



МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГИДРОМЕТЕОРОЛОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Кафедра зарубежной филологии и прикладных коммуникаций
ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

На тему «Принцип интертекстуальности в романе Б. Вербера «Последний секрет»

Исполнитель _____ Подберезкина Любовь Витальевна _____

(фамилия, имя, отчество)

Руководитель _____ к.ф.н, доцент _____

(ученая степень, ученое звание)

_____ Нужная Татьяна Владимировна _____

(фамилия, имя, отчество)

«К защите допускаю»

И.о. заведующего кафедрой _____  _____

_____ к.ф.н., доцент _____

(ученая степень, ученое звание)

_____ Родичева Анна Анатольевна _____

«26» __июня_2023г.

Санкт-Петербург

2023

Содержание

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА I. ТЕОРИЯ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТИ КАК ФИЛОЛОГИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА	6
1.1 Интертекстуальность как текстовая категория.....	6
1.1.1 Понятие интертекста и интертекстуальности.....	8
1.1.2 Функции интертекста.....	11
1.1.3 Основные формы интертекстуальности.....	13
1.2 Специфика интертекста в художественном произведении.....	17
1.3 Интертекстуальность в современной французской литературе.....	19
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ I	22
ГЛАВА II. СПЕЦИФИКА ПРОЯВЛЕНИЙ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТИ В РОМАНЕ БЕРНАРА ВЕРБЕРА «ПОСЛЕДНИЙ СЕКРЕТ»	24
2.1 Структурно-функциональный анализ интертекстуальных связей романа «Последний секрет».....	24
2.1.1 Мифологический интертекст.....	25
2.1.2 Цитаты, аллюзии, реминисценции.....	31
2.1.3 Авторский интертекст.....	32
2.2 Сюжетно-жанровая интертекстуальность романа «Последний секрет»....	34
2.2.1 Заимствование сюжетов.....	36
2.2.2 Заимствование образов.....	39
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ II	42
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	44
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	47

ВВЕДЕНИЕ

Удивительный факт, что во времена, когда обо всем уже сказано и написано, люди продолжают создавать что-то новое и оригинальное. Интерпретация, личное мировоззрение автора и поиск новых культурных ориентиров и ценностей дают возможность синтезировать писательский опыт предыдущих поколений. Каждый писатель стремится не только запечатлеть в произведении свое собственное мировоззрение, но и создать диалог между писательским творчеством прошлого, настоящего и будущего.

Включения чужеродных текстов в текст художественного произведения можно встретить у любого современного писателя. Авторы находятся в постоянном диалоге за счет отсылок на произведения своих современников и на произведения классики. Мы можем наблюдать это явление в цитатных заголовках и эпиграфах, реминисценциях, аллюзиях и прямых цитатах. Все эти приемы объединяет термин «интертекст».

Предметом данного исследования является принцип интертекстуальности в романе Б. Вербера «Последний секрет».

Объектом исследования является выражение принципа интертекстуальности в романе Б. Вербера «Последний секрет».

Материалом исследовательской работы стал французский роман Бернара Вербера «L'ultimesecret» и русский перевод А.Р. Кабалкина.

Цель работы: выявить особенности интертекстуальных связей в романе «Последний секрет».

Для достижения данной цели необходимо решить следующие **задачи:**

1. изучить принцип интертекстуальности в рамках существующего понятийного аппарата;
2. определить специфику интертекста в современной художественной литературе;

3. охарактеризовать основные жанрообразующие приёмы романа «Последний секрет»;
4. проанализировать маркеры интертекстуальности в романе «Последний секрет»;
5. определить интертекстуальные связи в сюжетно-жанровой структуре романа.

В ходе работы были использованы: описательный, культурно-исторический, а также сравнительно-сопоставительный методы. Структура работы состоит из введения, двух глав основной части и заключения.

В первой главе определяется понятие интертекста и интертекстуальности и подробно изучается функционирование интертекста в художественных произведениях.

Во второй главе рассматриваются интертекстуальные связи в романе Бернара Вербера «Последний секрет», определяется авторский интертекст и анализируется его использование в произведении.

Актуальность работы обусловлена двумя причинами. Во-первых, это сам интерес к категории интертекстуальности как явлению культуры и как текстовой категории. Известные деятели литературы изучали и все еще изучают этот вопрос. Среди них Ю. Кристева, Н. З. Баширова, Н. Пьеге-Гро и М. Б. Ямпольский. А во-вторых, есть необходимость изучения проявлений интертекстов в произведениях художественной литературы, особенно современной. Много можно сказать об авторе, изучив то, какой интертекст он применяет в своих произведениях. Бернар Вербер — один из самых популярных и известных современных французских авторов в России. За последние 7 лет можно найти немало опубликованных исследований по произведениям Бернара Вербера, что подтверждает актуальность работы.

Примеры исследований на русском языке: А. Ай. Р. Дандаа «Миф в структуре пьесы Бернара Вербера «Добро пожаловать в Рай», А. С. Кузьменко «Тема высокомерия и жестокости в новелле Бернара Вербера «Cilivisation disparue», Ю. Ю. Ведьмакова, И. А. Канон «Особенности языковой

картины мира Бернара Вербера», Л. Н. Якименко «Воспитание любви к детям у будущих педагогов начального образования средствами современной художественной литературы (на материале романа Бернара Вербера «Империя Ангелов»)),

Е. Э. Васильева, Н. В. Русинова «Фантастические допущения в романе Бернара Вербера «Танатонавты».

Примеры исследований на французском и английском языке: Patrick Bergeron «Bernard Werber, l'explorateur d'idées», Marie-Ève Bolduc «Approche mythocritique du récit des origines de l'homme dans Les Enfants de l'Atlantide de Bernard Simonay et Troisième humanité de Bernard Werber suivi de Les Dieux des éléments», М. А. Belei, I. Yu. Ieronova «B. Werber's neomythological works in the context of French postmodernism», К. М. Ilyashova, М. А. Beley «Precedent names in B. Werber's novel «The empire of the angels», V. I. Bereznev «L'analyse du roman de Bernard Werber «Les fourmis».

Научная новизна работы состоит в том, что на сегодняшний день не было опубликовано исследований, изучающих интертекстуальные связи в романе Бернара Вербера «Последний секрет». За последние 10 лет данный роман исследовали на следующие темы: Е. С. Лоскутова, О. М. Тарасова «Синонимия во французском языке на примере романа Б. Вербера «Последний секрет», О. С. Семенец «Неомифологизм Бернара Вербера в романе «Последний секрет».

Практическая значимость работы состоит в возможности использования результатов данной работы в других исследованиях текста, в студенческих докладах и рефератах, а также на практических занятиях по теории текста и стилистике французского языка. Кроме того, обращение к вопросам межтекстовой связи может привести к более глубокому пониманию художественных текстов, к совершенствованию умения видеть скрытое в текстах и использовать навык в устном общении.

ГЛАВА I. ТЕОРИЯ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТИ КАК ФИЛОЛОГИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА

1.1 Интертекстуальность как текстовая категория

На сегодняшний день в филологической сфере науки можно найти большое количество исследований по изучению принципа интертекстуальности в различных произведениях художественной литературы.

Феномен интерпретации текста изучается наукой герменевтикой. И. В. Арнольд писала, что интертекстуальность занимает в ней одну из ведущих позиций в области исследований [1].

Способность отдельного текста существовать главным образом только во взаимосвязи с другими разноплановыми текстами стала причиной появления теории интертекстуальности.

Термин «интертекстуальность» был введен в 1967 году французской исследовательницей языка и литературы, ученицей и последовательницей Ролана Барта, Юлией Кристевой. Термин был придуман для «обозначения общего свойства текстов, выражающегося в наличии между ними связей, благодаря которым тексты (или их части) могут многими разнообразными способами явно или неявно ссылаться друг на друга» [15, с.32].

Хотя термин появился сравнительно недавно, интертекстуальность, как явление, уже давно существовала. Согласно Михаилу Ямпольскому, «теория интертекстуальности имеет три основных источника – это теоретические взгляды Ю. Тынянова, М. Бахтина и теория анаграмм Фердинанда де Соссюра» [37, с.15]. У Тынянова проблема интертекстуальности рассматривается через изучение пародии. В пародиях он видит основополагающий принцип реконструкции художественных систем, основанный на трансформации предшествующих текстов. Одновременно с этим Ямпольский пишет, что теория анаграмм де Соссюра «позволяет наглядно представить, каким образом иной, внеположенный текст, скрытая цитата организуют порядок элементов в

тексте и способны его модифицировать»[37, с.15]. Кроме того, на развитие принципа интертекстуальности повлияла теория диалогизма М.М. Бахтина. В своих работах он делает вывод о диалогических отношениях между текстами и внутри текста.

Бахтин делает акцент на повторяемости и вторичности литературного материала, но это отнюдь не отрицательная его черта. Наоборот: повторяемость рассматривается в качестве объективного свойства любого текста [3]. Для нашего исследования будут важны идеи М. Бахтина и Ю. Кристевой о том, что текст никогда не может находиться в изоляции, он всегда будет во взаимосвязи с другими текстами.

Кристева формулирует эту позицию в своих работах следующим образом. Во-первых, она говорит, что тексты возникают на пересечении нескольких плоскостей в форме диалога между автором, читателем и предшествующим или настоящим культурным контекстом.

Важно отметить, что мнения исследователей языка касаются отправной точки в теории интертекстуальности расходятся. В теории Бахтина ей является фигура автора. Он не видит возможности исключить автора из рассматриваемой им литературной системы отношений. Как писала Н. А. Кузьмина «Важнейшая категория эстетики М. Бахтина – Автор» [17, с.12]. А у Юлии Кристевой наше внимание привлекает следующая мысль: «Однако, сам будучи не чем иным, как дискурсом, получатель также включен в дискурсивный универсум книги. Он, стало быть, сливается с тем другим текстом (другой книгой), по отношению к которому писатель пишет свой собственный текст <...> всякое слово (текст) есть такое пересечение двух слов (текстов), где можно прочесть по меньшей мере еще одно слово (текст)»[15, с.34]. Таким образом, Кристева определяет центральной именно категорию текста, автор и читатель вторичны, т.к. оказываются внутри текстовой системы. И важным становится уже не субъект, а процесс, порождаемый субъектом. Это приводит нас к пониманию текстовой динамики.

