

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО  
ОБРАЗОВАНИЯ

«БЕЛГОРОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ  
ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

( Н И У « Б е л Г У » )

П Е Д А Г О Г И Ч Е С К И Й    И Н С Т И Т У Т

ФАКУЛЬТЕТ ИНОСТРАННЫХ ЯЗЫКОВ

КАФЕДРА АНГЛИЙСКОГО ЯЗЫКА И МЕТОДИКИ ПРЕПОДАВАНИЯ

**ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЕ СВЯЗИ В РОМАНАХ ДЖОНА ФАУЛЗА**

Выпускная квалификационная работа

студентки очной формы обучения

направления подготовки 44.03.05 Педагогическое образование,

профиль Иностранный язык (первый, второй),

5 курса группы 02051104

Соколовой Марины Игоревны

Научный руководитель:

к.ф.н., доцент Голубева Ю.В.

Белгород 2016

## ОГЛАВЛЕНИЕ

<b>ВВЕДЕНИЕ</b> .....	3
<b>ГЛАВА I. Теоретические предпосылки исследования интертекстуальных связей в романах Джона Фаулза</b> .....	6
1.1. Понятие интертекстуальности .....	6
1.1.1. Гипотеза двух источников.....	9
1.1.2. Основные концепции интертекстуальности.....	10
1.2. Функции интертекста.....	13
1.3. Интертекстуальные включения в художественных текстах .....	14
1.4. Субстанции интертекста.....	20
<b>Выводы по ГЛАВЕ I</b> .....	25
<b>ГЛАВА II. Анализ интертекстуальных связей на примере романов Джона Фаулза</b> .....	27
2.1. Сюжет и структура романа «Волхв» .....	27
2.2. Интертекстуальные элементы в романе «Волхв» .....	36
2.3. Сюжет и структура романа «Коллекционер».....	44
2.4. Интертекстуальные элементы в романе «Коллекционер» .....	50
<b>Выводы по ГЛАВЕ II</b> .....	55
<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ</b> .....	57
<b>СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ</b> .....	59
<b>СПИСОК ИСТОЧНИКОВ ФАКТИЧЕСКОГО МАТЕРИАЛА</b> .....	63

## ВВЕДЕНИЕ

Вопросу интертекстуальности в художественных текстах в последние десятилетия уделяется всё больше и больше внимания. По праву интертекстуальность можно назвать одной из обширнейших линий развития филологии, которая уже очень близка к созданию дисциплины об интертексте или теории интертекстуальности.

Однако, в связи с тем, что поток художественных текстов, в семантической структуре которых интертекстуальный компонент несёт большую нагрузку (что заметно на примерах таких жанров, как литературная сказка и фэнтези) постоянно растёт, возникает большая потребность в обобщении накопленного в ходе этих исследований опыта и в выработке универсального подхода к изучению интертекстуального взаимодействия.

Когда же мы говорим о литературе и публицистике последних десятилетий, мы можем отметить, что сейчас эти две области принято рассматривать как единый интертекст, так как каждое новое знание или принцип подачи информации всегда опирается на исторические и этнические, ментальные и культурные, мифологические и другие знания, носителями и прародителями которых являются предшествующие тексты.

Очевидно, что интерес к интертексту вызвал желание сделать интертекстуальные связи объектом изучения в таких науках, как теория межкультурной коммуникации, стилистика и переводоведение.

**Актуальность** исследования обусловлена популярностью и большой исследовательской ценностью современного метода интертекстуального анализа, а также потребностью в изучении различных лингвоструктур и входящих в них интертекстов.

**Объектом** исследования является категория интертекстуальности и её роль в поэтике художественного текста.

**Предметом** исследования являются интертекстуальные компоненты и их анализ в романах Джона Фаулза «Коллекционер», «Волхв».

**Цель** настоящей работы заключается в обобщении теоретических знаний о теории интертекстуальности, а также изучении различных интертекстуальных включений, рассмотрении субстанций интертекста, и применении полученных знаний для анализа интертекстуальных связей в романах Джона Фаулза.

Поставленная цель предполагает решение следующих **задач**:

- 1) дать краткий обзор истории изучения интертекстуальности, дать определение понятию «интертекстуальность»;
- 2) рассмотреть основные концепции в теории интертекстуальности;
- 3) изучить функции интертекста;
- 4) изучить виды интертекстуальных включений;
- 5) рассмотреть субстанции интертекста;
- 6) определить основные свойства интертекста;
- 7) проиллюстрировать на примерах из художественной литературы вышеперечисленные положения.

**Фактическим материалом** для исследования послужили романы Джона Фаулза «Волхв» и «Коллекционер».

В данной работе были использованы следующие **методы исследования**: *теоретические* – анализ литературы по исследуемой проблеме, обобщение, конкретизация, классификация, сравнение исследовательских явлений. *Эмпирические*: сравнительно-сопоставительный анализ. Был использован метод сплошной выборки примеров из фактического материала.

**Теоретико-методологическую основу** исследования составляют:

- в лингвистике: работы В.М. Алпатова, И.В. Арнольд, Д.Б. Гудкова, Н.Ф. Ковалёва, В.А. Лукина и др.;
- в поэтике: работы Р. Барта, Н.В. Павлович и др.;
- в стилистике: работы Ю. Кристевой, И.П. Ильина и др.

**Апробация** работы состоялась 13 апреля 2016 года на заседании секции «Вопросы интерпретации текста». К печати в сборнике студенческих работ была подготовлена статья «Интертекстуальность как системообразующая категория художественного текста на примере романов Джона Фаулза».

**Структура и содержание работы** определены составом решаемых проблем и задач. Выпускная квалификационная работа состоит из введения, двух глав, заключения, списка использованной литературы, списка источников фактического материала.

## ГЛАВА I. Теоретические предпосылки исследования интертекстуальных связей в романах Джона Фаулза

### 1.1. Понятие интертекстуальности

Художественное творчество всегда подразумевает создание художественных произведений. Задумывая своё собственное произведение, автор не сможет создать текст, не имеющий аналогов в мире литературы, текст, в котором нельзя будет обнаружить интертекстуальные связи.

Опытный читатель сумеет различить внешнюю или внутреннюю интертекстуальность. Внешняя интертекстуальность подразумевает припоминание читателем похожего художественного произведения, а внутренняя интертекстуальность предполагает обнаружение в тексте заимствованных фраз и оборотов речи (Ямпольский, 1993: 142).

Несмотря на то, что проявления интертекстуальности известны с незапамятных времен, термин появился лишь в последней трети XX века. Во многом этому поспособствовала значительно возросшая доступность произведений искусства и массовое образование, развитие средств массовой коммуникации и распространение массовой культуры (Николина, 2003: 16).

Что же такое интертекстуальность? Существует много определений, одно из которых звучит так: «Интертекстуальность - это включение в текст целых других текстов с иным субъектом речи, либо их фрагментов в виде цитат, реминисценций, аллюзий.» (Арнольд, 1974: 37).

Свою точку зрения на феномен интертекстуальности раскрыла Н.А. Фатеева, которая считает, что интертекстуальность - это способ генезиса собственного текста и постулирования собственного авторского «Я» через

сложную систему отношений оппозиций, идентификации и маскировки с текстами других авторов (Фатеева, 1998: 25-30).

В процессе создания художественного произведения, вторым «Я» автора, с которым он вступает в диалог, может быть как писатель-предшественник, так и он сам. Именно так возникает диалогичность литературных текстов (Фатеева, 1997: 12).

Понятие «интертекстуальность» в научный обиход ввела в 1967 году теоретик Юлия Кристева, которая предложила обозначать этим термином свойство текстов, между которыми установлены связи, различным образом явно или неявно ссылаясь друг на друга. Впоследствии этот термин станет одним из основных в анализе художественных произведений постмодернизма.

Основой концепции интертекстуальности Юлии Кристевой является переосмысленная работа М. Бахтина «Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве», где автор отмечает, что помимо действительности, данной писателю, он также имеет дело, как с предшествующей, так и с современной ему литературой, с которой автор находится в постоянном «диалоге». Этот диалог является борьбой писателя с существующими литературными формами (Бахтин, 1924: 79).

Следует отметить, что очень долгое время единственной опубликованной работой, в которой *интертекст* являлся центральной фигурой, а также объектом исследования, являлась книга И.П. Смирнова «Порождение интертекста. (Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л. пастернака)».

Однако, любопытным является то, что самого определения термина «интертекст» автор данной книги не даёт, и только по отдельным замечаниям становится ясно, что интертекст – это два или более художественных произведения, связанные знаками-показателями интертекстуальной связи. Гораздо более важным понятием в книге И. Смирнова является понятие

*интертекстуальности* – свойства художественного произведения формировать свой собственный смысл (Смирнов, 1985: 66).

При создании собственного произведения, автор всегда сталкивается с такой проблемой: если ему удастся придумать что-то новое, то для самого утверждения новизны необходимо сопоставить новое содержание с тем, что уже было сказано; если же претензии на новизну нет, то использование для выражения некоторого содержания уже имеющейся формы, устанавливает интертекстуальную связь между авторским текстом и текстом, на который ссылается писатель. Иными словами, любой текст насквозь пронизан другими текстами (Степанов, 2001: 23).

Интертекстуальность можно описывать и изучать с двух позиций – читательской и авторской. С точки зрения читателя, способность выявления в том или ином тексте интертекстуальных ссылок связана с установкой на более углубленное понимание текста – читатель пытается «считать» содержательно-концептуальную информацию, которая сообщает ему индивидуально-авторское понимание действительности.

Чтобы понять замысел автора и установить интертекстуальную связь, читатель должен творчески переосмыслить указанные в произведении события. В процессе толкования текста у читателя возникает желание преодолеть поверхностную структуру текста и проникнуть вглубь этой структуры.

Чтобы предотвратить недопонимание смысла текста, нужно выявить его связи с другими текстами. Например, в строках «To lie or not to lie – what do you think, Olwen?» (Priestley, 1932: 2) можно легко узнать знаменитый монолог из трагедии Шекспира «Гамлет, принц датский», где Гамлет вопрошает: «To be or not to be? That is the question» (Shakespeare, 1996: 45).

Таким образом, анализируя тексты художественных произведений разных авторов, всегда можно выделить центральные, выполняющие роль ядра при установлении интертекстуальных связей. Они указывают исследователю на интертекстуальные отношения между текстами.

### 1.1.1. Гипотеза двух источников

На начальном этапе развития, концепция интертекстуальности воспринималась как всего лишь новое слово для обозначения традиционной теории источников.

Теория, или гипотеза двух источников возникла в XVIII веке, когда у ученых возникли сомнения, что автором Пятикнижия (первых пяти книг Ветхого Завета) был пророк Моисей.

Основанием для такой гипотезы послужило то, что в книгах было найдено множество противоречий, например фраза «за Иорданом» напрямую указывала на то, что повествование идет от лица, побывавшего на западе от Иордана, тогда как Моисей, согласно Пятикнижию, не переходил Иордан.

Также было замечено, что в повествовании Бог называется разными именами, например Яхве, или Элохим, причем разным именам бога соответствуют разные вариации сказания. Эти и многие другие противоречия послужили основанием для выдвижения теории о наличии двух относительно независимых источников, которые получили название Яхвист и Элохист.

Теория двух источников была выдвинута французским профессором медицины Жаком Астриюком и немецким профессором теологии Иоганом Айхгорном независимо друг от друга (Гатри, 1996: 235).

В начале XIX столетия гипотеза двух источников была расширена. Немецкий исследователь де Ветте сделал вывод, что последняя книга Пятикнижия — Второзаконие, написана в стиле, отличающимся от первых четырёх книг. Из этого он сделал вывод, что Второзаконие изначально было отдельным документом.

Немецкий исследователь Библии Граф, выделил ещё один источник (который базируется частично на Яхвисте, а частично на Элохисте), в котором

говорится о законодательстве и деталях религиозных обрядов. Этот источник был назван Жреческим кодексом.

Однако, доказывая, что интертекстуальность предлагает новый способ толкования и прочтения текстов, а вовсе не пытается подменить собой теорию источников, Юлия Кристева в книге «Революция поэтического языка» подчеркивает главную характерную черту интертекстуальности, позволяющей отграничить ее от теории источников.

