



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

Кафедра английского языка и литературы
ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

На тему «Интертекстуальность в романе И. Макьюэна “Искупление”»

Исполнитель _____ Овдина Алина Александровна _____

(фамилия, имя, отчество)

Руководитель _____ д.ф.н, доц, профессор _____

_____ Якушкина Татьяна Викторовна _____

(фамилия, имя, отчество)

«К защите допускаю»

Заведующий кафедрой

_____ к.ф.н., доцент _____

(ученая степень, ученое звание)

_____ Родичева Анна Анатольевна _____

«21» июня 2022г.

Санкт–Петербург

2022

Оглавление

Введение	3
Глава 1. Интертекстуальность как понятие науки и феномен постмодернистской литературы	7
1.1. Английский постмодернистский роман и его основные особенности .	7
1.2. Теория интертекстуальности и ее истоки	12
1.3. Современные подходы к теории интертекстуальности и расхождение в определениях	16
1.4. Техники интертекстуальности	20
Выводы по главе 1	26
Глава 2. Характерные особенности интертекстуальности в романе И. Макьюэна «Искушение»	28
2.1. Особенности заголовка и игра со смыслом в эпиграфе «Искушения» ...	28
2.2 «Искушение» как «джейн-остеновский» постмодернистский роман	35
2.3. Заимствование И. Макьюэном характерных приемов В. Вульф в романе «Искушение»	44
Выводы по главе 2	54
Заключение	56
Список использованной литературы	60

Введение

Межтекстовые взаимодействия привлекали внимание исследователей на протяжении многих лет, а с появлением понятия интертекстуальности интерес к данному явлению вырос вдвойне. Даже несмотря на то, что высказываются мнения о несовершенстве понятия интертекстуальность, так или иначе данный термин активно используется в языке и в науке. В дословном переводе с латинского термин обозначает «переплетение текстов, присутствие одного текста в другом» [13, с. 36]. Но несмотря на это, каждое поколение исследователей трактует понятие интертекстуальности по-своему. Классическое определение интертекстуальности дали последователи М. М. Бахтина, французские постструктуралисты и теоретики языка и литературы Ю. Кристева и Р. Барт. В их работах интертекстуальность рассматривается как «свойство, изначально присущее любому тексту вне зависимости от воли автора. Другими словами, интертекстуальность определяет сам факт существования текста, текстуальность неотделима от интертекстуальности» [12, с. 30]. После публикаций работ данных исследователей появились разночтения в понятии интертекстуальности, и сформировались два подхода в ее интерпретации – широкий и узкий. Например, в трактовке сторонника «узкого» подхода Ж. Женнета, понятие интертекстуальности рассматривается как одна из разновидностей «транстекстуальности», исследователь использует категорию интертекстуальности к точечным отношениям между одним и другим текстом [24]. Последовательница «широкого» подхода Н. В. Петрова, напротив, утверждает, что «интертекстуальность определяется, как формообразующие и смыслообразующие взаимодействия различного рода дискурсов вербальных и невербальных текстов» [24, с. 134]. Как утверждают большинство исследователей данной темы, интертекстуальность является ключевым свойством постмодернистской поэтики, поскольку вполне совпадет с постмодернистским взглядом на мир, где данное определение перестает быть

просто текстовой категорией и становится в центре определения самосознания современного человека. В связи с актуальностью термина и его довольно широким пониманием, интертекстуальность может трактоваться и как философская концепция, и как художественный прием, позволяющий автору создать межтекстовые связи с работами предшественников.

Что касается интертекстуальности в романе И. Макьюэна, то здесь можно говорить о широком поле для исследований. Интертекстуальными являются название и эпиграф романа, которые, играя со смыслами, передают завязку и конфликт «Искупления». Первая часть «Искупления» представляется джейн-остеновским, поскольку содержит не только эпиграф из «Нортенгерского аббатства» Дж. Остен, но и определяется ее неповторимым стилем письма, эстетикой традиционной Англии, бытом семьи, построением характеров персонажей, а также описанием английской усадьбы. Импрессионистский стиль и «поток сознания» В. Вульф также находят свое отражение и в «Искуплении», позволяя тексту И. Макьюэна углубить построение образа главной героини.

Существует немало исследований по современному английскому роману, в которых И. Макьюэн фигурирует как характерный пример английского постмодернистского романа («Дитя во времени», 1987; «Амстердам», 1998; «На берегу», 2007). Тем не менее, несмотря на то, что такие темы, как интертекстуальность и постмодернистский роман разработаны довольно широко, изучение данной проблемы остается актуальной научной проблемой.