Наставник Кристевой, французский философ и теоретик постструктурализма Ролан Барт, занимал позицию, подчеркивающую «продуктивность» интертекстуальности, и ввел соответствующее понятие. Барт подчеркивает, что он не рассматривает тексты как продукты какой-либо системы, а понимает их как элементы, постоянно находящиеся в процессе развития, трансформации и переосмысления. Для него любой текст по своей сути является интертекстом, поскольку на разных его уровнях присутствуют тексты предшествующей культуры и тексты окружающей культуры. Он описывает текст как ткань, сотканную из множества цитат и аллюзий [2].

В этой сложной многогранной теме мы остановимся на том, что Р. Барт использует именно термин «интертекст». Однако в настоящее время научное сообщество сталкивается с проблемой разграничения двух терминов. Что представляет собой «интертекстуальность» и в чём различие двух понятий обсудим далее.

1.1.1 Понятие интертекста и интертекстуальности

В 20 веке были определены основные моменты, составляющие термин «интертекстуальность». Во-первых, это взаимодействие текстов, во-вторых, включенность одного текста в другой, в-третьих, диалогичность. Помимо этого, сюда относят такие качества текстов как универсальность, многоуровневость и переосмысление.

Явление интертекстуальности имеет множество определений. Такое разнообразие объясняется новизной исследований в данной области.

Лингвисты почти всегда отдают предпочтение лингвокультурологическому подходу к проблеме определения этого понятия. Они фокусируются на исторической преемственности между текстами и их репрезентативными функциями.

Так, например, в работе Ю.П. Солодуба интертекстуальность предполагает собой связь двух художественных текстов, принадлежащих

разным авторам и во временном отношении определяемыми как более ранний и более поздний [29].

Российский лингвист и филолог Н. А. Фатеева дает следующее определение: «интертекстуальность – это способ генезиса собственного текста и постулирования собственного авторского «Я» через сложную систему отношений оппозиций, идентификации и маскировки с текстами других авторов» [33, с.30].

У Ю. М. Лотмана интертекстуальность — это взаимная связь между текстами, при которой прототекст подобен воспроизводящему тексту в своих составных элементах. Эти элементы могут прослеживаться на разных текстовых уровнях (в лексике, стилистике, в структурном и содержательном планах). Они способствуют наиболее полному пониманию текста [22].

Иной подход – литературоведческий отражается в определении И.П. Смирнова: «Интертекстуальность – это слагаемое широкого родового понятия, имеющего в виду, что смысл художественного произведения полностью или частично формируется посредством ссылки на иной текст, который отыскивается или в творчестве того же автора, или в смежном искусстве, или в предшествующей литературе» [28, с.193]. Он считает интертекстуальность одновременно идеологической, семиотической и коммуникативной системой, спомощью которой литературное произведение направляет своего «идеального» читателя к своей истории.

Понятие интертекстуальности, введенное Кристевой, уже почти полвека является предметом регулярных дискуссий среди литературоведов, философов и лингвистов. Одним из главных вопросов в этой области является проблема разграничения двух терминов – «интертекстуальность» и «интертекст».

В своей монографии «Теоретические и методологические проблемы описания интертекста» филолог Н.А. Кузьмина отмечает, что определения «интертекстуальности» различными исследователями языка и литературы объединяет, по большей части, идея диалога между текстами, их

перекликание. Однако в вопросе определения «интертекста» возникают определенные трудности, связанные с отделением этого понятия от родового понятия «интертекстуальности». Она отмечает следующие варианты определения данного термина. Интертекст – это:

- 1) любой текст, содержащий в себе следы ранее созданных текстов;
- 2) объединение нескольких текстов с точки зрения общности их элементов;
- 3) текст, созданный на базе цитирования;
- 4) текст–источник, «старший» в эволюционном плане по отношению к «младшему» тексту;
- 5) подтекст как компонент семантической структуры текста.

Свое собственное определение Кузьмина выдвигает в работе «Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка», звучит оно следующим образом: «Это объективно существующая информационная реальность, являющаяся продуктом творческой деятельности человека, способная бесконечно саморегенерироваться по стреле времени» [17, с.20].

Согласно представлению литературоведа Ю.С. Степанова о интертекстуальных связях, интертекст – это то, что можно читать в прямом смысле слова, остальное является нечитаемыми «образами, представлениями, идеями» [31, с.110].

Несложно заметить, что толкование термина «интертекст» имеет значительные сложности. Ролан Барт писал «любой текст состоит из отсылок, отзвуков, цитат и все это является языками самой культуры, старыми и новыми, проходящими сквозь текст и создающими мощную стереофонию» [2, с.202].

Как мы видим, сегодня у этих терминов есть различные широкие и узкие толкования. Но смысл их сводится к одному — взаимодействие текстов, связь между произведениями. Большое количество трактовок интертекстуальности объясняется многогранностью этого понятия. Вследствие этого практически невозможно дать исчерпывающее и детальное определение. Поэтому на

сегодняшний день исследователи обычно используют то определение, которое соответствует задачам их научных работ.

В рамках нашего исследования мы будем пользоваться определением «интертекстуальности» Ю.М. Лотмана: интертекстуальность — взаимная связь между текстами, при которой прототекст подобен воспроизводящему тексту в своих составных элементах. Эти элементы могут прослеживаться на разных текстовых уровнях (в лексике, стилистике, в структурном и содержательном планах). Мы остановились на этом определении, т.к. оно максимально приближено к первоисточнику определения «интертекстуальность» Юлии Кристевой; оно достаточно полно отображает суть термина, но при этом определение не перегружено и легко в понимании, что очень важно, ведь обилие терминологии может привести в нашем исследовании к путанице.

Так как с термином «интертекст» у исследователей дела обстоят сложнее, мы объединим несколько вариантов для выведения нужного нам определения. Если, по Ю. Кристевой и Ю. Лотману, интертекстуальность – это взаимосвязь текстов или свойство текстов находиться во взаимосвязи, то интертекст – это совокупность текстов, втягивающихся в пространство того или иного текста, которая может, как и соотноситься с произведением (аллюзия), так и включаться в него (цитата). Такое определение соответствует тем задачам, которые мы решаем на базе одного произведения.

1.1.2 Функции интертекста

В статье «Интертекстуальность» Наталья Фатеева и Павел Паршин выделяют основные функции интертекста. Они проводят аналогию с классической моделью функций языка Р. О. Якобсона.

Экспрессивная функция заключается в том, что автор использует интертекст, который донесет до читателя информацию о собственно авторских прагматическо-культурных законах и принципах. Ведь тексты и их авторы, на которых он ссылается, могут быть влиятельными, модными, авторитетными,

крайне неприятными и т.д. Выражается эта функция в тщательном подборе материала. Выбор цитат и их характер часто являются одним из способов самовыражения автора [34].

Апеллятивная функция. Эта функция направлена на конкретную читательскую аудиторию, способную расшифровать используемый автором интертекст, способную оценить намерения автора, его замысел и на основе анализа авторской задумки, стоящей за определенным интертекстом, сделать собственные выводы о публикуемом литературном материале. То есть, обычно, интертекст является инструментом привлечения внимания конкретной части аудитории [34].

Поэтическая функция – она же развлекательная. Автор создает для читателя среду, в которой он сталкивается с необходимостью распознавания интертекста. И сложность распознавания может быть на уровне легкой дешифровки, узнавания цитаты и её источника, или же на уровне разгадывания сложнейшей головоломки, созданной автором как намеренно, так и бессознательно [34].

Референтивная функция. Она достигается путем ссылки читателя к информации, активированной из внешнего текста (претекста). Когнитивное воздействие используемого интертекста на читателя может варьироваться от простого до сложного. То есть читатель может вспомнить об авторе цитаты или полностью погрузиться в ситуацию, связанную с явлением антецедента. Поэтому можно говорить о стилистическом возвышении или понижении текстов, содержащих интертекстуальные ссылки [34].

Метатекстовая функция. Читатель, который нашёл в тексте ссылку на другой текст имеет выбор: продолжать чтение или оторваться от текста и обратиться к первоисточнику ссылки для более глубокого понимания произведения. Во втором случае читатель должен определить толкование опознанного фрагмента при помощи исходного текста, выступающего тем самым по отношению к данному фрагменту в метатекстовой функции [34].

Таким образом, использование интертекста является одним из основных способов, с помощью которых художественные тексты могут усилить свое воздействие на читателя. Однако вместе с этим интертекстуальность не требует от читателя высокого интеллектуального уровня. Аудитории лишь предлагаются смыслы, которые она должна актуализировать. На основании этих данных можно сказать, что принцип интертекстуальности является одновременно и конструкцией «текст в тексте», и конструкцией «текст о тексте».

1.1.3 Основные формы интертекстуальности

Вопрос основных интертекстуальных форм в литературе – это ещё одна актуальная научная проблема. Как и в случае с основными определениями, исследователи до сих пор не пришли к общей типологии интертекстуальности.

Так, например, лингвист Ирина Арнольд определяет основные формы интертекстов с точки зрения внешних и внутренних: «При внешней интертекстуальности смена субъекта речи – реальная: цитата действительно принадлежит перу другого автора. А внутренняя интертекстуальность (письма, дневники, литературные герои) – по существу фиктивная» [1, с.78].

Наиболее точная типология была предложена французским литературоведом Ж. Жаннеттом, одним из основателей теории интертекстуальности и интертекста, и именно на его классификацию активно ссылаются другие исследователи в своих научных работах (Например, Н.А. Фатеева, Н.С. Олизько, И.П. Смирнов и др.).