Это чертой является транспозиция – нарушение контекстуальной дистрибуции, в результате употребления некой словоформы в несвойственном ей контексте, где она приобретает несвойственное ей значение.

В своей книге автор утверждает, что понятие «источника» предполагает наличие некой исходной точки, требующей расшифровки со стороны читателя. Источник – это целый, неделимый, исходный объект, тогда как интертекст – это некая диффузная, рассеивающая сила, которая делает текст расколотым, неоднородным, фрагментарным (Кристева, 1974: 76).

### **1.1.2. Основные концепции интертекстуальности**

Окончательно доказав, что не является заменой теории источников, а предлагает новый способ толкования художественных текстов, теория интертекстуальности стала развиваться. Теперь, интертекстуальность, как одна из важнейших категорий текста, поэтика ассоциаций, грамматика пересечения текстовых полей, занимает видное место в общекультурной текстовой среде.

Интертекстуальность позволила подчеркнуть взаимодействие текста и культуры: с одной стороны, текст всегда включается в культуру, с другой – является сосудом, содержащим опыт как предшествующей, так и сосуществующей с ним культуры (Комарова, 2010: 2).

Существуют две концепции интертекстуальности: широкая и узкая.

В широкой концепции у каждого произведения есть предтекст – совокупность всех предшествующих текстов, их кодов и смысловых систем. Между создаваемым текстом и его предшественником существует целое интертекстуальное пространство, в котором заключён весь историко-культурный опыт личности.

В широком смысле интертекстуальность можно рассматривать в семиотическом плане, где она означает отношения между двумя языковыми системами, референтно соотнесенными друг с другом (Чернявская, 2009:34).

В семиотике понятие текста не связано только лишь с естественным языком. Любая знаковая система, обладающая значением и связностью, является текстом. Идея широкого подхода к интертекстуальности основана на идеях М. М. Бахтина о том, что каждый текст не может существовать в отрыве от другого текста (Алпатов, 2001: 12).

Узкий подход к интертекстуальности заключается в выделении контекста, называемого «интертекстом», который создается при использовании различных маркеров, различных отсылок к концептам предшествующих текстов.

Эти отсылки – различные аллюзии, цитаты, прецедентные имена, реминисценции, сума которых и создает категорию интертекстуальных средств. В узком понимании интертекстуальность – диалогические отношения, при которых один текст явно ссылается на концепты другого (Плеханова, 2002: 34).

Отсюда интертекстуальность нельзя назвать лишь текстовой категорией. Её можно наблюдать и в художественных фильмах, и в текстах песен популярных групп, и в произведениях искусства.

В российских фильмах часто можно встретить аллюзии на зарубежные кинофильмы, или упоминания их героев. Интертекстуальность проходит красной нитью в данных фильмах, ссылки на зарубежное кино легко прочитываются, так как эти фильмы знакомы аудитории и горячо любимы ею. Например, прецедентные имена, как одни из главных инструментов

интертекстуальности, часто встречаются в русских фильмах и телесериалах : «Ты крутой, Женя, прям как Стивен Сигал» (сериал «Счастливы вместе») – здесь образ знаменитого голливудского актёра, на который ссылается говорящий, сразу помогает понять, что человек, которого с ним сравнивают – сильный, бесстрашный.

Нередки примеры интертекстуальных отсылок и в текстах песен современных музыкальных групп. Например, в тексте группы «Звери» встречаются такие строки: «Ты куришь, как Де Ниро в кино...» – здесь прецедентное имя знаменитого американского актёра, режиссёра и продюсера придаёт образу из песни весомость и шарм.

В текстах московской группы «Ночные Грузчики» можно найти огромное количество аллюзий, прецедентных имен и ссылок на различные художественные произведения, фильмы и телесериалы. Текст песни «Смерть героя» наполнена отсылками к известному американскому драматическому телесериалу 90-х годов «Твин Пикс» («*Twain Peaks*»), снятому Дэвидом Линчем: «...и спрячутся, как нелюбимые дети в чёрном вигваме памяти. Записанные на диктофон, хроники собственных кошмаров, не вызовут сказочных гигантов, не будет кофе с вишневым пирогом на завтрак. Конечно, я не агент Купер, и даже не карлик – в кино мне не играть».

«Чёрный вигвам», «хроники на диктофоне», «агент Купер», «карлик» – всё это прямые отсылки к сериалу, которые знающему зрителю легко «прочесть». Перечисление данных аллюзий и прецедентных имен в песне помогает понять авторский замысел: уйти от вымышленного, загадочного, несуществующего мира в реальность, полную разочарований.

## 1.2. Функции интертекста

Известно, что вводя интертекст в свой текст, автор привносит некоторую мысль или конкретную форму представления мысли. Таким образом, каждое произведение, выстраивая свое интертекстуальное поле, создает собственную историю культуры, переструктурирует весь предшествующий культурный фонд (Солодуб, 1995: 64). Это означает, что в художественный текст можно ввести и фрагменты текстов других искусств.

Интертекстуальные ссылки в любом художественном тексте способны к выполнению различных функций:

- **Экспрессивная функция** – посредством интертекстуальных ссылок автор сообщает о своих культурно-семиотических ориентирах и прагматических установках: тексты и авторы, на которых осуществляются ссылки, могут быть престижными, модными. Подбор интертекстов в данном случае является элементом самовыражения автора.
- **Апеллятивная функция** – интертекстуальные отсылки к каким-либо текстам в составе данного текста ориентированы на конкретного адресата – того, кто должен опознать интертекстуальную ссылку и оценить её выбор, при этом адекватно поняв стоящее за это ссылкой авторское намерение.

В некоторых случаях интертекстуальные ссылки фактически являются обращениями, призванными привлечь внимание определенной части читательской аудитории. Часто апеллятивную функцию оказывается трудно отделить от **фатической (контактоустанавливающей)**. Обе эти функции выполняют роль установления между автором и адресатом отношений «свой/чужой» – при обращении становится понятно, способен ли коммуникант адекватно распознавать авторский замысел (Гудков, 1997: 20).

- **Поэтическая функция** интертекста – это своего рода разгадывание кроссворда, сложность которого может варьироваться от автоматического

опознания цитаты из культового фильма (слова «*I'll be back*» из «*Терминатора*») до профессиональных разысканий самого читателя, направленных на выявление таких интертекстуальных отношений, о которых автор текста, возможно, даже и не помышлял (в таких случаях говорят о «неконтролируемом подтексте», «интертекстуальности на уровне бессознательного»).

- **Референтивная функция** – отсылка к информации, содержащейся в тексте-источнике (претексте). Степень активизации информации варьируется в широких пределах: от простого упоминания того, что на эту тему высказывался тот или иной автор, до предложения рассмотреть всё, что хранится в памяти о концепции предшествующего текста, форме ее выражения, стилистике, эмоциях при его восприятии и так далее. Так, интертекстуальные отсылки могут стилистически возвышать или, наоборот, снижать содержащий их текст.
- **Метатекстовая функция** – это своего рода альтернатива для читателя-либо продолжить чтение, видя в интертекстуальной отсылке всего лишь обычный фрагмент текста, не отличающийся от других, и являющийся интегральной частью синтагматики текста, либо обратиться к тексту источника, дабы более глубоко понять текст, узнав, что данный фрагмент является смещенным (Кронгауз, 2001: 64).

### 1.3. Интертекстуальные включения в художественных текстах

Элементы в составе любого художественного текста весьма разнообразны. Они могут встречаться в различных формах, причём распознать их читателю бывает крайне сложно, так как не всегда можно восстановить связь между претекстом – исходным текстом, элементы которого автор заимствует

при написании своего собственного текста, и принимающим текстом, в который будут включены какие-либо фрагменты (Новиков, 1983: 32).

Интеркстуальные включения фокусируют внимание читателя на важных, по мнению автора, моментах содержания, повышают экспрессивность повествования, сообщают необходимые для понимания художественного текста детали, нередко задают общее настроение для отрезка принимающего текста, а также выполняют и другие функции - характерологическую, композиционную, оценочную, образную, пародийную, сатирическую, функцию создания подтекста и так далее (Ковалёва, 2004: 57).

Существуют следующие виды интертекстуальных включений:

- 1) цитаты;
- 2) упоминания;
- 3) эпиграфы;
- 4) аллюзии;
- 5) реминисценции;
- 6) пародирование другого текста;
- 7) пересказ чужого текста, включенный в новое произведение;
- 8) «точечные цитаты» — имена литературных персонажей других произведений или мифологических героев, включенные в текст;
- 9) «обнажение» жанровой связи рассматриваемого произведения с текстом-предшественником и др.

Понятие **цитаты** не имеет чёткой дефиниции, так как разные авторы вкладывают разное значение в данный термин. Существует широкое и узкое понимание цитаты. В узком понимании цитата – это дословная выдержка из какого-либо текста, где в точности воспроизведены чьи-то слова (в устной речи), или же дословная выдержка из какого-то текста (в письменной речи). При использовании цитаты обязательна ссылка на автора цитаты, и на источник. Широкое понимание термина «цитата» включает в себя цитату, как дословное воспроизведение элемента чьего-либо текста, аппликацию, реминисценцию,

парафразу и аллюзию. Цитата в широком смысле это включение фрагмента чужого текста в авторский текст. (Лаптева, 2003: 34).

Цитата может встретиться читателю, как только он начнёт своё ознакомление с художественным текстом, то есть сразу в заголовке.

**Цитатное заглавие** – очень распространённое явление. Однако, цитата может пройти незамеченной. Так в романе Б. Пастернака «Доктор Живаго» звучит Евангельская нота, которую не так-то просто сразу заметить.

Известно, что в Евангелие от Матфея, ученику Иисуса, Петру, принадлежат следующие слова: «Ты - Христос, сын Бога Живаго» (Арнольд, 2002: 38).

Живаго цитатное имя, имеющее значение для всего романа. Вынеся цитатное имя в заглавие своего произведения, автор определяет сущность своего романа. Однако «прочитать» цитату, увидеть, на что ссылается автор текста, бывает сложно. Цитата в заглавии часто требует интерпретации, и тогда подсказку читателю автор может дать в эпиграфе.

**Эпиграф** поясняет заглавие, и одновременно выполняет две функции: отсылает читателя к тому контексту, из которого он был взят и к тому, которому он предшествует. Эпиграф всегда очень информативен и задаёт тон тексту.

Цитаты, использованные в эпиграфе, могут создавать целые полифонии, передавать сразу множество «голосов». Так, в романе Джона Фаулза «Женщина французского лейтенанта», к каждой главе произведения автором вынесены эпиграфы, иногда один, а иногда два и более, которые перекликаются не только с содержанием главы, но и между собой.

И эпиграф и заглавие являются метатекстовыми включениями – они не входят в состав самого текста, но значительно влияют на него.

**Аллюзия** – художественный прием цитирования, основанный на использовании ссылки на хорошо известный факт, лицо, пословицу, поговорку, цитату из всем известного текста или фильма. В разграничении этих двух

понятий – «цитаты» и «аллюзии» важно то, что при заимствовании компонентов из текста-источника, предикация (описание некоторого положения вещей) сохраняется такой же, как в первоисточнике, в аллюзии же, при заимствовании некоторых элементов, предикация осуществляется по-новому, например: «Так по-каренински ляжет на шпалы Киев как реквием наших разлук.» ( Ильин, 1989:57).

Нести аллюзивный смысл могут элементы не только лексического, но и грамматического, словообразовательного, фонетического уровней организации текста. Он может также опираться на систему орфографии и пунктуации, а также на выбор графического оформления текста – шрифтов, способа расположения текста на плоскости.

**Упоминание** – это отсылка к концепту прецедентного текста, основанная на прямом воспроизведении единицы, являющейся именем данного концепта. (Слышкин, 2000: 38). Такой единицей обычно служит заглавие произведения или имя автора.

**Реминисценция** – приём цитирования, основанный на воспроизведении автором ритмико-синтаксических конструкций или образов, заимствованных из другого произведения. "Я пережил и многое и многих" - "Я изменял и многому и многим" (Чикелева, 2011: 2).

Очень часто в авторских текстах можно заметить **пародирование другого текста**, когда интертекстуальное включение, которое носит комический, иронический, или сатирический характер, сразу же отсылает читателя к другому произведению. Читатель восстанавливает в памяти элементы, которые встречались ему ранее в другом произведении, что помогает более полно воспринять сообщение автора.

