

**МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО И СРЕДНЕГО СПЕЦИАЛЬНОГО
ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ УЗБЕКИСТАН**

**УЗБЕКСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ МИРОВЫХ
ЯЗЫКОВ**

КАФЕДРА РУССКОГО ЯЗЫКА И ЛИТЕРАТУРЫ

Аблаева Диана Романовна

**ХУДОЖЕСТВЕННАЯ МОДЕЛЬ ДИАЛОГА «ТЕКСТ – ТЕКСТ»
В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА**

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

на соискание степени бакалавра по направлению образования:

5120100 – Филология и обучение языкам (русский язык)

«РЕКОМЕНДОВАНО К ЗАЩИТЕ» НАУЧНЫЙ РУКОВОДИТЕЛЬ

Зав. кафедрой русского языка и _____ ст. преп. А.Ю. Кучинский

литературы _____ д. ф. н., «__» _____ 2017 года

доц. Д. Р. Джуманова

«__» _____ 2017 года

Ташкент – 2017

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	3
Глава 1. Интертекстуальность	
как значимая категория художественного текста	9
1.1. Понятия «интертекстуальность», «метатекст», «интертекст»	9
1.2. Классификации интертекстуальных включений в тексте	12
1.3. Интертекст как динамическая система	20
Выводы к главе 1	25
Глава 2. Библейские образы-символы	
как часть интертекста произведений	
М.А. Булгакова и Л.Н. Андреева	26
2.1. Библейские образы-символы в творчестве Л.Н.Андреева и М.А. Булгакова	29
2.2. Библейские прецедентные имена собственные в художественных текстах Л.Н. Андреева и М.А. Булгакова	42
2.3. Текстовое воплощение образа-символа нечистой силы в произведениях Л.Н. Андреева и М.А. Булгакова	50
Выводы к главе 2	63
Заключение	66
Список использованной литературы	70

ВВЕДЕНИЕ

В одной из своих работ Первый Президент Республики Узбекистан И.А.Каримов отмечал, что «современное общество значительно меняется: в условиях глобализации существенно возрастает и расширяется диалог культур, который усиливает взаимопонимание между народами, дает возможность лучше познать собственный национальный облик»¹. Нам представляется взаимопонимание в данном контексте в основном базируется на так называемых интертекстуальных, и, шире, интеркультурных связях – явлении, которое давно привлекло внимание исследователей, но все еще остается не до конца исследованным.

Данная работа посвящена исследованию интертекстуальных связей в художественных литературных текстах, в частности – в произведениях Л.Н.Андреева и М.А.Булгакова.

Обусловленность выбора темы выпускной квалификационной работы. Данная тема привлекла наше внимание на стадии выбора направления деятельности ещё при подготовке курсовой работы по литературе и представилась нам полностью соответствующей направлению исследований и научным интересам при выборе темы выпускной квалификационной работы.

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

Практически любой текст может быть назван интертекстом. Классическую формулировку этому понятию дал Р. Барт: «Каждый текст

¹Каримов И.А. По пути модернизации страны и устойчивого развития экономики. Т.16. – Т.: Узбекистан, 2008. С. 122-123. http://academy.uz/ru/activities/part_1

является интертекстом; другие тексты присутствуют в нем на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах: тексты предшествующей культуры представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат. Обрывки культурных кодов, формул, ритмических структур, фрагменты социальных идиом и так далее – все они поглощены текстом и перемешаны в нем, поскольку всегда до текста и вокруг него существует язык»¹.

Ю.С. Степанов полагает, что интертекст – это то, что проступает за двумя текстами, «...он многоярусен, «многоэтажен» и на уровне первого этажа уже имеет устоявшееся наименование – интертекст. Интертекст – это то, что можно читать в прямом смысле этого слова. Следующие этажи уже вряд ли можно назвать «текстами», поскольку они состоят из «нечитаемого» - понятий, образов, представлений, идей...»².

Наряду с термином «интертекст» в 1967 году в ряде работ Ю. Кристевой появился термин «интертекстуальность», под которым она понимает «социальное целое, рассмотренное как текстуальное целое»³.

Р. Барт считал, что «как необходимое предварительное условие для любого текста интертекстуальность не может быть сведена к проблеме источников и влияний: она представляет собой общее поле анонимных формул, происхождение которых редко можно обнаружить, бессознательных или автоматических цитат, даваемых без кавычек»⁴.

И.П. Ильин предлагает такую формулировку: «Мы назовем интертекстуальностью эту текстуальную интеракцию, которая происходит внутри отдельного текста. Для познающего субъекта интертекстуальность – это понятие, которое будет признаком того способа, каким текст прочитывает историю и вписывается в нее»⁵.

¹ Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – М.: Прогресс, 1978. – С. 78.

² Степанов Ю.С. «Интертекст», «интернет», «интерсубъект»: (к основаниям сравнительной концептологии) // Известия АН. Сер. Литературы и языка. – 2001. – Т.60, №1. – С. 3.

³ Кристева Ю. Семиотика. – М.: Изд-во МГУ, 1970. – С. 5.

⁴ Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – М.: Прогресс, 1978. – С. 78.

⁵ Ильин И.П. Интертекстуальность / Современное зарубежное литературоведение: Энциклопедический справочник. – М.: Интрада, 1996. – С. 217.

С точки зрения Н.А. Фатеевой, интертекстуальность – это «...способ генезиса собственного текста и постулирования собственного авторского «Я» через сложную систему отношений оппозиций, идентификации и маскировки с текстами других авторов»¹.

Ю.П. Солодуб пишет: «Интертекстуальность чаще всего трактуется как связь между двумя художественными текстами, принадлежащими разным авторам и во временном отношении определяемыми как более ранний и более поздний»².

При исследовании интертекстуальных связей в данной работе будет использоваться понятие «прецедентный текст» и «прецедентное высказывание», определение которым дал Ю.Н. Караулов: «законченный и самодостаточный продукт речемыслительной деятельности; (поли)предикативная единица; сложный знак, сумма значений компонентов которого не равна его смыслу...»³.

Труды названных нами исследователей были посвящены общим вопросам интертекстуальности и рассматривали проблему интертекстуальных связей в произведениях отдельных прозаиков и поэтов.

Материалом исследования послужили произведения «евангельского цикла» Л.Н. Андреева и роман М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита». Выбор материала для исследования продиктован тем, что Л.Н. Андреев был достойным продолжателем традиций русской литературы 2-й половины XIX века и одновременно глубоким новатором, предвосхитившим многие из путей развития мировой литературы; произведения же М.А. Булгакова не только вобрали в себя и сконцентрировали накопленный литературой и искусством в целом опыт, но и во многом предопределили развитие русской литературы второй половины XX века.

¹ Фатеева Н.А. Интертекстуальность и ее функции в художественном дискурсе // Известия АН. Сер. Литературы и языка. – 1997. – Т.56, №5. – С. 12.

² Степанов Ю.С. «Интертекст», «интернет», «интерсубъект»: (к основаниям сравнительной концептологии) // Известия АН. Сер. Литературы и языка. – 2001. – Т.60, №1. – С.51.

³ Караулов Ю.Н. Русский язык и языковая личность. – М.: изд-во МГУ, 1987. – С.216.

Актуальность темы нашей выпускной квалификационной работы обусловлена не ослабевающим интересом к исследованию интертекстуальных связей в художественном тексте и отсутствием работ, посвященных изучению прецедентных текстов в творчестве Л.Н. Андреева и М.А. Булгакова.

Научная новизна исследования. Научная новизна работы обусловлена неослабевающим интересом к проблемам интертекстуальности в русской прозе первой трети XX века. В данном исследовании производится попытка классификации и анализа интертекстуальных связей в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» и трагедией Гете «Фауст» (генезис образа Воланда, проблемы добра и зла, мотивы Апокалипсиса), а также произведений Л. Н. Андреева («Иуда Искариот», «Дневник Сатаны»)

Объект исследования – интертекстуальные связи в творчестве Л.Н. Андреева и М.А. Булгакова.

Предмет исследования. Предметом изучения стали реализованные в произведениях интертекстуальные связи и эмотивно-коммуникативные установки изучаемых авторов, художественные стратегии и поэтика ряда произведений Л.Н. Андреева и М.А. Булгакова.

Цель работы – выявить прецедентные тексты в произведениях выбранных нами авторов; проанализировать интертекстуальные связи и проследить зависимость наличия этих связей от эмотивной и эмотивно-коммуникативной установки автора.

Задачи исследования:

1) изучить научные работы по теме исследования, рассмотреть явление интертекстуальности и выявить ее основные функции; изучить типологию интертекстуальных элементов и их связей в художественном тексте;

2) выявить и исследовать интертекстуальные связи в произведениях Л.Н.Андреева и М.А.Булгакова; выявить доминантные библейские мотивы и образы-символы в исследуемых произведениях Л.Н. Андреева и М.А. Булгакова;

3) определить роль интертекстных компонентов в раздвижении временных рамок и расширении культурного пространства художественного текста, а также в создании предпосылок для возникновения различных ассоциаций;

4) установить языковое, структурно-семантическое, функциональное своеобразие использования библейских интертекстов в художественных произведениях Л.Н. Андреева и М.А. Булгакова.

Для решения поставленных задач в работе применялись следующие **методы и приемы исследования**: метод систематизации и классификации материала; описательный и сопоставительный методы; метод компонентного анализа.

Теоретическая значимость данной работы определяется такими понятиями, как «прецедентный текст», «интертекстуальность», «метатекст», «интертекст», «эмотивно-коммуникативные установки». Теоретическая значимость исследования состоит в уяснении особенностей поэтики и художественного мышления Л.Н. Андреева и М.А.Булгакова, а также в утверждении их места в русской и мировой литературе XX века.

Практическая ценность заключается в том, что материал и результаты исследования могут быть использованы в процессе преподавания теории и истории отечественной литературы в высшей школе и в средних специальных учебных заведениях, при создании учебных пособий и создании спецкурсов по истории русской литературы.

Апробация работы. Основные положения работы изложены в публикациях, а также обсуждены на кафедре русского языка и литературы факультета русской филологии Узбекского государственного университета мировых языков. В качестве примера публикации: «Так кто же ты?..» / Инновации мировой филологии в молодежной науке XXI века: Материалы научно-творческого проекта – 2015. Выпуск 5. (с. 98 – 100).

Структура работы определена целью, задачами и методикой исследования. Работа состоит из введения, двух глав, выводов по главам, заключения и списка использованной литературы. Список литературы включает 53 наименования.

ГЛАВА 1. ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ КАК ЗНАЧИМАЯ КАТЕГОРИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

1.1. ПОНЯТИЯ «ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ», «МЕТАТЕКСТ», «ИНТЕРТЕКСТ»

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

«Интертекстуальность (от лат. *inter* – между и *text* – текст) – разные виды отношений между текстами, которые можно описывать и изучать с двух позиций – читательской и авторской. (...) С точки зрения читателя, И. – это установка на более углубленное понимание текста или разрешение его непонимания за счет экспликации многомерных связей с другими текстами. (...) С точки зрения автора, И. – это способ порождения собственного текста и утверждение своей творческой индивидуальности через сложную систему отношений идентификации, противопоставлений и маскировки с другими текстами»¹.

Основы понятийной базы интертекстуальности были заложены в начале XX в. в работах В.В. Виноградова, М. Жирмунского, М.М. Бахтина и других ученых. С 60-70-х годов XX в. непосредственным предметом теоретической рефлексии становится интертекстовая практика, которая получает дальнейшее осмысление в трудах Р. Барта, О. Ронена, Ж. Леви-Стросса, Р. Якобсона, М. Фуко, У. Эко, М. Волошинова, Б.М. Гаспарова.

¹ Культура русской речи: энциклопедический словарь-справочник. – М.: Флинта; Наука, 2003. – С. 221.

Сам термин «интертекстуальность» прозвучал впервые в докладе Ю. Кристевой о творчестве М.М. Бахтина в 1967 г. Кристева разрабатывает концепцию интертекстуальности на основе переосмысления труда М.М. Бахтина «Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве», в котором развитие литературы представляется как постоянный творческий «диалог» между текстами, составляющими «великий интертекст» культурной традиции.

Интертекстуальность стала одним из важнейших критериев исследования текста. Данный критерий важен, поскольку обеспечивает возможность объединения текстов и даже просто возможность продолжения текста¹.

Если текст используется и интерпретируется не буквально, а в качестве средства символизации, вне связи с содержанием «пратекста», то он становится прецедентным². Прецедентный текст – это текст, имеющий сверхличностный характер, хорошо известный широкому окружению автора, включая его предшественников и современников. По мнению Ю. Караулова, прецедентный текст – это законченный и самодостаточный продукт речемыслительной деятельности³. К прецедентным текстам исследователи относят предания, мифы, притчи, легенды, сказки, но прецедентными могут быть и тексты художественной литературы, песен, рекламы.

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

Прецедентный текст и интертекст связывают как литературные, так и языковые связи. Вот почему интертекстуальность привлекает внимание как

¹ Кураш С.Б., Гринкова О.А. Об интертекстуальности оригинального и переводного текстов. Электронный ресурс. / <http://www.lib.ru>

² Русское культурное пространство: Лингвокультурологический словарь. Вып.1 /И.С. Брилева и др. – М.: Гнозис, 2004. – С. 15.

³ Караулов Ю.Н. Русский язык и языковая личность. – М.: изд-во МГУ, 1987. – С. 216.

литературоведов, так и лингвистов. Внутри более позднего художественного текста могут быть вплетены какие-то элементы прецедентного текста. Сходство двух произведений может быть выражено в некой общности таких литературоведческих категорий, как сюжет, композиция, некоторые черты в характерах героев, некоторая общность в описании пейзажей.

Поскольку мы имеем дело с произведениями словесного искусства, вышеозначенные черты сходства могут и должны проявиться и на уровне их словесного выражения, то есть в особенностях их лингвистического оформления. Кроме того, литературоведы отмечают, что интертекстуальные связи художественных произведений часто находят свое отражение в разного рода реминисценциях: цитат точных, неточных, «закавыченных» или остающихся неявными¹.

Неточная цитата может отражать лингвистическую трансформацию ранее известного образа в образ совершенно новый, но построенный по общей семантической модели с первоисточником. Все это свидетельствует о том, что интертекстуальность может рассматриваться не только как литературоведческая, но и как лингвистическая проблема².

Таким образом, в широком смысле интертекстуальный подход к интерпретации текста предполагает сопоставление типологически сходных явлений (произведений, жанров, направлений) как вариаций на сходные темы и структуры. В более узком варианте он представляет собой выявление в тексте конкретных, вербализированных вкраплений «чужого слова», которые занимают конкретные позиции в нем³. Каждое произведение, выстраивая свое интертекстуальное поле, создает новый текст. Благодаря интертексту прецедентный текст вводится в более широкий культурно-литературный контекст.

¹Хализев В.Е. Теория литературы. – М.: Владос, 1999. – С. 253–254.

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

³Денисова Г. Некоторые аспекты презумпции семиотичности в лингвокультурном сознании и речевой деятельности: Опыт интертекстуального анализа. Электронный ресурс. / <http://www.auditorium.ru>.

1.2. КЛАССИФИКАЦИИ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫХ ВКЛЮЧЕНИЙ В ТЕКСТЕ

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

При исследовании понятия «интертекстуальность», вполне обоснованно различать две ее стороны – исследовательскую и авторскую. С точки зрения исследователя, интертекстуальность – это установка на более углубленное понимание текста или разрешение непонимания текста за счет установления многомерных связей с другими текстами, связанными с прецедентным текстом. По аналогии с интертекстуальностью можно говорить об автотекстуальности, когда непонимание разрешается за счет установления многомерных связей, порождаемых определенной циркуляцией интертекстуальных элементов внутри одного и того же текста¹.

