паратекстуальность, характеризующаяся соотношениями «заглавие–текст», «эпиграф - текст»;

3. Метатекстуальность, характеризующаяся созданием конструкций «текст о тексте»;

4. Гипертекстуальность, характеризующаяся созданием пародий на прецедентные тексты;

5. Архитекстуальность, характеризующаяся жанровой связью текстов;

6. Интертекстуальные явления: интертекст как троп, интермедиальные тропы, заимствование приема, влияния в области стиля.

Пьесы Филатова, которые изучаются в настоящем исследовании, пародийны и интертекстуальные связи в них легко прослеживаются. В пользу выбора для исследования пародийных текстов послужил тот факт, что важнейшим условием существования жанра литературной пародии является интертекстуальная зависимость от объекта пародирования, поскольку за ее первым планом всегда существует скрытый второй план.

«Чужой» текст в текстах произведений Л. Филатова присутствует на различных уровнях. В пьеесах Л.Филатова и в текстах произведений Андерсена, Перро, Шекспира и Пушкина обнаруживается внешнее сходство онимов, но велика степень жанрового и стилистического расхождения. Интертекстуальны заглавия произведений, имена персонажей, многие идиоматические выражения и метафоры из произведений – источников, а также из других прецедентных текстов.

Талант Л. Филатова позволил создать новые произведения, основанные на старых, хорошо известных сюжетах. Пьесы данного автора достаточно перспективны в плане изучения интертекстуальных связей и взаимоотношений, так как оригинальный текст изначально указан самим автором и достаточно известен читателям.

**литература**

1. Алпатов В.М. Вопросы лингвистики в работах М.М.Бахтина 40-60 годов // Вопросы языкознания. – 2001. - № 6.- С.3-15.

2. Арнольд И.В. Проблемы интертекстуальности // Вестник СПбУ. – 1992. - Сер.2.- Вып.4.- С.53.

3. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – М.: Прогресс,1978.- 616с.

4. Бахтин М.М. Литературно – критические статьи. – М.: Художественная литература, 1986.- 502с.

5.Виноградов В.В. О задачах истории русского литературного языка// Известия АН СССР. Отд. литературы и языка.– 1945. – Вып. 3.- С.231-232.

6.Воронова И.Б. Номинативная функция поэтонима: трудности определения //Проблемы региональной ономастики: Материалы 3 межвуз. науч.конф. – Майкоп: кн.изд-во, 2002. – С.43-45.

7.Выготский Л.С. Мышление и речь // Выготский Л.С. Собр. соч.: В 6-ти т. Т.2. – М.: Наука, 1982.- С.357-358.

8. Гаспаров М.Л. Литературный интертекст и языковый интертекст // Известия АН. Сер. Литературы и языка.- 2002. –Т.61,№4.- С.3-9.

9.Гудков Д.Б. Прецедентное имя и проблемы прецедентности. – М.: Владос, 1999.-103с.

10.Денисова Г. Некоторые аспекты презумпции семиотичности в лингвокультурном сознании и речевой деятельности: Опыт интертекстуального анализа [Электронный ресурс] //Режим доступа: http://www.auditorium. ru.

11.Жолковский А. К. К проблеме инфинитивной поэзии: Об интертекстуальном фоне стихотворения С. Гандлевского «Устроиться на автобазу»//Известия АН. Серия литературы и языка.–2002. –Т. 61, №1.-С.34-42.

12.Захаренко И.В., Красных В.В. Лингво–когнитивные аспекты функционирования прецедентных высказываний//Лингвокогнитивные проблемы межкультурной коммуникации. – М.: изд-во МГУ, 1997. – С.100-115.

13.Ильин И.П. Интертекстуальность //Современное зарубежное литературоведение: Энциклопедический справочник. – М.: Интрада, 1996.- С.217.

14.Ильин И.П. Стилистика интертекстуальности: теоретические аспекты // Проблемы современной стилистики: Сборник научно-аналитических трудов. – М.: Наука, 1989.- С.191.

15.Караулов Ю.Н. Русский язык и языковая личность. – М.: изд-во МГУ, 1987.- 216с.

16.Когнитивная база и прецедентные феномены в системе других единиц и в коммуникации /Красных В.В., Гудков Д.Б., Захаренко И.В., Багаева Д.В. //Вестник МГУ. – Сер.9. Филология. – 1997. - №3.- С.62-75.

17.Колшанский Г.В.Контекстная семантика. – М.: Наука,1980.- 137с.

18.Костомаров В.Г., Бурвикова Н.Д. Как тексты становятся прецедентными //РЯЗР. – 1994. - №1. – С.65 -70.

19. Кристева Ю. Семиотика. – М.: Изд-во МГУ,1970.- 218с.

20. Кронгауз М.А.Семантика. – М.: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2001.- 385с.

21. Кураш С.Б., Гринкова О.А. Об интертектстуальности оригинального и переводного текстов[Электронный ресурс] //Режим доступа: http //www. lib ru.