Примером может послужить стихотворение Льва Лосева «Моя книга»:  
 В студеную зимнюю пору («однажды» за гранью строки)  
 Гляжу, поднимается в гору (спускается к берегу реки)  
 Усталая жизни телега, наполненный хворостью воз

Летейская библиотека готовится к приему всерьез (Арнольд, 2002:39).

Даже в четырех строчках легко прочитывается отсылка к школьной программе – «Мужичок с ноготок» Некрасова.

Приём интертекста как пародии на другой известный текст, здесь подчёркивает иронический характер, преобразуя стихотворение Некрасова, Лосев жалуется на то, что его книга будет забыта, канет в «Летейскую библиотеку». Лета в греческой мифологии – одна из пяти рек в подземном царстве Аида, через которую переправляют души умерших, это река забвения (Мелетенский, 1992: 236).

М.М.Бахтин считает, что каждый текст пародирует не только другие тексты, но и сам себя. Иными словами, любой художественный текст в той или иной степени является литературной пародией, даже если и не относится к этому жанру (Бахтин, 1986: 78).

Если соотнести утверждение Бахтина с теорией интертекстуальности, выходит, что любой текст содержит интертекстуальные включения, сам при этом являясь интертекстом.

Так называемые **«точечные цитаты»** – имена литературных персонажей других произведений или мифологических героев, включенные в текст – тоже очень частое явление в мире художественной литературы. Они задают тон произведению, помогают читателю более полно раскрыть и понять образ того или иного персонажа, так как читатель автоматически ассоциирует имя персонажа с именем другого, знакомого героя и автоматически наделяет его качествами героя-донора (Потебня, 1986: 12).

Так, например, в рассказе Н. Лескова «Юдоль» образ Титании, отсылающий нас к образу из комедии Шекспира «Сон в летнюю ночь», появляется первоначально в речи персонажа и заставляет нас искать в строках, связанных с этим именем, тему любви и обмана, иллюзии любви:

Англичанка опять дала паузу и потом тихо сказала:

— Титания...

Но тетя перебила скороговоркою:

— Ах, конечно, конечно!.. **Титания, дорассветная Титания, которая еще не видит, что она впотьмах целовала... осла!..**

Метафора, основанная на «точечной» цитате, служит в тексте для сопоставления двух женских характеров: Я ее помню, эту «Титанию», – какая она была «нетленная и жалкая»: вся в лиловом бархатном капоте на мягчайшем мехе шеншела, дробненькая, миниатюрная, с крошечными руками....

Эта Титания, очевидно, уже не придавала никакого значения миниатюрам прошлых увлечений, которые померкли в лучах озарившего ее великого Солнца Любви, светящего в вечности.

Через «точечную» цитату происходит смысловое обогащение всего текста. (Уистен, 2012: 40).

**Целые тексты-вкрапления** выполняют и смысловую, и структурную роль. Одним из приемов включения текста в текст является введение подлинного судебного дела XVIII века Александром Сергеевичем Пушкиным в роман «Дубровский».

Масштабы интертекстуальности могут быть различными.

Это может быть цитатное имя, которое заставит читателя обратиться к произведению, где это имя он уже встречал, или же это может быть полноценный текст, внедрённый в другой.

Самым известным и самым гениальным переплетением двух текстов является роман Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита».

Еще по школьной программе он известен как пример «романа в романе», где присутствуют две сюжетные линии: один текст рассказывает о современной автору Москве, с её устоями и привычным ладом, которые нарушают гастроли самого дьявола и его свиты, другой текст – творение вымышленного персонажа Мастера, который пишет роман о событиях 2000-летней давности, где рассказывает историю страданий Христа и историю жизни прокуратора Иудеи Понтия Пилата. (Павлович, 1995: 120).

Интересно, что композиционно роман построен таким образом, что события, происходящие в Москве, где Воланд разгуливает со своими приспешниками, а Маргарита летает на метле, преподносятся автором как реальность, несмотря на гротескную форму их описания, тогда как исторический роман, описывающий события, происходившие в Ершалаиме, является авторским текстом Мастера, который слушают и читают (Кураш, 1998: 12).

При этом концовки одних и начала других глав лексически совмещаются, от чего граница между реальностью и вымыслом смывается.

Из вышесказанного можно сделать вывод, что использование различных видов интертекстуальных включений в художественной литературе, создаёт сложную, многогранную, значимую для сюжета и смысла произведения композицию, которая даёт читателю ключи к пониманию замысла автора.

#### 1.4. Субстанции интертекста

Субстанции интертекста – это некие компоненты, без которых включение одного текста в другой было бы невозможно. Существует три основные субстанции инетртекста: время, текст и человек. Это «три кита», на которых интертекст строится и с помощью которых он развивается. Именно это трио помогает читателю с установлением связей между текстами, с нахождением ключей к «прочтению» замысла автора.

**Время** – одно из самых главных условий существования интертекста. Являясь каналом передачи информации, интертекст изначально нуждается во временном факторе, для него очень важно так называемое «историческое время».

Историческое время обладает такими свойствами, как: одномерность, асимметричность и необратимость.

Исследователь философии времени Ганс Рейхенбах раскрывает свойство необратимости времени в следующих утверждениях:

1. Прошлое не возвращается.
2. Прошлое нельзя изменить, а будущее можно.
3. Нельзя иметь достоверного протокола о будущем (Рейхенбах, 1962: 289).

Ю. Лотман так говорил о течении времени: «Глядя из прошлого в будущее, мы видим настоящее как набор целого ряда равновероятных возможностей. Глядя в прошлое, мы видим два типа событий: реальные и возможные. Реальное для нас обретает статус факта, и мы склонные видеть в нём нечто единственно возможное» (Лотман, 1996: 426).

Категория времени нашла своё отражение в филологии – в этой науке существует термин «художественное время». Автор художественного текста может заставить время видоизменяться: мгновение может длиться бесконечно долго или вовсе остановиться, а большие временные периоды могут промелькнуть очень быстро.

Художественное время – череда описанных событий, которые воспринимаются субъективно. Время может стать одной из форм изображения действительности, когда автор меняет временную перспективу. Причем временная перспектива может смещаться, прошедшее мыслиться как настоящее, а будущее предстать как прошедшее.

**Человек**, как существо творческое и способное творить, способен осуществлять творческое действие над текстом. По отношению к тексту, человек исполняет две роли: автор и читатель. И диалог автора и читателя является очень важным компонентом, ведь любое художественное произведение создаётся кем-то и обязательно для кого-то; чтобы сделать текст актуальным, должны участвовать двое: отправитель информации и получатель информации (Выготский, 1982: 56).

Передача информации от автора к читателю происходит по принципу воронки, где створки одной из воронок – это действительность автора, створки другой - действительность читателя, а пространство между ними – собственно текст.

Создавая текст для читателя, автор осознанно или несознательно отображает события действительности, которые затем представят в тексте индивидуальную авторскую картину мира. (Гаспаров, 2002: 34).

При создании текста автор обращается к ресурсам языковой системы и использует те языковые средства, которые наиболее адекватно передают его творческий замысел.

В свою очередь читатель стремится понять текст и проникнуть в замысле автора, пытаясь в полной мере представить авторскую картину мира.

При этом сам процесс интерпретации текста читателем связан с осознанным или несознательным осмыслением внешней стороны текста (Хализев, 1999:17-18).

Автор и читатель зеркально отображают друг друга: создавая свое произведение, автор с помощью кодирующего механизма языка доносит до читателя свой замысел. Читатель же, пользуясь декодирующим механизмом языка, пытается проникнуть в суть произведения. (Лотман, 1996:12).

Однако результаты их деятельности неодинаковы, так как передача информация от автора читателю, и соответственно, понимание читателем исходного текста, может осложняться рядом факторов.

Из всего сказанного следует, что текст, создаваемый автором, и текст, появляющийся в сознании читателя, не идентичны. Понимание текста представляет собой «вычитывание» в тексте собственных смыслов.

Но в тоже время текст автора и текст читателя не могут быть абсолютно разными, так как в любом художественном тексте присутствуют определенные языковые сигналы, которые задают направление интерпретации. Отсюда следует, что текст автора и текст читателя будут пересекаться, причём границы

пересечения будут определяться количеством таких языковых сигналов, совпадением или несовпадением концептуальных систем автора и читателя и временными границами, отделяющими момент создания произведения от момента его прочтения (Лукин 1999: 34-36).

Ханс-Георг Гадамер считает, что временной промежуток между написанием произведения и его прочтением играет положительную роль, так как является своеобразным фильтром, задерживающим всякого рода частности и сохраняющим подлинный смысл произведения (Гадамер, 1991: 78-79).

Существует мнение, что текст обладает своим собственным смысловым потенциалом, который выходит за рамки того, что имел в виду его создатель, что связано со спецификой языковой формы выражения. (Кубрякова, 2008: 43).

Такая категория, как **текст**, имеет великое множество определений (около 250), однако ни одно из них нельзя назвать каноническим.

Очень важно разграничивать такие понятия, как *произведение* и *текст*. Р. Барт предлагает свое видение этих двух объектов:

- 1) Произведение – вещественный фрагмент, часть книжного пространства (например, книжный магазин или библиотека), а текст – поле методологических операций. Произведение – результат деятельности, который можно показать, текст же «доказывается», он движется через произведение, или через ряд произведений;
- 2) Произведение – часть жанровой иерархии, текст же парадоксален и не помещается ни в какие классификационные рубрики;
- 3) Произведение замкнуто и сводится к определенному означаемому, тогда как текст бесконечен, в нём означаемое откладывается на будущее;
- 4) Для текста характерно множество смыслов, причём текст пересекает эти смыслы, пронизывает их;
- 5) Текст – это сплетение различных кодов – языков культуры; всякий текст является интертекстом по отношению к другому. Текст образуется из множества неуловимых цитат из других произведений, «цитат без кавычек»;

6) В произведении видна воля автора, в тексте же нет определенного волеизъявления, его можно дробить, читать, не принимая во внимание волю автора;

7) Произведение – предмет потребления, текст же требует внимания и сотрудничества от читателя, текст делает читателя соавтором (Барт, 1989: 413-420).

В некоторый временной отрезок – время работы над произведением, автор имеет дело с текстом, когда же работа завершена – рождается произведение, как законченное целое. Однако уже в следующий момент происходит отторжение произведения от автора и превращение его в текст. Произведение – это одно из состояний текста в пространстве и времени. Оно обладает завершенностью, структурированностью, наличием автора (Захаренко, 1997: 10).

В отличие от произведения, текст не обладает завершенностью, текст – это вечный черновик, который может быть переработан, он всегда подстраивается под восприятие и концептуальную систему читающего, порождает новые смыслы.

Текст всегда опирается на другие тексты. Однако нельзя сказать, что текст – это всего лишь преломление набора цитат, где новое возникает лишь при комбинировании фрагментов старого. Текст всегда раскрывает свою собственную существующую или воображаемую реальность. Произведение становится текстом, когда теряет свою «самость», встраиваясь в общий литературный ряд (Бахтин, 1975:23).

## Выводы по ГЛАВЕ I

В результате рассмотрения теоретических основ понятия «интертекстуальность» нами был сделан ряд выводов:

1. В настоящее время интерес к теории интертекстуальности значительно возрос, ведь художественных произведений, в которых присутствует тот или иной интертекстуальный компонент, становится всё больше. Изучением данного аспекта занимаются многие науки, такие как теория межкультурной коммуникации, стилистика и переводоведение. Однако существует потребность в более тщательном изучении и анализе категории интертекстуальности и интертекстуальных связей.
2. Чтобы понять сущность взаимодействия различных лингвоструктур, нужно изучить входящие в эти культуры интертексты, а оценка адекватности перевода конкретного художественного достигается лишь при глубоком интертекстуальном анализе.
3. Феномен интертекстуальности – это диалогичность художественных текстов, благодаря которой художественная и культурная память наполняют новый текст, благодаря чему можно отследить путешествие литературной традиции из настоящего в прошлое.
4. Создавая собственный текст, автор не может не сослаться на предшествующие тексты, он в любом случае должен сопоставить свое творение с тем, что уже было написано; Любой авторский текст есть совокупность предшествующих ему текстов.
5. Интертекстуальную теорию следует рассматривать в двух подходах: широком и узком. Широкий подход подразумевает обязательное наличие у любого текста связи с другим текстом, узкий подход говорит о том, что интертекстуальность – не только текстовая категория, так как примеры

интертекстуальных включений можно обнаружить и в кинематографе, и в музыке, и в произведениях искусства.