В целом, **актуальность работы** обусловлена следующим:

- широким полем для исследования теории интертекстуальности;
- неугасающим интересом к проблеме интертекстуальности;
- отсутствием работ по творчеству И. Макьюэна как на русском, так и на английском языках.

Целью исследования является выявление особенностей интертекстуальности в романе И. Макьюэна «Искупление».

Для достижения цели исследования ставятся следующие **задачи**:

1. Выяснить роль интертекстуальности в постмодернизме.
2. Рассмотреть предпосылки и историю создания теории интертекстуальности.
3. Изучить различные современные подходы к понятию интертекстуальности и выделить рабочее определение.
4. Выделить типологию интертекстуальности.
5. Рассмотреть игру со смыслом в заголовке и в эпиграфе романа.
6. Изучить особенности влияния и формы обыгрывания романов Дж. Остен в тексте И. Макьюэна.
7. Проследить связь макьюэновского текста со стилем письма В. Вульф.

Объектом исследования является интертекстуальность в английском постмодернистском романе.

Предметом исследования предстает интертекстуальность в романе И. Макьюэна «Искупление».

Материалом исследования послужило произведение И. Макьюэна «Atonement» («Искупление», 2001). Выбор романа обусловлен возможностью широкого исследования элементов интертекстуальности в тексте произведения. Для проведения настоящего исследования при переводе цитат частично был использован перевод И. Я. Дорониной [19].

Методологической базой исследования являются исследования А. А. Илуниной [12, 13], связанные с изучением интертекстуальности в современном литературоведении.

Метод исследования – историко-литературный с элементами сравнительно-сопоставительного и герменевтического.

Практическая значимость работы заключается в том, что ее материалы могут быть использованы при разработке курсов по современной литературе Великобритании, а также в ходе исследования творчества И. Макьюэна.

Содержание исследования изложено на 65 страницах текста и включает введение, две главы, сопровождающиеся выводами, заключение и список использованной литературы. Список использованной литературы состоит из 46 наименований, из них 11 на иностранном языке.

Апробация работы. Работа прошла две апробации: сообщения «Интертекстуальность в современном литературоведении» на студенческой научной конференции Государственной полярной академии (РГГМУ, Санкт-Петербург) «Неделя науки» 1 декабря 2021 года и «"Искушение" И. Макьюэна как джейн-остеновский роман» на студенческой научной конференции Государственной полярной академии (РГГМУ, Санкт-Петербург) 22 апреля 2022 года.

Глава 1. Интертекстуальность как понятие науки и феномен постмодернистской литературы

1.1. Английский постмодернистский роман и его основные особенности

Несмотря на множество тенденций и течений XX века, прочерчивается несколько основных, в первую очередь это модернизм – философско-эстетическое течение, использующее новые формы своего выражения. Постмодернизм является вытекающим из «узкого» определения понятия модернизма, которое обозначается как культурный период деятельности начала XX века. Усиление тенденций модернизма «в узком смысле», а именно отражение духовного кризиса западной культуры, а также философские воззрения таких исследователей, как И. Кант, А. Шопенгауэр, Ф. Ницше, З. Фрейд, предопределили появление нового периода в культуре – постмодернизма. Постмодернизм представляет собой социально-философскую реакцию на результат эпохи модернизма, разрушение традиционных ценностей, а также реакцию на перемены, происходящие в мировой истории и культуре. В развитии и становлении постмодернистской эстетики приняли участие такие факторы исторических изменений как трансформации в экономической, политической, технологической сфере, а также в направлении литературы, философии и искусства.

По мнению Ж. Дерриды, который ставит жесткие рамки между модернизмом и постмодернизмом, противопоставляя эти два понятия, постмодернизм означает окончательное поражение модернизма. Напротив, Ж.-Ф. Лиотар, как один из основоположников постмодернизма придерживается другой точки зрения, которая заключается в том, что постмодернизм не отделим от модернизма, одно истекает из другого, взаимодополняя друг друга. По его мнению, постмодернизм является лишь вынужденной мерой ввиду технических и культурных изменений в истории, переосмыслением модернизма, импульс его перехода в иное состояние [21, с. 21-22]. Похожее мнение высказывает и У. Эко, который определяет

постмодернизм как продолжение модернизма, некий ответ на старые течения в искусстве, которые нужно переосмыслить и усвоить. «Постмодернизм – не фиксированное хронологически явление, а некое духовное состояние, подход к работе» [21, с. 22].