Согласно его исследованию, интертекстуальные формы подразделяются на собственно интертекстуальные, образующие конструкцию «текст в тексте», паратекстуальные, метатекстуальные, гипертекстуальные и архитекстуальные. Архитекстуальность имеет самый общий характер и определяется отношением текста и рода, к которому он принадлежит. Паратекстуальность включает предисловия, иллюстрации и т.д. Метатекстуальность определяет

комментируют и выполняет критическую функцию. А собственно интертекстуальные элементы включают в себя цитаты, аллюзии, реминисценции. Вот на них мы и остановимся поподробнее.

Наиболее очевидная и часто встречающаяся интертекстуальная форма в литературе – цитата. В «Литературном энциклопедическом словаре» обозначено такое определение цитаты: «В художественной речи и публицистике цитата – стилистический прием употребления готового словесного образования, вошедшего в общелитературный оборот. Частный случай цитаты – крылатые слова» [10].

В литературоведении до сих пор нет единой классификации цитат, их типологии или разделения. У Н. Пьеге-Гро цитата — это «эмблематическая форма интертекстуальности», т.к. именно цитата позволяет непосредственно наблюдать, каким образом один текст включается в другой. Исследователь пытается объяснить существование комплекса нерешённых вопросов в науке по поводу цитаты. Пьеге-Гро считает, что одной из причин, по которой цитате не уделялось должного внимания при анализе интертекстуальности, является её «каноническая» функция – авторитетность [27, с.52].

Более сложной формой среди интертекстов является аллюзия. Известно, что данный термин появляется во многих европейских языках уже в XVI веке. Однако, несмотря на давнюю традицию использования этого слова в зарубежном литературоведении и языкознании, само явление начинает активно изучаться лишь в конце XX века. В «Большой советской энциклопедии» даётся следующее толкование: «Аллюзия (от лат. *allusio* – шутка, намёк), в художественной литературе, ораторской и разговорной речи одна из стилистических фигур: намёк на реальный политический, исторический или литературный факт, который предполагается общеизвестным» [26].

Теоретик литературы В.Е. Хализев, характеризуя аллюзию, обращает внимание на временную отдалённость между интертекстами: «Аллюзии – намёки на реалии современной общественной жизни, делаемые, как правило, в произведениях об историческом прошлом» [35].

Исследователь Л.И. Лебедева создает наиболее развёрнутое определение этого термина: «Аллюзия (от лат. *allusio* – намек, шутка) – стилистический прием, намек на известный исторический, легендарный или бытовой факт, который создает в речи, литературном произведении, научном труде и т. п. соответствующий обобщенный подтекст» [18, с.33].

Поэтому среди литературоведов, как правило, нет разногласий по поводу определения термина «аллюзия». Все они сходятся во мнении, что главная особенность аллюзии – это косвенная отсылка к другим литературным текстам, тем самым работающая на память читателя. Даже если аллюзия не выражена явно, она как художественный прием вносит элемент игры.

Н. Фатеева говорит об аллюзиях «с атрибуцией» и «без атрибуции». Первые встречаются нечасто. Обычно мы имеем дело с неатрибутированными аллюзиями. Они «лучше всего выполняют функцию обнаружения нового в старом» благодаря своей внутренней структуре установления интертекстуальных связей. Это открытие требует усилий со стороны читателя, что создает дополнительные стилистические эффекты [33, с.29].

По словам Е.М. Дроновой, «аллюзия подвергается анализу в качестве маркера, указывающего на особенности творческой манеры конкретного писателя»: «В подобных исследованиях, проводится анализ отдельных специфических для индивидуального авторского стиля случаев употребления аллюзий, часто интересный сам по себе, но не ставящий целью раскрыть механизм действия аллюзии как стилистического приема» [13, с.45]. Такого подхода придерживаются исследователи, изучающие проблему аллюзий в творчестве отдельных писателей (С.В. Белов, Л. В. Лосев и др.).

Аллюзию в строгом смысле нельзя назвать тропом или фигурой. Аллюзия – это отсылка к известной ситуации или тексту. Помимо буквального значения, аллюзия имеет определенный фон, тонко

напоминая слушателю определенные воспоминания, чувства или ассоциации. Текст как будто приобретает второе измерение.

Л.К. Граудина и Е.Н. Ширяев делят аллюзии на две категории по их содержанию: исторические и литературные. Первые основаны на ссылке на историческое событие или лицо. Литературные аллюзии «основаны на включении цитат из прецедентных текстов (часто в измененном виде), а также на упоминания названия, персонажа какого-либо литературного произведения либо эпизода из него» [9, с.135].

Иногда аллюзию путают с реминисценцией. Этот термин пришёл из латинского языка; буквально «*reminiscentia*» означает «воспоминание». В большом энциклопедическом словаре написано, что реминисценция – совокупность черт поэтического или музыкального произведения, наводящих на воспоминание о другом произведении. В литературе же это намёк, невидимая отсылка к литературным фактам. Это может быть повторение образной или фразовой конструкции. Большой разницы между аллюзией и реминисценцией нет, ведь оба термина подразумевают отсылку к другому произведению или факту. Однако учёные поясняют, что основное различие в том, что аллюзия всегда осознанна, её легко заметить, так как есть прямое указание на источник, а реминисценция – это «отзвук», «воспоминание». Также реминисценцию нельзя назвать плагиатом, поскольку она носит творческий, интеллектуальный характер.

Некоторые литературоведы поднимают вопрос об отличии цитаты от реминисценций: в литературоведении Н.И. Усачевой критерий «точности» цитаты имеет решающее значение при их разграничении с реминисценциями, и это является основой для классификации различных форм цитирования: «собственно цитата» определяется как «точное воспроизведение какого-либо фрагмента чужого текста», а реминисценция – как «не буквальное воспроизведение, невольное или намеренное, чужих структур, слов, которые наводят на воспоминания о другом произведении» [32, с.28]. Кроме того, в

отличие от цитаты, реминисценция может использоваться автором совершенно неосознанно.

Другие ученые понимают реминисценцию более широко, включая в понятие также заимствование сюжетов, введение персонажей, ранее созданных произведений, подражания и т.д. Так, по определению В.Е. Хализева, «реминисценция – это образы литературы в литературе» [35, с.78].

Существуют и другие формы выражения интертекста: на уровне стилистики, жанра, заимствование образов и сюжетов, но крепкой, самой распространенной основой интертекста являются цитация, аллюзия и реминисценция.

1.2 Специфика интертекста в художественном произведении

Исследования в области лингвистики уже давно определили, что интертекстуальность характерна любому художественному тексту и любой текст сам по себе является интертекстом. Вокруг одного текста существует множество других текстов. Он взаимодействует с ними, ссылается на них и вбирает в себя их элементы. Кроме того, текст — это динамичная система, которая развивается, движется, реализует идею автора и доносит ее до читателя.

Конец XX века и начало XXI показывают, что условия и способы коммуникации существенно изменились, что отражается как на структуре литературных текстов, так и на способах общения авторов и читателей в этих текстах. Современные читатели по-новому воспринимают как содержание, так и форму современных повествований. В свою очередь писатель не стремится обеспечить прочтение текста единственно определенным способом, делая его более открытым для множества интерпретаций. В новом контексте так же лингвисты, как И.В. Арнольд, Е.А. Гончарова, Р. Барт, В.Е. Чернявская и другие, признали необходимость междисциплинарного изуч

ения художественных текстов с учетом их взаимодействия с другими текстами и дискурсами в взаимосвязи с иными знаковыми системами.

Литература последних лет обычно рассматривается как единый интертекст, так как любое новое знание, любой новый принцип подачи информации так или иначе опирается на мифологические, исторические, этнические и культурные знания, которые содержат в себе все предшествующие тексты. Кроме того, в современной семантике любой текст рассматривается как часть бесконечного дискурса [36].

Следовательно, можно сказать, что практически любой создаваемый сегодня текст является средством межкультурной коммуникации как с речевым прошлым человечества, так и с его будущим.

В современном литературоведении есть утверждение, что практически в любом художественном и публицистическом тексте всегда присутствуют аллюзии, скрытые или явные цитаты, отсылки к историческим знаниям. То есть можно сказать, что с определенного момента человечество в своей истории создает единый текст при помощи многих предыдущих текстов.

Интересно еще и то, что мы наблюдаем и исследуем интертекстуальные связи не только в текстах, но и в предметах архитектуры, в музыке, в театре и кинематографе. Рассматривая интертекстуальность визуальную и звуковую, мы сталкиваемся с аллюзиями и цитатами из балета, живописи, музыки и кино.

Помимо этого, изучать интертекстуальность можно с точки зрения читателя и с точки зрения автора. Читателю она помогает глубже погрузиться в текст, максимально приблизиться к видению автора за счет связей с другими текстами. Но и сам читатель должен обладать некоторыми знаниями, чтобы выявить интертекст.

В то время как автор с помощью интертекстуальности устанавливает необходимые отношения с читателем и отношения с произведениями других авторов, что помогает ему создать свой собственный текст и раскрыть творческую индивидуальность. Кандидат филологических наук Ирина

Гюббенет писала, что каждый автор отличается тем, кого он цитирует и каким образом вводит цитаты в свой текст [11].

Теория интертекстуальности также вызывает в литературном сообществе и некоторые споры. Существует немало литературоведов, которые обращаются к интертексту только лишь в исследованиях постмодернистских текстов. Например, Марк Липовецкий рассуждает так: «Интертекстуальность имеет прямое отношение к постмодернизму, в котором это свойство стало осознанным приемом» [19, с.114]. Он ставит под сомнение самые главные утверждения о том, что любой литературный текст уже по природе своей интертекстуален.

1.3 Интертекстуальность в современной французской литературе

Специфика современной французской литературы заключается в её парадоксальной неоднозначности. Для французских писателей конца XX – начала XXI вв. особенно характерен отказ от четкой классификации и привязки собственных произведений к конкретному направлению. Схожая проблема наблюдается также относительно классификации творчества писателей, которые работают одновременно в нескольких художественных направлениях.

Тем не менее, эпоха постмодерна не обошла стороной Францию, хотя именно большинство французских писателей отказываются называть себя постмодернистами, в отличие от писателей Великобритании, США, Германии, Италии.