6. Существует ряд интеркстуальных включений, таких, как эпиграф, цитата, аллюзия и так далее, которые заставляют читателя обращать внимание на важные, по мнению автора, моменты текста, повышают экспрессивность повествования, дают ключ к пониманию замысла автора, а так же выполняют ряд функций: оценочную, композиционную, сатирическую и так далее.

7. Основными компонентами, без которых один текст не может быть включён в другой текст, являются три субстанции интертекста: время, человек и текст.

Категория времени, которой управляет сам автор, может меняться в зависимости от замысла: мгновение может длиться бесконечно, а большие временные периоды могут промелькнуть очень быстро. Компонент «человек» обозначает диалог между автором и читателем, где целью одного является донести свое послание сквозь пространство и время, а целью другого – это послание верно интерпретировать, понять и осмыслить. Компонент «текст» предполагает разграничение понятий «текст» и «произведение».

## ГЛАВА II Анализ интертекстуальных связей на примере романов Джона Фаулза

### 2.1 Сюжет и структура романа «Волхв»

«Современный мир и современное сознание невероятно сложны, и функция художника состоит не в том, чтобы усложнять сложное, но объяснить его».

Джон Фаулз

Джон Роберт Фаулз (1926 - 2005) – английский писатель, романист, эссеист, являющийся одним из самых запоминающихся последователей постмодернизма в литературе.

Отличительной особенностью романов Фаулза является то, что по ним читатель свободно может изучать труды по психоанализу, истории, изящным искусствам, орнитологии и многим другим наукам, лишь путешествуя по страницам романов и вникая в авторскую трактовку.

В своих произведениях писатель не ограничивается наличием какой-то одной композиционно-речевой формы, его работы наполнены и повествованием, которое перемежается с различными историческими справками, и описанием пейзажей, которые выполнены столь кропотливо и вкрадчиво, что появляется ощущение, будто вы уже бывали в этих местах, уже видели эти пейзажи и дышали этим воздухом.

Картины местности написаны столь искусно, что обязательно вызовут ощущение дежавю. Фаулз мастерски играет с воображением читателя, заставляя его не только увидеть, но и поверить в то, что происходит. Вот

почему романы писателя отличаются такой психологичностью – читающий всегда ставит себя на место героев, отождествляет себя с ними, переживает с ними все испытания, которые подготовил автор.

Как представитель постмодернистского течения, Фаулз подвергает сомнению традиционную культуру, однако он её не разрушает, а строит новую, на стыке различных стилей и жанров. Но он не отрицает существования традиции, чувствует её присутствие и влияние, однако предлагает двигаться от викторианских идей к более раскрепощенному времени, отказывается от устаревших приоритетов, провозглашая новые, которые принимаются, так как их принимают персонажи писателя.

Интересным является то, что влияние романистов викторианской эпохи, которому Фаулз подвергся еще до начала своего творческого пути, всё же сыграло свою роль – в своих работах Фаулз часто ссылается на Уильяма Теккерея, Чарльза Диккенса, Томаса Харди, Оскара Уальда и многих других.

Постоянно обращаясь к произведениями классиков викторианской культуры, писатель устанавливает в своих работах некий диалог культур – он создает симфонию из голосов классиков, добавляя к ним свою собственную партию и на выходе получает индивидуальный авторский стиль, который не возможно не узнать.

Сильна в работах писателя и нотка Эпохи Возрождения, ведь во многих романах («Волхв», «Женщина французского лейтенанта», «Коллекционер», «Башня из чёрного дерева»), встречаются аллюзии на пьесы величайшего певца Эпохи Возрождения – Уильяма Шекспира.

Интертекстуальность – излюбленный приём автора, позволяющий ему находиться в открытом диалоге с классическими произведениями.

Однако автор не забывает и о своих нововведениях – в устах персонажей Фаулза цитаты из классических произведений, аллюзии и упоминания героев викторианской литературы и литературы Эпохи Возрождения, принимают новый оттенок, смешиваются, комбинируются, дополняются культурным

опытом, субъективной оценкой происходящего и общей эрудированностью, характерными для персонажей – и на выходе мы получаем уникальный, хитросплетённый узор, который приятно рассматривать, улавливая мельчайшие детали.

Экспериментируя с историческими вариациями романа, Фаулз вплетает в свои сюжеты не только викторианский роман и роман Эпохи Возрождения, как было сказано ранее, но и античный роман и роман воспитания, черты которых хорошо прослеживаются в романе Фаулза «Волхв».

Роман «Волхв», опубликованный впервые в 1965 году, наполнен традиционными для греческого (античного) романа нотками эротизма; в нём присутствуют типичные для греческого романа части сюжета: преисполненная романтизмом история о том, как юноша встречает девушку, между ними вспыхивает яркая, стремительная и всепоглощающая любовь, которой, однако, предстоит пройти через всевозможные трудности и преграды, как реального, так и ирреального характера.

Влюбленную пару будут преследовать боги, обрушивая на них свой гнев, влюбленные должны будут пройти испытание верностью, устоять перед соблазнами, которые посылают боги, потерять веру в счастье, любовь и свет, но обрести её снова, пережив потрясения, и воссоединившись со своей второй половиной.

Что примечательно – действие должно проходить либо в каком-то уединённом уголке, либо в фантастическом, выдуманном месте.

В случае с «Волхвом» основное действие происходит на вымышленном острове Фраксос, что в восьмидесяти километрах от Афин. Прототипом волшебного острова послужил остров Спеце, где писатель преподавал в частной школе, после чего перенёс в свою книгу многие черты островской жизни.

«Волхв» – это роман инициации, который предполагает, что главный герой, ищущий смысл жизни, должен измениться, пережить радикальное

перерождение личности. Такой жанр романа предполагает следование неким ритуалам.

Герой должен попасть в необычную обстановку, где его ждут испытания, которые научат его знанию, заставят его духовно прозреть. У героя должен быть наставник, который приведет его к духовному возмужанию, откроет ему тайны бытия. Герой- ученик и герой - наставник как бы противопоставлены друг другу, они из разных миров. В романе реальность столкнётся с ирреальностью.

Так же для романа инициации типичен образ еще одного персонажа – это таинственная девушка, которая наделена нереальными знаниями, она хранительница тайн. При встрече с ней герой чувствует, что обретает гармонию, обретает то, чего никогда не чувствовал и не переживал ранее.

Последней характеристикой романа инициации является то, что герой должен отказаться от прежних, привычных ему ценностей и полностью переродиться, став новым человеком.

С первых страниц романа мы знакомимся с протагонистом – Николасом Эрфе, который рассказывает о своей жизни.

Это молодой человек двадцати пяти лет, эстет, циник и пижон. Как и многие молодые люди в Англии послевоенных лет, он отрицает всё, что может: устаревшие традиции, давление социума, любовь. Он не выказывает особого энтузиазма к работе, которую ищет после окончания Оксфорда.

Эрфе ведет двойную жизнь: одна часть его жизни – роль «сына brave генерала Эрфе», оксфордиста, другая – его бунтарская натура скучающего поэта, коим он себя считал. Эрфе – экзистенциалист, он считает, что природа человека иррациональна, лишена смысла, и что только перед лицом опасности или смерти человек обретает смысл существования. Однако Николас циник не по природе, а «по статусу бунтаря» – он отрицает такие понятия, он утверждает, что ничто в мире не заслуживает любви только лишь потому, что сам не сумел её найти.

Романы Эрфе коротки и безболезненны: для него игры не затягиваются, а обрывание связей не приносит никакого огорчения. Жажда независимости для него – прежде всего.

Николас не обременен сыновней почтительностью – довольно продолжительное время своей юности он воспринимал своих родителей только как источник материального дохода и когда родители погибают в авиакатастрофе, он испытывает лишь облегчение и чувство освобождения от оков.

Проработав в английской частной школе, Эрфе не удовлетворен течением дел и решает поработать за границей, после чего ему поступает очень заманчивое предложение – пост учителя в частной школе на острове Фраксос. В день получения приглашения Эрфе знакомится с Алисон – австралийкой, которая снимает квартиру с его соседкой. Девушка кажется ему не слишком хорошенькой, порой даже уродливой, но её непосредственность, её ребячий характер и её умение обратить на себя внимание мужчин, умение подать себя даже в самой простой одежде и без косметики, подкупает героя.

Алисон – не романтическая героиня, в её образе не хватает загадочности, недосказанности, волшебства, она проста и незамысловата, даже немного приземлена. Но Эрфе понимает, что влюблен в нее, влюблен в эту её простоту, в её поведение и в то, как она его любит. Но он не может признаться ни себе, ни Алисон в этом чувстве, ведь жажда свободы для него куда дороже.

Ему начинает казаться, что привычный устой их с Алисон жизни начинает давить его, лишать кислорода. Вместо того, чтобы предложить Алисон руку и сердце, как того хотелось бы ей, он сбегает от неё на остров, не позвав её с собой и посчитав выгодное предложение хорошим поводом для окончания отношений. Так Николас оказывается на Фраксосе.

Николас много размышляет, ведь природа Греции с её размеренными равнинами, цветущими кустарниками, Эгейским морем к этому располагает. Он думает об Алисон всё реже, хоть они и обмениваются письмами.

Вскоре внимание Николаса привлекает загадочная вилла Бурани, которая кажется необитаемой, но деревенские поговаривают, что хозяин виллы, Моррис Кончис – живущий в затворничестве безумец, который некогда был виновником расстрела половины деревни во времена войны. Это лишь один из слухов, который доходит до Николаса, однако он стремится познакомиться с хозяином виллы, даже несмотря на предостережения его коллеги-учителя, который просит его не попадать в таинственный «Зал ожидания».

Однако Эрфе стремится туда попасть, он очарован таинственной аурой Бурани. Вскоре он и правда знакомится с хозяином виллы, Моррисом Кончисом, который как будто поджидал его – для гостя уже были приготовлены чай, угощения и истории из жизни самого Кончиса.

Кончис рассказывает, что он «духовидец», телепат, что он может путешествовать между мирами и возвращаться назад. Он зачаровывает Эрфе рассказами, хотя Эрфе и не доверяет историям сумасбродного старика.

Эрфе чувствует, что он под пристальным наблюдением – за ним постоянно кто-то следит, его постоянно тестируют на пригодность. Но пригодность для чего? Кончис объявляет, что Николас «призван». С этого момента он будет приходить каждые выходные и оставаться на ночь, познакомится с немногочисленными слугами Кончиса и будет представлен тайной гостье, запах и вещи которой будто расставляют акценты в его воображении.

За чаем Кончис рассказывает о своей жизни, но рассказы его, взвешенные, художественно выразительные, больше напоминают биографию, нежели автобиографию. За каждым рассказом, о войне ли, или об ученом-орнитологе следует театральное представление, которое закрепляет историю, рассказанную гостю, на визуальном уровне.

Николасу нравятся забавы старика, и начинают нравиться еще больше, когда на импровизированной сцене появляется Лилия – так девушку представляет сам Кончис. Эта девушка словно сошла с выцветшей фотографии

военных времен, изображавшей невесту Кончиса – Лилию, которую тот любил в далёкой юности.

Подопытный кролик начинает путаться еще больше, когда вместо одного призрака викторианской эпохи, ретро-девушки, в которую Эрфе уже начинал влюбляться, он видит две – двойняшка является ему в еще одной мизансцене.

Молодой человек отчаянно пытается выяснить, что же происходит на загадочном острове, и тут ему предлагается еще одна версия – Лилия вовсе не Лилия, а Джули Холмс – студентка из Англии, которую Кончис обманом заманил на виллу вместе с её сестрой, и теперь принуждает участвовать в его спектаклях, водя молодого человека, который был избран, за нос.

Джулия, или Жули, очень робка, она играет роль очень убедительно, однако, всё же рассказывает Эрфе, что за ними ведется постоянное наблюдение и что сценарий предусматривает, что Эрфе должен быть увлечен ею настолько, что позабудет всё на свете и будет каждую субботу стремиться на виллу Бурани.