Как известно, первые черты постмодернизма закрепились прежде всего в архитектуре, на рубеже 50 – 60-х годов, и только потом влияние современной культуры захватило остальные сферы искусства, в том числе и литературу. Показательными работами этого периода можно считать труды И. Хассана, Дж. Барта, Ж. Бодрийяра, Ф. Джеймисона, Дж. Свифта, А. Макьюэна, П. Акройда и других, которые были опубликованы в 80-х годах XX века. Тем не менее, как отмечает в своей монографии К. Гутлебен, у истоков постмодернистского романа стоит именно Дж. Фаулз [40]. Выдвигая в постмодернистском романе новый тип нарратива (жанр романа и изменение роли автора в тексте), английские писатели используют в качестве главных инструментов интертекстуальность, иронию, гибридизацию жанров, саморефлексию, отказ от собственного «я» и многое другое. Литературный критик Л. Мочалов выделяет такие характерные черты постмодернизма, которые можно определить, как смешение реальности и аллюзии, переосмысление старого с помощью цитирования во избежание новых «изобретений» со стороны современного автора [21].

Постмодернизм подвергает сомнению любые попытки подчинения определенной системе, основанной на традиционных ценностях, а также отвергает наличие какого-либо иерархического порядка. Это приводит к переосмыслению статуса художественного произведения: традиционное единство жанра и формы теперь заменяется наличием в тексте разных стилей, жанровых кодов и цитат, которые намеренно подчеркиваются авторами, дабы передать идею гетерогенного восприятия мира. В связи с этим, переключаясь с антидогматизмом постмодернистского мировоззрения, современный автор стремится создать такой текст, который будет постоянно

апеллировать с другими текстами, намечая при этом путь читателя к собственной интерпретации произведения.

Реальность постмодернизма проявляется в виде повествования, дискурса, диалога автора и читателя. Более того, в постмодернистском романе разрушаются привычные рамки классического романа и вместо знакомого главенствования автора появляется новая структура: читатель становится на одну ступень с создателем текста. Теперь автор является лишь скриптором, оставляя за читателем право самому интерпретировать произведение на свой лад. С помощью отсылок к другим авторам, создатель текста предоставляет читателю определенную игру со смыслами, заключающаяся в субъективном размышлении о причинах того или иного включения: именно поэтому проблема интертекстуальности является важнейшим феноменом культурного течения второй половины XX века. Исходя из этого, в современном литературоведении не утихает вопрос о таком понятии как интертекстуальность: многие исследователи данного явления расходятся во мнениях, определяя его значение; высказываются как похожие, так и полярные точки зрения по поводу его роли.

В романах английских постмодернистов можно заметить тенденцию к обращению к викторианскому периоду в истории культуры Великобритании. Особо яркими представителями концепта викторианства принято считать авторов таких реалистических романов, как сестер Бронте, Дж. Остен, Ч. Диккенс и Дж. Элиот. Однако, по мнению А. С. Стомба, «Роман викторианский — основной в английской прозе XIX столетия — как будто бы воссоздавал действительность, но на самом деле строился на строго определенном наборе клише и выверенных формул, и его связь с окружающим миром была более чем зыбкой»; многие писатели-постмодернисты (Д. Лодж, А. Байетт, И. Макьюэн) в своих романах переосмысливают эту зыбкость и ведут интертекстуальный диалог с викторианской эпохой, создавая при этом новый «неовикторианский роман»»

[30, с. 193]. Здесь автор является историком, который, повествуя об эстетике прошлого, связывает ее с современностью, выстраивая таким образом своеобразный диалог эпох. Причастность к национальной истории, ее культурному наследию является одним из важнейших признаков английского постмодернистского романа, в частности это относится к викторианству. Если в послевоенной Европе термин викторианство приравнялся к регрессивности, отчужденности и отсутствию свободы, то конец XX века ознаменовал его новое значение. Прежде всего, викторианство стали считать «золотой жилой» того времени, стало модным следовать культуре этой эпохи: викторианские ценности, стиль, а также ностальгия по былому могуществу Великобритании вдохновляли многих авторов. Интерес к эпохе побуждал не столько исторический аспект, сколько особые викторианские традиции, плотно закрепившиеся в памяти англичан. Неудивительно, что вся литература постмодернистских писателей полна обращений именно к эпохе викторианства, что стало отличительной особенностью английской постмодернистской литературы конца XX века. В основе любого викторианского текста лежит определенный викторианский миф, который обозначается идеализированным представлением о былых временах расцвета Англии. Наряду с этим, главным составляющим такого текста является сама викторианская культура и эстетика, ее ценность и сакральность, превозносимая без каких-либо изменений и вступающая в диалог с современностью, где этот национальный миф начинает переосмысляться, сохраняя при этом культурную память нации.