С точки зрения Н.А. Фатеевой, интертекстуальность – это способ «генезиса собственного текста и постулирования собственного авторского «Я» через сложную систему отношений оппозиций, идентификации и маскировки с текстами других авторов»². Аналогично можно говорить об автоинтертекстуальности, когда при порождении нового текста эта система оппозиций, идентификаций и маскировки действует уже в структуре идиолекта определенного автора, создавая многомерность его авторского «Я». Таким образом, в процессе творчества вторым «Я» писателя, с которым он вступает в «диалог» может быть как писатель-предшественник, так и он сам. В процессе осмысления и описания создается «диалогичность» литературных текстов. Эта «диалогичность» делает очевидным, почему двойственность становится столь

¹ Фатеева Н.А. Интертекстуальность и ее функции в художественном дискурсе. / Известия АН. Сек. Литературы и языка. – 1997. – Т.56, №5. – С.12.

² Фатеева Н.А. – Там же. С. 12.

органичным способом интертекстуализации: соотнесение текста с другими порождает «двойников» как на уровне сюжета, так и на уровне «текст-текст»¹.

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

Благодаря авторской интертекстуальности все пространство художественной и культурной памяти вводится в структуру вновь создаваемого текста как смыслообразующий элемент, и, таким образом литературная традиция идет не из прошлого в настоящее, а из настоящего в прошлое. Подобной смысловой обратимостью могут обладать и тексты одного автора, что показывает, например, исследование М. Эпштейна «Медный всадник и золотая рыбка. Поэма-сказка Пушкина»². В данной работе ученый, выбирая интерпретирующим текстом так называемый «петербургский текст» Достоевского, находит общность в замысле, композиции, системе образов в двух практически одновременно созданных, но совершенно разных по жанру произведениях Пушкина («Медный всадник» и «Сказка о рыбаке и рыбке»). Основой для сопоставления послужили М. Эпштейну пушкинские автоинтертекстуальные соответствия. «То, что у Пушкина разделялось на трагический и комический варианты сюжета, у Достоевского в предельно сжатой, однообразной формуле выступает как слитый гротескно-фантастический образ: трагедия исчезнувшего города и комически застрявший среди болота медный всадник. Памятник основателю того, что так и не приобрело основы», – заключает Эпштейн³. Н.А.Фатеева завершает эту интертекстуальную линию, приводя в пример слова В. Розанова: «Боже, Россия пуста... Мечтая о «золотой рыбке» будущности и исторического величия» она видит суммированный сюжет самой российской истории, аналогично тому, как

¹ Фатеева Н.А. Интертекстуальность и ее функции в художественном дискурсе. / Известия АН. Сек.Литературы и языка. – 1997. – Т.56, №5. – С. 13–14.

² Эпштейн М. Медный всадник и золотая рыбка: поэма-сказка Пушкина. / Знамя. – 1996. -№ 6. – С.214–215.

³ Эпштейн М. – Там же. – С. 214.

сведены мотивы Пушкина – Достоевского в контекстах «На берегу пустынных волн...», «Чтоб служила мне рыбка золотая»¹.

Если ранее, в начале XX века, авторы стремились ассимилировать интертекст в своем тексте, вплавить его в себя вплоть до полного растворения в нем, ввести мотивировку интертекстуализации, то конец века отличает стремление к диссимилиации, к введению формальных маркеров межтестовой связи, к метатекстовой игре с «чужим» текстом. Например, в романе В. Нарбиковой «План первого лица. И второго» знаменитая фраза Ф.М. Достоевского «красота спасет мир» обыгрывается так: «Она указала туда, где была красота. «Да, – сказал Достоевский, – красиво, то есть уровень есть». В том месте, где все было для красоты, красоты не было». Любое ранее существовавшее поэтическое сообщение превращается в новое – в нем нарочито снимается ореол «высокого», и оно становится «примитивно ощутимым»².

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

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

¹ Фатеева Н.А. Интертекстуальность и ее функции в художественном дискурсе. / Известия АН. Сек. Литературы и языка. – 1997. – Т.56, №5. – С. 13–14.

² Фатеева Н.А. – Там же. – С. 17–18.

Таким образом, можно выделить функции интертекста в художественном тексте. В первую очередь, интертекст позволяет ввести в свой текст некоторую мысль или конкретную форму представления мысли, объективированную до существования данного текста как целого. Таким образом, «каждое произведение, выстраивая свое интертекстуальное поле, создает собственную историю культуры, переструктурирует весь предшествующий культурный фонд»¹. Данное высказывание означает, что в художественный текст можно ввести и фрагменты «текстов» других искусств. Так, например, взаимодействуют словосочетания «Темная фигура» А. Вознесенского и виртуальное представление «Черного квадрата» К. Малевича. Таким образом, благодаря интертексту, исследуемый текст вводится в более широкий культурно-литературный контекст.

Межтекстовые связи создают вертикальный контекст произведения, в связи с чем он приобретает неоднородность смысла. В этом плане интертекст, порождая конструкции «текст в тексте» и «текст о тексте», создает подобие тропеических отношений на уровне текста.

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

Тенденция разворачивания вокруг исследуемого текста целого «пучка» соотносимых с ним текстов других авторов позволяет художнику слова определить свое отличие от других авторов, утвердить собственное творческое

¹ Ямпольский М. Память Тиресия: Интертекстуальность и кинематограф. – М.: Инфра-М, 1993. – С. 408.

«Я» среди других и по отношению к другим. По существу интертекстуальность становится механизмом метаязыковой рефлексии. Однако интертекстуализация и авторефлексия, доведенные до абсурда и пропущенные через теорию «деконструкции», то есть разрушения, Ж. Деррида, как раз приводят к обратному эффекту – полному растворению, рассеиванию авторского «Я» в семиотическом пространстве «чужих» слов и образов «третьего лица». Р.Барт пишет следующее: «Субъективность обычно расценивается как полнота, которой «Я» насыщает тексты, но на самом деле - это лжеполнота, это всего лишь следы тех кодов, которые составляют данное «Я». Таким образом, моя субъективность в конечном счете представляет из себя лишь банальность стереотипов»¹. Следовательно, функции интертекста в каждом тексте определяются исключительно через «Я» его автора, поскольку введение интертекстуального отношения – это прежде всего попытка основательного переосмысления иного текста с целью извлечения нового смысла «своего» текста. Степень приращения смысла в этом случае и является показателем художественности интертекстуальной фигуры. Интертекстуальные связи носят различный характер, зависящий от авторского замысла.

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

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

Функционально онимы выполняют в тексте ту роль, какую определил им автор, то есть зависят от авторского замысла. По мнению ученых, роль прецедентных текстов заключается в том, что они выступают как целостный знак, отсылающий к тексту. Функции интертекстуальности в художественном тексте заключаются в следующем:

¹ Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – М.: Прогресс, 1978. – С. 14.

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

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

3. интертекст создает подобие тропических отношений на уровне текста, а интертекстуализация обнаруживает свою конструктивную, тексто порождающую функцию.

Интертекстуальность изучается уже несколько десятилетий, тем не менее, классификация интертекстуальных элементов и связывающих их межтекстовых связей по-прежнему остаётся проблемным вопросом. Наиболее последовательными исследователями в вопросах типологизации интертекстуальных элементов остаются зарубежные исследователи П.Х. Тороп и Ж. Женетт. Из российских ученых свою систему классификации интертекстуальных связей и элементов предложила Н.А. Фатеева¹

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

Собственно интертекстуальные элементы, образующие конструкции «текст в тексте», включают в себя цитаты и аллюзии. Понятие «цитата» подходит для обозначения воспроизведения в тексте одного и более компонентов прецедентного текста. Цитата активно нацелена на узнавание. Поэтому цитаты можно типологизировать по степени их отношения к исходному тексту, а именно по тому, оказывается ли интертекстуальная связь выявленным фактором авторского построения и читательского восприятия текста или нет. Наиболее чистой формой такой цитации можно считать цитаты с точной атрибуцией и тождественным воспроизведением образца.

¹ Фатеева Н.А. Интертекстуальность и ее функции в художественном дискурсе. / Известия АН. Сек. Литературы и языка. – 1997. – Т.56, №5. – С. 42.

Второй тип интертекстуальности представлен цитатами с точной атрибуцией, но нетождественным воспроизведением образца.

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

Возможны также цитаты, атрибуция которых напоминает загадку и предполагает звуковую расшифровку.

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

Цитатам с точной атрибуцией противостоят цитаты с расширенной атрибуцией. Большинство цитат, используемых в художественных текстах, не атрибутированы. Наипростейшим способом закодировать цитату является присоединение частицы отрицания «не» к хорошо известным цитатам из школьной программы.

К собственно интертекстуальным элементам, образующим конструкции «текст в тексте», относятся и аллюзии.

«Аллюзия (лат. *allusio* – намек, шутка) – риторический прием, используемый для создания подтекста и состоящий в намеке на какой-либо (...) факт. Намек осуществляется, как правило, с помощью слов или сочетаний слов, значение которых ассоциируется с определенным событием или/и лицом»¹.

Аллюзия – заимствование определенных элементов прецедентного текста, по которым происходит их узнавание в интертексте. От цитаты

¹ Культура русской речи: энциклопедический словарь-справочник. – М.: Флинта; Наука, 2003. – С. 31.

аллюзию отличает то, что заимствование элементов происходит выборочно, а целое высказывание или строка прецедентного текста, соотносимая с новым текстом, присутствуют в нем как бы «за текстом». В случае цитации автор преимущественно эксплуатирует реконструктивную интертекстуальность, регистрируя общность «своего» и «чужого» текстов, а в случае аллюзии на первое место выходит конструктивная интертекстуальность, цель которой организовать заимствованные элементы таким образом, чтобы они оказывались узлами сцепления семантико-композиционной структуры текста. Подобное происходит, например, когда поэт повторяет строки своих предшественников, как бы создавая иллюзию продолжения их стиля.

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

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

Существует два типа аллюзий: аллюзии с атрибуцией и неатрибутированные аллюзии. Аллюзии с атрибуцией, принимая во внимание внутреннюю форму этого слова (от латинского *allusion* – шутка, намек) не могут быть распространенными.

Аллюзии, которые представляют собой имена собственные, обладают повышенной узнаваемостью даже без упоминания имени их автора. Именная аллюзия иногда выступает как реминисценция. Под реминисценцией следует понимать отсылку не к тексту, а к событию из жизни другого автора, которое, безусловно, узнаваемо. Впрочем, чаще всего читателям и исследователям приходится иметь дело с неатрибутированными аллюзиями. Они по своей

внутренней структуре построения межтекстового отношения лучше всего выполняют функцию открытия нового в старом. Открытие требует усилий со стороны читателя, что порождает дополнительный стилистический эффект.

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

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

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

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

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

4.гипертекстуальность, характеризующаяся созданием пародий на прецедентные тексты;

5.архитекстуальность, характеризующаяся жанровой связью текстов;

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

1.3. ИНТЕРТЕКСТ КАК ДИНАМИЧЕСКАЯ СИСТЕМА

В типологии, предложенной Н.А.Фатеевой¹, выделяют паратекстуальность, или отношение текста к своему заглавию, эпиграфу,

¹ Фатеева Н.А. Интертекстуальность и ее функции в художественном дискурсе. / Известия АН. Сек.Литературы и языка. – 1997. – Т.56, №5. – С. 35–36.

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

Писатель в готовом виде заимствует чужие заглавные формулы, конденсирующие художественный потенциал стоящего за ними текста, и наслаивает на них новый образный смысл.

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

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

прецедентными текстами представляют собой конструкции «текст в тексте о тексте».

В большинстве случаев «интертекстуального пересказа» происходит трансформация формы по оси «стих-проза». Вариации на тему определенного произведения, когда его строка или несколько строк становятся импульсом развертывания нового текста, выносит на поверхность то, что в прецедентном тексте, задающем тему, «вскрылись отчетливые формулы, пригодные для разных тематических измерений»¹.

Интертекстуальность как текстовая категория отражает определенную зафиксированную память человечества и играет значительную роль в глобализации его культурологических знаний, является свойством любого текста. В основе любого текста лежит интертекстуальность как «диалог между текстами». Можно утверждать, что смысловой открытости текста интертекстуальность способствует как ключевое понятие.

«Изучение художественного текста как когнитивной диалогической деятельности может в литературоведении открыть пути к сотрудничеству всем «измам», познающим основы и особенности художественного слова»².

Согласно Ю.Кристевой, под интертекстуальностью понимается концепция, по которой слово рассматривается как «место пересечения текстовых плоскостей, как диалог различных видов письма – самого писателя, получателя (или персонажа) и, наконец, письма, образованного нынешним и предшествующим контекстом»³. Таким образом, «любой текст предстает как мозаика цитаций, продукт накопления и трансформации других текстов, цитат, хорошо известных тем, сюжетов, мотивов и т.д., любой текст есть продукт впитывания и трансформации какого-нибудь другого текста»⁴.

¹ Лотман Ю.М. Структура художественного текста. – М.: Искусство, 1970. – С. 293.

² Витковская Л., Головченко И. Когниция и образ автора в интерпретации смысла. Литературоведение XXI века. – Пятигорск: ПГЛУ, 2013. – С. 162.

³ Арнольд И.В. Проблемы интертекстуальности. / Вестник СПбУ. – 1992. – Сер.2. – Вып.4. – С.53.

⁴ Кристева Ю. Семиотика. – М.: Изд-во МГУ, 1970. – С. 62.

Понятие интертекстуальности рассматривается как «внутриртертекстовое взаимодействие», что позволяет понять различные коды как трансформы кодов, взятых из других текстов.

Однако, по верному замечанию Р. Барта, интертекст не просто собрание цитат, принадлежащих различным авторам. Это «пространство схождения» всевозможных этнических, бытовых, научных, идеологических и других цитаций, из которых и состоит вся культура, в которую погружен *любой человек*. Пересечение различных культурных смыслов и видов письма (письма самого автора, письма персонажа, получателя) придает произведению оригинальность и новизну. Автор, высказывающий свои мысли посредством символов и интертекстов из разных областей литературы, вступает в диалог с предшествующей и современной ему культурой, но ему только кажется, что творит он сам, на самом же деле языки культура используют его как орудие и творят посредством него.

Ролан Барт видел в читателе «сопроизводителя текста», наделенного более значительной функцией, чем автор, – функцией смыслопорождения, поскольку смысл рождается не во время написания произведения, а в процессе его чтения. Таким образом, важнейшим аспектом интертекстуальности выступает читательское восприятие, представляющее собой источник интертекстов.

В задачу читателя входит расшифровка скрытых, может быть бессознательно, автором культурных кодов. Культурный «код», по Барту, – это следы чего-то, что уже было читано, видно, совершено, пережито.

Интертекстуальная структура литературно – художественного произведения напоминает мозаику, на фоне которой рождается новый смысл.

Текст – это место постоянного взаимообмена между множеством фрагментов, подвергаемых перераспределению; новый текст создается из предшествующих– разрушаемых, отрицаемых, возрождаемых.

Показатели интертекстуальности весьма разнообразны. Как уже отмечено, они могут быть явными, и тогда их можно считать несомненными знаками интертекста. Но нередко они создаются самим читателем, который колеблется между предположением и полной уверенностью в том, что в данном тексте действительно содержится отсылка к другому произведению.

Следует отметить, что в то же время вовсе не преследуется цель поиска использованных источников, а скорее попытка выявления их художественных функций в новом временном пространстве. Неслучайно Ю. Кристева предостерегала от обращения с текстом с целью «изучения источников». Сама идея интертекстуальности во всех отношениях отличается от задач теории источников. Определить их значит установить оказанные на него влияния, включить произведение в ту или иную литературную традицию и в конечном счете показать, в чем заключается оригинальность данного автора.

Таким образом, изучение источников позволяет восстановить генезис произведения и показать, в какой мере его оригинальность и неповторимость зависят от того социально-исторического контекста, в котором оно возникло. Цель такого исследования в том, чтобы объяснить произведение, то есть установить его связи с эпохой. Так что, будучи необходимым условием всякого текста, каков бы он ни был, интертекстуальность, разумеется, отнюдь не сводится к проблеме источников и влияний.

Художественный текст – это строгая и в высшей степени упорядоченная система. Раскрытие качества и связей между элементами, составляющими этот порядок – задача филологического исследования. В свою очередь, специфика литературы определяется тем, что ее «вторичная моделирующая система», складывается в результате того, что в искусстве «образ-знак» проецируется одновременно на несколько смысловых фонов, между которыми, возникают все новые и новые отношения.