Бернара Вербера можно назвать писателем-постмодернистом на основе подробного анализа его произведений разными исследователями [4]. Литература постмодернизма характеризуется так называемым «цитатным мышлением», в которое обычно относят и знание текстов классики литературы, и знание фольклора, и понимание исторического процесса. На данном этапе развития постмодернизм подразумевает использование широкого спектра жанрообразующих приемов, которые определяют взгляд автора на культурные и исторические ценности, вплетая в повествование литературное наследие

разных народов и разных эпох. Согласно теориям европейских и американских исследователей, сущность постмодернистской литературы составляют следующие философские и эстетические признаки: релятивизм, деконструкция, децентрация, интертекстуальность, цитатность, ирония, фрагментарность [41].

Рассматривая текст от истоков его интертекстуального происхождения, мы помещаем его в многомерное игровое пространство, где он пересекается с другими текстами, трансформируется и входит с этими текстами в диалог. В ходе этого процесса читатель приобретает новые возможности для понимания текста. Процесс этот может продолжаться бесконечно долго и единственной ограничивающей функцией здесь является работасобственного сознания.

Определение интертекстуальности появилось в работе представительницы постструктурализма Юлии Кристевой. Упоминание о постструктурализме в данном случае очень существенно, ведь именно это направление стало философской базой для постмодернистов.

Важным для нас является и то, что постструктурализм вышел за рамки признания чтения как пассивного процесса. Теперь чтение рассматривается как творческая деятельность. Эта идея в последствии становится одной из ключевых для постмодернистской эстетики. Читатель действует в рамках правил, предложенных текстом, но его последующие стратегии – это его собственный выбор, выбор восприятия текста находится в его власти, и автор больше не может на него влиять.

Следует отметить, что человек в постмодернистской концепции претерпевает глубокие изменения с точки зрения его положения в системе. Постмодернизм как философское течение возникает в кризисном положении существующей системы в XX веке, когда мир переживает глобальные тяжелые испытания. Кризис гуманистической мысли означает, что взгляд на человека изменился, переместился на периферию и человек перестал быть важной фигурой.: «Если в эпоху Возрождения возникли условия

для появления концепции антропоцентрического универсума, то в 19-м и 20-м столетиях стало все более затруднительным защищать представление о человеке как о центре космоса» [14, с.159].

Таким образом мы можем сказать, что сама концепция постмодернизма по своей сути интертекстуальна, поскольку диалогична и требует достаточно трудоемкой интеллектуальной работы. Интертекстуальность в современной литературе – особый феномен, имеющий долгую историю становления, но обретающий в наши дни новые смыслы и значения, т.к. становится особой когнитивно-языковой практикой, требующей новаторских языковых средств выражения, таких, как фальсификация интертекста, копирование стиля, интертекстуальный портрет, интертекстуальная метафора, интертекстуальный оксюморон, интертекстуальная анаграмма, и др., а также формальных средств, использование которых стало возможным благодаря новым возможностям работы с текстом и компьютерным технологиям, среди них, например, особое графическое оформление. В итоге, литература эпохи постмодерна как поле функционирования интертекста актуализирует новые проблемы для исследования нового художественного языка.

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ I

В первой главе нашего исследования мы охарактеризовали природу того культурного пространства, в рамках которого функционирует интертекстуальность. Мы выяснили, что интертекстуальность действительно является одним из главных свойств современного художественного текста. Текст становится проводником в мир других текстов, и литература становится самостоятельной. Ее внимание направлено уже не на окружающий мир, а на внутреннюю жизнь бесконечного числа текстов, потому что количество текстов постоянно растет и пропорционально растет число ссылок на другой текст.

Так как интертекстуальность это многогранное понятие и не существует единой его трактовки, за основу мы взяли определение интертекстуальности Ю.М. Лотмана, которое соответствует задачам нашего исследования. Кроме того, в изучении теоретического материала мы столкнулись с проблемой разграничения понятий «интертекстуальность» и «интертекст», поэтому для определения последнего была выведена собственная трактовка, основанная на определениях нескольких литературоведов и исследователей языка.

Основными функциями интертекста были определены: экспрессивная, апеллятивная, поэтическая, референтивная и метатекстовая. Помимо этого, для сторонников лингвокультурологического подхода к проблеме определения понятия интертекстуальности важным является историческая преемственность между текстами и выразительная функция.

В области лингвистики и литературоведения существует множество нерешенных вопросов в понимании явлений, среди которых важной проблемой является типизация так называемых «собственно интертекстуальных форм» в литературе. К основным интертекстуальным формам большинство ученых относят цитату, аллюзию и реминисценцию. Отличительными чертами цитаты признаны – уместность, ясность и точность. В данном случае читатель может легко разграничить

авторскую и «чужую» речь, не прибегая к дополнительным источникам информации. Другие формы, подразумеваемые исследователями как инструменты для расшифровки интертекстов (групп текстов, которые авторы включают в свои произведения) – это аллюзия и реминисценция, по отношению к которым цитата является более широким общим понятием. Цитаты и реминисценции схожи по своим функциям и характеристикам, первые представляют собой ссылки на известные реальные исторические или литературные факты, а вторые – абстрактные образы или воспоминания, отраженные в творчестве авторов в целом или в конкретном литературном произведении. Цитаты, аллюзии и реминисценции, как элементы письма, имеют одну и ту же цель – привести дополнительный смысл в произведение писателя и воплотить преемственность литературной традиции.

Важным в исследовании оказалось и то, что теория интертекстуальности неразрывно связана с концепцией постмодернизма, в которой интертекст стали использовать осознанно. Этот осознанный, явный или неявный интертекст мы рассмотрим на материале романа «Последний секрет» в практической главе работы.

ГЛАВА II. СПЕЦИФИКА ПРОЯВЛЕНИЙ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТИ В РОМАНЕ БЕРНАРА ВЕРБЕРА «ПОСЛЕДНИЙ СЕКРЕТ»

2.1 Структурно-функциональный анализ интертекстуальных связей романа «Последний секрет»

Бернар Вербер – один из самых читаемых писателей во Франции. Он начал свою литературную карьеру как писатель-фантаст. За годы работы он испытал себя в разных жанрах. Его читательская аудитория не перестает расти. Он не боится экспериментов, обращаясь в своих работах к мифологии, эзотерике, мистике и метафизике. Кроме того, Вербер — один из самых популярных и известных современных французских авторов в России. На книжных полках он появился ещё в 90-ых годах, но до сих пор на встречах с писателем собираются тысячи людей. Его слушают, уважают и к нему приходят, чтобы найти ответы.

Критики и фанаты писателя говорят, что в его книгах много пророческого. Обнаружив в себе задатки пророка, Вербер создал Ассоциацию анализа вероятных сценариев развития человечества. Ассоциация собрала большой банк данных и создала «Клуб визионеров», который раз в два месяца проводит конференции в одном из крупнейших парижских книжных магазинов. В будущем Вербер хочет оценить все варианты сценариев при помощи специальной компьютерной программы. Подобные идеи Бернара Вербера оказали значительное влияние на его произведения.

Роман «Последний секрет» вышел в свет в 2001 году. Наступление нового тысячелетия несомненно повлияло на жанровую специфику произведения. А она, в свою очередь, повлияла на то, какой интертекст будет использовать Бернар Вербер. В этом романе он сумел сохранить свои собственные писательские традиции и при этом создать новое уникальное произведение, любимое многими.

2.1.1 Мифологический интертекст

Ранее в своём исследовании мы выяснили, что современные постмодернистские течения в литературе приводят к использованию различных жанрообразующих приёмов, определяющих взгляды автора на культурные и исторические ценности и добавляющих в повествование литературное наследие разных народов и эпох.

Таким жанрообразующим приемом в прозе Бернара Вербера стал мифологизм. Мифотворчество позволяет соединять в постмодернистском произведении научное и псевдонаучное, реальное и вымышленное.

«Мифологизм» и «Неомифологизм» стали характерными явлениями в литературе конца XX – начала XXI века. Они ярко проявились в драматургии, поэзии и романном творчестве. В последнем наиболее отчетливо видна специфика мифологизма.

В своей прозе писатель уделяет большое внимание античному мифологическому компоненту, о чем говорят названия большинства его романов (трилогия «Nous, lesdieux», «LesThanatonautes.», «LeRideDuCyclope», «LemiroirdeCassandra» и др.). Присутствие мифа в романах Вербера рассматривают с разных точек зрения: как трактовка мифологических сюжетов и образов; как форму палимпсеста, в котором миф играет роль интертекста; и как явление мифопоэтики и мифотворчества.

«Последний секрет» написан в концепции мифологизма. О необходимости выявления мифа в художественном произведении писал французский литературовед-мифолог Ж.-И. Тадье, отмечая, что «художественное повествование либо полностью мифологично, либо оно содержит мифы в форме «текст в тексте», или присутствие мифа сокрыто и читается лишь в некоторых отрывках фабулы, либо в некоторых персонажах» [42, с.147].

М. И. Стеблин-Каменский писал, что «миф стал одним из центральных понятий социологии и теории культуры XX века» [30, с.32], а все потому, что

миф, по словам А.Ф. Лосева, является «внеисторической категорией» [20, с.101].

В современной литературе можно выделить несколько вариантов использования художественной мифопоэтики:

1. Выстраивание писателем своей уникальной системы мифологием.
2. Воссоздание глубинных мифологических структур мышления.
3. Заимствование из мифологии сюжетов, мотивов, образов, создание стилизаций и вариаций на темы, задаваемые древней мифологией. Под этот тип больше всего подходит роман «Последний секрет».

В мифологических текстах двадцатого века «загадочная» функция мифов раскрывается в запечатленных смысловодновременных функциях мифами, несколькими мифами, которые часто являются частью разных мифологических систем. Часто роли мифов выступают «вечные» произведения мировой литературы, фольклорные тексты и идеологические мифы. Поэтому поэтика аллюзий, воспоминаний и цитат является одной из главных особенностей художественной организации мифологических текстов.