Наряду с этим, рубеж XX – XXI веков ознаменовался новой формой национального мифа – введением нового содержания термина «английскость». Традиционное определение английскости, по мнению Л. Ф. Хабибуллиной, это «построение образной концепции национального «мы» на основе демифологизации и ремифологизации уже существующих компонентов национального мифа, достраивания недостающих компонентов,

впервые в конце XX века происходящее в рамках осознанного процесса конструирования национального воображаемого на основе игровой постмодернистской эстетики» [32, с. 18]. Сам концепт английскости довольно широкий и может трактоваться по-разному, в зависимости от контекста он может обозначать этническую принадлежность либо менталитет и национальную идентичность. В нашем случае английскость связана с национальным образом жизни, культурой и определенным порядком. Основная идея данного концепта состоит в том, чтобы сохранить исторически сложившуюся аутентичность, характер ментальности, обычаи и традиции. Все эти категории и концепты находят свое отражение в английском постмодернистском романе на рубеже 50 – 60-х годов.

Таким образом, английский постмодернизм тесно связан с национальной историей Великобритании, т.к. переосмысляя подход к концепции английскости, современный автор обращается к истокам прошлого, чтобы «наладить» контакт с будущим. Создавая «неовикторианский роман», писатели-постмодернисты наполняют свои романы характерной английской аутентичностью, что позволяет полностью погрузиться в атмосферу расцвета викторианства. В постмодернистском романе разрушаются привычные шаблоны и базовые культуры: меняется традиционное понятие автора и на первую ступень выходит читатель. Изменяются установки, появляется игра с читателем и интертекстуальность возникает как феномен постмодернистского романа. Исходя из этого, интертекстуальность можно определить как важнейший фактор создания постмодернистского романа, который, ссылаясь к прошлому, переосмысляет старые традиции уже в современном аспекте, при этом сохраняя ценные традиции викторианства.

1.2. Теория интертекстуальности и ее истоки

Явление интертекстуальности является одним из самых широких в своей теоретической области, что предполагает отсутствие конкретного определения. Обозначая в дословном переводе с латинского «переплетение текстов или присутствие одного текста в другом», термин интертекстуальность богат на широкие трактовки со стороны многих исследователей [13, с. 36]. Более того, данный термин удачно обошел схожие по значению термины, такие как, например, «текстовые реминисценции» (А. Е. Супрун) или «схождение» (Б. В. Томашевский). Тем не менее, классическими истоками появления интертекстуальности принято считать теорию полифонического романа М. Бахтина, теорию анаграмм Ф. де Соссюра, а также учение о пародии Ю. Н. Тынянова. В нашей работе мы будем опираться на учение М. М. Бахтина «о чужом слове», что является важнейшей предпосылкой к созданию классического определения и теории интертекстуальности в целом, а также на его последователей, французских постструктуралистов Ю. Кристеву и Р. Барта. Используя такие термины, как «чужой голос», «чужое слово», М. М. Бахтин говорит о тексте как о «диалоге всякого автора со всей предшествующей и современной ему культурой» [2, с. 350-351]. Он также отмечал, что, с одной стороны, «чужое слово» может приводиться явно, то есть будет выделено в тексте с помощью кавычек, а с другой стороны, такое слово может стать скрытым смыслом в каких-либо высказываниях. По его мнению, интертекстуальность не ограничивается лишь стилистическими приемами, такими как цитаты и заковычивания, это сложное и обширное понятие, включающее в себя множество аспектов и способствующее диалогу между людьми. В результате М. М. Бахтин пришел к выводу о том, что «только в точке контакта текстов вспыхивает свет, приобщающий данный текст к диалогу – этот контакт и есть диалогический контакт между текстами» [13, с. 36].

Несмотря на довольно обширную базу, которую привнес в свое время М. М. Бахтин, его исследования оказались незавершенными, в первую очередь в связи с тем, что явление интертекстуальности определяет огромное количество форм включений в текст, а также имеет различные размеры и функции, определяющие «чужой голос». Единственное, что остается неизменным, так это отступление автора на второй план и передача слова другому субъекту речи: иному автору либо его персонажу. Размер текстового включения может быть самым разнообразным и расходиться от нескольких слов до целого произведения (роман в романе), в зависимости от желания самого автора. Более того, в юрисдикции автора находится выбор между комментированием вставки либо же предоставлением читателю определенной пищи для ума, в результате которой он сам должен догадаться об источнике этой ссылки. Нередко интертекстуальный прием, при котором автор не указывает источник чужого текста является полезным фактором при чтении, поскольку читателю приходится проделывать нелегкую работу по определению истинности «чужого слова», что, по нашему мнению, приносит удовлетворение от чтения.