Интертекстуальный подход помогает выявить сущностные черты литературного процесса любой культуры, размыкает границы текста, связывая

его с многообразием других текстов. Рассмотрение самых разнообразных типов литературных практик и форм – цитата, аллюзия, палимпсест, пародия, подражание и др., дает возможность выделить функции интертекста и разобраться, каким образом интертекст меняет смысл того или иного текста. Важно, что интертекстуальность является способом поддержания традиции и сохранения памяти о прошлом. Она заставляет тексты взаимодействовать между собой и провоцирует читателя по-новому взглянуть на известные произведения. Теория интертекста изменяет не только представление о письме, но и сами способы чтения и анализа художественной литературы.

ВЫВОДЫ К ГЛАВЕ 1

Художественный текст – это строгая и в высшей степени упорядоченная система. Раскрытие качества и связей между элементами, составляющими этот порядок – задача филологического исследования.

Текст – это место постоянного взаимодействия между множеством фрагментов, подвергаемых перераспределению; новый текст создается из предшествующих – разрушаемых, отрицаемых, возрождаемых.

Интертекстуальность стала одним из важнейших критериев исследования текста. Сам термин «интертекстуальность» прозвучал впервые в докладе Ю.Кристева о творчестве М.М. Бахтина в 1967 г.

Анализируя тексты художественных произведений разных авторов, можно выделить центрирующие, выполняющие роль ядра при установлении интертекстуальных связей.

Межтекстовые связи создают вертикальный контекст произведения, в связи с чем он приобретает неоднородность смысла. В этом плане интертекст – конструкции типа «текст в тексте» и «текст о тексте».

Интертекстуальный подход помогает выявить сущностные черты литературного процесса любой культуры, размыкает границы текста, связывая его с многообразием других текстов.

ГЛАВА 2. ОБРАЗЫ-СИМВОЛЫ КАК ЧАСТЬ ИНТЕРТЕКСТА

ПРОИЗВЕДЕНИЙ М.А. БУЛГАКОВА И Л.Н. АНДРЕЕВА

В истории классической литературы существует немало имен, ставших отображением эпохи. Но некоторые среди них занимает особое положение. Творения этих мастеров слова и по сей день остаются культовыми для целой чреды поколений. Творчество Михаила Афанасьевича Булгакова и Леонида Николаевича Андреева представляет собой мистическое единство будничной исторической реальности и смелой, даже откровенной фантастики. И именно эта особенность не позволяет поставить их в один ряд с другими великими классиками. Концепция мироустройства этих писателей полна загадок, но в то же время она ясна, логична и строга.

Произведения Булгакова могут дать ответы на самые сложные вопросы времени, однако с момента их опубликования они всегда представляли некую загадку, тайну, вокруг которой велись и ведутся бесконечные споры среди критиков, литературоведов и читателей. И эти споры вызваны, с одной стороны, неоднозначностью эпохи, а с другой стороны, многогранностью таланта писателя. Б. В. Томашевский отмечает, что «произведение создает не один человек, а эпоха, подобно тому, как не один человек, а эпоха творит исторические факты»¹. Д. С. Лихачев, оспаривая мнение Томашевского, справедливо подчеркивает, что «эпоха помимо человека ничего создать не может» и для того, чтобы понять, «куда попал автор», надо изучать и то, куда он целился, и то, каким было его «оружие», и всю сумму обстоятельств, оказавших воздействие на «полет пули».²

Леонид Андреев относится к той группе писателей рубежа XIX-XX веков, чье творческое наследие в полном объеме только сейчас становится доступным для широкого круга исследователей. Поэтому именно теперь, в сходной ситуации конца века и начала нового тысячелетия, изучение его творчества,

¹ Пискаревский летописец. Происхождение, источники, авторство. – М.: Квадрига, 2014. – С.332.

² Пискаревский летописец. Там же. – С. 332.

ставшего сгустком многих литературных течений XX столетия, весьма актуально.

Творчество Леонида Андреева – яркая страница в истории русской литературы. Этот оригинальный художник занимал особое место среди русских писателей начала века. Необычайная популярность при вступлении на литературное поприще сменялась периодами охлаждения к нему читателей, но на протяжении первых десятилетий XX века его творчество продолжало волновать современников, вызывая то восторг, то негодование. В работах М.Волошина, А.Блока, М.Горького, К.Чуковского раскрывалось своеобразие его художественной манеры, особенности мировоззрения, определялось место писателя в русской литературе.

Критики и литераторы религиозно-философского направления возмущенно отмечали в произведениях Андреева вольное изложение библейских историй. Однако, резко высказываясь по поводу «кощунственного» обращения писателя с образами и сюжетами Книги Книг, Д.С. Мережковский отмечал, что Андреев интуитивно почувствовал важность постановки проблемы отношений Бога и человека.

Осмысляя свое место в литературе конца XIX – начала XX вв., Л.Н.Андреев писал, что он «для благородно рожденных декадентов – презренный реалист; для наследственных реалистов – подозрительный символист»¹. Символические образы действительно играли очень важную роль в его художественной системе. Почти все исследователи его творчества так или иначе касались этой проблемы, однако, как правило, ограничивались характеристикой их идейного содержания. Наиболее полно она представлена в работах А. Лосева и С. Аверинцева, в которых символ рассматривается с точки зрения его знаковой природы и на этом основании отграничивается от аллегории, олицетворения, метафоры, эмблемы, мифа.

¹ Литературное наследство. Горький и Леонид Андреев: Неизданная переписка. – М.: Наука, 1965. – Т. 72. – С. 351. / http://contrlist.ucoz.ru/2014/2014-03/book/dnevnik_satany-sredotochie_andreevskikh_tem.pdf

Данное А. Лосевым семиотическое определение символа, как функции, разлагаемой в бесконечный ряд значений, как знака, который осуществлен «на каком-нибудь другом субстрате, не на том, который является субстратом осмысляемых вещей или событий»¹, а также характеристика С. Аверинцевым поэтического символа как «образа, взятого в аспекте своей знаковости»,² позволяет сделать следующий вывод. Символ – это не самостоятельный художественный образ, имеющий свою собственную плоть, а специфическая функция, которую в определенном контексте (произведения, творчества писателя, литературного процесса и т.д.) могут выполнять различные разновидности художественного образа («тип», «лицетворение», «гротеск», «метафора», «миф» и др.). Такое понимание природы поэтического символа позволяет говорить об образах-символах, а также определять своеобразие их структуры и жанрово-композиционных функций в творчестве различных писателей. Основным предметом художественного исследования в творчестве М.А. Булгакова и Л. Андреева являются процессы самосознания и самоопределения человека переходной эпохи рубежа веков. Их «герои-мыслители» бьются над решением острейших проблем бытия и сознания человека: «что есть Мысль и Безумие?», «где границы человеческого познания?», «каковы перспективы борьбы Тьмы и Света, Добра и Зла в современном мире?». Стремясь к точному и полному выражению своих мыслей и переживаний, герои-повествователи и автор-повествователь отказываются от «обыкновенных» слов, не способных, по их мнению, верно и всесторонне запечатлеть процесс постижения истины и саму эту истину. Место этих слов занимают более емкие и многозначные, но в то же время более наглядные образы-символы, которые постепенно складываются из разрозненных впечатлений героев и отражают этапы решения ими социально-философских и нравственных проблем.

¹ Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. Электронный ресурс. / <http://litread.in/pages/34435/33690-34694?page=9>

² Аверинцев С.С. Символ. / Аверинцев С.С. София-Логос. Словарь. 2-е, испр. изд. - К.: Дух і Літера, 2001, с. 155-161. / <http://ec-dejavu.ru/s-2/Symbol.html>

2.1. БИБЛЕЙСКИЕ ОБРАЗЫ-СИМВОЛЫ

В ТВОРЧЕСТВЕ Л.Н.АНДРЕЕВА И М.А. БУЛГАКОВА

Наметившаяся уже в ранний период творчества Андреева тенденция к циклизации его произведений получила развитие на следующем этапе становления его художественного мира. В 1903 году писатель задумал цикл под названием «Сказки дьявола» («Сказки бессмертного»), в который должно было войти четыре произведения: «Двадцатый», «Воскресение Лазаря», «Две женщины на войне», «Иуда». Несмотря на то, что «Две женщины» так и не были написаны, а остальные произведения создавались в разное время и публиковались по отдельности, цикл, судя по всему, все-таки состоялся, хотя и несколько видоизменился.

Вместо «Двух женщин» в цикл вошел «Бен-Товит», вместе с «Елеазаром» и «Иудой Искаротом» составившие проблемно-тематическое и жанровое единство, в основе которого лежат евангельские истории (тем более парадоксальным оказывается предлагаемое название цикла). В то же время, «Так было», («Двадцатый») получило относительно самостоятельное значение. По справедливому мнению Е. А. Михеичевой «Бен-Товита», «Елеазара» и «Иуду» в цикл объединяет «общность первоисточника единство авторской мысли и ее художественное воплощение»¹. Первое произведение она называет миниатюрой, а два других – крупными рассказами. Л. А. Иезуитова охарактеризовала «Елеазара» и «Иуду Искарота» как философские притчи (параболы). Подобные жанровые определения и соответствующие им интерпретации «библейских сказаний» Андреева сегодня нуждаются в существенных уточнениях.

Одним из наиболее продуктивных ракурсов рассмотрения названных произведений представляется неомифологический. Стремление Андреева к художественному исследованию «вечных», коренных проблем человеческого бытия и сознания привело к созданию нового типа антропоморфных,

¹Михеичева Е. А. Жанровые особенности «библейских рассказов» Л. Н. Андреева// Жанры в историко-литературном процессе. – Вологда, 1985. – С.90.

гротесковых символично-мифопоэтических образов и мотивов (тьмы, ночи, смеха, лжи, стены и др.), исполняющих роль персонажей. Не случайно некоторые из них Андреев даже обозначал словами, пишущимися с большой буквы (Красный смех, Ничто и др.). Одновременно все большее символично-мифологическое значение приобретали образы героев, воплощающие дьявольское начало (Николай в новелле «В темную даль», Савва в одноименной драме) или сопрягающие христово и антихристово начала (Василий Фивейский в одноименной повести). В основе преобладающего большинства произведений Андреева лежал конфликт «Человек и Рок (Судьба Бог)», воплощенный в коллизиях сюжетных ситуаций и мотивах, имеющих символический смысл. Таким образом, в новеллистике и повестях Андреева отчетливо проявилась тенденция к неомифологизации.

Характеризуя неомифологические тексты русских символистов, З.Г. Минц показала, что в них план выражения задается картинами содержания современной или исторической жизни, или историей лирического «Я», а план содержания образует соотнесение изображаемого с мифом. Миф, таким образом, получает функцию «языка», «шифра – кода», проясняющего тайный смысл происходящего¹. Рассмотренные новеллы и повести Андреева соотносимы с первым типом неомифологии символистов, в которой план выражения задавался картинами современной жизни. Следующим шагом на пути развития его неомифологической прозы стали произведения, в которых план выражения задавался картинами исторического прошлого сравнительно недавних времен Великой Французской Революции («Так было», 1906) и древней истории первохристианства («Бен-Товит», 1905; «Елеазар», 1906; «Иуда Искариот», 1907). Поскольку эти древние истории, запечатленные в «Евангелии», уже давно стали общеизвестными канонизированными христианскими мифами, Андреев оказался перед проблемой стилизации и ремифологизации; и с тем, и с другим он справился блестяще.

¹ Минц З. Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов// Уч. зап. Тартус. ун-та. – Вып. 459: Блоковский сб. III. – Тарту, 1979. – С. 93.

В основе «Елеазара» лежит евангельская история о воскресении Лазаря¹. Однако Андреев начинает свое повествование с того момента, на котором завершился евангельский сюжет. Под его пером история о воскресении человека, традиционно истолковываемая как чудесная и счастливая, получила парадоксальное истолкование, вскрывшее за пологом счастливого случая его трагическую суть. Елеазар, побывавший во власти смерти, утрачивает всякий интерес к жизни, его перестают волновать все без исключения жизненные проблемы, и он равнодушно позволяет делать с собой все, что угодно.

С помощью героя, познавшего тайну смерти, писатель пытается разгадать тайну жизни, ее смысла и нравственной цели. Проблема познания, одна из важнейших в творчестве Андреева, становится здесь центральной, а вырастающая на ее основе коллизия столкновения человека с тайной – структурообразующей. Столкновение с этой тайной оставило неизгладимый след в облике и душе героя и, в конце концов, трагически изуродовало всю его жизнь после воскресения. Она превратилась в медленную казнь, в своеобразное несение креста и распятие: «Натыкался на камни и падал, тучный и слабый, тяжело поднимался и снова шел; и на красном пологе зари его черное туловище и распростертые руки давали чудовищное подобие креста»².

Исследуя художественный язык «библейских рассказов» Андреева, Е. А. Михеичева отметила, что в его основе лежат принципы контраста и антитезы. Но это не просто контраст, а совмещение несовместимого, то есть словесное обозначение гротескных образов. Гротесков внешний вид Елеазара, проявляющий суть внутренней перемены: у него одежды жениха и лицо трупа, он вызывает смех и страх³. Кроме того, образ символичен, так как Елеазар является женихом неведомой таинственной невесты – смерти, ее посланцем на земле. Такая символическая трактовка образа опиралась на древние

¹ Иезуитова Л.А. «Елеазар», библейский рассказ Л. Н. Андреева// Блоковский сб. III: Русская культура XX века: Метрополия и диаспора. – Тарту, 1996. – С.39.

² Андреев Л. Н. Собрание сочинений. В 6-ти т. – М.:1990 – 1996. – Т. 2. – С. 209.

³ Михеичева Е.А. Творчество Леонида Андреева в контексте русской литературы начала XX века. – Орел, 1993. – С.70.

мифологические и фольклорные повествования о женитьбе человека на Смерти. Во взгляде Елеазара отражается (материализуется) открытая им тайна. Возникает еще один символический образ, именуемый «ТАМ» и «НИЧТО», соприродный таким устойчивым мифологемам Андреева, как Бездна, Тьма, Ночь и объединяющий их значения, что придает ему еще большую степень обобщения и универсальности.

Выдвижение на первый план проблемы смерти позволяет рассматривать «Елеазара» в контексте декадентско-символистской литературы. Однако наряду со сходством (трактовка жизни как мучения, «несения» креста, а смерти как избавления от них) «новый миф» Андреева обнаруживает и существенные отличия от нее. Влюбленные, обреченные на «поединок роковой»; философ постигающий суть первородного Хаоса и Ночи; «хрупкие сосуды» – «мыслящие тростники», наконец, стоик, отдающий себе отчет в трагичности бытия человека, но находящий в себе силы принимать жизнь во всей ее полноте, с радостями и скорбями, – все эти интетекстуальные тютчевские образы и мотивы «материализуются» в мифе Андреева, становясь важными слагаемыми его художественной концепции и структуры. Писатель создал не безысходно-пессимистический рекевию о бессмысленности жизни, а философско-героическое повествование о силе человеческого духа, помогающего человеку выстоять перед лицом Вечности.

В отличие от большинства символистов (как «старших», декадентов, превратившихся в богоискателей, вроде Д. Мережковского и З. Гиппиус, таки «младших» – А. Блока, А. Белого, Вяч. Иванова и др.), Л.Н. Андреев, несмотря на признание быстротечности человеческой жизни, ставящей под сомнение существование в этих мгновениях какого-либо смысла, все же продолжал настойчиво искать его здесь, на земле, отвергая надежды на мир иной. В году 1904 году он писал Вересаеву: «Смысл, смысл жизни – где он? Бога я не приму, пока не сдурею, да и скушно – вертеться, чтобы снова вернуться на то же место. Человек? Конечно, и красиво, и гордо, и внушительно, – но конец где?

Стремление ради стремления – так ведь это верхом можно поехать для верховой езды, а искать, страдать для искания и страдания, без надежды на ответ, на завершение, нелепо. А ответа нет, всякий ответ – ложь. Остается бунтовать – пока бунтуется, да пить чай с абрикосовым вареньем»¹. Свой поиск Андреев продолжит до конца творческого и жизненного пути.