Другое понятие – неомифологизм – было введено Е.Мелетинским для обозначения ремифологизации культуры XX века, двигающейся в семиотическом направлении и сводясь к функции «означивания» материала мифа. В своей объемной работе «Поэтика мифа» Мелетинский говорит о двух типах отношения литературы XX века к мифологии:

1. Сознательный отказ от традиционного сюжета и «топики» ради окончательного перехода от средневекового «символизма» к «подражанию природе», к отражению действительности в адекватных жизненных формах;
2. Попытки сознательного совершенно неформального, нетрадиционного использования мифа (не формы, а его духа), порой приобретающие характер самостоятельного поэтического мифотворчества» [24, с.215].

На второй тип мы будем опираться при анализе мифа в тексте романа «Последний секрет». А. П.Люсый подмечает различие двух мифопоэтических образований: «Если мифологизм понимать как отправной способ мышления, позволяющий выявить в образе, символе или архетипе такое отношение ко времени, пространству и бытию, благодаря которому воссоздается картина мира и бытия, то неомифологизм предстает как трансформация, метаморфоза или даже транспонирование мира, т. е. разыгрывание мира в другом месте и времени» [23].

В романе Б. Вербера неомифологизм существует только тогда, когда сопоставляются два текста из древней и современной культур. В «последнем секрете» неомифологизм сочетается с нейропсихологией, миф с наукой, физика с метафизикой.

В романе «Последний секрет» параллельно развиваются две сюжетные линии. Вместе они составляют необычный сюжет, который реализует несколько функций: развлекательную, просветительскую и познавательную. Мифологический компонент присутствует в обеих линиях сюжета, но в разном качестве и количестве.

Начнем с первой сюжетной линии, где античный материал можно найти в виде разбросанных по тексту отдельных мифологем и мифологических образов.

Сюжет первой линии создан с развлекательной и просветительской целью. Развлекательная функция образуется с помощью соотнесенности с детективным жанром романа по всем знакомой схеме: убийство – расследование убийства – раскрытие убийства.

Просветительская функция заключается в создании «диалога» между античной эпохой и современностью. В двадцатом веке, когда информация доступна любому желающему в огромном объеме, общество часто сталкивается с отсутствием времени для потребления этой информации. С помощью ненавязчивых встроенных в текст мифологических отсылок автор

дает читателю возможность познакомиться с этой новой информацией, о которой, возможно, читатель не знал ранее.

Приведем яркий пример из первой сюжетной линии повествования. Журналистам, расследующим убийство, нужно попасть в психиатрическую больницу, которая находится на острове. Чтобы приплыть туда, они просят помощи у перевозчика по имени Умберто, который транспортирует больных, их родственников и врачей в больницу. Чтобы убедить Умберто переправить их, Исидор обращается к нему следующими словами:

«— Votre bateau a été baptisé le *Charon*. Dans la mythologie grecque, Charon c'est le passeur, celui qui aide les trépassés à traverser sur sa barque l'Achéron, le fleuve des Enfers. – Si ce n'est que ce bateau ne fait pas la jonction entre le monde des morts et celui des vivants, mais entre celui de la raison et de la déraison. Isidore s'approche du marin et chuchote: – Il me semble que le Charon de la mythologie ne consentait à prendre dans sa barque que ceux qui portaient dans leur bouche le prix de leur passage. Le gros journaliste sort trois billets de dix euros et les introduit entre ses dents».[Werber, 2001, с.76].

В такой шуточной манере автор погружает читателя в мифологическую историю о Хароне, проводя параллели с тем настоящим, что происходит в сюжете.

Подобные экскурсы в античные мифы (про Одиссея, Зевса, Афины и др.) встречаются на протяжении всего сюжета.

С помощью них Вербер дополняет гуманитарные знания читателей и поднимает их интеллектуальный уровень. Одновременно с этим он готовит свою читательскую аудиторию к наиболее сложной для понимания второй части повествования.

Перейдем ко второй сюжетной линии, которая рассказывает о событиях прошлого. Для ее полного понимания читающий должен обладать значительными энциклопедическими знаниями, а в некоторых ситуациях даже иметь понятие интертекста.

Главный герой Жан-Луи Мартен, выжил после аварии, стал инвалидом, и в результате полученных травм страдает синдромом внутренней блокировки – LIS. Это английский термин, который обозначает Locked-In Syndrome, синдром, выраженный в отсутствии адекватной реакции больного на внешние, в том числе и словесные, стимулы из-за тетраплегии и паралича всех видов мускулатур. Хотя сам головной мозг функционирует в полном порядке.

Будучи парализованным, оставшись только с одним рабочим глазом и ухом, Мартен все равно решает продолжать жить и реализовывать свои идеи. Для новой жизни он берет себе псевдоним Улисс (это латинский вариант греческого имени Одиссей), потому что «U, le préfixe grec qui signifie "non" comme u-topie, ou u-chronie. U-lysse, c'est le contraire du LIS. L'exemple d'Ulysse m'aidera à lutter contre ma maladie» [Werber, 2001, с.86]. Таким образом, он противопоставляет своему синдрому и на примере Одиссея, который прошел множество испытаний, тоже собирается бороться со своими трудностями. Сложность и опасность жизненного пути роднит двух героев разных эпох.

Помимо этого, мы встречаем упоминание другого романа с похожим мифологическим контекстом, а именно «Улисс» писателя Джойса в одном из эпизодов романа: «Le centre entièrement réservé aux livres sur le thème d'Ulysse. Des analyses symboliques de *L'Odyssée, l'Ulysse* de James Joyce, une carte représentant le trajet probable du marin grec» [Werber, 2001, с.81]. Как известно, это произведение Джойса написано с помощью аллюзии к гомеровскому мифу о приключениях Одиссея.

То есть автор с помощью всего одного компонента смог провести аллюзию к известной гомеровской «Одиссее» и сделать отсылку на произведение другого автора, который использует тот же приём, что и сам Вербер. Он поставил в один ряд три разных произведения, что способствовало внедрению игрового элемента в процесс чтения. И таких мифологических компонентов в тексте романа очень много. Это говорит о масштабах проделанной работы и глубины познаний Бернара Вербера.

Помимо вышесказанного, на интертекст романа влияет социально-культурный контекст времени. За счет мифологизма сюжет наполняется философским содержанием. Главных героев терзают вопросы о человеческой природе, работе человеческого мозга, мироустройстве и миропорядке. Вербер ёмко уместает их всех в один главный вопрос произведения: «Что побуждает нас действовать?».

Мартен путешествует по недрам своего разума. Он ищет мотивацию для своего больного, чтобы направить его сумасшествие в правильное русло, сделать его полезным для общества. Образцом для него становится сумасшедший гений — Сальвадор Дали. Помогает Мартену компьютерная система по имени Афина, подключенная к его мозгу.

Афина у Вербера эволюционирует и начинает самостоятельно мыслить, предлагая Мартену, другой вариант развития будущего в мире, в нем государством будет править мудрая машина. В этом моменте произведения хорошо видно, как Вербер включает и транслирует свои идеи о возможных вариантах развития будущего в текст романа. Отдельно подобные включения будут рассмотрены в следующих пунктах главы.

Внимательно обращая внимания на образы и характеры героев, мы встречаем много знакомых нам мифологических героев. Ж-Л Мартен — Одиссей, искусственный интеллект — Афина, доктор Финчер — Телемах, его жена Изабелла — Пенелопа. Дав искусственному интеллекту имя Афина, писатель проводит ссылку-референцию на античный миф, в котором Афина покровительствовала Одиссею. Если углубиться, то это аллюзия к мифу, в котором говорится о том, что Афина появилась из головы Зевса (как и Афина Мартена ожила, подключившись к его мозгу), а также Афина — это богиня войны (что ярко выражено в революционном характере машины).

В неомифологических текстах человеку управляет не внешняя природа, а цивилизация, созданная им самим, поэтому мифологическое мировоззрение преимущественно трагическое и гротескное, а не героическое. Как Одиссей, Мартен проходит все

инициационные испытания-ритуалы, чтобы стать человеком нового тысячелетия (на пороге которого был написан роман) – стать симбиозом человека и машины. Это отражение фантастической направленности романа, оно подкрепляет у читателя ощущение наступления чего-то нового, загадочного, что должно перевернуть привычный мир и ознаменовать новое тысячелетие.

2.1.2 Цитаты, аллюзии, реминисценции

Второй основополагающей структурно-жанровой единицей, помимо мифопоэтики, в «Последнем секрете» является фантастическая сюжетная основа романа. Читатель сразу сталкивается с большим количеством информации, граничащей между биологией, нейропсихологией и философией. В этой части также был обнаружен характерный интертекст, усиливающий интеллектуальную значимость произведения.

Начнем с цитатных эпитафий романа. Вербер использует целых три цитаты для включения читателя в тематику произведения. Первая цитата принадлежит Альберту Эйнштейну: «Nous n'utilisons que 10% de nos capacités cérébrales». Во-первых, автор сразу даёт читателю подсказку, вокруг чего будет развиваться значительная часть сюжета, а во-вторых, для цитирования он использует всеми известную знаковую личность, чтобы эпитафия возымел эффект на более широкую аудиторию. Второй эпитафия — это цитирование героя из другого произведения Вербера, который требует отдельного рассмотрения в следующем пункте главы. И третий эпитафия, слова которого не принадлежат кому-то конкретному, а скорее стали афоризмом, отмечен законом Мёрфи (шутливым философским принципом): «Lapart des grandes découvertes sont faites par erreur». Эта цитата несёт в себе скорее шутливый, развлекательный характер, хотя и имеет под собой глубокий смысл, отражающийся в произведении.

В отдельную категорию также можно выделить большое количество научно-популярных цитат и аллюзий. Сюда входят различные биологические, медицинские феномены и факты, в мир которых погружаются главные герои для поиска ответов на свои вопросы. Например, самое частое упоминание в книге, которое транслируется как необъяснимый медицинский феномен это «mortd'amour» [Werber, 2001, с.10]. Также мы встречаем несколько биологических аллюзий, например, про самок богомола или собак Павлова. С помощью таких цитат автор добавляет в произведение научные и псевдонаучные факты, которые служат для поддержания атмосферы фантастической загадочности человека на пороге нового тысячелетия.