Одним из важнейших моментов в построении романа является связь автора с читателем, для чего выстраивается определенная стратегия диалога. В этом случае автор использует «чужое слово» с возможностью опознания этого включения в лице читателя. А как неоднократно отмечал М. М. Бахтин, текстовое включение может нести в себе различный смысл в зависимости от желания автора, то есть, например, он может истолковать цитату относительно себя или своего текста. В этом и заключается «диалогизм» М. М. Бахтина, только «духовная связь» может быть не только между автором и читателем, а также и между автором и его предшественниками, или даже будущими авторами. Диалогические отношения выстраиваются благодаря речевым высказываниям, главную роль в которых играет «чужое слово», используемое в конкретном контексте.

В конце 1960-х годов идеи М. М. Бахтина были подвергнуты интерпретации со стороны французских исследователей Ю. Кристевой и Р. Барта, благодаря которым теория интертекстуальности получила свое классическое выражение. Именно Ю. Кристева, вдохновившись трудами М. М. Бахтина, впервые употребила термин «интертекстуальность» в статье 1967 года «Бахтин, слово, диалог, роман». Стоит отметить, что «диалогизм» М. М. Бахтина и интертекстуальность далеко не смежные понятия, ведь именно «диалогизм» стал почвой для возникновения классической концепции интертекстуальности в работах Ю. Кристевой. По мнению М. В. Никитина, в работах Ю. Кристевой «принцип диалогизма претерпел неясную метаморфозу, подвергся существенному технологическому ограничению и был ею сведен к гораздо более узкой идее интертекстуальности. Бахтинский диалогизм как механизм глубокого взаимодействия и противодействия людей, поколений и культур был сведен к его внешней, поверхностной стороне. В механизмах духовного взаимодействия акцент был смещен с диалога идей посредством текстов на их внешнюю, поверхностную сторону и их редуцированное отображение в языковой форме текстов» [9, с. 26].

В интерпретации Ю. Кристевой интертекстуальность обозначала коммуникативную связь между текстами разных эпох. Высказывая мысли о том, что, анализируя произведение, нужно рассматривать любое высказывание как точку пересечения читателя и автора, Ю. Кристева впервые использует термин интертекстуальность. Французская постструктуралистка указала, что любой текст не является самостоятельным, он лишь сложный пазл, соединяющий несколько текстов в один, образуя при этом «безличную продуктивность текста» [13, с. 36], при которой значимость автора отходит на второй план. Анализируя произведение как диалог самого писателя и читателя, а также как перекликанье нынешней и предшествующей культуры, Ю. Кристева также указала, что «любой текст

есть продукт впитывания и трансформации какого-нибудь другого текста» [13, с. 36].

Наряду с Ю. Кристевой, аналогично разрабатывает теорию интертекстуальности и Р. Барт. В своем эссе «Смерть автора» (1967) он заявляет о том, что текст сложен из множества различных писем, происходящих из разных культур и вступающих друг с другом в общий диалог. По его мнению, «само понятие интертекстуальности уже говорит о том, что автор перестает быть единственным источником смысла текста» [12, с. 29]. Текст интертекстуален сам по себе, его смысл существует как отношение текста к множеству других источников, причем не только тех, что существовали ранее, но и появившихся после. По справедливому мнению Р. Барта, любой текст имеет отношение к другим текстам, и эти источники являются как неопознанными, так и предстают в виде «уже читанных цитат – из цитат без кавычек» [24, с. 132].

И Ю. Кристева, и Р. Барт следуют идее М. М. Бахтина о диалогизме литературы, но в то же время интерпретируют ее в контексте системы взглядов французских постструктуралистов 1960-1970-х годов. Эти же концепты отражаются в работах Ж. Дерриды, философские воззрения которого стали базой литературоведческой теории интертекстуальности. Именно этот исследователь предлагает новый способ философского размышления – деконструкцию, которая выявляет в тексте следы переключек с другими текстами, внутренне подрывающих его структуру. Еще Ф. де Соссюр разрабатывал концепт знака как соотношение означающего и означаемого, а мысль о затрудненном переходе от одного к другому впервые звучит у Ж. Лакана. Ж. Деррида развивает этот концепт и его идеи о связи означающего и означаемого становятся классическими. По его мнению, важным является не сам знак, а лишь его отношения с другими знаками, взаимосвязь одного означающего (слова, текста) с другим. Ж. Деррида отказывается от интерпретации текста как сугубо лингвистического

феномена и рассуждает о том, что каждая реальность (литература, культура, общество) по своей структуре является текстовой.