В «Иуде Искарите» Андреев вновь обратился к истории гибели Христа. Ученые уже писали об «оригинальной интерпретации писателем евангельских образов»². Их своеобразные истолкования идейно-художественной концепции «Иуды» многое роднит. Все отмечают идеологический характер конфликта между Христом и Иудой, восходящей к спору героев «Легенды о Великом Инквизиторе». По мнению исследователей, Андреев вслед за Достоевским «исправляет» подвиг Христа, чьи представления о человеке оказываются далекими от истины. В борьбе романтического и реалистическо-рационалистического взгляда на жизнь якобы побеждает последний, то есть не Христос, а Иуда. Кроме того, ученые отмечают в Иуде черты сверхчеловека в духе Шопенгауэра и Ницше. Однако, анализ поэтики «нового мифа» Андреева позволяет оспорить и уточнить эти выводы.

Как и в двух предыдущих легендах, в «Иуде» Андреев пытается ответить на такие вечные философские вопросы, как «что есть человек?» и «что есть истина?». Если Бен-Товит представлял собой тип обывателя, не утруждающего себя подобными проблемами, то Иуда, как и герои предшествующих повестей, является идеологом-бунтарем. Поскольку обе центральные проблемы ставятся и решаются, прежде всего, самим героем, для воспроизведения процесса вызревания идеи Андреев прибегнул к лирическому сюжету «потока сознания». При этом, хотя повествование в основном ведется в аспекте героя, оно излагается от третьего лица, как это было в «Рассказе о Сергее Петровиче» и «Жизни Василия Фивейского».

¹ Реквием. Сборник памяти Леонида Андреева. – М., 1930. – С.128. / <http://www.sudoc.fr/126708231>

² Арсентьева Н.Н. О природе образа Иуды Искарита. / Творческое наследство Л. Андреева: Исследования и материалы. – Курск, 1963. – С. 63–75. / http://elena-isaeva.blogspot.com/2011/02/blog-post_17.html

Ученики Христа не обладают самостоятельным мышлением и не способны на самостоятельные поступки. Мысль свободна лишь у Христа и Иуды. Но если Христос уже обладает истиной, то Иуда, хотя и предполагает, что знает людей и жизнь лучше Христа, сомневается в своем знании, страстно стремится постичь правду о мире и человеке. Поскольку Христос молчит и не вступает в спор с Иудой, у Иуды остается лишь одна возможность для проверки своей идеи – предать Христа, чтобы посмотреть, как будут вести себя его ученики и все остальные люди. Это активное экспериментаторско – бунтарское начало отличает Иуду и от Христа, и от его учеников, так как оно дьявольского происхождения. Поэтому Иуда предстает у Андреева как Дух сомнения и бунта.

На то, что «...в Иуду как бы вселяется Сатана, уже указывала Н. Н. Арсентьева»¹. Однако не следует забывать, что Иуда не менее близок Христу (на известном рисунке Андреева они похожи как братья), так как его душа совмещает несовместимое. Такая внутренняя двойственность отражается на внешнем облике и поведении Иуды. Его образ еще более, чем образ Фивейского, гротесково многолик, а не просто противоречив. Он был высок и силен, но сутулился и притворялся болезненным; голос имел «переменчивый»; казалось, что у Иуды два лица; он похож на осьминога: «огромные глаза, десятки жадных щупальцев, притворное спокойствие, – и раз! – обнял, облил, раздавил и всосал, ни разу ни моргнув огромными глазами»².

Иуда, «лукавый и злой, как одноглазый бес»³, смешон и страшен для толпы, над которой он имеет таинственную власть, едва ли не большую, чем Учитель: «Разительно проворный как будто он бегал на десятке ног, смешной и страшный в своей ярости и мольбах, он бешено метался перед толпой и очаровывал ее какой-то странной силой»⁴. Его «чудовищный» облик и

¹Арсентьева Н.Н. О природе образа Иуды Искариота. / Творческое наследие Л. Андреева: Исследования и материалы. – Курск, 1963. – С. 63–75. / http://elena-isaeva.blogspot.com/2011/02/blog-post_17.html

² Андреев Л.Н. Собрание сочинений. В 6-ти т. – М.:1990 – 1996. – Т. 2. – С. 213.

³ Андреев Л.Н. Там же. – С. 210.

⁴ Андреев Л.Н. Собрание сочинений. В 6-ти т. – М.:1990 – 1996. – Т. 2. – С. 220.

поведение наводят ужас и на учеников Иисуса, которые угадывают в нем сына дьявола: «Теперь я верю, что отец твой – дьявол»¹. Эта фраза Фомы вызывала у читателей ассоциации со скандально-известным стихотворением Сологуба «Когда я в бурном море плавал...» (1902), завершающимся клятвой лирического героя: *«И верен я, отец мой Дьявол, / Обету, данному в злой час, / Когда я в бурном море плавал / И ты меня из бездны спас. // Тебя, отец мой, я прослаблю / В укор неправедному дню, / Хулу над миром я восставлю, / И, соблазняя, соблазню»*².

Задумавшийся Иуда напоминал и образ сидящего Демона на известном полотне Врубеля: «И так час и два сидел он, не шевелясь и обманывая птиц, неподвижный и серый, как сам серый камень. И впереди его, и сзади, и со всех сторон поднимались стены оврага, острой линией обрезаая края синего неба; и всюду, впиваясь в землю, высились огромные серые камни – словно прошел здесь когда-то каменный дождь и в бесконечной думе застыли его тяжелые капли»³.

Демонически-дьявольское начало в Иуде связано с его ищущей и сомневающейся мыслью. Как Христос и Елеазар, Иуда чаще всего молчит, но все чувствуют, что он обладает страшной истиной. Поэтому смотреть на него, как и на Елеазара, было смешно и страшно. Вообще носители истины и сама истина, по Андрееву, молчаливы. Человек вынужден вопрошать истину, добывать и проверять ее ценой своей жизни. Иуда заплатил за нее двойную цену: сначала жизнь самого дорогого ему человека – Христа, а затем собственную жизнь, но истина так и не далась ему в руки. Ведь и став свидетелем краха представлений Христа о человеке, Иуда все же не утвердился в своей правоте. Он покидает землю, чтобы доказывать ее на том свете: «Я пойду в ад! И на огне

¹ Андреев Л.Н. Там же. – С. 221.

² Сологуб Ф. «Когда я в бурном море плавал...». Электронный ресурс. / <http://slova.org.ru/sologub/kogdajavburnom/>

³ Андреев Л.Н. Собрание сочинений. В 6-ти т. – М.: 1990 – 1996. – Т. 2. – С. 222.

твоего ада я буду ковать железо и разрушу твое небо. Хорошо? Тогда ты поверишь мне? Тогда пойдешь со мной назад на землю, Иисус?»¹.

Но и истина Христа, за которую он тоже заплатил своей жизнью и которую проверил в своеобразном пассивном эксперименте (зная замыслы Иуды, он не противодействовал им), не предстает в мифе Андреева как окончательно утвержденная и восторжествовавшая. Е. А. Михеичева, осуществившая сопоставительный анализ интерпретаций евангельского текста в произведениях А. Рославлева, Н. Голованова А. Ремизова и в «Иуде Искарите» сделала вывод, что Андреев более последовательно, чем остальные писатели воспроизвел евангельскую фабулу, ничего не меняя и почти ничего не добавляя. Но исследователь не обратила внимание на то, чего Андреев не воспроизвел². А ведь писатель не случайно повествует лишь о распятии Христа, поставившем под сомнение его правду, и не изображает воскресение Иисуса. Истины Христа и Иуды оказываются относительными. Поэтому, вопреки мнению исследователей в их идеологическом споре нет победителей. Об этом же свидетельствует и открытый финал «нового мифа».

Как и другие евангельские мифы Андреева, идейно-образная концепция «Иуды» в полной мере раскрывается лишь с учетом его интертекста. Предлагая свой вариант истории предательства Христа, Андреев художественно исследует истинность концепции человека, выношенную Великим Инквизитором Достоевского и подхваченную его наследником – нищепанским «сверхчеловеком» XX века. Но, вопреки мнению ученых, он не «исправляет» подвиг Христа, не уравнивает философскую и этическую значимость позиций Иисуса и Иуды, и тем более не возвеличивает последнего. На самом деле, если интеллектуальные возможности Иуды и Христа, с точки зрения Андреева, равноценны, то этическая оценка этих философов различна, хотя и не проста. В Иуде писателя привлекает активное бунтарское начало, отсутствующее в

¹ Андреев Л.Н. Собрание сочинений. В 6-ти т. – М.:1990 – 1996. – Т. 2. – С. 263.

² Михеичева Е.А. Жанровые особенности «библейских рассказов» Л.Н. Андреева// Жанры в историко-литературном процессе. – Вологда, 1985. – С. 95.

Иисусе. Но, вслед за Достоевским, Андреев, оправдывая самопожертвование во имя идеи, считает этически недопустимым расплачиваться за нее чужой жизнью. Поэтому хотя на долю Иуды и Христа выпали одинаковые по силе мучения страдания, один из них вошел в историю как мессия, а другой как предатель. Андреев еще раз отказал «сверхчеловеку» в его претензиях на владение истиной и показал губительность его идеи для самого претендента на роль человекобога.

В андреевском «новом мифе» Иуда сначала выглядит не только незаурядным актером, постоянно разыгрывающим разные роли, чей истинный лик навечно скрыт под маской, но и сценаристом и режиссером. Его спектакль, вроде гамлетовской «мышеловки» должен был разоблачить истинную (мелочную, недостойную любви Христа) суть его учеников и всех остальных людей. Однако, как это обычно бывает у Андреева, пережив мгновение торжества (спектакль состоялся), Иуда впадает в отчаяние, поняв, что Иисус знал о замысле «сценариста», но не уклонился от своей роли, а значит в ней был какой-то иной, неведомый Иуде смысл. Таки не открыв тайну молчания Иисуса и не убедив его в своей правоте, Иуда кончает жизнь самоубийством и отправляется вслед за Христом: «Я иду к тебе. Потом мы вместе с тобою, обнявшись, как братья, вернемся на Землю»¹. Однако такому сценарию тоже не дано было осуществиться. По Андрееву, прочно связанному с гуманистической концепцией Достоевского, игры с чужой жизнью не позволительны никому из смертных.

Таким образом, охарактеризованные произведения расширяют представления о жанровом составе прозы Андреева. Его неомифология возникает на основе жанровой структуры его новелл и повестей, сохраняя основные свойства их поэтики (гротесковость и символичность образов, острый новеллистический сюжет с неожиданным финалом или лирический сюжет «потока сознания», повестей и т.п.), но увеличивая внутреннюю семантическую

¹ Андреев Л. Н. Собрание сочинений. В 6-ти т. – М.:1990 – 1996. – Т. 2. – С. 263.

емкость за счет возрастания многозначности всех уровней композиции. В новых мифах Андреева, как и у символистов (в «Христе и Антихристе» Мережковского, «Мелком бесе» и «Творимой легенде» Сологуба, «Петербурге» Белого и др.) неомифологический план возникает за счет ассоциаций с известными героями и ситуациями – евангельскими, литературными и даже живописными. И все же при высокой степени «литературности» его мифы как и положено этому жанру создают иллюзию достоверности того, о чем повествуют.

В романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита», напротив, с удивительной логической стройностью и четкостью выстраиваются системы ключевых понятий-концептов, организующих концептуальное единство произведения в единстве исторической и современной частей романа. Мы можем представить это на примере раскрытия оппозиции гиперконцептов произведения, организующих его идейно-философскую систему. К таким гиперконцептам, базовым понятиям относится важнейшая концептуальная пара – «СВЕТ» и «ТЬМА», отражающие дуалистическую идею, лежащую в основе этой оппозиции. Это две изначальные субстанции вселенной, в Библии с этих понятий начинается повествование о сотворении мира. Причем «ТЬМА» изначальна, она существует до появления света. Это состояние вселенной до сотворения мира, это хаос. У Булгакова «ТЬМА» – это еще и «ведомство» Воланда, царство темных сил, преисподняя, место, куда попадают грешники. В художественном пространстве романа оно включает и Москву. «СВЕТ», как определяется в «Словаре живого великорусского языка В. Даля» – это «состояние противное тьме, мраку, потемкам, что дает способ видеть», «свет Божий», «свет небесный»¹. «СВЕТ» появляется по слову Божию. М. А. Булгаков использует эти понятия (СВЕТ и ТЬМА) в русле православной религиозной традиции. То есть, под понятием СВЕТ имеется в виду, конечно, не «волновая субстанция», а нравственная – философская категория,

¹ Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка в 6-ти т. – Спб.: Вольфа, 1993. – Т. 6. – С.156.

отражающая систему представлений об устройстве мира. Два «ведомства» делят власть над нематериальной, духовной сферой жизни и деятельности людей. В них действуют различные нравственные законы. Для ведомства высших сил это законы милосердия, любви, сострадания и прощения. «Ведомство», созданное Богом, характеризуется как высшая инстанция пребывания всех светлых сил – «светлые небеса». Так, мы можем сказать, что Иешуа – дитя добра и «СВЕТА» и на Земле. Концептуализация симметричных ключевых образов может быть рассмотрена, начиная с пары Воланд – Иешуа, представляющих свои «ведомства» «Света» и «Тьмы». Данная оппозиция структурирует все идейно-композиционное пространство романа. Сила «СВЕТА» в московском «аду» только одна – это ЛЮБОВЬ. Именно она освещает путь главным романтическим героям. Как видно из представленной оппозиции, при явных противоречиях и антонимичных отношениях в концептуальной подаче ключевых образов есть нечто важное, их объединяющее. Это ключевые понятия-концепты, включенные в философскую экспозицию романа: СВОБОДА, ИСТИНА, ВЕРА.

Роман Булгакова в значительной степени основан на осмыслении и переосмыслении евангельских и библейских идей и сюжетов. В период написания романа Булгаков изучил не только текст Евангелий, но и многочисленные исторические источники об Иудее начала эры, иврит, неканонические толкования. Автор сознательно отступает от евангельского сюжета, предлагая свое видение библейских мотивов.

Самый спорный с библейской точки зрения образ – это образ Иешуа. С ним связаны центральные мотивы романа: мотив свободы, страданий и смерти, казни, прощения, милосердия. Эти мотивы получают в романе новое, булгаковское воплощение, порой очень далекое от традиционной библейской традиции. Иешуа буквально означает Спаситель; Га-Ноцри означает «из Назарета», Назарет – город в Галилее, в котором жил святой Иосиф и где произошло Благовещение Пресвятой Деве Марии о рождении у нее Сына

Божия¹. Сюда же возвратились после своего пребывания в Египте Иисус, Мария и Иосиф. Здесь прошло все детство и отрочество Иисуса. Таким образом, Булгаков глубоко забирается в библейские толкования.

Первое серьезное различие между библейским мотивом Спасителя и булгаковской трактовкой - это то, что Иешуа в романе не заявляет о своем мессианском предназначении, и никак не определяет своей божественной сущности, в то время как библейский Иисус говорит, например в беседе с фарисеями, что он не просто Мессия, а еще и Сын Божий: «Я и Отец – одно»².

В романе встречается только один эпизод, напоминающий о совершаемых Иисусом евангельских чудесах. «Что такое истина?»³ - спрашивает Понтий Пилат у Иешуа. Этот вопрос в другом немного звучании встречается и в Евангелии от Иоанна: «Пилат сказал ему: «Итак, Ты царь?» Иисус отвечал: «Ты говоришь, что я царь. Я на то родился и на то пришел в мир, чтобы свидетельствовать о истине; всякий, кто от истины, слушает голоса моего»⁴. В булгаковском же романе Иешуа на этот вопрос отвечает: «Истина прежде всего в том, что у тебя болит голова...Но мучения твои сейчас кончатся, голова пройдет...»⁵. Исцеление Понтия Пилата – единственное исцеление и единственное чудо, совершенное Иешуа.