Николас сладострастен и пылок, его сразу же увлекает эта новая игра, а девушка, которая окутана аурой загадочности и недосказанности, манит его всё больше. Происходящее затуманивает его рассудок, образ Алисон в его голове меркнет по сравнению с образом загадочной нимфы с острова, которую так хочется заполучить.

Николас решает не встречаться с Алисон в Афинах, куда та приедет на пару дней, чтобы увидеться. Его раздражает, что её неожиданное появление может расстроить его путевку в волшебный мир, куда он так стремится попасть. Он не желает делиться этим загадочным миром ни с кем.

Ситуация становится всё более запутанной, когда при разговоре с молодым человеком, Кончис начинает убеждать его в том, что Джулия больна, и больна серьезно. У девушки шизофрения, расстройство личности, тяжелый случай, который вызвал большой резонанс в рядах психологов.

Джулия – его крестница, которая страдает расстройством личности, манией преследования и психически нестабильна. Кончис когда-то был практикующим психиатром и теперь забирает девушку каждое лето, где пытается всячески её развлекать. Но девушка соблазняет всех, кто выбран на роль «рыцаря», дабы сбежать с виллы и ввязаться в авантюру. По этой причине Кончис просит Эрфе быть осторожным и не доверять девушке, ведь её выходки, жеманство и робкий вид – это всего лишь роль, которую она с удовольствием исполняет, так как сама выстраивает многочисленные образы у себя в голове.

Когда Кончис предлагает Эрфе повидаться с Алисон, Николас убеждает его, что Алисон – это всего лишь кратковременная интрижка. Однако Кончис выстраивает всё так, что Эрфе всё-таки отправляется в Афины и они с Алисон решают подняться на Парнас.

Николас склонен к эскапизму, к бегству от реальности в мир ирреальный, непостижимый. Алисон для него – земная женщина, с пороками, слабостями. Жюли же – образец чистоты и света, что-то, чего он никогда не чувствовал, но знал, что это должно его настигнуть.

На исповедь Николаса толкает осознание того, что Алисон – всё ж самый близкий для него человек, которому можно доверить тайну, но он совсем не думает о том, какую боль причиняет его откровение. Алисон исчезает из их номера и из его жизни.

Вернувшись на виллу, Эрфе жаждет увидеть Жюли, однако на вилле находит только Кончиса, который заявляет, что все эти представления – это часть его игры, глобального метатеатра, где все играют свои роли, а Эрфе провалил свою роль и должен покинуть виллу, а на прощанье он услышит последнюю историю из жизни Кончиса.

Старик рассказывает, что некогда был деревенским старостой на острове, когда настигнувшие деревню каратели поставили его перед выбором: либо застрелить одного партизана своей собственной рукой, либо все жители

деревни мужского пола будут расстреляны. Кончис не смог убить человека, какие бы доводы не подсказывал ему рассудок. Жизненная философия этого волшебника, познавшего человеческую психологию, заключается в том, что всегда стоит различать истинное и ложное, жизненное и искусственное. Голос жизни всегда побеждает чувство долга, верность принципам. Чувства затмевают рассудок.

История принимает иной оборот, когда Джулия, она же Жюли, она же Лилия, представляется доктором Ванессой Максвелл и уверяет, Кончис – отставной практикующий психиатр, а на Эрфе был поставлен психологический эксперимент с целью освободить его разум и изменить его сущность – эгоистичную, мелочную. Николас предстает на импровизированном суде, где является и подсудимым, чей психологический портрет выносится на обозрение, и судьёй, который должен оценить «психологов» – актеров, занятых в метатеатре.

Кончис вкладывает в его руку плеть, которой он должен ударить Жюли, которая во всем этом театре оказалась олицетворением зла, или же оставить её без наказания. Николас, одураченный, введенный в ступор низостью, подлостью и бесчеловечностью эксперимента, а главное, тем, как Жюли насмеялась над ним и его чувствами, заносит плеть, и... не опускает её на оголенную спину Жюли. И тут он всё понимает.

Николас, очнувшийся после суда-представления, оказывается далеко от острова Фраксосо, он добирается до виллы, но находит её заколоченной. Николас отправляется в Афины, а затем в Лондон, чтобы провести расследование, и выяснить, кем на самом деле является Моррис Кончис. Он выясняет, что настоящий Моррис Кончис давно мёртв, найдя его могилу, на которой спрятаны загадки: три цветка – роза, лилия, и невзрачный, маленький цветок, что переводится как «медовая Алисон». Затем ему мельком показывают Алисон, и он понимает, что и она была частью этой жестокой игры.

Роман заканчивается прозрением главного героя – весь жестокий, нечеловеческий эксперимент был направлен лишь на то, чтобы показать ему самому, как жесток был он по отношению к близким. Всё происходящее отзеркаливало его душу. Николас понимает, что мир загадок и тайн, волшебства и театра, показанный ему, больше не диктует ему свои правила, есть жизнь, реальная жизнь, в которой главным для него являлась Алисон, и только она. Пройдя через инициацию, очищение, испытание, Николас понимает, что только любовь может спасти от бесконечного саморазрушения. Он вновь обретает Алисон.

## **2.2. Интертекстуальные элементы в романе «Волхв»**

Раскрыв сюжет «Волхва» и подробно познакомившись с героями, мы можем отметить множество интертекстуальных включений, которые становятся явными при внимательном прочтении.

В своем романе Фаулз, как паук, плетет сети из многочисленных интертекстуальных включений, делая речь персонажей богатой, красочной. Он как опытный кукловод заставляет своих кукол цитировать классиков, ссылаться на мифы времен античности и упоминать имена всем известных персонажей. Таким образом, авторская задумка достигает читателя, даёт ему ключи к разгадке тайны романа. Обращаясь к текстам, на которые ссылается писатель, читатель находит сперва скрытый от его глаз смысл, зашифрованный в тексте.

Стоит заметить, что творение Фаулза пронизано ссылками на произведения, оказавшие на самого автора наибольшее влияние – это и романы воспитания Диккенса и Теккерея, где читателю предлагается усвоить мораль, и шекспировские пьесы, которые добавляют роману Фаулза загадочности, и влияние знаменитых экзистенциалистов Сартра и Камю, в трудах которых

неизменно присутствовали идеи о несовершенстве мира, о личности, которая стремится к свободе и независимости, о необходимости учиться самостоятельно принимать решения, нести ответственность за них. Всё это найдет отражение в героях Фаулза, которые станут искать себя, преодолевая препятствия, проходя через испытания, которые им уготованы, умирать и воскресать совсем иным человеком.

Автор использует интертексты с самого начала своего произведения. Эпиграфом первой главы он выносит слова Маркиза де Сада из романа «Жюстина, или несчастная судьба добродетели»:

*«Un débauché de profession est rarement un homme pitoyable»* – «Подобное душевное безразличие, вне всякого сомнения, отличает только закоренелых развратников» (Fowles, 1997:1).

Несмотря на то, что эпиграф не входит в состав самого текста, он значительно влияет на него и на восприятие всего текста читателем, задаёт тон произведению. Он одновременно выполняет две функции: отсылает читателя к тому контексту, из которого он был взят и к тому, которому он предшествует.

Эпиграф выполняет также контактоустанавливающую функцию, словно проверяя, готов ли читатель понять авторский замысел; здесь автор обращается к «своему» читателю. Слова процитированы на французском языке, что демонстрирует читателю эрудированность автора, который в свою очередь ожидает её и от читателя. Цитаты и вставки фраз на французском языке еще не раз встретятся в тексте, ведь сам писатель окончил Оксфорд, специализируясь на французском и немецком языках.

Смысл данного эпиграфа заставляет читателя задуматься о настоящей человеческой натуре, о потерянном поколении молодых людей, которые разучились чувствовать, потакая лишь животным инстинктам. С самого начала автор дает понять, что «душевное безразличие» будет одним из ключей романа, основной чертой того или иного действующего персонажа, которому предстоит

пройти ряд испытаний, которые заставят его прочувствовать, и прочувствовать ярко, всё то, что раньше его никак не тревожило.

Когда главный герой повествует о своей жизни, он знакомит читателя со своими родителями, которых считает личностями довольно посредственными и приземленными, в отличие от него, натуры творческой и возвышенной. В описании родителей мы находим следующее интертекстуальное включение:

«I thought D. H. *Lawrencethe* greatest human being of the century; my parents had certainly never read Lawrence, and had probably never heard of him except in connection with «*Lady Chatterley's Lover*»» (Fowles, 1997:5). – упоминание романа Дэвида Герберта Лоуренса «Любовник Леди Чаттерли» здесь использовано в несколько уничижительном ключе, Эрфе считает своих родителей не слишком образованными, ограниченными. Он считает Лоуренса одним из величайших представителей столетия, тогда как его родители не увлекаются литературой и слышали о Лоуренсе только по одному его роману, который в то время был вызовом обществу из-за его содержания.

Далее мы знакомимся с увлечениями самого протагониста, Николаса Эрфе. Молодой человек состоит в клубе таких же, как и он бунтарей, молодых поэтов-энтузиастов, нигилистов и экзистенциалистов, которые восстают против норм морали, устоев общества, любви и многого другого.

Их клуб называется «Бунтующие люди», что является аллюзией на эссе Альберта Камю «Человек бунтующий»:

«We formed a small club called «*Les Hommes Révoltés*», drank very dry sherry, and (as a protest against those shabby dufflecoated last years of the forties) wore dark gray suits and black ties for our meetings» (Fowles, 1997:10). – Данное упоминание выполняет сразу две функции: апелятивную и экспрессивную. Автор демонстрирует свои культурные и прагматические установки, дав клубу название на французском языке. Как мы знаем, сам Фаулз изучал французский язык и очень хорошо владел им. Более того, таким образом, зашифровав ключ к

пониманию характера главного персонажа, автор взывает к «своему» читателю, который сможет распознать его аллюзию и поймет скрытый смысл.

Клуб назван именно так, дабы показать, каким бунтарским духом была наполнена молодёжь в Англии послевоенных лет.

В романе можно найти не только «говорящие» имена, но и упоминания известных произведений:

«But I felt as gladly and expectantly disorientated, as happily and alertly alone, *as Alice in Wonderland.*» (Fowles, 1997: 122) – в данном случае упоминание сказки «Алиса в стране чудес» знаменитого английского писателя Льюиса Кэрролла выполняет поэтическую функцию. Концепт, содержащийся в голове у каждого читателя, знакомого с этим произведением, автоматически помогает понять и представить себе, как чувствовал себя главный герой романа, попавший на остров, который сравнивается со страной чудес. Используя такое сравнение, автор предоставляет читателю возможность пофантазировать и представить, какие же чудеса предстоит увидеть главному герою и какие сказочные существа поджидают его впереди.

Нередки в романе и отсылки к древнегреческой мифологии, которые помогают автору создать неповторимую атмосферу античности, загадочности и недосказанности, царившей на острове Фраксос. С помощью упоминания героев греческих мифов, Фаулзу удастся нанести на повествование античную пыль времен. Так, например, понять характер героев помогает их сравнение с богами Олимпа:

«He sipped his tea. “If you interrogate *Hermes, Zeus* will know» (Fowles, 1997: 131). Слугу Кончиса зовут Гермес, он так же, как и бог торговли является торговцем – хитрым и пронырливым, умеющим услужить хозяину. Кончис же сравнивается с богом-громовержцем, которому по силам вершить людские судьбы, изменять течение времени.

Кончис многолик, у него множество личин и множество имен. Он может стать любым из богов Олимпа в одночасье:

«And *Dionysus* will return to the shadows from which he came» (Fowles, 1997: 144). – упоминание Диониса, бог виноделья и экстаза позволяет прочувствовать, как Эрфе был опьянён и околдован происходящим на вилле. Он чувствует опасность, исходящую от Кончиса, который словно ветреный и развязный бог опаивает его сладким зельем, застилающим его разум. Упоминание выполняет и апеллятивную и экспрессивную функцию.

Благодаря разнообразным отсылкам к мифам древней Греции, читателю становятся понятны культурные ориентиры автора. Сравнивая своих персонажей с персонажами мифов, Фаулз создает неповторимый образ острова-загадки, который населен не людьми, но богами, ожившими мифами, сказками, преданиями. Эти образы оживают на его страницах, очаровывают и околдовывают читателя.