Таким образом, начиная с концепта «чужого слова» М. М. Бахтина началось изучение такого явления, как интертекстуальность. Многие последователи учения М. М. Бахтина выдвигали собственные теории, которые отличались друг от друга в зависимости от взглядов каждого ученого в отдельности. Все это привело к широкому полю для изучения интертекстуальности уже в современном мире, где до сих пор продолжаются споры относительно этой категории.

1.3. Современные подходы к теории интертекстуальности и расхождение в определениях

Концепция интертекстуальности получила большое значение в работах многих французских, немецких и американских исследователей. Но наполнение этого термина оказалось различным в зависимости от философских подходов интересующихся этой темой авторов. Еще в трудах М. М. Бахтина разработка концепта «чужого слова» оказалась незавершенной, а исследование этой темы в дальнейшем обнаружило большое число открытий, что привело к еще большему количеству проблем и вопросов. Более того, современная наука в отношении явления интертекстуальности расширилась настолько, что в настоящий момент существует неограниченное число определений, характеризующихся подчас полярными мнениями различных исследователей.

Следует отметить, что в настоящее время, в ряде случаев ученые, используя термин «интертекстуальность», предлагают свои трактовки этого понятия, которые заметно отличаются от классических определений Ю. Кристевой и Р. Барта. Большинство литературоведов стремились «сузить» данный термин, связав его с сознательным стремлением писателя установить отношения между написанным им текстом и работами предшественников.

Причиной этому является довольно широкое понимание понятия «интертекстуальности», что затрудняет его практическое применение при анализе текстов. В связи с этим сформировались два подхода в понимании интертекстуальности: «широкий» и «узкий». Расширенное понимание представляет собой некие культурологические и философские обобщения, исследование сознательных и бессознательных отсылок автора в тексте, в то время как узкий подход используется для конкретного анализа текстов с целью поиска межтекстовых взаимодействий, специально оставленных автором. Многие исследователи высказываются о значительных недостатках «широкого» подхода к изучению интертекстуальности, обращая свое внимание к «узкому» подходу. Обратимся к мнению В. Е. Чернявской по поводу данной проблемы: «Широкая радикальная концепция тем самым растворяла сами понятия текста и текстуальности, подвергала сомнению их самоценность и целостность. В центре внимания оказывались не (столько) тексты, а лишь отношения между ними» [4, с. 1-2].

Сторонник «узкого» подхода М. Пфистер считает, что интертекстуальность в узком смысле представляет собой особое качество определенных текстов или типов текста, но не является их свойством [4, с. 1-2]. Его коллега Ж. Женнет рассматривает понятие интертекстуальности как одну из разновидностей «транстекстуальности» и применяет категорию интертекстуальности к точечным отношениям между одним и другим текстом [24]. Более того, интертекстуальность он рассматривает как практику цитирования, или «закавычивания» с указанием источника. М. Риффатер также сократил значение интертекстуальности и в своих работах ввел понятие «авторской интертекстуальности как сети ограничений, наложенных текстом на восприятие читателя» [13, с. 38]. Похожий подход используют и такие ученые, как Н. А. Кузьмина, Р. Лахманн, Ю. Лотман, которые ограничивают интертекстуальность признаками межтекстовых связей. Например, Н. А. Кузьмина, определяя интертекстуальность как «диалог

текстов, маркированы определенными сигналами», считает, что включение цитат, реминисценций и аллюзий не является исчерпывающим списком текстовых включений [24, с. 132]. Узкий подход к исследованию интертекстуальности обозначает конкретное рассмотрение взаимодействий между двумя типами текстов. Здесь можно упомянуть Ю. П. Солодуба, который определяет интертекстуальность как взаимодействие между художественными текстами двух разных авторов, при котором тексты будут обозначаться как старый и новый [24, с. 132].