У Иисуса были ученики. За Иешуа же следовал лишь один Левий Матвей. Некоторые исследователи считают, что прообразом Левия Матвея стал библейский апостол Матфей, написавший первое Евангелие. До того, как Матфей стал учеником Иисуса, он был мытарем, то есть сборщиком податей, как и Левий Матвей. Известно, что Иисус в сопровождении своих учеников въехал на осле в Иерусалим. А когда в романе Пилат спрашивает Иешуа верно ли то, что он «через Сузские ворота верхом на осле» въехал в город, тот

¹ Энциклопедия Булгакова. Электронный ресурс. / http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_bulgakov/60/

² Библия: Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. – М.: Издание Московской Патриархии, 2002. – С.312.

³ Булгаков М. А. Мастер и Маргарита. – Москва: Художественная литература, 1988. – С. 29.

⁴ Библия: Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. – М.: Издание Московской Патриархии, 2002. – С.407.

⁵ Булгаков М. А. Мастер и Маргарита. – Москва: Художественная литература, 1988. – С. 29.

отвечает, что «...пришел он в Ершалаим точно через Сузские ворота, но пешком, в сопровождении одного Левия Матвея, и никто ему ничего не кричал, так как никто его тогда в Ершалаиме не знал». Иешуа лишь немного был знаком с Иудой из Кириафа, предавшим его, а Иуда из Кариота являлся учеником Иисуса.

Во время суда над Иисусом лжесвидетели признавались перед Синедрионом: «...мы слышали, как он говорил: «Я разрушу храм сей рукотворенный, и через три дня воздвигну другой, нерукотворенный»¹. Булгаков делает попытку сделать своего героя пророком. Иешуа произносит такую фразу: «Я, игемон, говорил, что рухнет храм старой веры и создастся новый храм истины...»²

Серьезным отличием булгаковского героя от библейского Иисуса Христа является и то, что Иисус не избегает конфликтов. «Суть и тон его речей, - считает С.С.Аверинцев, - исключительны: слушающий должен либо уверовать, либо стать врагом... Отсюда неизбежность трагического конца».³ А слова и поступки Иешуа Га-Ноцри совершенно лишены агрессивности. Кредо его жизни заключается в таких словах: «Правду говорить легко и приятно».⁴ Правда для Иешуа состоит в том, что все люди хорошие, но есть среди них несчастные. Он проповедует Любовь, а Иисус предстает Мессией, утверждающим Истину.

Следовательно, булгаковский Иешуа – не богочеловек, а человек, Спаситель земной, и ищет добро здесь, на грешной земле. В отличие от евангельского Иисуса, у Иешуа только один ученик, Левий Матвей, поскольку Булгаков полагает, что и одного человека в поколении, воспринявшего некую идею, достаточно, чтобы идея эта жила в веках. С евангельскими мотивами совпадает главное: Пилат ощутил в бродячем философе потрясающую силу

¹ Библия: Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. – М.: Издание Московской Патриархии, 2002. – С.186.

² Булгаков М. А. Мастер и Маргарита. – Москва: Художественная литература, 1988. – С. 29.

³ Чудакова М.О. Жизнеописание М. Булгакова. - М.: Астрель, 2002. – С.96.

⁴ Булгаков М. А. Мастер и Маргарита. – Москва: Художественная литература, 1988. – С. 34.

Целителя, Мудреца, Учителя. Ощутил, что только Иешуа способен излечить его, Пилата, от мучительной боли, ответить на роковой вопрос «Что есть истина?» Га-Ноцри – истерзанный палачами, преданный мучительной казни арестант – вызывает в романе не жалость, как Мастер, но уважение и восхищение и у Пилата, и у читателя. Он предстает в финале романа тем же, чем предстает Христос в Новом Завете: Носителем милосердия. Он призывает нас быть снисходительными к жалким суетным людям: «Злых людей нет на свете»¹. Но все же в целом библейские мотивы в понимании Булгакова значительно расходятся с традиционными представлениями. Автор уверен, что борьба СВЕТА и ТЬМЫ закончится победой света, но видит залог будущего успеха в наличии у людей извечных нравственных ценностей. В понимании Бога Булгаков близок Достоевскому, понимавшему Бога не как чудотворца, а как проявление высшее нравственности, категорического императива, как называл это И. Кант, имя которого вполне сознательно автор вводит в роман.

2.2. БИБЛЕЙСКИЕ ПРЕЦЕДЕНТНЫЕ ИМЕНА СОБСТВЕННЫЕ В ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТЕКСТАХ Л.Н. АНДРЕЕВА И М.А. БУЛГАКОВА

Прецедентность как явление определяется современными исследователями как «...явление жизни, которое может стать или не стать фактом культуры»². Прецедентность в литературе проявляется прежде всего через прецедентные имена и прецедентные тексты.

Прецедентные тексты изучались и раньше, под названием «крылатые слова». Это «крылатые слова» в собственном классическом смысле, т.е. в смысле термина, служащего после выхода книги Г.Бюхмана «Крылатые слова» (G.Büchmann. Geflügelte Worte. Berlin, 1864) для обозначения одной из сфер фразеологического состава языка. К крылатым словам в этом смысле относятся

¹ Булгаков М. А. Мастер и Маргарита. – Москва: Художественная литература, 1988. – С. 32.

² Кузьмина Н.А. Интертекстуальность и прецедентность как базовые когнитивные категории медиадискурса. / Медиастилистика. Выпуск №1. 2011г. / <http://www.mediascope.ru/node/755>

вошедшие в общую речь и употребляющиеся в ней как цитаты выражения и отдельные фразы из литературных произведений старого и нового времени; выражения, возникшие на почве литературных контекстов и как бы конденсирующие в себе основной смысл этого контекста; изречения исторических лиц, а также получившие символический смысл названия исторических фактов и мифологических событий, личные имена исторических, мифологических и литературных персонажей и т.п.

«Любое художественное произведение может выступать как в качестве метатекста (текста с включениями из других текстов), так и в качестве прототекста (материала для создания новых текстов). Метатекстами являются чаще всего произведения вне времени и пространства – классика мировой литературы (Библия, произведения А. Данте, У Шекспира, С. Моэма, А. Пушкина, М. Лермонтова, Ф. Достоевского, Б. Пастернака и др.). Прецедентными текстами могут быть и нелитературные произведения: мифы, молитвы, сказки, народные песни и т. д.»¹

Включение писателем в художественное произведение элементов других текстов позволяет говорить об некотором игровом начале интертекстуальности; это значит, что читателю предлагают заняться увлекательной деятельностью в процессе прочтения художественного текста – распознать цитаты, определить их источник, раскрыть их функцию в данном тексте.

Узнавание другого текста в художественном произведении может зависеть от разных факторов: от личности читателя, уровня его тезауруса, окружающей его действительности. Кроме того, узнаванию могут способствовать комментарии редактора, примечания самого писателя или графические средства выделения текста, которые применяются автором и редактором для того, чтобы обратить внимание читателя на определенный момент в тексте: «Если в художественной литературе или в элитарной речевой

¹ Боднар М. П. Боднар М. П. Текст и интертекст. 2012. / <http://www.pws-conf.ru/nauchnaya/lss-2006/374-yazykovye-antinomii-i-paradoksy/8227-tekst-i-interteksttekst-i-intertekst.html>

культуре интертекстуальный знак-символ, используемый в другом тексте, неизбежно вносит в него «приращение смысла»¹.

Интертекстуальность – транслируемый код культуры как системы традиционных для человечества ценностей материального и духовного характера, прецедентность – явление жизни, которое может стать или не стать фактом культуры. Соответственно специфика библейского дискурса в творчестве писателей связана более с прецедентностью, чем с интертекстуальностью, и именно прецедентные тексты и прецедентные имена выступают как «тексты влияния» в художественной литературе.

Появление терминов «прецедентность» и «прецедентный текст» обычно связывают с именем Ю.Н. Караулова, который определил прецедентные тексты следующим образом: «...Значимые для той или иной личности в познавательном и эмоциональном отношениях, имеющие сверхличностный характер, т.е. хорошо известные и широкому окружению данной личности, включая ее предшественников и современников, и, наконец, такие, обращение к которым возобновляется неоднократно в дискурсе данной языковой личности»². С тех пор понятие «прецедентных феноменов» («прецедентное имя», «прецедентное высказывание», «прецедентная ситуация», «прецедентный текст») активно используется лингвистами, причем нередко в значении, тождественном значению термина «интертекстуальность».

«Изучение определенного эмоционального фона включает изучение текстов автора, для которых характерна единая (...) тема, и прецедентных текстов других писателей, посвятивших свои произведения схожей теме. Этот факт повышает роль прецедентных текстов в исследовании художественной интерпретации, поскольку они создают экстралингвистическую информацию»³.
Художественные творения Л.Н. Андреева, в частности, произведения

¹ Кузьмина Н.А. Интертекстуальность и прецедентность как базовые когнитивные категории медиадискурса. / Медиастилистика. Выпуск №1. 2011г. / <http://www.mediascope.ru/node/755>

² Караулов Ю.Н. Русский язык и языковая личность. М., 1987. С. 216.

³ Боднар М. П. Боднар М. П. Текст и интертекст. 2012. / <http://www.pws-conf.ru/nauchnaya/lss-2006/374-yazykovye-antinomii-i-paradoksy/8227-tekst-i-interteksttekst-i-intertekst.html>

евангельского цикла, и романы М.А. Булгакова «Белая гвардия» и «Мастер и Маргарита» пронизаны библейской символикой, символикой христианства.

Русская литература богата библейскими мотивами и символикой. Интертекстуальные библейские включения представлены в произведениях в виде цитат и аллюзий, которые отсылают к символам, образам, сюжетам и ситуациям Библии, обогащаются новыми значениями в метатекстах и способствуют оригинальному построению всего текста. Значение Библии для развития русской культуры трудно переоценить. Многие русские писатели в своем творчестве широко используют Библию как прототекст. В данной работе предпринимается попытка сравнительно-сопоставительного анализа использования библейских образов и мотивов в произведениях замечательных русских писателей XX века – Л.Н. Андреева и М.А. Булгакова.

Несмотря на то что оба писателя работали в первой трети XX века, условия для их творчества были абсолютно разными. Если до прихода коммунистов к власти религия считалась одной из важнейших составляющих общественной жизни людей, то после революции ситуация кардинально изменилась. Однако все попытки вытеснить религию, заменив ее атеизмом и коммунизмом, не смогли вытолкнуть закрепленные традицией элементы библейских текстов, библейские мотивы и образы-символы из русского языка и художественной литературы, фундаментальные ценности и общечеловеческие идеалы – из сознания людей.

Прецедентные имена Иисуса Христа и Иуды Искарриота представлены в произведениях рассматриваемых писателей в связи с мотивами веры и предательства. При этом мотив предательства у Л.Н. Андреева связан не только с Иудой, но и с традиционными христианскими персоналиями, а у М.А.Булгакова воплощается в образах персонажей, которые принадлежат к разным историческим эпохам, описываемым в произведениях.

Леонид Андреев в начале XX столетия создал одну из ярчайших и запоминающихся трактовок образа Иуды. Попытка переосмыслить поступок

великого предателя была началом одного из наиболее плодотворных периодов его творчества. Итогом стала повесть «Иуда Искариот», вышедшая в 1907 году (также публиковалась под названием «Иуда Искариот и другие»).

В XX веке библейский образ Иуды Искариота получает новую трактовку. Литераторы и представители других видов искусства придерживаются точки зрения, которая отличается от библейского канона.

Иуда Искариот – самый неоднозначный библейский образ в русской культуре и литературе XX столетия. Апостол совершает предательство не из-за сребролюбия или одержимости Сатаной, а из-за любви к учителю. Вместе с тем предательство библейского персонажа предначертано ему судьбой как любимому, особенному ученику Иисуса

Трактовка образа Иуды, которую предлагает читателю Леонид Андреев, с первых же строк оказывается прямо противоположной той, которую мы видим на страницах Евангелий.

Начинать следует со значения прозвища «Искариот». «Иисуса Христа много раз предупреждали, что Иуда из Кариота – человек очень дурной славы и его нужно остерегаться». Очевидно, что в данном случае Леонид Андреев идёт по простому пути: прозвище Иуды указывает на место его жительства и не таит в себе никакого двойного смысла. Но эта простота – напускная: знакомясь с текстом повести, любой читатель удивится двойственной, многозначной природе Иуды.

Ономастическое пространство ершалаимского мира определяют имена реально существовавших в истории лиц (Тиберий, Валерий Грат), литературные антропонимы, заимствованные из разных литературных источников (Дисмас, Гестас) и модифицированные имена, которые автор создает, опираясь на знаковые в мировой культуре номинации (Вар-равван).

Имена известных исторических лиц и имена, заимствованные из литературы, связаны с культурным тезаурусом описываемой эпохи и в контексте произведения выполняют хронотопическую функцию, поскольку

закреплены за определенным реальным пространственно-временным континуумом. Трансформированные номинации, погружаясь в заданный автором контекст, так же воспринимаются как знаки описываемого времени:

«Иуда Искариот > Юда Искариот > Иуда из Кариот > Иуда из Кериот > Иуда из Кериафа > Иуда из Кириафа;
Вар-рава> Иисус / Варрава> Вар >Равван>Варраван> Вар-Равван;
Пилат >PontiumPilatum> Пилат Понтийский > Пилат Понтийский
Всадник Золотое Копьё»¹.

Подобные «онимы», с одной стороны, сужают зону ассоциативного поиска читателя, делают его пресуппозиционные² ассоциации направленными, а с другой, – воспринимаются как подлинные имена, поскольку не связаны с мифом. Модифицированные имена, таким образом, отражают лингвистическую трансформацию ранее известного образа в образ совершенно новый, но построенный по общей семантической модели с первоисточником. Новые формы и варианты, как и новые значения, вписываются в общую картину мира читателей и становятся более привлекательными и понятными, чем исходные. «С помощью трансформированных имен автору удастся заложить в структуру текста установку на ассоциативный тип читательского восприятия, который присоответствующей культурной памяти реципиента, обеспечивает возможность углубления в смысл произведения. Широкое вовлечение заимствованных и модифицированных имен собственных в художественный текст связано с экстралингвистическими факторами: ситуация порождения и восприятия текста, коммуникативной и прагматической установкой автора,

¹Багирова Е.П. Эволюция антропонимикона в текстах разных редакций романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»: Автореф. дисск. филол. н. — Тюмень, 2004. – С. 13–14.

²Пресуппозиция (от лат. praе — впереди, перед и suppositio — подкладывание, заклад), тж. презумпция (лат. praesumptio — предположение, ожидание) — термин лингвистической семантики; необходимый семантический компонент, обеспечивающий наличие смысла в утверждении. Имплицитная информация в форме пресуппозиции - это компонент смысла текста, который не выражен словесно, это предварительное знание, дающее возможность адекватно воспринять текст. Такое предварительное знание принято называть фоновыми знаниями. Пресуппозиция может возникнуть при чтении предшествующего текста или оказаться вовсе за пределами текста как результат знания и опыта составителя текста. / <http://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/5627>

соотнесение писателем созданной в тексте модели мира с реальной действительностью»¹.

Особое место в творчестве М.А.Булгакова занимают библеизмы – имена собственные (библейские образы) (Ирод, Иуда, Адам, Ева, Александр, Соломон, Давид, Самсон, Пилит, Варрава) и топонимы библейского происхождения (Палестина, Содом, Гоморра, Сион, Голгофа, Вифлеем, Виффагия, Вифания, Галилея и другие). Библеизмы-слова (топонимы и антропонимы) и производные образования используются М.А.Булгаковым нередко в составе словосочетаний, где библейское имя (образ) или географическое название является признаковым словом, имеющим эмоционально-оценочный характер: вавилонское столпотворение, вавилонская блудница, кротость Давида, Самсонова сила и другие.