Однако в качестве интертекста авторам не обязательно цитировать кого-то другого. Иногда цитату (а также аллюзию) можно создать самим и включить её в свой же текст. Об этом подробнее в следующем пункте.

2.1.3 Авторский интертекст

Анализируя интертекстуальные единицы романа, мы обнаруживаем цитацию, отличающуюся от прочих. Бернар Вербер активно использует авторский интертекст в самых разных его проявлениях. Под авторским интертекстом мы понимаем интертекст, основанный на самоцитировании.

В романе «L'ultimesecret» автор цитирует свои собственные произведения, что является необычной формой проявления интертекстуальности. Наиболее цитируемое из них – «L'Encyclopédie du Savoir Relatif et Absolu» (коротко «Энциклопедия»).

Одним из цитатных эпиграфов к роману «Последний секрет» были слова Эдмунда Уэллса, главного героя «Энциклопедии»: «Le problème avec le cerveau, c'est que le seul outil qui permet de l'étudier et d'améliorer son fonctionnement c'est... le cerveau lui-même». Это необычный приём, когда автор цитирует своего собственного героя. Еще более необычным видится, когда герои романа

«Последний секрет» говорят словами Эдмунда Уэллса, производя скрытое цитирование.

С позиции коммуникативности, цитата имеет большой «интертекстуальный заряд». В. Е. Чернявская полагает, что «значительным он может оказаться в смысле селективности, когда одна точная и ёмкая цитата способна передать основной смысл или содержательный нерв целого произведения» [36, с.196]. В приведенном примере мысль автора о сложностях работы с мозгом поддерживается цитатой из «Энциклопедии», в которой сообщается о том, что только сам мозг может познать себя. Помимо использования цитаты в эпиграфе, эту же фразу произносит Исидор Катценберг, когда рассуждает о работе мозга в морге вместе с Лукрецией и похожую мысль выражает доктор Финчер во время лечения больного. То есть, здесь мы можем рассуждать о полифонии текста и о семантическом диалоге между частями романа, повествующих о героях двух сюжетных линий, и цитатами из «Энциклопедии». Интертекстуальные фрагменты из «L'Encyclopédie du Savoir Relatif et Absolu» углубляют смысловую нагрузку произведения. Так, тематика интертекстуальных вкраплений часто связана с проблемой человеческого познания мира и себя. Появление цитат нарушает обычный ритм чтения и заставляет читателя сосредоточиться на конкретной мысли, которая раскрывает смысл произведения в целом. Таким образом, цитаты служат для актуализации скрытых смыслов через полифонию голосов персонажей.

С помощью такого приёма автор завоевывает внимание своего постоянного читателя, который знаком с другими произведениями автора. А также вызывает интерес у потенциально нового.

Здесь же хочется отметить еще один любопытный случай авторского интертекста, взятого из биографии самого писателя. Как уже упоминалось в начале главы, Бернар Вербер создал Ассоциацию анализа вероятных сценариев развития человечества. Именно этим занимался его персонаж Исидор после того, как теракт в парижском метро вынудил его искать путь наименьшего

насилия в мире. Вот, что об этом говорится в тексте: «Seul, il avait entrepris une étrange quête: penser le futur de l'humanité. Il avait donc tracé sur une feuille large comme un mur une arborescence simulant tous les futurs possibles. Sur chaque branche il y avait inscrit un «si». «Si» l'on choisit de privilégier la société de loisir, «si» les grandes puissances entrent en guerre, «si» l'on choisit de privilégier le libéralisme, le socialisme, le robotisme, la conquête spatiale, la religion, etc. Racines, tronc, branches représentaient dans l'ordre le passé, le présent et le futur de l'espèce. Dans cet arbre des possibles il prétendait chercher la VMV, la Voie de la Moindre Violence, en analysant tous les avenir probables pour ses congénères» [Werber, 2001, с.19]. В каком-то смысле даже можно сказать, что автор сделал пародию на себя. Но считать эту забавную деталь смогут только те, кто знает о писателе немного больше обычного, что добавляет некой приватности и приятной исключительности для таких читателей.

Стоит также отметить, что Бернар Вербер делает свой интертекст видимым и понятным. Интертекстуальные маркеры в данном случае представляют собой измененный шрифт при переходе к интертексту или выделяются из основного текста пробелами. Все имена ключевых древнегреческих героев обязательно выделены курсивом.

Автор романа намеренно визуализирует интертекстуальность и делает ее видимой для читателя с помощью заявленных маркеров. При таком подходе идея интертекстуальности сводится к идее именованной, которая эксплицитно выделяет фрагменты между текстами и способствует их актуализации в тексте. Это означает, что автор не только сознательно включает фрагменты других текстов в свой текст, но и позволяет читателю с помощью визуальной поддержки обнаружить взаимодействие двух систем и распознать текст в его интерактивном соотношении с другими текстами.

2.2 Сюжетно-жанровая интертекстуальность романа «Последний секрет»

Если мифологический интертекст романа «Последний секрет» как минимум на половину состоит из явных отсылок к античной мифологии, которые неподготовленный читатель в состоянии распознать, так как автор зачастую поясняет подобные включения в текст, то сюжетно-жанровая составляющая романа в рамках одного произведения далеко не для всех воспринимается как ещё один вариант интертекста.

Сюжет, воспринимаемый как «динамика текста», так же, как и композиция, т.е. «статика текста», традиционно является предметом литературоведческой рефлексии. Идеи М. Бахтина, Р. Барта и Ю. Лотмана позволяют исследовать сюжет в соотнесённости с такой категорией текста, как интертекстуальность. Этот аспект рассмотрения текста возник задолго до теории и практики интертекстуализма. Анализ сюжета как варианта интертекста позволяет интегрировать разные области филологического знания.

В то же время жанр, в который упирается то или иное произведение, имеет свои жанровые рамки, которые вынуждают авторов подгонять в них свои сюжеты и образы. Без заимствований в этом аспекте теории интертекстуальности не обходится ни один автор.

Среди жанровых особенностей романа «Последний секрет» можно выделить преемственность Бернара Вербера французскому жанру романа-реки. Как известно, «Последний секрет» - это вторая книга из цикла «Aventuriersde laScience» (всего на данный момент три книги). Главные герои Исидор и Лукреция проходят с разными миссиями через все три книги. И если в первом романе «Отец наших отцов» они только познакомились, то в последнем «Смех циклопа» они уже давние друзья. Хотя в цикле и нет того объёма и временного охвата, который предполагает роман-река, у автора всё равно неплохо получается соблюдать жанровые особенности, такие как смена впечатлений или выражение авторских идей сквозь текст всех романов цикла. К

тому же, автор может добавлять в цикл всё новые и новые истории с полюбившимися читателям героями, тем самым расширяя свою вселенную до масштаба полноценного романа-реки.

Однако «Последний секрет» имеет и ярко выраженную детективную составляющую. Именно по законам детективного жанра из книги в книгу за дело берутся всё те же сыщики-журналисты (Исидор и Лукреция), из книги в книгу они сталкиваются с загадочным убийством, проходят путь от убийства к разгадке тайны, но несмотря на всем знакомую детективную схему произведение не вызывает скуки от знакомых композиционных приемов, ведь автор владеет множеством других средств, держащих читательскую аудиторию в напряжении. Из этого можно сделать вывод, что иногда жанровая интертекстуальность – это необходимость. Причем использование жанрового интертекста не является чем-то хорошим или чем-то плохим. Лишь от автора, его мастерства, умения работать в жанре будет зависеть реакция читателя. Но здесь мы уже упираемся в сюжетную составляющую вопроса.

Сюжеты внутри цикла «Aventuriersde laScience» и функционирующие в них образы: здесь значение интертекста играет большую роль, поэтому остановимся на этом поподробнее.

2.2.1 Заимствование сюжетов

Центральным положением сравнительно-исторической школы отечественной филологии (Пропп, Веселовский) является положение о конечном наборе сюжетов мировой литературы. А.Н.Веселовский определяет сюжет следующим образом: «Сюжет ~ это сложные схемы, в образности которых обобщились известные акты человеческой жизни и психики в чередующихся формах бытовой действительности» [7, с.495]. Подобное определение настаивает, что набор сюжетов минимален, как минимален и набор самих литературных героев, восходящий к архетипам. С этой точки

зрения заимствования сюжета априорно должно входить в парадигму вариантов интертекста.

Сделаем из этого положения вывод, что заимствование сюжета – это повторение автором уже ранее существовавших сюжетных ходов, особенностей развития действия и основных событийных схем.

Для заимствования сюжета как интертекста важны два аспекта:

1. Сфера заимствования;
2. Сфера действия в авторском тексте.

Всего в романе выявлено три сферы заимствования сюжета: мифология, религия, самозаимствование.

Среди мифологических сюжетов выявлен один основополагающий, это сюжет Гомеровской Одиссеи, который неявно проходит через всё повествование, связанное с Ж-Л. Мартеном. Как уже говорилось ранее, путь полный испытаний роднит двух героев разных эпох. На этом делается акцент во втором акте романа, в 49 эпизоде: «*De toutes les légendes, L'Odyssée d'Homère me semble la plus évocatrice. Elle a été écrite au VIII^e siècle avant J-C. Le mot «odyssée» traduit en fait le mot «Ulysse» en grec. Contrairement à Hercule, réputé pour sa force, Ulysse brille par son intelligence*» [Werber, 2001, с.86]. Стоит также отметить, что странствующая особенность сюжета данного мифа подмечается самим автором, когда он упоминает роман «Улисс» Джойса, где используется этот же мифологический контекст.

Еще одним важным мифологическим заимствованием будет миф о рождении Афины. Афина появилась из головы Зевса. В «Последнем секрете» машина «Афина» также получила свою «жизнь», потому что была подключена к мозгу Мартена. То есть это одновременно и аллюзия к мифу, и заимствование сюжета.

Из религиозных сюжетов самым явным будет сказание о стражниках добродетелей. Клуб, в котором состоят «стражники» иногда фигурирует в романе, но больше для комического эффекта, чем двигателя сюжета [Werber, 2001, с.82].