В своих ранних работах использует узкий подход к изучению интертекстуальности и И. В. Арнольд, которая под данной категорией понимает «включение в текст целых других текстов с иным субъектом речи либо их фрагментов в виде цитат, реминисценций и аллюзий» [2, с. 351]. Однако, в ходе своих дальнейших исследований интертекстуальности, И. В. Арнольд расширяет данное понятие и рассматривает его уже с точки зрения широкого подхода, при котором исследователь стала изучать интертекстуальность не только со стороны межтекстовых включений, но и со стороны отражения диалогичности в культуре. Широкий подход изучения интертекстуальности позволил И. В. Арнольд выделить кодовую интертекстуальность, в понятие которой входят «чужие голоса» из различных сфер коммуникаций, иноязычных и невербальных источников. Рассматривая широкий подход к определению интертекстуальности в принципе, нужно сказать, что в качестве текста здесь используется любое знаковое образование, учитываются вербальные и невербальные взаимодействия текстов, а также взаимодействие разных дискурсов (литературного, делового, научного). Так, Л. П. Прохорова относит к категории интертекстуальности «авторскую стратегию построения текста с использованием ресурсов других текстов, невербальных систем и дискурсов» и выделяет следующие источники интертекстуальности: феномен английского фольклора, мифы, Библию, различные дискурсы и смежные

искусства [24, с. 134]. Стоит также отметить, что представителями «широкого» подхода являются уже упомянутые нами французские постструктуралисты Ю. Кристева и Р. Барт, положения которых представлены выше. Исследует интертекстуальность в широком смысле и один из авторов статьи «...» Н. В. Петрова, с мнением которой нельзя не согласиться, поскольку она утверждает, что «интертекстуальность определяется, как формообразующие и смыслообразующие взаимодействия различного рода дискурсов вербальных и невербальных текстов» [22, с. 134]. По ее мнению, текст должен иметь определенные факторы интертекстуальности, среди которых Н. В. Петрова выделяет три вида интертекстуальных моделей, различающихся по литературным жанрам: композиционно-прагматическая модель (части текста, главы и так далее), дискурсивно-речевая модель (описание, рассуждение, диалоги) и композиционно-тематическая модель (начало, середина и конец) [24, с. 134].

Помимо двух подходов к изучению интертекстуальности, существует ряд исследователей, которые соотносят интертекстуальность лишь с существованием постмодернистского романа. Так, например, по И. П. Смирнову, интертекстуальность – это «слагаемое широкого родового понятия, имеющего в виду, что смысл художественного произведения полностью или частично формируется посредством ссылки на иной текст, который отыскивается в творчестве того же автора, в смежном искусстве, в смежном дискурсе или в предшествующей литературе» [24, с. 135]. Мы согласимся с мнением Н. В. Петровой и О. К. Кулаковой, которые считают, что несмотря на то, что в своем определении И. П. Смирнов определяет интертекстуальность как семиотический закон, его исследование сводится лишь к определенному типу романа - постмодернистскому тексту. Из этого исходит предположение, что данное определение не обладает достаточными сведениями для того, чтобы считать его подходящим для объяснения интертекстуальности в целом.

В итоге, учитывая широкие возможности толкования теории интертекстуальности, в настоящее время обозначено большое количество подходов к ее изучению. В данный момент трактовка интертекстуальности подразумевает широкий и узкий подходы, каждый из которых имеет определенные концепты. Более того, среди некоторых исследователей возникло мнение о связи интертекстуальности лишь с постмодернистским текстом. Все эти многообразные трактовки исходят из широкой разноаспектности интертекстуальности, в связи с которой исследователям очень сложно сойтись в одной точке зрения. В нашей работе за рабочее определение мы возьмем мнение Н. В. Петровой и О. К. Кулаковой, которое звучит следующим образом: интертекстуальность – это авторская стратегия построения текста с использованием ресурсов других текстов, невербальных систем и дискурсов. Тем не менее, наше исследование ограничится лишь узким подходом, поскольку невербальные системы и дискурсы, изучаемые в широком подходе, относятся скорее к лингвистике, нежели к литературоведению. Более того, в рамках литературоведческого анализа справедливо будет заострить внимание именно на специально оставленных автором ссылках в тексте, изучить его сознательный диалог культур, нежели выявлять невербальные, не всегда зависящие от автора ассоциации с предшественниками.