Персонажи примеряют всё новые и новые маски, перевоплощаясь в героев мифов, приобретая всё новые и новые качества, раскрываясь перед читателем.

Фаулз создаёт многогранные образы, они неоднозначны, их хочется разгадывать, обращаясь к мифам, чтобы понять, о чём идёт речь:

«So I ended like *Sciron*, a mid-air man» (Fowles, 1997:99). – словно Скирон, Эрфе находится между небом и землёй, здесь угадывается настроение главного героя, он в глубочайшей депрессии, он подавлен и разбит, чувствует себя ничтожным и отвратительным человеком, чувствует вину и отвращение к себе.

Фаулз использует такое интертекстуальное включение, как аллюзия, чтобы продемонстрировать то, как отчужден Эрфе, как он далек от людей и враждебен по отношению к ним.

Скирон – персонаж цикла мифов о Тесее, разбойник, живущий на краю прибрежной скалы и обманом заманивающий к себе путников, а затем сбрасывающий их со скалы в открытое море, где несчастных пожирала огромная черепаха.

Расположение разбойника – скала на краю пропасти, очень метафорично. Эрфе тоже находится на краю, он подумывает о самоубийстве, его мысли не находят выхода, не встречаются поддержки среди окружающих, он разбойник, негодяй и отщепенец.

Он чувствует свою вину перед Алисон, он будто сам толкнул её в пропасть, в лапы чудовища. Обращение к греческой мифологии позволяет читателю выстроить именно такие образы в своем воображении.

Продолжая ссылаться на мифы древней Греции, а в частности на миф о Тесее и Минотавре, Фаулз заставляет своего персонажа сравнить себя с Тесеем: «Now I was *Theseus in the maze*; somewhere in the darkness *Ariadne* waited; and *the Minotaur*». (Fowles, 1997:152) – Эта фраза имеет поворотное значение для развития событий всего романа. Произнесенная после того, как Жюли немного открыла завесу тайны и рассказала о задумках Кончиса, эта фраза для Эрфе означает, что Ариадна дала ему нить, которая выведет его из лабиринта и поможет справиться с Минотавром. Однако лабиринт, выстроенный Кончисом-Минотавром, не так-то прост, в чём Эрфе в скором времени убедится.

Автор не устает удивлять нас арсеналом своих приемов и в очередной раз обращается к древнегреческой мифологии. Следующее интертекстуальное включение взято из мифа об Оресте – смелом юноше, который отомстил за отца, которого убили мать и её любовник:

«In some places there were nagging clouds of black flies, so that I climbed through the trees like a new *Orestes*, cursing and slapping» (Fowles, 1997: 124).

Продолжая традиции романа античности, Фаулз всё больше ссылается на певцов того времени. Наиболее яркой аллюзией является эта:

«The world around me took wing, and I was stuck to the ground; *a Catullus* without talent forced to inhabit a land that was Lesbia without mercy» (Fowles, 1997: 166) – в данном случае упоминается имя известного поэта древнего Рима, Гая Валерия Катулуса, чьи стихи к возлюбленной Лесбии стояли у истоков романтических стихов о любви в европейской культуре. Данная аллюзия в очередной раз

позволяет нам убедиться в образованности и начитанности автора – он знаком с истоками поэзии, его интересует античность.

В этих словах сквозит обреченность и отчаяние, сравнение Эрфе с Катуллом позволяет понять, что герой, как и древнеримский поэт, был отвергнут и обманут женщиной, в которую горячо влюблен, от чего он и страдает.

В романе «Волхв» можно отметить огромное количество аллюзий на произведения Уильяма Шекспира. Сам Фаулз отмечал, что наследие великого писателя Эпохи Возрождения оказало огромное влияние на его творчество. «Волхв» буквально пронизан шекспировскими аллюзиями:

«**It was a Mercutio death I was looking for, not a real one**» (Fowles, 1997: 111). – здесь отчетливо видна аллюзия на трагедию Уильяма Шекспира «Ромео и Джульетта». Меркуцио, слывший горячим, вспыльчивым нравом, всегда был в центре событий, он везде должен был участвовать, должен был быть замечен.

Так и Эрфе, который помышляет о самоубийстве, желает быть замеченным. Умереть, трагично, словно Меркуцио из трагедии – картинно, напоказ.

Аллюзии на произведения Шекспира встречаются и в именах персонажей, так, например, попав на виллу «Бурани», название которой сразу же отсылает читателя к шекспировской «Буре», главный герой – Николас Эрфе, называет хозяина Бурани, Мориса Кончиса, именем героя Шекспира, наделяя его качествами волшебника, который управляет и природой и людьми:

«Come now. **Prospero** will show you his domaine» (Fowles, 1997:122). Кончис – могущественный волшебник, колдун и кукловод, способный повелевать людьми, гипнотизировать их, заставлять играть по своему сценарию. Данная аллюзия ярко подчеркивает качества Мориса Кончиса. По ходу действия мы встречаем отсылки к именам остальных шекспировских персонажей:

«Conchis had turned away—to talk with *Ariel*, who put records on; or with *Caliban*, who carried a bucket of rotting entrails; or perhaps with... but I turned on my back» (Fowles, 1997: 157). Слуги Кончиса сравниваются со слугами Просперо из пьесы «Буря» – водным духом Ариэлем, который помогал волшебнику и с Калибаном – злобным уродцем, сыном ведьмы. В очередной раз интертекстуальное включение выполняет апеллятивную функцию – взывает к читателю, который сразу сможет распознать интертекстуальную ссылку и перенести образы из одного текста на другой.

За Калибаном и Просперо обязательно должна появиться Миранда, как еще один персонаж «Бури». И она появляется:

«And I thought, *Miranda* isn't here» (Fowles, 1997:159) – отношения между персонажами установлены, Николасу уже показали чудовищ, сравнимых с Калибаном, Просперо уже познакомил его со своими владениями, значит, в сценарии должна появиться дочь Просперо – юная и прекрасная Миранда, наследница острова.

Герой предчувствует её появление, ведь среди чудовищ и волшебников обязательно должна быть принцесса, околдовывающая своей добротой и красотой.

Чтобы подчеркнуть то, как сталкиваются в «Волхве» временные линии, античность и современная Англия, автор использует отсылки к популярным романам современной ему Англии, что показывает многогранность авторского стиля Фаулза:

«She hesitated a moment, then put her small hand in mine, and I pretended to read it. I tried to read it quite seriously in one way— *the Sherlock Holmes way*» (Fowles, 1997:171) – здесь Николас примеряет на себя роль знаменитого персонажа Артура Конан Дойла, Шерлока Холмса – детектива, который в состоянии распутать дело любой сложности.

Еще одна аллюзия на «Шерлока Холмса» не проходит незамеченной. Автор обращается к читателю, который начитан, образован и в состоянии увидеть его ключи-загадки:

– «Holmes. But not from *Baker Street*». (Fowles, 1997:173) – как известно, знаменитый персонаж Кона Дойла проживал на Бейкер-стрит и автор надеется, что его аллюзия не пройдет незамеченной, и упоминание известной улицы, ставшей историческим достоянием для многих фанатов книги, подчеркнет яркость и многогранность его образов.

Нельзя обойти вниманием яркое упоминание романа Джорджа Дюмарье «Трильби»:

«But Lily—he must also hypnotize her; this was why she could not lie. *Svengali and Trilby*». (Fowles, 1997:202) – здесь упоминаются имена главных героев романа, гипнотизёра и натурщицы, которые окутывают образы Кончиса- гипнотизёра и его помощницы флёротом загадочности.

Таким образом, переплетая между собой различные эпохи, культуры и ценности, Фаулз создаёт неповторимые образы героев – многогранные, непредсказуемые, которые говорят с читателем со страниц романа, вступают с ним в диалог, предлагая читателю раскрыть их тайны и разгадать их загадки.

### 2.3. Сюжет и структура романа «Коллекционер»

«Коллекционер» – это одно из произведений, наполненных множеством культурологических и философских аллюзий, исторических ссылок.

Написанный в 1963 году, этот роман поднимает множество остросоциальных проблем, таких как проблема стремления к свободе, социально-классовое противостояние, проблема «маленького человека», и, наконец, любовь.

Роман имеет усложнённую композицию – он разделен на четыре части, причём заключительная часть произведения оказывается самой ёмкой и самой информационно нагруженной.

В романе два протагониста – Фридерик Клеgg и Миранда. Невероятно, но при таком малом наборе действующих лиц, при узости пространства, в котором разворачивается действие (действие романа сконцентрировано в подвале дома Клеggа, и лишь изредка читателю удаётся «выбраться» оттуда и посмотреть вокруг), автор сумел создать поистине грандиозное противостояние двух миров, двух разных жизней и взглядов.

Фредерик Клеgg – личность ординарная, бесцветная, он влачит жалкое существование, его амбиции мертвы, он ущербен. Воспитанный тётушкой, он не знает, как общаться с девушками, он не развит, узколоб, не имеет увлечений и стремлений. У него лишь есть одна страсть – он коллекционирует бабочек. Этот человек, который не питает страсти ни к чему живому потому, что просто не понимает его, может лишь остановить, умертвить, увековечить прекрасное в своих руках. Только так Клеgg в состоянии прикоснуться к прекрасному – лишить его дыхания жизни.

Увидев Миранду – студентку художественного колледжа, Клеgg сразу понимает, что она – особенная.

Читателю сразу становится понятно, почему среди ярких и пёстрых бабочек-одногруппниц, да и любых других девушек, Клеgg заметил именно её. Этот «экземпляр» и правда не такой, как все.

Миранда – это дыхание жизни, сама жизнь. Будучи натурой одарённой, чувствительной к красоте, восприимчивой к искусству, она являет собой совокупность душевной и внешней красоты, совершенства. Каждое её движение красиво, и Клеgg не может этого не замечать. Она грациозна, независима, у неё есть свой собственный взгляд на всё, происходящее в мире, этим-то она и отличается от остальных «экземпляров». Клеgg долго

выслеживает её, наблюдает издалека, изучает. Он очень проницателен, хоть и узколоб, ему отлично удаётся подметить основные «повадки» жертвы.

Поворотным моментом в жизни Фредерика становится выигрыш огромной суммы на тотализаторе. Внезапно в его голове возникает безумная, но кажущаяся столь привлекательной затея – похитить девушку, чтобы познакомиться с ней, чтобы иметь возможность постоянно наблюдать за её красотой и грацией, чтобы суметь остановить мгновение, полное совершенство. Идея зажигает его беспокойный ум, и он покупает дом с подвалом, который обустроивает с присущей ему безвкусицей, слепо выбирая для украшения всё то, что является модным, но бездушным. Клегг готовит роскошную темницу для заточения своей изумительной бабочки.

Отношение главного героя к Миранде, как к главному элементу его коллекции, подчёркивается еще и тем, как он похищает девушку – заманив её обманом в свой фургон, он лишает её сознания, применив хлороформ – в точности так же, как усыплял своих бабочек.

Интересно и то, что у молодого человека нету никаких «грязных», как он выражается, намерений, он хочет, чтобы девушка узнала, поняла его, и, полюбила. Как истинный коллекционер он желает, чтобы красота осталась с ним навсегда.

Интересен тот факт, что Клегг всегда довольствовался формой, а не содержанием. Для него красота не многогранна, он не гонится за формой, ему важна оболочка, которую можно поместить под микроскоп и разглядывать вечно. Он не пытается понять самую красивую из своих бабочек, живую, полную страхов, фобий, переживаний, ему лишь важно то, чтобы она оставалась подле него, озаряла трепетом своих крылышек его угрюмую темницу.

Заветная мечта Фредерика – понятие и принятие его Мирандой. Ему важно, чтобы именно она, такая красивая, недостижимая, непонятная его разуму, поняла и приняла его. Он представляет, что свыкнувшись с похищением,

постепенно узнавая его, девушка полюбит в нём человека, и сможет выйти из подвала, где заточена, наверх, и быть хозяйкой в его мрачном доме.