Булгаков своеобразно использует библейский текст, он предлагает свою трактовку казни Иешуа на Лысой Горе. Некоторые библейские герои «живут» на страницах произведения Булгакова, наделенные писателем человеческими качествами, и выступают в качестве своеобразных знаков в его творчестве. Автором вводятся в роман хорошо известные в мировой литературе образы Священного Писания: прокуратор Иудеи Понтий Пилат – «В белом плаще с кровавым подбоем, шаркающей кавалерийской походкой, ранним утром четырнадцатого числа весеннего месяца нисана в крытую колоннаду между двумя крыльями дворца Ирода Великого вышел прокуратор Иудеи Понтий Пилат»²; Левий Матвей – «...Левий Матвей, – охотно объяснил арестант, – он был сборщиком податей, и я с ним встретился впервые на дороге в Виффагии, там, где углом выходит фиговый сад, разговорился с ним»³ и другие. В «ершалаимских главах» для более достоверного описания событий, предшествующих казни, и описания самой казни писатель использует и

¹Багирова Е.П. Эволюция антропонимикона в текстах разных редакций романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»: Автореф. дисск. филол. н. — Тюмень, 2004. – С. 14.

²Булгаков М.А. Записки покойника: Сатирическая проза/Сост.и авт. послесловия А. З. Вулис/. – Т.: Изд-во лит. и искусства, 1990. – С.363.

³ Там же, С. 366.

топонимы библейского происхождения: Галилея; Гефсимания; Вифлеем; Гионская долина; Елеонская гора и другие.

Для романа М. А. Булгакова («Мастер и Маргарита») характерно использование библеизмов в «людической функции»¹, которая преобладает, как и номинативная функция (привлечение ярких языковых средств, выражающих мысли).

Библеизмы романа имеют экспрессивную насыщенность, что определено жанровым своеобразием романа в романе. В романе слиты воедино несколько культурных и историко-религиозных традиций, и все это пропущено через гротескный сатирический быт московской жизни. Вышеперечисленные функции библеизмов применимы к «московским главам», тогда как в «ершалаимских главах» преобладают персуазивная² иноминативная функции. Библеизмы (как прецедентные высказывания) выполняют в романе во многих случаях не одну, а несколько функций в одном и том же случае их употребления. В использовании библеизмов в романе «Мастер и Маргарита» автор достиг наивысшего мастерства.

Библейский интертекст является одним из важнейших средств создания и актуализации подтекстовой информации, несущей авторскую оценку. Разная степень прорисовки образов, разные объекты концентрации внимания этих писателей свидетельствуют об индивидуальности авторского подхода, о том, что именно эти библейские интекстные компоненты позволяют писателям аргументировать свою мысль, вызвать определенное поле ассоциаций у читателя, направляя его по тому пути, который интересует создателя текста, заставить читателя взглянуть по-новому на библейские образы.

¹Багирова Е.П. Эволюция антропонимикона в текстах разных редакций романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»: Автореф. дисск. филол. н. — Тюмень, 2004. — С. 14.

²Персуазия – переубеждение. / http://all_words.academic.ru/61716/

2.3. ТЕКСТОВОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ ОБРАЗА-СИМВОЛА НЕЧИСТОЙ СИЛЫ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ

Л.Н. АНДРЕЕВА И М.А. БУЛГАКОВА

Жанровые определения «Дневника Сатаны» и характеристики, его жанровой структуры подчеркивают многоплановость, своего рода синтетичность и итоговость последнего произведения Андреева. По мнению Ю. В. Бабичевой «Дневник Сатаны» логически замкнул цикл поздних драм писателя («Реквием», «Собачий вальс», «Милые призраки») и стал романом – памфлетом, романом – предостережением, в котором сатирическое разоблачение современной западноевропейской цивилизации сопрягаются с лирико–философскими размышлениями о сути человека и судьбах человечества, что позволяет понять мысли и настроения последних лет жизни Андреева.¹ А. Ачатова, называя «Дневник Сатаны» романом-памфлетом с жанровыми признаками лирико-психологической и социально-публицистической повести и драмы, считает, что главную жанрообразующую функцию выполняет в нем игровое начало, позволяющее автору подать явления, события в разных (необычных, непривычных) ракурсах.²

По мнению Ю. Н. Чирвы, «Дневник Сатаны» представляет собой «синтез театрально-игровых средств «панпсихической» драмы и повествовательных начал. Г. Н. Боева тоже акцентирует внимание на андреевском синтетизме, сопрягающем эпическое и драматическое, трагическое и комическое, историзм и мифологизм, разные типы художественного пространства и т.п. В итоге в романе возникает «максимально уплотненная синтетическая реальность многомирная и многомерная».³ Е.А. Михеичева определяет жанр итогового произведения Андреева как лирико – психологический роман-антиутопию.⁴

¹ Бабичева Ю.В. «Дневник Сатаны» Л Андреева как антиимпериалистический памфлет. / Творчество Леонида Андреева. Исследования и материалы. – Курск, 1983. – С. 75–86.

² Ачатова А. А. Выражение авторской позиции в жанровой структуре «Дневника Сатаны» Л. Андреева. / Художественное творчество и литературный процесс – Томск, 1984. – Вып. 6. – С. 48–70.

³ Боева Г.Н. Идея синтеза в творческих исканиях Л.Н. Андреева. Авторефдис. канд. филол. наук. – Воронеж, 1996.

⁴ Михеичева Е.А. Творчество Леонида Андреева: особенности психологизма и жанровые модификации. Авторефдис. докт. филол. наук. – М., 1995.

На самом деле «Дневник Сатаны» обнаруживает еще большую степень многоплановости и синтетичности его жанровой структуры, концентрирующей опыт всех жанровых разновидностей прозаических и драматургических произведений Андреева. В поэтике романа есть жанровые признаки повести «потока сознания», «таинственной» повести евангельских мифов, романа-мифа, новелл, анекдотов, условно-символических драм и драм «панпсихе». Внутренняя емкость и многозначность жанровой структуры «Дневника Сатаны» увеличивается также за счет включения в нее чрезвычайно широкого интертекста русской и зарубежной литературы, а также автоинтертекста.

В последнем романе причудливо взаимодействуют не некоторые, а почти все основные проблемы, образы, сюжеты, мотивы и ситуации прозы драматургии и публицистики Андреева: проблемы смысла жизни и сути человека; герои с сатанинскими, демоническими, ницшеанскими чертами и герой – Христос; мотивы непознаваемости, призрачности жизни; мотивы молчания, невыразимости истины «простыми человеческими словами» и т.п. Если в предшествующем творчестве стремление к варьированию и синтезированию элементов собственной художественной системы было устойчивой тенденцией, то теперь оно превратилось в основной жанрообразующий и концептуальный принцип. Все сказанное позволяет считать «Дневник Сатаны» итогом не только позднего, но и всего творчества Андреева.

Разговор о «Дневнике Сатаны» следует начать с неомифологического контекста, в который он органично вписывался и который функционировал в качестве предтекстов «книги итогов» Андреева. Контуры неомифологии конца XIX – начала XX века очерчены в уже неоднократно называвшихся выше работах З.Г. Минц, Л. Силард, С. П. Ильева, Л.А. Колобаевой, В.И.Антонфийчука, А.Е. Нямцу, Г.Г. Ишимбаевой и др. Там же выработаны принципы анализа и интерпретации романов – мифов. Показано, как, опираясь на традиции мирового искусства (в том числе «фаустианы» и «христологии»), а

также учитывая историософские концепции Вл. Соловьева и Ф. Ницше, Мережковский создал трилогию «Христос и Антихрист» (1895 –1904), открывшую продуктивное направление развития литературы XX века. По Мережковскому, борьба Христова и Антихристова начал является источником движущих сил бытия человека и человечества. Она должна завершиться победой правды Христа, что обернется долгожданной гармонией Истины, Добра и Красоты на земле.

В основе «Дневника Сатаны» тоже лежит оригинально интерпретированный конфликт «Христос – Антихрист». Причем, видимо, можно говорить об итоговости этого романа-мифа не только по отношению к творчеству Андреева, но и в значительной степени к очерченному кругу неомифологии серебряного века. Этот конфликт в «Дневнике Сатаны» реализуется как на уровне внутреннего сюжета, воссоздающего психологические и экзистенциальные метаморфозы Вандергуда-Сатаны, так и на уровне внешней коллизии «Сатана (Вандергуд) – Мария – Магнус». Связующим звеном между ними служит сюжетная ситуация встречи главного героя с Прекрасной Незнакомкой (Марией-Мадонной), круто изменившей его мироощущение и судьбу. Эта ситуация восходит к глубинным пластам мифологии и искусства, а в русской литературе нового времени – к гоголевскому «Вию» (Хома – Панночка) и «Невскому проспекту» (Пискарев – Брюнетка), к романам Достоевского (князь Мышкин – Настасья Филипповна), и, наконец, к неомифологии символистов¹.

Важные структурообразующие и концептуальные функции в книге итогов выполняет интертекстуальный мотив Звезды Морей, никогда ранее не звучавший в произведениях Андреева и не привлекавший внимание интерпретаторов «Дневника Сатаны». Впервые этот мотив в андреевском романе возникает как обозначение непосредственной реакции вочеловечившегося Сатаны-Вандергуда на появление дочери Фомы Магнуса –

¹ Московкина И. И. Сюжетная ситуация встречи с прекрасной знакомкой в «Невском проспекте» Гоголя и «Дневнике Сатаны» Л. Андреева // Література та культура полісся. – Вип.7. – , 1996. Ніжин, 1996. – С.139-141.

Марии: «Звезда морей! Тебе нравится это имя: звезда морей? Осмелюсь сказать: нет!»¹ – обращается он к читателю. Современный Андрееву читатель прекрасно понимал, почему Мария поразительно похожая на Мадонну, вызвала у Сатаны ассоциации именно с этим образом. Он был довольно распространенным в поэзии рубежа XIX – XX столетий, а своими корнями уходил в глубины религиозного и мифологического сознания. Для читателя же конца XX и начала XXI столетия, на многие десятилетия отлученного и от модернизма серебряного века, и от религии, процитированные строки требуют хотя бы краткого комментария.²

Дело в том, что в дохристианском мире звезды обожествлялись, а их изображение, в свою очередь, служило символическим обозначением того или иного божества. Так, эмблемой всех богинь-матерей и богинь моря (Изиды, Химены, Геры, Эстии, Афродиты, Венеры, Ино, Фетиды и др.) служила шестилучевая звезда, получившая название Звезды моря. Сближение богинь – Богородиц, с богинями моря было вызвано тем, что вода почти повсеместно мыслилась символом очищения, возрождения, духовности и т.п. Нередко и имя Богородицы ассоциировалось с морем (mare), и ее звали Миррой, Майей, Марией. К тому же богини, о которых идет речь, зачастую считались покровительницами мореплавателей (например, Венера). Им молились перед плаваньем, а шестиконечную Звезду моря рисовали на парусах кораблей³.

Христианство в значительной степени ассимилировало древние верования, поэтому и христианскую Богоматерь зовут Мария, а у католиков и Звездой Моря (Stella Maris). В честь нее сложен гимн «Ave, Maris stella», в котором звучит мольба об изгнании бед, освобождении от грехов (в том числе и от первородного греха Евы), и вера в то, что через Матерь Божью людские молитвы дойдут до Христа. Поскольку, в отличие от язычества, христианство предостерегало от идолопоклонства, католики, хотя и сохранили именование

¹ Андреев Л. Н. Собрание сочинений. В 6-ти т. – М.: 1990 – 1996. – Т. 6. – С. 134.

² Московкина И. И. Мотив «Звезды Морей» в романе Л. Андреева «Дневник Сатаны» // Літературознавчий збірник – Вип. 11. – Донецк, 2002, -С.175.

³ Бейли Г. Потерянный язык символов. – М., 1996. – Кн. 5. – С.201.

Богоматери как Звезды Моря, постепенно перестали отождествлять ее с конкретной звездой, истолковывая этот титул символически.¹

В поэзии серебряного века, послужившей ближайшим интертекстом для «Дневника Сатаны», мотив Звезды Моря и связанные с ним мотивы были переосмыслены в духе модернизма. Как показал А. Ханзен-Леве, интерпретация мотива звезд в русском символизме эволюционировала. Для ранних символистов-«диаволистов» звезды подвластны тьме и хаосу. Для второго, мифопоэтического, этапа развития символизма характерен взгляд на звезды, близкий христианской и герметико-гностической традициям. В звездном космосе доминирует гармонизирующая динамика, а звезды предстают как кормчие (прежде всего у В. Иванова) или в различных ипостасях женского светового образа: утренней звезды, «звездного венца» (*stellacorona*), Софии-Марии и т.п. Для позднего, гротескно – карнавального, символизма характерна ремифологизация этого мотива.²

Приведенные примеры можно умножить сославшись на лирику В. Брюсова, Ю. Балтрушайтиса, Ф. Сологуба и других поэтов – модернистов, предложивших оригинальные интерпретации мотива *Звезды Моря*. Так, *гордый и упрямый*, исполненный *проклятием* богу лирический герой стихотворения Брюсова «Звезда морей» (1897) и в еще большей степени Кормчий в стихотворении Балтрушайтиса «*Ave, Maris Stella*» (1906), репрезентуют мироощущение нищеванской сильной личности. Причем лирический герой Балтрушайтиса не просит *Звезду Моря* о помощи и спасении, а устремляется навстречу неизведанному, надеясь лишь на собственные силы и смелую волю. Еще более кощунственная вариация мотива Звезды Морей и связанной с ним экзистенциальной коллизии лежала в основе стихотворения Ф.Сологуба «Когда я в бурном море плавал...» (1902), где в роли Спасителя оказывается не Мария, а Дьявол. В лирике же А. Блока Прекрасная Дама поначалу ассоциировалась со

¹ Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2-х т. – Т.2., 1992. – С.58.

² Ханзен-Леве А. Русский символизм: Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм начала века. Космическая символика. – СПб., 2003. – С. 251.

Спасительницей человека и человечества (соловьевской Душой Мира), а затем предстала кометой, павшей звездой–Марией, прекрасной падшей женщиной, дарующей лирическому герою любовь-страсть и восторг жизни.

На таком фоне не столь неожиданной выглядит вариация мотива Звезды Морей в «Дневнике Сатаны». Более того, охарактеризованные вариации мотива стали важной составляющей интертекста «книги итогов» Андреева. Сюжетные мотивы «Дневника Сатаны» обнаруживают интертекстуальные связи с мотивами христианских текстов о Звезде Моря, с одной стороны, и стихотворений поэтов – модернистов, с другой. Вочеловечившийся Сатана-Вандергуд, от лица которого ведется повествование, на первых же страницах говорит о себе: «Я горд, самолюбив, и даже, пожалуй, тщеславен...»¹. Заскучав в мирах иных, Сатана, подобно Кормчему Балтрушайтиса, устремился навстречу неизведанным ощущениями впечатлениям.

Он мечтает о грандиозной игре в занимательном *спектакле*: «Моими *подмостками* будет земля, а ближайшей *сценой* Рим...»². Для этого он по собственной воле пускается в *плаванье через океан* в Вечный город Рим, на подъезде к которому его поезд терпит крушение. *Чудом* оставшись в живых, вместе со своей свитой (вочеловечившимся чертом Топпи) Сатана бредет *по просторам* Кампаньи, которую он сам чуть позже уподобит *морю*: «И настоящее *римское море*, его волнистая Кампанья запел всеми голосами бури, как океан, и мгновениями чудилось, что ее недвижные холмы, ее застывшие из века волны уже поколебались на своих основаниях и всем стадом надвигаются на городские стены»³. Герой-рассказчик идет на *спасительный огонек*, свет окон белого домика Магнуса и Марии. Наконец, в соответствии с христианской традицией, герой (воплощение гордыни, самоуверенности и цинизма) перерождается под влиянием Звезды Морей – Марии: Дух безлюбности и пустоты превращается в сосуд переполненный любовью.

¹Андреев Л. Н. Собрание сочинений. В 6-ти т. – М.:1990 – 1996. – Т. 6. – С. 120.

²Андреев Л.Н. Там же, С.120.

³Андреев Л.Н. Там же, С.168.