В самую необычную категорию мы определили самозаимствование. Дело в том, что у Бернара Вербера все три книги цикла имеют схожий сюжет. Создав в «Отце наших отцов» детективную историю с двумя журналистами, странной смертью выдающегося человека и захватывающим развитием истории, Вербер провернул этот же трюк и во второй, и в третий раз. Особенностью в данном случае является и то, что автор заимствует у самого себя конструкцию параллельного сюжета (когда две сюжетные линии идут отдельно и пересекаются в конце повествования). В «Последний секрет» этот приём перекочевал из «Отец наших отцов», а из «Последнего секрета» в «Смех циклопа». Кроме того, автор остается верен себе и использует одну композиционную схему сюжета: 3 акта на книгу, внутри актов разные по объёму эпизоды и в начале каждого романа отдельный эпизод отведен под вопрос, который будет транслироваться на протяжении всей истории и ответ на который будут искать главные герои. В «Последнем секрете» это вопрос «Qu'est-ce qu'on s'attend à agir?». В «Смехе Циклопа» это «Pourquoi on rit?». Автор намеренно создает узнаваемый сюжет в своём произведении для лучшей связи с читателем, который полюбил автора именно из-за привязки к определенному сюжету.

Второй типологией заимствованных сюжетов может стать типология по тому месту, которое занимает интертекст в динамике всего текста. На данном основании выделяются следующие два типа заимствованного сюжета: магистральный сюжет и сюжетная линия.

В случае магистрального сюжета заимствованный сюжет становится основой сюжета всего произведения. В случае с романом «Последний секрет» всё снова упирается в мифологический интертекст, в те аллюзии, которые помогают распознать основу сюжета произведения. Например, доктор Финчер рассказывает о своей страсти к авторам Древней Греции: «Samuel Fincher lui parla alors d'une passion pour les auteurs de la Grèce antique, Socrate, Platon, Epicure, Sophocle, Aristophane, Euripide, Thales...» [Werber, 2001, с.86].

В сюжетной линии заимствованный сюжет используется автором как побочный, не играющий главной роли в произведении и не являющийся основной ее движущей силой. Здесь в качестве примера нам как раз-таки подойдёт сюжет мифа об Афине. Такой сюжет не является основным, но вплетается и органично добавляет магистральное движение романа.

Таким образом, на базе сюжетов (знакомых и незнакомых) автор включает читателя в игровую деятельность для распознавания глубинных смыслов своего произведения, при этом оставляя в памяти читателя свой собственный узнаваемый стиль повествования истории, который читатель либо оценит, либо нет, в зависимости от сюжетно-жанровых предпочтений самого читателя. То есть мы вновь говорим о том, что у Бернара Вербера специфической чертой интертекстуальных связей является использование именно авторского интертекста, который, как мы теперь видим, заключается не только в самоцитировании, но даже и в самозаимствовании сюжетов.

2.2.2 Заимствование образа

По аналогии с сюжетом, заимствование образа – это осознанное включение писателем в свой текст «чужого», придуманного не данным автором персонажа.

На первый взгляд заимствование образа также очевидно в тексте романа, как и цитата. С одной стороны, это так. Например, в самом начале романа, когда нас знакомят с главными героями (или напоминают об их существовании для тех, кто уже читал книги из цикла), автор характеризует Исидора Катценберга словами его коллег-журналистов: он «SherlockHolmesscientifique» [Werber, 2001, с.17]. Очевидно, что автор указывает на прообраз своего персонажа, на его схожесть с известным детективом. Исидор также умён и остроумен, погружен в загадки человечества и не может не ответить на зов запутанной истории. Дополнением к образу является его верная спутница,

Лукреция Немрод, которая играет роль доктора Ватсона, незаменимого помощника Шерлока Холмса; она ведет записи слов Исидора во время расследования, считает своего коллегу немного сумасшедшим и помешанным, но с удовольствием работает с ним в паре.

Однако отсылка на образы знаменитых сыщиков не даёт верного представления о характере героев «Последнего секрета». Личности Исидора и Лукреции соответствуют современности, в которой они живут и между ними намного более тонкие отношения, чем у их прообразов. По крайней мере, отличительной чертой нашей пары является движимое журналистским умом желание докопаться до истины, неуверенность в собственных догадках, а порой чрезмерная вера в свою правоту. Исидор и Лукреция больше приближены к обычному читателю.

Большинство образов в романе заимствовано из античной мифологии. Доминантное количество заимствований образов из мифов объяснимо авторской установкой. Но именно такие образы имеют более сложную составляющую интертекста романа, так как не очевидны и для их распознавания нужно не только считывать намеки в тексте романа, но и проникнуться душевной организацией персонажей, чтобы подогнать их под определенный образ.

Мы находим очень интересным образ машины-компьютера Афины. Несмотря на прямой посыл в имени компьютера, сходства с древнегреческой богиней раскрываются постепенно, вплоть до финала романа. Так в конце произведения у Афины становится одержима революционными идеями, и она пытается навязать их Мартену (Улиссе), как Афина (богиня мудрости с пылким характером) покровительствовала Одиссею в мифах.

Можно заметить, что автор не делает ставку на узнаваемость образов, так как сразу нарекает своих героев именами древнегреческих Богов. Но он делает ставку на узнаваемость сюжетов, которые и должны провести читателя по захватывающей истории прямиком до глубинного смысла произведения и ответа на главный вопрос книги.

Кроме того, без авторской составляющей не обошлось и здесь. Как уже анализировалось в пункте 2.1.3, в главном герое – Исидоре есть схожесть с самим Бернаром Вербером. Это отражается в любознательном характере персонажа, его мотивах в произведении и в его жизненных изысканиях. Опираясь на пример в пункте 2.1.3, мы также можем отнести этот момент к авторскому использованию интертекста, т.е. самозаимствованию.

При заимствовании образов автор может ограничиться упоминанием имени героя или составить биографическую цитату. Исходя из этого, можно выделить два типа заимствования образов: биографические цитаты и ссылки на имена. Так, например, черты личности Бернара Вербера в Исидоре и богиня Афина в компьютерной программе — это биографическая цитата, которая непосредственно влияет на характер персонажей. Тогда как описание Исидора, как Шерлока Холмса скорее просто обращение к известному имени для проведения параллели и ссылки на другое произведение, ведь сам Исидор, если рассматривать детально, лишь немногим похож на известного детектива.

Отметим, что на главного героя в романе наложено сразу несколько заимствованных образов. За счёт такого сочетания автор имеет возможность углубить кажущийся первоначально довольно простым образ своего героя. Этого он достигает путем наслаивания смыслов. Однако и те персонажи, которые были прописаны на базе одного образа, получились у Вербера не менее интересными и многогранными, всё это благодаря правильно подобранной сфере заимствования. Мифы Древней Греции – это несомненная классика и образец для интереснейших сюжетов и образов.

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ II

В практической части нашей работы мы обратились к различным вариантам использования интертекста в романе «Последний секрет».

Рассмотрели случаи введения цитат в сюжетно-жанровую ткань произведения и определили уникальную авторскую составляющую в создании интертекстуальных связей романа.

Таким образом, на интертекст в современной литературе влияет неугасающий интерес к использованию и функционированию мифа в художественных произведениях. Поэтому на примере данного романа миф и мифотворчество пересекается с теорией интертекстуальности. Главным смыслообразующим мифом романа «Последний секрет» стала «Одиссея» Гомера. Интертекстуальные отсылки на неё прослеживаются как в явном, так и в неявном плане.

Параллельно с мифом автор ведет увлекательный экскурс в глубины нейропсихологии и философии, прибегая к скрытым и явным цитатам, аллюзиям и реминисценциям.

Важной особенностью данного романа стал авторский интертекст. Вербер не только прибегает к самоцитированию, но и делает отсылки на свои биографические факты для самых преданных поклонников. Отрывки из текста «Энциклопедии» помогают передать основной смысл и направляют читателя в процессе выяснения намерений автора.

Отдельно мы обратили внимание на заимствования. Заимствование сюжета или образов в качестве интертекста - это повторение автором уже ранее существовавших сюжетных ходов, образов, особенностей развития действия и основных событийных схем. Авторы могут использовать заимствованный сюжет двумя способами: как основной сюжет оригинального произведения или как побочный. Особая функция заимствованного сюжета в романе заключается не только в том, что он становится основой всего романа, но и в том, что он является одним из нескольких сюжетов в произведении, но

он стимулирует автора к созданию собственного сюжета, противопоставленного источнику заимствования.

В романе «Последний секрет» такими заимствованиями стали сюжеты древнегреческих мифов, образы древнегреческих героев, заимствования детективной структуры. Заимствования также проявили себя и в отношении авторского интертекста. Бернар Вербер прибегает к самозаимствованию уже сложенных им ранее сюжетных композиций других произведений.

Интертекст романа оказался очень разнообразным и присутствовал на разных текстовых уровнях.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

На основе проделанного анализа можно сделать вывод, что интертекстуальность это многоаспектное явление, без которого современный художественный текст был бы просто не интересен. Благодаря интертекстуальности текст входит в пространство и контекст мировой культуры.

В ходе исследования были определены основополагающие формы интертекста в художественных произведениях. Это цитата, аллюзия и реминисценция.

Особенностью романа «Последний секрет» Бернара Вербера стал мифологизм, цитатные эпитафии и самоцитирование. Мифологический интертекст разной сложности и глубины прослеживается на всех уровнях художественной организации текста. Мифологический сюжет о путешествии Одиссея стал в романе мирообразующей матрицей, на которой держится действительность произведения.

Интертекстуальная структура романа функционирует на уровне текстовой семантики и прагматики. Извлечение текста из энциклопедии способствует передаче основного смысла и направляет мышление читателя в процессе раскрытия авторских намерений. Особенностью интертекстуальности романа является то, что автор цитирует свой собственный текст и приписывает авторство одному из персонажей, которого уже нет в живых. Таким образом, голос этого персонажа косвенно «слышен» через страницы его книги. Смысловая общность между цитатой из «Энциклопедии» и темами двух историй создает особый вид полифонического диалога между историями главных героев, хотя они пересекаются только в конце произведения. Таким образом, встроенные цитаты способствуют сближению двух параллельных сюжетных линий повествования.