Когда Миранда интересуется, на какой срок её заточили, Клеgg не может дать ей ответа, ведь у него нет конечной цели, он не знает, что делать с пойманной бабочкой, знает лишь то, что ей никак нельзя на свободу. Многочисленные попытки бегства не увенчались для Миранды успехом, умелый ловец каждый раз возвращает беглянку в её клетку, ловко набрасывая сачок. Клеgg не может понять её жаркого, неоспоримого желания свободы, самой жизни. Он болен, его разум – пленник одержимости. Он в самом деле не может понять, как живому существу может быть присуще такое ярое стремление к свободе.

Клеgg и Миранда – представители двух противоположных миров, которые борются, отстаивая свою истину. Клеgg – мрачное, угрюмое начало, паук, который прячется во мгле, плетёт свою паутину и не показывается на свет.

Миранда – светлая, лёгкая, словно бабочка, она хочет взять от жизни если не всё, то многое, испытывает потребность увидеть мир, увидеть людей, испытать любовь, привязанность, открывать новые горизонты, творить. Противостояние этих двух миров и будет основной проблематикой данного романа.

В романе явно выделяется композиционная неоднородность форм – повествование ведётся от двух героев, 1, 3 и 4 части написаны от лица Клеgга, который изъясняется фактами, его повествование сухо и безжизненно, он не подмечает мелкие детали, и не делится с читателем своими чувствами. Три части, отведённые голосу Клеgга занимают ровно половину романа. Оставшиеся пятьдесят процентов занимают записи из дневника Миранды.

Наблюдательный читатель легко отметит сквозящую в строках гендерную природу различий мужского и женского типа восприятия – если Клеgg мыслит стереотипами, рамками, внушенными ему обществом, то Миранда во всём пытается найти смысл, она хочет понять своего похитителя,

узнать, что он чувствует, как он пришёл к таким идеям. Женщины всегда на порядок эмоциональнее мужчин, а значит, её взгляд на происходящее будет наполнен эмоциональными переживаниями, страхами, чувствами.

В структуру романа выгодно вписался найденный Клеггом дневник девушки, который послужил отличным приёмом раскрытия образа героини и ее внутренних переживаний. Фаулз не зря прибегнул к этому приёму – так читателю предоставляется альтернативная версия происходящего, рассказанная от лица абсолютно другого человека, антипода Клегга.

Интересно еще и то, что действие второй части не продолжается с момента, на котором остановилась первая часть, читатель не переносится во времени, а остаётся в том же подвале, внезапно начиная видеть происходящее глазами Миранды. Читатель без труда распознает, где кончается повесть Клегга и начинает звучать голос Миранды, потому как поменяется и стилистика повествования, и способ повествования – дневник Миранды это внутренний монолог, обращение героини к прошлому опыту, воспоминания о любви, боли, утратах. Это способ хотя бы мысленно оставаться с дорогими ей людьми, переноситься сознанием в те моменты, когда она была счастлива. Вспоминать взрослого, самобытного Д.П., не похожего на остальных мужчин, который изменил её представление о жизни, об искусстве, вкусе и безвкусице, добре и зле, о любви.

Голос Клегга и его повествование как будто окаймляют голос Миранды – её часть, записи из её дневника, помещены в самый центр романа, а обрывки мыслей Клегга и его видение событий кружат вокруг, создавая ощущение замкнутого пространства, которое давит на читателя, показывает ему, как медленно и неотвратно в этом душном пространстве угасает чья-то жизнь.

Чисто психологически, замкнутое пространство всегда сближает людей в ничтожно малые сроки – от дефицита общения Миранде приходится разговаривать со своим тюремщиком, узнавать его и понемногу проникаться к нему. Она начинает жалеть его, понимая, что этот человек просто очень

одинок, замкнут и болен худшей из одержимостей – он одержим любовью, которую считает искренней и самой настоящей.

Миранда пытается использовать все доступные ей методы манипуляции, чтобы подобраться к Клеггу, чтобы понять его. Она использует свои женские чары, пытается соблазнить его, но этим всё только усложняет.

Клегг забит и неразвит, он ханжа, все соблазны кажутся ему грязными, отвратительными. Он перестаёт уважать свою пленницу и боготворить её, теперь для него она как все – испорченная и глупая.

Итак, увидев предысторию похищения Миранды от лица Клегга, узнав похитителя и проследовав за ним в подвал, во второй части мы изучаем историю от лица Миранды, до самого напряженного момента, когда Миранда тяжело заболевает и уже не может вести дневник. Третья часть является кульминацией, шокирующей кульминацией – она начинается со смерти девушки. Здесь повествование снова переходит к Клеггу, который страдает из-за своего малодушия, из-за угрызений совести, из-за того, что насмерть уморил свою бабочку. Побоявшись вызвать врача, когда девушка умоляла об этом, в ночь перед её смертью, он решил оставить всё как есть, чтобы никто не открыл его секрет, но жестоко поплатился за это.

Потеряв свой ценный экземпляр, Клегг помышляет о самоубийстве, ведь он потерял единственное, что было ему важно. Он подумывает обыграть всё помпезно и картинно – написать последнюю записку и умереть на груди Миранды. Однако он слишком труслив, чтобы лишиться себя жизни, да и в итоге он не видит в этом смысла.

Прочитав дневник Миранды, и поняв, что она так и не смогла проникнуться к нему, Клегг чувствует нечто, близкое к чувству Раскольников, он чувствует, что больше не «тварь дрожащая», а право имеет. И имел право так обращаться с Мирандой, раз она не захотела его понять и принять.

Четвёртая часть потрясает читателя сразу же. Повествование продолжается сразу же после кульминации, что кажется странным и

неправильным, ведь главная героиня, центральный образ романа, уже мертва. Однако в четвёртой части КлеGG рассказывает о событиях, происходящих после смерти Миранды. И это повествование переносит нас к начальному эпизоду, когда КлеGG выходит на «охоту» со своим фургоном. Первая и четвертая часть переплетаются, ведь КлеGG видит на улице еще одну девушку, и в голове его тут же щёлкает. Четвертая часть является еще одним витком в структуре романа, ведь развитие происходит по спирали, которая показывает, что герой совершит злодеяние еще раз, таким же образом.

На протяжении всего романа мы можем наблюдать, как из «маленького человека» уходит всё человеческое. Как он монотонно, хладнокровно убивает в себе всё живое. Он совершил зло, но это зло было результатом плохого образования, скудоумия, сиротства. Мы видим, как окружение влияет на личность, как легко вырасти «маленьким человеком», способным на всё, вплоть до убийства. В конце романа он выслеживает новую жертву, новую бабочку, и тоже «М», но в этот раз думает быть расчётливее, сразу разграничить права и обязанности. Из этого ущербного клерка родился настоящий маньяк, коллекционер, который перешёл на более крупную добычу.

#### **2.4. Интертекстуальные элементы в романе «Коллекционер»**

Следует отметить, что влияние шекспировских мотивов в романах Джона Фаулза очень велико. Не раз он прибегает к отсылкам на ту или иную пьесу Уильяма Шекспира, чтобы в полной мере раскрыть того или иного персонажа.

Романы и повести Фаулза ориентированы на образованного читателя, который сможет опознать его интертекстуальные отсылки, его ключи и загадки. Он умело переплетает в образах своих героев черты шекспировских персонажей. Его герои живые, подвижные, они разговаривают с читателем.

С самого начала романа примечательно столкновение шекспировских персонажей – Миранды и Калибана. Упоминание этих имен сразу же отсылает читателя к «Буре» Шекспира, где злобный уродец пытается похитить прекрасную дочь волшебника. Фредерик называет себя Фердинандом не из претензии на роль шекспировского героя, он не начитан и ему не знакомы эти понятия. Для него Фредерик – это просто красивое имя, которое звучит помпезнее его собственного.

Для Миранды же этот жест кажется попыткой Калибана притвориться принцем, и от нее не ускользает горечь этой игры слов. Упоминание помогает читателю понять, какое отвращение девушка испытывает к своему похитителю, он не принц Фердинанд, влюбленный в наследницу загадочного острова, он чудовище:

«Ferdinand», she said. «They should have called you *Caliban*.» (Fowles, 2004: 17).

На протяжении всего романа будет подчеркиваться разница между главными героями: природа их гендерного различия, их жизненные ориентиры, умственные способности, уровни образования. Они абсолютные антиподы – жизнь и смерть, живость ума и скудоумие:

– M: You can jolly well read *The Catcher in the Rye*. I've almost finished it. Do you know I've read it twice and I'm five years younger than you are?

– S: I'll read it. (Fowles, 2004: 34).

В данном случае упоминается название романа Джерома Сэлинджера «Над пропастью во ржи». Упоминание выполняет экспрессивную функцию, благодаря этому интертекстуальному элементу мы узнаем о культурных ориентирах автора. Более того, мы понимаем, насколько велика пропасть между Мирандой и Клеггом, насколько девушка начитана и образована по сравнению с собеседником.

Называя Фредерика именем главного героя из произведения «Над пропастью во ржи», Миранда даёт понять, что Фредерик, как и Холден

Коллфилд, не может ни к чему приспособиться, он ищет своё место в жизни, и не находит:

–M: I gave you that book to read because I thought you would feel identified with him. You're a *Holden Caulfield*. He doesn't fit anywhere and you don't.

–C: I don't wonder, the way he goes on. He doesn't try to fit. (Fowles, 2004: 69).

Далее Миранда сравнивает Фредерика со стариком из моря, которого Синдбад-мореход таскал на спине. Фредерик объясняет всё только с точки зрения корысти и личных интересов, он взбирается на спину всему живому, всему честному и порядочному и использует:

– M: I know what you are. You're *the Old Man of the Sea*. (Fowles, 2004: 71).

– C: Who's he?

– M: The horrid old man Sinbad had to carry on his back. That's what you are.

Рассмотрим еще один пример аллюзии:

– M: So your aunt took you over.

– C: Yes.

– M: Like *Mrs. Joe and Pip*.

– C: Who?

– M: Never mind. (Fowles, 2004: 66).

Здесь автор использует аллюзию на роман Чарльза Диккенса «Большие надежды». Поскольку в романе «Коллекционер» не указаны автор и название оригинального произведения, не всякий читатель способен определить источник интертекстуальности. КлеGG, например, не понимает, о чем говорит Миранда, что подчеркивает его необразованность.

В данном случае аллюзия выполняет апеллятивную функцию. Автор обращается к читателям, способным опознать интертекстуальную ссылку, и оценить её выбор.

Некоторое время спустя, будучи в заточении, вынужденная общаться со своим тюремщиком, Миранда начинает испытывать жалость по отношению к нему. Она считает, что будь у него добрая и смиренная девушка, которая

поняла бы и поддержала его, все его паранойи, фобии, одержимости покинули бы его. Она рассуждает над тем, как можно было бы найти Фредерику выгодную партию:

«My pity wins, and I do want to help him. I think of people I could introduce him to. He could go to Caroline's psychiatrist friend. I'd be like *Emma* and arrange a marriage for him, and with happier results. Some *little Harriet Smith*, with whom he could be mousy and sane and happy». (Fowles, 2004: 112).– Эта аллюзия заставляет нас вспомнить роман Джейн Остин «Эмма», где главная героиня – девушка с весёлым нравом и сильным характером сватала своих друзей и знакомых, сама уверяя всех, что замужество не для неё. Данное интертекстуальное включение помогает более полно ощутить настроение главной героини. Здесь аллюзия выполняет апеллятивную и поэтическую функцию.

Еще одна аллюзия на «Эмму» обнажает перед читателем сомнения девушки, когда та вспоминает Д.П. – единственного мужчину, который вызвал в ней интерес:

«But is G.P. *Mr. Knightley*?» (Fowles, 2004: 114). – сравнивая Д.П. с мистером Найтли, Миранда оживляет образ книжного героя и сопоставляет этих двух мужчин:

будет ли Д.П. столь серьёзным и смиренным, будет ли он верным и преданным наставником Миранде, человеком, который видит её насквозь?

Описывая любовь Калибана к себе, в своём дневнике Миранда сравнивает его с Данте Алигьери – итальянским поэтом, безнадежно и безответно влюблённым в свою музу – Беатриче. Калибан, этот дикий, ничтожный человек, умеет любить слепо, безумно, отдавая всего себя, не смотря ни на что, принимая все удары, склоняя под ними голову:

«New People couldn't love anything as he loves me. That is blindly. Absolutely. Like *Dante and Beatrice*. He enjoys being hopelessly in love with me.