Однако на этом роман не заканчивается, так как в отличие от христианских канонов, андревский герой узнает, что он обманут Марией и Магнусом. «Спасительный» свет заманивает его в ловушку к Магнусу – сильной личности, пошедшей дальше самого Сатаны. Мария же оказывается любовницей Магнуса – падшей, развратной женщиной, куклой с ликом Мадонны. По свидетельству Магнуса, «у нее нет того что зовется душою совсем нет. Я много раз пытался заглянуть в глубину ее сердца, ее мыслей, и каждый раз кончалось у меня головокружением, как на краю пропасти: там нет ничего. Пустота!»¹. То, что герою- рассказчику казалось лишь игрой его ума и остроумным парадоксом (его глумливые размышления о возможности связи между Сатаной и Марией), оказалось реальностью, превзошедшей его самые смелые фантазии.

Оказывается также, что Сатана – Вандергуд невольно (но подобно герою Сологуба) обращался за помощью не к Богине – Звезде Морей, а к Прекрасной дьяволице, к Пустоте, не владеющей Истиной и не причастной к Добру. Искомая гармония лишь на несколько мгновений одарила его предощущением счастья, полноты и смысла жизни и ускользнула от него Мария, (подобно Дьяволу в библейской истории) искушает Сатану любовью: «О Мария, Мария, как страшно ты *искушаешь* Меня!»². Сатана же под влиянием любви уподобляется Христу, удалившемуся в пустыню: вместо сорока дней он просит для размышления неделю и периодически отправляется в Кампанию, которую называет *пустыней*. Мария (как ей и положено) *погребает* Сатану, превратившегося в Христа, «распятого» Магнусом и его «мелкими бесами». Так мифологический мотив Звезды Морей, развиваясь и варьируясь, сопрягается с мифологическими мотивами *пришествия Христа и Антихриста*. «Дневник Сатаны», начавшись как роман-миф о пришествии Сатаны, превращается в роман- миф о пришествии Христа. У Сатаны появляется пресветлый лик Христа, Мария же (как скажет сам Сатана) лишь украла Лик у Мадонны, как и Магнус украл чье-то Имя.

¹Андреев Л. Н. Собрание сочинений. В 6-ти т. – М.:1990 – 1996. – Т. 6. – С. 235.

²Андреев Л.Н. Там же, С.187.

Чрезвычайно важную роль в «книге итогов» играет автоинтертекст. Внутренняя емкость образа Марии возникает за счет соотнесенности не только с «чужими предтекстами», но и андреевскими: он замыкает, итожит и предельно обобщает ряд женских образов из предыдущих произведений («Ложь», «В тумане», «Тьма», «Проклятие зверя», «Сашка Жегулев» и др.). Ее возраст неизвестен: «она не меняется, отчего не допустить, что ей не двадцать, а двести тысяч лет»¹. За это время встреча с ней не раз приводила к гибели «чистых душой», влюбленных в нее юношей, которые не могли вынести крушения своего идеала.

Концептуальная суть и структура характеров главных героев «Дневника Сатаны» соприродна также амбивалентным героям Мережковского, сопрягавших Христово и Антихристово (начала с «двуликим Янусом» Леонардо, с Юлианом Отступником и др.). В «Петербурге» Белого у героев тоже есть лики Христа (Лихутин – Белое Домино) и Антихриста (Николай Аблеухов – Красное Домино), Лик Антихриста – Петра I проступает в Аблеухове-старшем и т.д. В героях «Мелкого беса» Сологуба чрезвычайно сильно бесовское начало (будь то Передонов, «колдунья» Вершина или сама Недотыкомка серая). Как проявление универсального сатанинского начала в «Мелком бесе» выступает *смех*. Стихия иронии является важнейшим концептуальным и жанрообразующим факторами в романе – мифе Белого. Все это (а также тип хронотопа, предметного мира и других элементов жанровой структуры названных романов-мифов) типологически сходно с художественным миром «Дневника Сатаны».

Специфика главных героев «Дневника Сатаны» и лежащей в его основе коллизии обуславливалась также их соотнесенностью с философской драмой Гетеи «фаустианой» символистов. Творчество немецкого поэта как бы заново открывается в начале XX века и оказывается в центре литературных и теоретических споров модернистов, в результате чего Гете и его герой – Фауст,

¹Андреев Л. Н. Собрание сочинений. В 6-ти т. – М.: 1990 – 1996. – Т. 6. – С. 239.

предстают в облике символистов, мистиков и ницшеанцев. Д. Мережковский, К.Д. Бальмонт, Вяч. Иванов не только интерпретируют, но и переводят фрагменты, а В. Брюсов всю драму «Фауст». «Анатэмой» и «Дневником Сатаны» Андреев включился в эту дискуссию и предложил свои «вариации на тему» легенды о докторе Фаусте. Первым в мировой литературе «Антифаустром» принято считать «Мастера и Маргариту» М.А.Булгакова¹. Однако «перелицовка» фабулы и ее значительное переосмысление Андреевым позволяет поставить на это место «Дневник Сатаны».

«Пролог на небесах», в котором объясняется решение Дьявола совершить паломничество на Землю, в романе Андреева отсутствует, так как подобная сцена и мотивировка – бросить вызов Богу, познать истину и возвестить правду о судьбе человека, а заодно и поразвлечься – уже фигурировали в «Анатэме». В отличие от Фауста, Вандергуд минует увлечение наукой, так как этот этап в поисках смысла жизни уже художественно исследовался Андреевым в драме «панпсихе» «Профессор Сторицын», где затворничество и служение «чистой» науке были отвергнуты в пользу познания «живой жизни». Поэтому, как и в «Фаусте», Сатана – Вандергуд искушается любовью, властью, почестями, радостями беспечной светской жизни. Причем в силу того, что филантропическая деятельность, приносящая славу и власть, уже обнаружила свою несостоятельность в «Анатэме», эта сторона конфликта «Сатана и современный мир» воссоздана в романе пунктирно и в однозначно ироническом освещении.

Роль филантропа и «пророка – модерна» удалась Сатане на славу. Однако, несмотря на очевидный успех у публики (он в центре внимания политиков, религиозных деятелей, художников, светских дам и обывателей, жаждущих благодеяний и «нового слова»), Вандергуд / Сатана ни на минуту не обольщается значением своей роли в судьбах человечества. Как бы гротесково сочетая в себе Давида Лейзера и Анатэму, он некоторое время, как и было

¹Бэлза И.Ф. Генеалогия Мастера и Маргариты. Контекст.– М., 1978. – С.156–249.

задумано развлекается этой ролью. Но появление в его жизни Мари и любовь к ней поднимает героя на такую духовную высоту, которая делает дальнейшую игру невозможной. Поэтому главным поводом для искушения Сатаны стала любовь к Марии. Но и в этой коллизии, по сравнению с драмой Гете, произошла перемена ролей: любовь очеловечила, а затем погубила (внутренне взорвала) Сатану, а не его возлюбленную, которая оказалась бездушной куклой, содержанкой Магнуса.

В отличие от «Фауста», в «Дневнике Сатаны» внешние события уступили место изображению внутренней коллизии героя-рассказчика. Это было связано с представлениями Андреева о природе трагического в жизни современного человека. В «Письмах о театре» (1911 – 1913) он писал, что в XX веке по свету бродит только коммивояжер, а Л. Н. Толстой с его мировой драмой по четверти столетия сидит неподвижно. Поэтому действие и зрелище должны покинуть сцену, оставив место незримой душе человеческой¹.

Таким образом, «фаустианское» начало позволило Андрееву создать роман - миф о пришествии на Землю Антихриста и Конце света. Кроме того, «Дневник Сатаны» включал автоинтертекст андреевского Апокалипсиса: от «Красного смеха» (где уже «выпускали смерть из-за загородки») до «Трех ночей», «Воскресения всех мертвых», и «Черта на свадьбе». Это еще больше увеличивало семантическую емкость и многоплановость «книги итогов».

Судьба Булгакова складывалась так, что «ни в одном из своих крупных произведений он не успевал полностью договорить о том, о чем хотел сказать»². Исключение тут составляет роман «Мастер и Маргарита», в котором получили свое конечное завершение все главные булгаковские мотивы – как прозы, так и драматургии. Роман подводит итог всем творческим и философским исканиям Булгакова и является объединением всех лейтмотивов творчества писателя.

¹ Андреев Л. Н. Собрание сочинений. В 6-ти т. – М.:1990 – 1996. – Т. 6. – С. 514.

² Яновская Л.М. Творческий путь Михаила Булгакова. – М.: Просвещение, 1983. – С. 75.

Проблема добра и зла является одним из главных вопросов в философии и литературе. Чаще зло рассматривается как «противоположность добру»¹. По Ницше же оно так же необходимо, как и добро. В романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» эти понятия тесно связаны и переплетены. Интертекстуальные связи, анализ истории создания романа и образа Воланда помогает раскрыть суть одного из самых сложных литературных творений. Роман «Мастер и Маргарита» как бы аккумулирует поиски писателя, концентрирует все важные для Булгакова смыслополагающие мотивы добра, истины, веры, зла, власти, порядка, покоя, памяти о прошлом, знания, шутовства, театральности, возмездия, милосердия и многие другие. В «Мастере и Маргарите» Булгаков переосмысливает один из основных мотивов – мотив Антихриста.

Необходимо отметить определенную трансформацию образа дьявола от Гете через Пушкина и Достоевского к Булгакову. В «Фаусте» Мефистофель предстает как «дух злобы, демон лжи, коварства». Он заключает с Фаустом пари: способен ли человек устоять против козней сатаны и остаться человеком, или же он обречен на падение? Формально победил Мефистофель, потому что Фауст произносит роковые слова: «Остановись, мгновенье, ты прекрасно!». В «Сцене из Фауста» А. С. Пушкина Мефистофель уже не побуждает Фауста на какое-нибудь злое дело, а лишь собирается выполнить его приказ утопить корабль, на котором находится «мерзавцев сотни три». Все они, таким образом, в соответствии с карательной функцией «ведомства Воланда», будут казнены. И человек, и бес сливаются как бы в одно целое. Скука и цинизм, тоска и безразличие парят в душе пушкинского Фауста, «лишнего человека» в обществе лжи и безверия. Отсюда его стремление хоть как-то бороться с этим миром, но бороться по-мефистофельски: «Все утопить...». В романах Ф. М. Достоевского дьявол становится как бы второй, безнравственной стороной человека. Отсюда традиционный мотив «двойничества», тема борьбы человека

¹Мифологический словарь. Электронный ресурс. / http://gufo.me/content_mifenc/satana-9800.html

с мрачными сторонами своей души. Однако, если в «Преступлении и наказании» раздвоенность Раскольников оборачивается ее возможным преодолением, есть надежда на духовное воскресение героя, то в «Братьях Карамазовых» и «Бесах» дьявольская сторона души чем дальше, тем больше заслоняет в человеке все доброе и хорошее. Так и один из центральных образов романа «Мастер и Маргарита» – Воланд – также очень далек от классического образа «духа тьмы» Священного Писания.

Традиционно считается, что главное занятие Сатаны - неутомимое сеяние соблазнов, разрушений и зла. Сатана (евр. *sâtân*, араб. *sâtânâ* – противник, противоречащий, обвинитель) в религиозно-мифологических представлениях иудаизма и христианства главный антагонист бога, враг человеческого рода, царь ада и повелитель бесов. Для обозначения дьявола употребляются имена: Вельзевул, Люцифер, Мефистофель, Воланд и др.¹. В романе обнаруживается несколько из перечисленных значений, не вполне совпадающих и не ограничивающихся ими. Сатана противостоит Богу не на равных основаниях, не как божество, но как падшее творение бога и мятежный подданный его державы, который может в конечном счете **содействовать выполнению божьего замысла**². Воланд говорил Левию Матвею: «**что бы делало твое добро, если бы не существовало зла**, и как бы выглядела земля, если бы с нее исчезли тени? Не хочешь ли ты ободрать весь земной шар, снеся с него прочь все живое, из-за твоей фантазии наслаждаться голым светом»³.

В Евангелии от Матфея упоминается имя Вельзевул. Библия связывает это имя с именем бога филистимлян Бал-Зебуба — Повелителя мух. В романе Воланд предстал перед Маргаритой в грязной рубашке, лежащий, с амулетом на шее в виде жука. В образе Воланда органически сплавлено множество литературных источников. Само имя взято из «Фауста» Гете, оно является одним из имен дьявола. Важно и то, где и когда он появляется. Воланд

¹ Мифологический словарь. Электронный ресурс. / http://gufo.me/content_mifenc/satana-9800.html

² Мифологический словарь. Там же.

³ Булгаков М. А. Мастер и Маргарита. – Москва: Художественная литература, 1988. – С. 349.

появляется в час жаркого заката у Патриарших прудов. Патриаршие получили свое название от Патриаршей слободы, она еще называлась Козья. Патриаршая Козья в семантике булгаковского романа прочитывается как Богочертовское место. Воланд появляется в Москве у болота, ставшего прудом, из которого, к тому же, нельзя напиться. Болото, по народным преданиям, – место обитания нечистой силы. Важно, что действие в романе происходит в канун Пасхи: начинается в Страстную среду, а заканчивается в ночь с Великой субботы на Воскресение. По Библии в среду произошло предание Иудой Иисуса, в пятницу происходит распятие Иисуса, а в ночь с субботы на воскресенье Его воскрешение. Можно предположить, что в эти дни страстной недели происходит борьба божественной силы.

Воланду и его свите трудно дать однозначную характеристику. Образ Воланда амбивалентен: это вроде бы и дьявол, но он в то же время выполняет функции Бога. Воланда нельзя интерпретировать только как зло, возможно он является сплетением двух начал – света и тьмы, и его миссия – установить справедливость. В его поступках четко прослеживаются порывы милосердия. Теория Воланда: *«Каждому будет дано по его вере»*.¹

С образом Воланда связан важнейший мотив – мотив веры. Булгаковым высказывается прямое отрицание неверия, безбожия, атеизма. «Простите мою назойливость, но я так понял, что вы, помимо всего прочего, еще и не верите в бога? ... Вы – атеисты?!»² – с ужасом спрашивает Воланд Берлиоза и Бездомного. Дальнейшее развитие событий показывает, что даже с точки зрения сатаны безбожие – самый страшный грех: и Бездомный, и Берлиоз за него жестоко наказаны, первый – безумием, второй – небытием. Вера в любых богов по Булгакову предпочтительнее атеизма. Рефреном по роману идет восклицание: «О боги, вы боги!», свидетельствующие о множественности человеческих представлений о божественном, которая Булгаковым вовсе не осуждается. Для Булгакова христианство – лишь одна из возможностей

¹ Булгаков М. А. Мастер и Маргарита. – Москва: Художественная литература, 1988. –С.265.

² Булгаков М. А. Там же. – С.19.

духовных исканий человечества. «Защищая веру в любой форме и ополчаясь против атеизма, он искажает евангелие, зато использует и идеи иудаизма, и идеи буддизма, и идеи единой вселенской церкви В.Соловьева»¹. Однако писатель отчетливо осознает значимость христианства как прекраснейшей этической доктрины, являющейся воплощением Любви и Всепрощения.

Кто же все-таки Воланд на самом деле? Для Иванушки Воланд – «иностраный шпион». Для Берлиоза – «профессор истории, сумасшедший иностранец», для Степы Лиходеева – «черный маг», для Мастера – «литературный персонаж». Воланд – вселенная, черный необъятный космос. Как справедливо отмечает А. Красильников², Воланд уподоблен Иешуа, но их власть разграничена на два различных принципа. Воланд у Булгакова – это вовсе не продукт темных, низших сил природы, он – олицетворение самой природы, жизни. А природа или жизнь существуют абстрактно, независимо от человека.

ВЫВОДЫ К ГЛАВЕ 2

Творчество Михаила Афанасьевича Булгакова и Леонида Николаевича Андреева представляет собой мистическое единство будничной исторической реальности и смелой, даже откровенной фантастики.

Основным предметом художественного исследования в творчестве М.А. Булгакова и Л.Н. Андреева являются процессы самосознания и самоопределения человека переходной эпохи рубежа веков. Их «герои-мыслители» бьются над решением острейших проблем бытия и сознания человека: «что есть Мысль и Безумие?», «где границы человеческого познания?», «каковы перспективы борьбы Тьмы и Света, Добра и Зла в современном мире?».