22.Лаптева О.А. Двуединая сущность языковой нормы // Журналистика и культура русской речи. – 2003. - №1.- С.34-40.

23. Лингвистический энциклопедический словарь/ Под ред. В.М.Ярцевой. – М.: Энциклопедия, 1990.- 348с.

24.Лотман Ю.М. Структура художественного текста. – М.: Искусство, 1970.- 384с.

25. Лукин В.А. Художественный текст: Основы лингвистической теории и элементы анализа. – М.: Инфра–М, 1999. – 260с.( С.132).

26.Некоторые особенности функционирования прецедентных высказываний /Гудков Д.Б., Красных В.В, Захаренко И.В., Багаева Д.В. //Вестник МГУ. – Сер.9. Филология. – 1997 .- №4.- С.86-102.

27.Николина Н.А. Филологический анализ текста: Учебное пособие. – М.: Академия, 2003. -256с.

28.Новиков В.И. Книга о пародии. – М.: Художественная литература,1989.- 172с.(С.3-65).

29.Новиков А.И. Структура содержания текста и возможности ее формализации (на материале научно – технических текстов) // Автореферат диссертации. – М.: изд-во МГУ, 1983. – С.1- 42.

30.Остроухова Е.Н.Особенности поэтонимов у обэриутов (Д.Хармса, А.Введенского, К. Вагинова)//Ономастика в кругу гуманитарных наук: Материалы междунар.науч. конф., 20-23 сент.2005г. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2005. – С.164-165.

31.Павлович Н.В. Язык образов. Парадигмы образов в русском поэтическом языке.– М.: ВЕК,1995.

32.Потебня А.А. Из лекций по теории словесности. Басня. Пословица. Поговорка. – Харьков: кн. изд-во, 1980.

33.Прецедентное высказывание и прецедентное имя как символы прецедентных феноменов / Захаренко И.В., Красных В.В., Гудков Д.Б., Багаева Д.В.//Язык, сознание, коммуникация. Вып. 1. – М.: изд-во МГУ, 1997.- С.82-103.

34.Пушкин А.С. Маленькие трагедии. – М.: Художественная литература, 1878.- 111с.

35.Русское культурное пространство: Лингвокультурологический словарь. Вып.1 /И.С. Брилева, Н. П. Вольская, Д.Б. Гудков и др. – М.: Гнозис, 2004.- 318с. (С.15-17)

36.Рыжков В.А. Регулятивная функция стереотипов //Знаковые проблемы письменной коммуникации. Межвуз. сборник научных трудов. – Куйбышев: кн. изд-во пед. ин-та, 1985.- С.15-21.

37.Смирнов И.П.Порождение интертекста: Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л.Пастернака. – СПб.: Питер, 1995.-204с. (С.69,76-81).

38. Солодуб Ю.П. Интертекстуальность как лингвистическая проблема // Филологические науки. – 2000. - №2.- С.51-57.

39.Степанов Ю.С. «Интертекст», «интернет», «интерсубъект»: (к основаниям сравнительной концептологии) // Известия АН. Сер. Литературы и языка.- 2001. –Т.60,№1. – С.3-11.

40.Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Педагогика, 1977.- С.290-298.

41.Фатеева Н.А. Интертекстуальность и ее функции в художественном дискурсе //Известия АН. Сер. Литературы и языка.- 1997. –Т.56,№5.- С.12-21.

42.Фатеева Н.А. Типология интертекстуальных элементов и связей в художественной речи//Известия АН. Сер. Литературы и языка.- 1998. –Т.57,№5.- С.25-36.- С.25-38.

43.Филатов Л.А. Золушка до и после: Жестокая сказка в 2-частях по мотивам Шарля Перро // Филатов Л.А. Золушка до и после: Пьесы. –М.: Эксмо, 2003.- С.7-106.

44.Филатов Л.А.Моцарт и Сальери// Филатов Л.А. Золушка до и после: Пьесы. – М.: Эксмо, 2003.-С.209-224.

45.Филатов Л.А. Гамлет// Филатов Л.А. Золушка до и после: Пьесы. – М.: Эксмо, 2003. – С.225-237.

46. Филатов Л.А. Еще раз о голом короле: Пьесы /Л.А. Филатов. – М.: Эксмо, 2004. – С.105-204.

47.Хализев В.Е. Теория литературы. – М.: Владос,1999.- С. 253-259.

48.Черевченко А.Н. Ведущая роль – словам: Опыт интегрированного урока //Русский язык и литература в средних учебных заведениях Украины. -1991. -№12. –С.23-26.

49.Эпштейн М. Медный всадник и золотая рыбка: поэма-сказка Пушкина //Знамя. – 1996. -№ 6.- С.214-215.

50.Ямпольский М. Память Тиресия: Интертекстуальность и кинематограф. – М.: Инфра-М,1993. – 408с.

51.Яценко И.И. Интертекст как средство интерпретации художественного текста: на материале рассказа В. Пелевина «Ника» // Мир русского слова. – 2001.- №1. – С.66-70.