I expect Dante was the same».(Fowles, 2004: 198). – В очередной раз мы не устаем поражаться обширности литературных и исторических познаний Фаулза и тем, как мастерски он вплетает интертекстуальные включения даже в записи дневника его героини.

В тексте романа можно найти упоминание современных писателей, например:

«I know they're very clever, it must be wonderful to be able to write like *Alan Sillitoe*». (Fowles, 2004: 145).– упоминание имени английского писателя и прозаика показывает, как девушка стремится к саморазвитию. Она считает, что нужно развиваться, стараться писать правдиво, бесхитростно, обнажать людские пороки, обличать зло, уродство, корысть. Поэтому она старается выражать свои мысли в дневниковых записях гораздо более красиво, чётко.

Пример шекспировской аллюзии мы обнаруживаем в следующих строках:

«We would be buried together. *Like Romeo and Juliet*. It would be a real tragedy». (Fowles, 2004: 297).

Фредерик, произнося эту фразу, пытается добавить ситуации драматичности, он подавлен и разбит – Миранда мертва, его любимая бабочка, неповторимый экземпляр, который он сам заморил до смерти, больше не будет радовать его глаз.

Он подумывает о самоубийстве. Это так в его стиле – безвкусная, на показ выставленная трагедия, которая должна быть замечена и отмечена. Фредерик необразован, навряд ли он читал трагедию Шекспира «Ромео и Джульетта», скорее всего, просто слышал о финале произведения, потому и употребил это сравнение. Он и здесь показывает свое невежество – может рассуждать только о форме, но не о содержании.

## Выводы по ГЛАВЕ II

При изучении и анализе романов Джона Фаулза «Волхв» и «Коллекционер» мы установили, что данные произведения отличаются обширным набором интертекстуальных включений, таких как цитаты, эпиграфы, аллюзии, упоминания, которые помогают понять авторские ориентиры и авторскую интенцию, а также дают читателю ключи к прочтению образов, задуманных автором.

1. Мы установили, что стилю Фаулза присуще умение балансировать между Викторианской эпохой и постмодернизмом, умело переплетая традиции и взгляды, творческое наследие и мысли писателей.
2. Самыми частыми интертекстуальными включениями в обоих романах оказались аллюзия и упоминание, которые выполняют апеллятивную, поэтическую и экспрессивную функции.
3. В работах писателя найдено множество шекспировских аллюзий. В романах часто встречаются отсылки к пьесе «Буря», «Ромео и Джульетта». Влияние романистов викторианской эпохи в творчестве Фаулза также очень велико – в своих работах Фаулз часто ссылается на Уильяма Теккерея, Чарльза Диккенса, Томаса Харди, Оскара Уальда и многих других.
4. В структуре романа «Волхв» нам удалось выявить черты романа воспитания и античного романа, которые добавляют произведению красок, помогающих воспринимать происходящие в романе события более ярко. Типичные для античного романа черты умело вписываются в композицию романа – там есть и загадочный остров, и определенные ритуалы, и противостояние богов и людей, и прекрасная дева, которую должен спасти герой, и магия, и жизнь, и смерть. Как и в любом романе воспитания, в конце герой получит урок, выслушает роман, изменится.

5. В романе «Коллекционер» нами выявлены такие черты композиционной усложненности, как:

- Композиционная дробность
- Неоднородность частей по отношению друг к другу – от лица Клегга повествование ведется в первой, второй и четвертой частях, а от лица Миранды – только третья часть, однако видению ситуации каждым из героев отведено равное количество страниц книги.
- Чередование голосов героев – только по изменению стилистики повествования читатель узнаёт, что историю рассказывает тот или иной персонаж, сам автор не обозначает смену лица.
- Неожиданная информационная и сюжетная ёмкость четвертой части при её наименьшем объёме.

6. В романе «Коллекционер» также выявлены аллюзии на многочисленные произведения, такие как: «Над пропастью во ржи», «Большие надежды», «Синдбад-мореход», «Буря», «Ромео и Джульетта», и многие другие.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проведя исследование, мы обобщили современные теоретические знания об интертекстуальности и интертекстуальных субстанциях и применили их для анализа интертекстуальных включений в романах Джона Фаулза «Коллекционер» и «Волхв». Достижение поставленной нами цели стало возможным благодаря ознакомлению с историей интертекстуальности, изучению различных видов интертекстуальных включений, их функций, субстанций и свойств.

В данной работе мы рассматривали феномен интертекстуальности в художественных текстах и нам удалось выяснить, что на сегодняшний день существует потребность в обобщении накопленного в ходе многолетних исследований опыта и в выработке универсального подхода к изучению интертекстуального взаимодействия в условиях перевода. Иными словами, существует потребность в анализе интертекстуальности и интертекстуальных связей.

Нами было установлено, что исследованием теоретического аспекта вопроса интертекстуальности занимались такие ученые, как Ю. Кристева, М. Бахтин, И. Смирнов и другие. Теоретик Юлия Кристева внесла огромный вклад в развитие теории интертекстуальности, которую сперва считали лишь новым словом в так называемой гипотезе двух источников.

Нам стало известно, что на интертекст оказывают влияние три субстанции: время, которое является каналом передачи информации, человек, который будет отдавать и принимать информацию, и текст, который всегда является интертекстом по отношению к другому. Таким образом мы доказали, что любой текст всегда ссылается на другой, он является переплетением культурных, исторических, социальных ценностей, мнений, цитат и мыслей различных авторов.

Кроме того, мы выяснили, что существуют такие функции интертекста, как:

- 1) экспрессивная
- 2) апеллятивная
- 3) поэтическая
- 4) референтивная
- 5) метатекстовая

Далее, проанализировав теоретический материал, мы наглядно, на примере романов Джона Фаулза «Коллекционер» и «Волхв» проиллюстрировали использованные в произведениях виды интертекстуальных включений, выявив при этом их функции и получив, таким образом, ключ к прочтению задуманных автором образов.

Решив поставленные перед нами задачи, мы пришли к выводу, что заявленная гипотеза о том, что привлечение внимания к изучению интертекстуальности позволит прийти к четкому, научно обоснованному пониманию этого феномена, была верна. Изучение данного вопроса позволит сделать возможным анализ типологии видов интертекстуальных связей, функций интертекста и механизмов интертекста.

**СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

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 -66.
3. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1978. – 616 с.
4. Бахтин М.М. Литературно критические статьи. – М.: Художественная литература, 1986. – 543 с.
5. Выготский Л.С. Мышление и речь // Выготский Л.С. Собр. соч.: В 6-ти т. Т.2. М.: Наука, 1982. – 358 с.
6. Гаспаров М.Л. Литературный интертекст и языковой интертекст // Известия АН. Сер. Литературы и языка. – 2002. Т.61,№4. – 123 с.
7. Гатри Д. Введение в Новый Завет. – СПб.: Изд-во Библия для всех, 1996. – 800 с. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [www.twirpx.com/file/1691896/](http://www.twirpx.com/file/1691896/) (дата обращения: 6.06.2015)
8. Гудков Д.Б., Красных В.В, Захаренко И.В., Багаева Д.В. Некоторые особенности функционирования прецедентных высказываний//Вестник МГУ. Сер.9. Филология. 1997. – №4. – С. 86- 102.
9. Захаренко И.В., Красных В.В., Гудков Д.Б., Багаева Д.В. Прецедентное высказывание и прецедентное имя как символы прецедентных феноменов //Язык, сознание, коммуникация. Вып. 1. – М.: изд-во МГУ, 1997. – С.82-103.
10. Ильин И.П. Интертекстуальность //Современное зарубежное литературоведение: Энциклопедический справочник. – М.: Интрада, 1996. – 217с.
11. Ильин И.П. Стилистика интертекстуальности: теоретические аспекты // Проблемы современной стилистики: Сборник научно-аналитических трудов. – М.: Наука, 1989. – 191 с.

12. Ковалева Н.Ф. Комментарии к тексту как лингвистический гипертекст. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Самара, 2004. – 78 с.
13. Кристева Ю. Семиотика. – М.: Изд-во МГУ, 1970. – 218с.
14. Кронгауз М.А. Семантика. – М.: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2001. – 385с.
15. Кубрякова Е.С. В поисках сущности языка // Международный конгресс по когнитивной лингвистике: Сб. материалов – Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г.Р. Державина, 2008. – С. 43-47.
16. Кураш С.Б., Гринкова О.А. Об интертекстуальности оригинального и переводного текстов. – М.: Изд-во МГУ, 1998 – 36с.
17. Лаптева О.А. Двудеяная сущность языковой нормы // Журналистика и культура русской речи. 2003. - №1.- С. 34-40.
18. Лукин В.А. Художественный текст: Основы лингвистической теории и элементы анализа. – М.: ИнфраМ, 1999. – 260 с.
19. Лотман Ю.М. Лекции по структуральной поэтике// Избранные статьи и выступления. – М.: Гнозис, 1996. – 560 с.
20. Мелетенский Е.М. Мифы народов мира. – М.: Советская энциклопедия, 1992. – 508 с.
21. Николина Н.А. Филологический анализ текста: Учебное пособие. – М.: Академия, 2003. – 256 с.
22. Новиков А.И. Структура содержания текста и возможности ее формализации (на материале научно технических текстов) // Автореферат диссертации. – М.: Изд-во МГУ, 1983. – 286 с.
23. Павлович Н.В. Язык образов. Парадигмы образов в русском поэтическом языке. М.: ВЕК, 1995. – 203 с.
24. Плеханова Т.Ф. Текст как диалог. М.: Изд-во МГУ, 2002. – 218с.
25. Потебня А.А. Из лекций по теории словесности. Басня. Пословица. Поговорка. Харьков: кн. изд-во, 1980. – 126 с.
26. Рейхенбах Г. Направление времени. М.: ИнфраМ, 1962. – 358 с.

27. Слышкин Г.Г. Лингвокультурные концепты прецедентных текстов в сознании и дискурсе. М., 2000–132 с.
28. Смирнов И.П. Порождение интертекста: Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л. Пастернака. СПб.: Питер, 1995. – 204 с.
29. Солодуб Ю.П. Интертекстуальность как лингвистическая проблема // Филологические науки. 2000. – №2.- С. 51-57.
30. Степанов Ю.С. Интертекст, интернет, интересубъект: (к основаниям сравнительной концептологии) // Известия АН. Сер. Литературы и языка. – 2001. Т.60, №1. С. 3-11.
31. Уистен Х. О. Лекции о Шекспире// Сон в летнюю ночь, 2012. – С. 40-43. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.xliby.ru/> (дата обращения: 27.05.2015).
32. Фатеева Н.А. Интертекст в мире текстов: контрапункт интертекстуальности. М., 2007. – 208 с.
33. Фатеева Н.А. Интертекстуальность и ее функции в художественном дискурсе // Известия АН. Сер. Литературы и языка. – 1997. Т.56, №5. – С. 12-21.
34. Фатеева Н.А. Типология интертекстуальных элементов и связей в художественной речи // Известия АН. Сер. Литературы и языка. – 1998. Т.57, №5. – С. 25-36.
35. Хализев В.Е. Теория литературы. М.: Владос, 1999. – 259 с.
36. Чернявская В.Е. Лингвистика текста: поликодовость, интертекстуальность, интердискурсивность. Учебное пособие. – М.: Изд-во ЛИБРОКОМ, 2009. – 248 с.
37. Чикелева А. Е. Литературный дневник, 2011– № 4. С. 2-3. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [www.stihi.ru/diary/chikilevaad/2011-01-23](http://www.stihi.ru/diary/chikilevaad/2011-01-23) (дата обращения: 1.06.2015).
38. Ямпольский М. Память Тиресия: Интертекстуальность и кинематограф. – М.: Инфра, 1993.– 408 с.
39. Priestley J.B. Dangerous Corner. – Oberon Books, 2003. – 122 p.

40. Shakespeare W. The tragedy of Hamlet, Prince of Denmark. – Los Angeles, CA, 1996. – 283 p.

**СПИСОК ИСТОЧНИКОВ ФАКТИЧЕСКОГО МАТЕРИАЛА**

1. Fowles J. The Collector. – Great Britain, 2004. – 320 p.
2. Fowles J. The Magus. – Great Britain, 1997. – 656 p.