Литературные аллюзии и интертекстуальность «Последнего секрета» многочисленны и интересны. Их хочется распознавать, хочется понимать. Чтение романа становится увлекательным путешествием, где читатель приобретает новые знания, которые совсем не обременяют его.

Помимо этого, интертекстуальность романа выражается в таких приемах как параллельный сюжет, сюжетно-жанровая интертекстуальность, яркие характеристики героев, философские размышления автора, использование научных и псевдонаучных фактов.

Автор оправдывает читательские ожидания широких масс. В развлекательной форме он знакомит свою читательскую аудиторию с основными гуманистическими идеями. Различные маркеры интертекстуальности осуществляют интеллектуальный досуг и активизируют познавательную деятельность.

К тому же, мы приходим к выводу, что автор намеренно использует интертекст в своём произведении. Он делает его видимым для читателя. И при таком подходе принцип интертекстуальности сводится к выделению и актуализации в тексте интертекстуальных фрагментов. Это означает, что читатель имеет возможность обнаружить взаимодействие двух систем и воспринимать текст в его диалоге с другим текстом за счёт зрительных подсказок автора. То есть чтение книги становится более глубоким и осознанным.

Кроме того, проведенный анализ позволяет сделать выводы об огромной работе автора во время написания романа. Сложные мифологические задумки-конструкции, едва улавливаемые аллюзии и мастерство их исполнения говорят о высоком интеллектуальном уровне самого автора, о его писательском таланте, начитанности и огромном желании поделиться своими идеями с другими людьми. То есть в современной художественной литературе заимствования не считаются преступлением, а напротив, говорят об умении автора обратиться к опыту коллег-предшественников и демонстрируют его интеллектуальный и культурный уровень.

Очевидно, что принцип интертекстуальности используется автором для оказания психологического эффекта на свою читательскую аудиторию. Человек получает удовольствие, когда узнаёт в чем-то новом (в данном случае в новом романе) что-то хорошо знакомое.

Всё это позволяет нам сделать вывод, что принцип интертекстуальности – это неотъемлемая часть анализа современного художественного произведения. Сегодня в тексте она проявляется более или менее очевидно, позволяет автору играть со смыслами, а читателю не только наслаждаться произведением, но выносить из него интеллектуальную пользу.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Арнольд, И.В. Читательское восприятие интертекстуальности и герменевтика. – В кн.: Интертекстуальные связи в художественном тексте. Межвузовский сборник научных трудов. –СПб., 1993. – 411 с.
2. Барт, Р.Избранные работы: Семиотика: Поэтика: Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – М.: Прогресс, 1989. – 616 с.
3. Бахтин, М. М. Проблемы содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Бахтин М. М. Сборник литературно-критических статей.–М.:Худож. лит., 1986. – С. 6–71.
4. Белей, М.А. Жанровое своеобразие циклов постмодернистских романов “Об ангелах” и “О богах”, 2020. – 197 с.
5. Васильева, Е. Э. Фантастические допущения в романе Бернара Вербера «Танатонавты». – Чебоксары. : Изд-во ЧГПУ им. Яковлева, 2015. – С. 251–255.
6. Ведьмакова, Ю.Ю. Особенности языковой картины мира Бернара Вербера. – Краснодар. : Изд-во КГУ, 2021. – С. 20–24.
7. Веселовский, А.Н. Историческая поэтика. –Л., 1940. – 648 с.
8. Гальперин, И.Р. Текст как объект лингвистического исследования – М.:КомКнига, 2007. –144 с.
9. Граудина, Л.К. Культура русской речи. Учебник для вузов. Под ред. проф. Л. К. Граудиной и проф. Е. Н. Ширяева. –М.: Издательская группа НОРМА, 2016. – 560 с.
10. Гришунин, А.Л. Литературный энциклопедический словарь. –М. : Просвещение, 1987.–333 с.
11. Гюббенет, И.В. Основы филологической интерпретации литературно-художественного текста. –М.: Изд-во МГУ, 1991. – 205 с.
12. Дандаа, А.Ай.Р. Миф в структуре пьесы Бернара Вербера «Добро пожаловать в Рай». –М. :Интернаука, 2019. – С. 19–22.

13. Дронова, Е.М. Стилистический прием аллюзии в свете теории интертекстуальности: на материале языка англо-ирландской драмы первой половины XX века. Воронеж. гос. ун-т. – Воронеж, 2006. – 24 с.
14. Ильин, И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. – М. : Интрада, 1998. – 255 с.
15. Кристева, Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Пер. с фр. Г.К. Косикова / Ю. Кристева // Вестн. Московского ун-та. Сер. 9. Филология. – 1995. – № 1. – 167 с.
16. Кузьменко, А.С. Тема высокомерия и жестокости в новелле Бернара Вербера «Cilivisation disparue», – М. : Парадигма, 2021. – С. 641–647.
17. Кузьмина, Н. А. Интертекст и его роль в процессе эволюции поэтического языка / Н. А. Кузьмина; Науч. ред. Н. А. Купина. — Екатеринбург; Омск: Изд-во Урал. ун-та; Изд-во Омск. гос. ун-та, 1999. – 268 с.
18. Лебедева, Л.И. Аллюзия // Русский язык. Энциклопедия. – СПб. : Питер, 1996. – 25 с.
19. Липовецкий, М.Н. Русский постмодернизм. (Очерки исторической поэтики): Монография / Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург, 1997. – 317 с.
20. Лосев, А. Ф. Миф. Число. Сущность. – М.: Мысль, 1994. – 902 с.
21. Лоскутова, Е.С. Синонимия во французском языке на примере романа Б. Вербера «Последний секрет». – СПб. : Изд-во Открытое знание, 2017. – С. 90–93.
22. Лотман, Ю.М. Об искусстве. – СПб.: «Искусство – СПб», 1998. – 285 с.
23. Люсый, А.П. Крымский текст русской литературы. [Электронный ресурс] // Научная электронная библиотека КиберЛенинка — 2016 — Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/krymskiy-tekst-russkoj-literatury-istoriya-i-sovremennost> (дата обращения: 21.03.2023).
24. Мелетинский, Е.М. Поэтика мифа. – М.: Наука, 2000. – 407 с.

25. Прохоров, А.М. Большая советская энциклопедия: в 30 т. – М. : Сов. энциклопедия, 1960. – Т. 1. – 215 с.
26. Прохоров, А. М. Большой энциклопедический словарь: 2-е изд., перераб. и доп.–М. : Изд-во Норинт, 2004. – 1456 с.
27. Пъеге-Гро, Н. Введение в теорию интертекстуальности / пер. с фр., общ.ред. и вступ. ст. Г. К.Косикова. –М.: Изд-во ЛКИ, 2008. – 240 с.
28. Смирнов, И.П. Порождение интертекста. Элементы интертекстуального анализа примерами из творчества Б.Л. Пастернака. –СПб. : СПбГУ, 1995. – 206 с.
29. Солодуб, Ю.П. Интертекстуальность как лингвистическая проблема // Филологические науки, 2000. № 2. –С. 51–57.
30. Стеблин-Каменский, М. И. Миф. – Л.; М.: Изд-во АН СССР, 1976. – 315 с.
31. Степанов, Ю. С. Языковые параметры современной цивилизации. Сборник трудов первой научной конференции памяти академика РАН Ю.С. Степанова / Под редакцией В.З. Демьянкова, Н.М. Азаровой, В.В. Фещенко, С.Ю. Бочавер. – М. : Институт языкознания РАН, ИП Шилин И.В. («Эйдос»), 2013. – 560 с.
32. Усачева, Н.И. Пародийное использование цитаты // Вестник Ленингр. ун-та. 1974. № 4.
33. Фатеева, Н. А. Типология интертекстуальных элементов и связей в художественной речи // Известия РАН. Серия литературы и языка. 1998. Т. 57. № 5. – С. 25–38.
34. Фатеева, Н. А. Интертекстуальность [Электронный ресурс] // Универсальная научно-популярная энциклопедия Кругосвет — 2019 — Режим доступа: https://www.krugosvet.ru/enc/gumanitarnye_nauki/lingvistika/INTERTEKSTUALNOST.html (дата обращения: 13.02.2023).
35. Хализев, В. Е. Теория литературы. –М.: Высш. школа, 2000. – 203 с.

36. Чернявская, В. Е. Лингвистика текста: Полиководность, интертекстуальность, интердискурсивность: учебное пособие / В. Е. Чернявская – М.: ЛИБРОКОМ, 2009. – 248 с
37. Ямпольский, М. Б. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. — М.: РИК «Культура», 1993. – 464 с.
38. Belei, M. A., Ieronova I. Yu. B. Werber 'sneomythological works in the context of French postmodernism, Scientific publishing house Infinity, 2020. – P. 72–76.
39. Bergeron, P. Bernard Werber, l'explorateur d'idées, nuit blanche, magazine littéraire, numéro 156, 2019. – 66 p.
40. Bolduc, M.-È. Approche mythocritique du récit des origines de l'homme dans Les Enfants de l'Atlantide de Bernard Simonay et Troisième humanité de Bernard Werber suivi de Les Dieux des éléments, Université du Québec à Chicoutimi, 2020. – 716 p.
41. Gontard, M. Le postmodernisme en France: définition, critères, périodisation / M. Gontard // Le temps des lettres : quelles périodisations pour l'histoire de la littérature française du XXème siècle? – Rennes, 2001. – P. 282–294.
42. Tadié, J.-Y. Le Récit poétique, – Paris. : Gallimard, 1994. – 206 p.

Материал исследования

1. Werber, B. L'ultime secret, – Paris. : Albin Michel, 2001. – 384 p.
2. Вербер, Б. Последний секрет / Б. Вербер ; [пер. с фр. А.Ю. Кабалкина]. – М. : Эксмо-Пресс, 2019. – 352 с.