Неомифология Андреева возникает на основе жанровой структуры его новелл и повестей, сохраняя основные свойства их поэтики (гротесковость и символичность образов, острый новеллистический сюжет с неожиданным

¹ Галинская И.Л. Загадки известных книг. - М.: АСТ - Пресс, 2005. – С.44.

² Красильников А. Айсберги антисемитизма. Электронный ресурс. / http://a.kras.cc/2014/05/blog-post_8253.html

финалом или лирический сюжет «потока сознания», повестей и т.п.), но увеличивая внутреннюю семантическую емкость за счет возрастания многозначности всех уровней композиции. Включение писателем в художественное произведение элементов других текстов позволяет говорить об некотором игровом начале интертекстуальности.

Русская литература богата библейскими мотивами и символикой. Интертекстуальные библейские включения представлены в произведениях в виде цитат и аллюзий, которые отсылают к символам, образам, сюжетам и ситуациям Библии, обогащаются новыми значениями в метатекстах и способствуют оригинальному построению всего текста.

Прецедентные имена Иисуса Христа и Иуды Искарота представлены в произведениях рассматриваемых писателей в связи с мотивами веры и предательства. При этом мотив предательства у Л.Н.Андреева связан не только с Иудой, но и с традиционными христианскими персоналиями, а у М.А.Булгакова воплощается в образах персонажей, которые принадлежат к разным историческим эпохам, описываемым в произведениях.

Типологически сходны композиции романов Андреева и Булгакова: их внешние (памфлетно – игровые) сюжетные линии призваны разоблачить крупных и мелких бесов современности, а внутренние – воссоздать борьбу Христова и Антихристова начал в незаурядной личности.

Сопоставление с «Дневником Сатаны» проясняет некоторые загадки булгаковского романа. В частности, почему Мастер и его возлюбленная заслужили не прощение и свет, а покой. В образах Мастера и Маргариты, как и в андреевских персонажах, объединены Христово и Антихристово начала. Как показали исследователи, Мастер – «двойник» Иешуа и носитель его правды. Мастер открывает правду Христа, а затем оказывается «взорван» добрыми людьми вроде Бен-Товита, неспособными понять ее и следовать ей.

Помимо сходства жанровых структур и точек соприкосновения авторских концепций «Дневник Сатаны» и «Мастер и Маргарита» обнаруживают и массу

других переключек: сопряжение трагического и комического, гротесковость, сходство мотивов (в том числе *игры, театральности*) ситуаций, образов. Все это свидетельствует о том, что Булгаков учитывал аргументы предшественника в решении «вечных» вопросов бытия человека и его художественные открытия на ниве модернизма и постмодернизма. Дальнейшее исследование проблемы «Л.Н. Андреев и М.А. Булгаков», несомненно, будет способствовать уяснению путей развития русской литературы.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В результате выполненного исследования удалось подтвердить общую гипотезу данной работы, заключающуюся в том, что интертекстуальность является компонентом идиостиля, анализ которого целесообразно проводить через исследование прецедентных имен как инструментов дешифровки интертекстуальных ссылок, что позволит выявить функции интертекстуальности в художественном дискурсе. В исследовании были проанализированы понятия «интертекстуальность», «метатекст», «интертекст», художественный дискурс. Художественный текст представляет собой особым образом индивидуально определенную и специфическим образом организованную неповторимую совокупность словесных образов, которая при восприятии его читателем преобразуется в образную систему. Художественный дискурс является как диалогом автора с читателем через систему образов, так и диалогом художественного текста с другими художественными текстами через систему образов. В построении диалогичности художественного дискурса важную роль играет категория интертекстуальности. На основе рассмотренных теорий в исследовании делается вывод, что интертекстуальность является общим свойством текстов, которое позволяет им соотноситься с другими текстами и явлениями культуры. Анализируются различные точки зрения на функции интертекстуальных включений. Рассматривается отдельный вид интертекстуальных включений – прецедентные феномены. Дается суммарное определение термина прецедентный феномен – прецедентное явление (текст/цитата, ситуация, имя, высказывание), значимое для той или иной личности в познавательном и эмоциональном отношениях, имеющее сверхличностный характер, т.е. хорошо известное и широкому окружению данной личности, включая ее предшественников и современников, и, наконец, такое, обращение к которому возобновляется неоднократно в дискурсе данной языковой личности. Выделенные в первой главе исследования универсальные функции интертекстуальных включений применяются в контексте

идиостлевого анализа на примере прицедентных имен в художественном дискурсе. Анализируются прецедентные имена собственные и их роль в конструировании идиостиля в романах М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» и «Дневник Сатаны» Л. Н. Андреева. Можно сделать вывод, что метатекстовая функция интертекстуальных отсылок является основной в структуре этих произведений.

Для понимания сюжета романа, системы образов и метафоричности фабулы произведения читателю необходимо фиксировать актуальную связь с текстом-источником, определить толкование опознанного фрагмента при помощи исходного текста, выступающего тем самым по отношению к данному фрагменту в метатекстовой функции. Можно сделать вывод, что метафоричность, являющаяся доминантной идиостиля М.А. Булгакова и Л.Н. Андреева, раскрывается в метатекстовой функции интертекстуальных включений художественного дискурса. В исследовании доказывалось, что прецедентные имена собственные специфически представлены в идиостиле художественных дискурсов каждого из рассмотренных писателей, при этом интертекстуальный потенциал анализируемых произведений служит одним из индикаторов доминанты авторского идиостиля каждого из них.

В ходе исследования так же было еще раз подтверждено, что художественный мир Андреева масштабен, многомерен и полифоничен. Поэтому он не сводим ни к одной из его составляющих и вполне не вписывается ни в одно из современных ему направлений в литературе. Масштаб андреевского мира задан космизмом его мировосприятия, а многомерность и полифоничность обусловлены мифопоэтикой, интертекстом разных типов, психологическим подтекстом, гротесково-парадоксальным сопряжением трагического и смехового ракурсов и уровней осмысления изображаемого.

Особое место в художественном мире Андреева занимали тютчевские мотивы бунта и богоборчества («Жизнь Василия Фивейского», «Герман и

Марта» и т.п.) богооставленности и одиночества («Молчание», «Дневник Сатаны и др.). Все названные и охарактеризованные координаты и мотивы андреевского художественного мира по – тютчевски «артикулированы» и входят в него как тютчевский интертекст, увеличивающий ассоциативное поле, многозначность и философскую глубину произведений Андреева. Антропоморфная же природа тютчевских образов и мотивов *ночи, безумия, смерти, сна, рока, судьбы* и т.п. способствовала созданию андреевской неомифологии.

Роман Булгакова «Мастер и Маргарита» – вершинное произведение Булгакова, над которым он работал до конца своей жизни. Роман аккумулирует все поиски писателя, концентрируя все существенные для Булгакова мотивы веры, добра, зла, истины, власти, порядка, покоя. В романе раскрываются все важнейшие мотивы, затронутые автором в ранних произведениях. Особое место для понимания смысла произведения имеют библейские мотивы, философски переосмысленные Булгаковым.

На страницах романа встречается множество библейских персонажей, событий, фактов, сюжетов. Некоторые из них претерпевают серьезное переосмысление, некоторые приобретают новое звучание, раскрываются новыми гранями. Писателю близки евангельские идеи добра, милосердия, всепрощения, но все же расхождение с традиционными библейскими канонами достаточно серьезно.

Переосмысливая библейские мотивы, Булгаков стремился найти ответы на важнейшие философские вопросы: в чем смысл бытия, для чего существует человек, что такое любовь, предательство, добро и зло. Библейские мотивы, представленные в философском переосмыслении Булгакова дают читателю понятие о мировоззрении писателя, его понимании библейских традиций, об отношении к людям и к жизни.

Булгаков выступает в роли синтетического, а не христианского мыслителя, пытающегося обобщить взгляды различных этических учений, и

это неотъемлемое право любого творца. Как великий художник, Булгаков приходит к осознанию великой силы нравственности, гармонии и справедливости, царящих в мире. Мысли о силе добра, о вторичности и подчиненности ему зла, о совершенстве жизни во всех ее звучат, а кричат со страниц романа: «Все будет правильно, на этом построен мир».

Таким образом, мы пришли к выводу о том, что изучение интертекстуальных связей представляется важным в практическом отношении, поскольку дальнейшее изучение феномена интертекстуальности может внести вклад в развитие теории идиостилевого анализа, теории художественного дискурса, теории литературы, лингвокультурологии, ономастики. Кроме того, развитие теории интертекстуальности имеет непосредственный выход к решению актуальных проблем повышения культурного уровня общества, развитию средств межкультурной коммуникации.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Каримов И.А. По пути модернизации страны и устойчивого развития экономики. Т. 16. – Т.: Узбекистан, 2008. / http://academy.uz/ru/activities/part_1
2. Андреев Л. Н. Собрание сочинений. В 6-ти т. – М.: Художественная литература, 1990 – 1996. – Т. 2.
3. Булгаков М. А. Мастер и Маргарита. – Москва: Художественная литература, 1988. – 480 с.
4. Булгаков М. А. Повести и рассказы. – Москва: Художественная литература, 1988. – 375с.
5. Аверинцев С.С. Символ. / Аверинцев С.С. София-Логос. Словарь. 2-е, испр. изд. – Киив: Дух і Літера, 2001. С. 155–161. / <http://ec-dejavu.ru/s-2/Symbol.html>
6. Андреевская М. И. О «Мастере и Маргарите». // Литературное обозрение. 1991. № 5. С. 59 – 115с.
7. Арнольд И.В. Проблемы интертекстуальности / Вестник СПбУ. – 1992. – Сер.2. – Вып.4.
8. Арсентьева Н.Н. О природе образа Иуды Искарота. / Творческое наследие Л. Андреева: Исследования и материалы. – Курск, 1963. – С. 63–75. / http://elena-isaeva.blogspot.com/2011/02/blog-post_17.html
9. Ачатов А. А. Выражение авторской позиции в жанровой структуре «Дневника Сатаны» Л. Андреева. / Художественное творчество и литературный процесс – Томск, 1984. – Вып. 6. – С. 48–70.
10. Бабичева Ю.В. «Дневник Сатаны» Л. Андреева как антиимпериалистический памфлет. / Творчество Леонида Андреева. Исследования и материалы. – Курск, 1983. – С. 75–86.

- 11.Багирова Е.П. Эволюция антропонимикона в текстах разных редакций романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»: Автореф. дисск. филол. н. – Тюмень, 2004.
- 12.Барков А. Н. Религиозно-философские аспекты романа «Мастер и Маргарита». / Возвращенные имена русской литературы. Аспекты поэтики, эстетики, философии. – Самара, 1994. – 243с.
- 13.Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – М.: Прогресс,1978.
- 14.Боева Г.Н. Идея синтеза в творческих исканиях Л.Н. Андреева. Авторефдис. канд. филол. наук. – Воронеж, 1996.
- 15.Бэлза И.Ф. Генеалогия Мастера и Маргариты. / Контекст. – М., 1978. – С.156–249.
- 16.Витковская Л., Головченко И. Когниция и образ автора в интерпретации смысла. Литературоведение XXI века. – Пятигорск: ПГЛУ, 2013.
- 17.Галинская И.Л. Загадки известных книг. – М.: АСТ – Пресс, 2005.
- 18.Гете И. В. Фауст. – Москва: Детская литература, 1977. – 352с.
- 19.Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка в 6-ти т. – Спб.: Вольфа, 1993. – Т. 6.
- 20.Денисова Г. Некоторые аспекты презумпции семиотичности в лингвокультурном сознании и речевой деятельности: Опыт интертекстуального анализа. Электронный ресурс. / <http://www.auditorium.ru>.
- 21.Иезуитова Л.А. «Елеазар», библейский рассказ Л. Н. Андреева// Блоковский сб. III: Русская культура XX века: Метрополия и диаспора. – Тарту,1996.
- 22.Ильин И.П. Интертекстуальность. / Современное зарубежное литературоведение: Энциклопедический справочник. – М.: Интрада, 1996.
- 23.Караулов Ю.Н. Русский язык и языковая личность. – М.: Изд-во МГУ, 1987.
- 24.Красильников А. Айсберги антисемитизма. Электронный ресурс. / http://a.kras.cc/2014/05/blog-post_8253.html
- 25.Кристева Ю. Семиотика. – М.: Изд-во МГУ, 1970.

26. Кузьмина Н.А. Интертекстуальность и прецедентность как базовые когнитивные категории медиадискурса. / Медиастилистика. Выпуск №1. 2011г. / <http://www.mediascope.ru/node/755>
27. Культура русской речи: энциклопедический словарь-справочник. – М.: Флинта; Наука, 2003.
28. Кураш С.Б., Гринкова О.А. Об интертекстуальности оригинального и переводного текстов. Электронный ресурс. / <http://www.lib.ru>
29. Литературное наследство. Горький и Леонид Андреев: Неизданная переписка. – М.: Наука, 1965. – Т. 72. – С. 351. / http://contrlist.ucoz.ru/2014/2014-03/book/dnevnik_satany-sredotochie_andreevskikh_tem.pdf
30. Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. – М.: Наука, 1979. – 276с.
31. Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. Электронный ресурс. / <http://litread.in/pages/34435/33690-34694?page=9>
32. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. – М.: Искусство, 1970.
33. Минц З. Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов. / Уч. зап. Тартус. ун-та. – Вып. 459: Блоковский сб. Вып. III. – Тарту, 1979.
34. Мифологический словарь. Электронный ресурс. / http://gufo.me/content_mifenc/satana-9800.html
35. Михеичева Е.А. Жанровые особенности «библейских рассказов» Л.Н.Андреева. / Жанры в историко- литературном процессе. – Вологда, 1985.
36. Михеичева Е.А. Творчество Леонида Андреева в контексте русской литературы начала XX века. – Орел, 1993.
37. Михеичева Е.А. Творчество Леонида Андреева: особенности психологизма и жанровые модификации. Авторефдис. докт. филол. наук. – М., 1995.
38. Московкина И. И. Сюжетная ситуация встречи с прекрасной незнакомкой в «Невском проспекте» Гоголя и «Дневнике Сатаны Л. Андреева// Література та культура полісся. – Вип.7. – Ніжин,1996. – С.139-141.

39. Пискаревский летописец. Происхождение, источники, авторство. – М.: Квадрига, 2014. – 360 с.
40. Реквием. Сборник памяти Леонида Андреева. – М., 1930. / <http://www.sudoc.fr/126708231>
41. Русское культурное пространство: Лингвокультурологический словарь. Вып. 1. / И.С. Брилева и др. – М.: Гнозис, 2004.
42. Сологуб Ф. «Когда я в бурном море плавал...». Электронный ресурс. / <http://slova.org.ru/sologub/kogdajavburnom/>
43. Солодуб Ю.П. Интертекстуальность как лингвистическая проблема // Филологические науки. – 2000. – №2.
44. Соколов Б. В. Расшифрованный Булгаков. Тайны «Мастера и Маргариты». – Москва: Яуза, 2006. – 382 с.
45. Степанов Ю.С. «Интертекст», «интернет», «интерсубъект»: (к основаниям сравнительной концептологии). / Известия АН. Сер. Литературы и языка. – 2001. – Т. 60, №1.
46. Фатеева Н.А. Интертекстуальность и ее функции в художественном дискурсе. / Известия АН. Сер. Литературы и языка. – 1997. – Т.56, №5.
47. Хализев В.Е. Теория литературы. – М.: Владос, 1999.
48. Ханзен-Леве А. Русский символизм: Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм начала века. Космическая символика. – СПб., 2003.
49. Чудакова М.О. Жизнеописание М. Булгакова. – М.: Астрель, 2002.
50. Эпштейн М. Медный всадник и золотая рыбка: поэма-сказка Пушкина. / Знамя. – 1996. – № 6.
51. Энциклопедия Булгакова. Электронный ресурс. / http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_bulgakov/60/
52. Ямпольский М. Память Тиресия: Интертекстуальность и кинематограф. – М.: Инфра-М, 1993.

53. Яновская Л.М. Творческий путь Михаила Булгакова. – М.: Просвещение, 1983. – 123 с.