1.4. Техники интертекстуальности

Наряду с огромным количеством вопросов по поводу определения и места интертекстуальности в литературе и лингвистике, существует проблема определения техник основных интертекстуальных форм в литературе. Например, И. В. Арнольд выделяет основные типы интертекстуальности сквозь призму ее внутренних и внешних форм следующим образом: «При внешней интертекстуальности смена субъекта речи – реальная: цитата действительно принадлежит перу другого автора. А

внутренняя интертекстуальность (письма, дневники, литературные герои) – по существу фиктивная» [11, с. 134]. В своем исследовании «Семантика. Стилистика, Интертекстуальность» И. В. Арнольд подробно рассматривает разные типы включения, которые могут встретиться в художественном произведении. В первую очередь, это *цитатное заглавие*, которое, несмотря на видимую редкость, на самом деле встречается довольно часто и в большинстве случаев определяется как библейская цитата. В пример И. В. Арнольд приводит название произведения Б. Л. Пастернака «Доктор Живаго», которое на первый взгляд не является интертекстуальным. Тем не менее, при более детальном изучении можно увидеть, что «Живаго» является ничем иным как религиозной отсылкой: «Следует вспомнить, что в Евангелии от Матфея Иисус спрашивает учеников, за кого они его почитают, и Петр отвечает: «Ты — Христос сын Бога Живаго». Сочетание «Бога Живаго» встречается в Библии многократно, и смысл его в том, что истинный Бог — это жизнь и бессмертие в отличие от идолов, в которых нет ни правды, ни жизни» [2, с. 354]. Цитатное заглавие представляется скрытым от читателя, которое требует некоего исследования и интерпретации, а также предстает скорее в качестве исключения, в то время как эпитафия может быть полноправной цитатой. Являясь ответственным за начало произведения, эпитафия несет в себе как ознакомительную, так и информативную и эстетическую функцию. Также, по И. В. Арнольд, эпитафия может существовать в качестве дополнения к цитатному заголовку, если этот заголовок будет хорошо известен читателю, в противном же случае эпитафия будет обозначать некий комментарий, подсказывающий читателю источник цитаты. Исходя из этого, И. В. Арнольд считает цитатный заголовок и эпитафию метатекстовыми включениями, поскольку они имеют огромное влияние на текст, но тем не менее в него не входят. Наряду с этим, И. В. Арнольд выделяет и такие типы текстовых включений, как *реминисценции*, *аллюзии*, *цитаты*, а также *включения целых произведений* от лица героя. Что

касается цитаты, здесь автор присваивает ей функцию многоголосности, при которой каждый голос способен обозначить собственную ассоциацию, образуя полифонию. Присутствие другого голоса также ощущается при таком явлении, как вставка полномасштабного произведения в текст, классическим примером которого можно считать роман о Понтии Пилате в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита».

Разграничить элементы интертекстуальности удалось и П. Х. Торопу, который в статье «Проблема интекста» вводит понятие интекста и определяет его как «семантически насыщенная часть текста, смысл и функция которой определяется по крайней мере двойным описанием. При классификации интекстов ученый принимает во внимание способ примыкания метатекста к прототексту (утвердительный или полемический), уровень примыкания (явный или скрытый), а также фрагментарность или целостность примыкающего текста» [33, с. 120].

Наиболее широкую типологию выделяет один из основоположников теории интертекстуальности Ж. Жаннетт, который выделяет следующие категории: *собственно интертекстуальную* (конструкция «текст в тексте»); *паратекстуальную*, которая включает в себя предисловия и иллюстрации; *метатекстуальную*, с функцией критики или комментирования; *архитекстуальную*, то есть отношения текста и принадлежащего к нему рода; *гипертекстуальную* [11, с. 134]. Такие приемы интертекстуальности используют в своих работах многие исследователи (Н. С. Олизько, И. П. Смирнов и так далее), но в нашей работе мы будем опираться на более развернутую классификацию Н. А. Фатеевой, которая также опирается на исследования Ж. Жаннета и П. Х. Торопа, при этом дополняя их:

- собственно интертекстуальность, образующая текст в тексте;
- паратекстуальность, или отношение текста к своему заглавию, эпиграфу, послесловию;

- метатекстуальность как пересказ и комментирующая ссылка на претекст;
- гипертекстуальность как осмеяние или пародирование одним текстом другого;
- архитектстуальность, понимаемая как жанровая связь текстов;
- иные модели и случаи интертекстуальности;
- поэтическая парадигма [33].

Собственно интертекстуальность представляет собой в первую очередь *цитаты* (по Н. А. Фатеевой, «цитата – воспроизведение двух и более компонентов текста-донора с собственной предикацией» [33, с. 122]), которые Н. А. Фатеева делит на цитаты с атрибуцией и без нее, в зависимости от того, как именно автор преподносит интертекстуальную ссылку, выявлено либо же скрыто. В цитатах с атрибуцией нельзя не распознать интертекстуальность, поскольку нередко в таких текстах указан сам автор воспроизводимых строк либо же сама цитата является переводом с другого языка, после которой автор всегда указывает свой комментарий с указанием источника. Более того, цитаты с атрибуцией могут представлять собой некую загадку, предполагающую звуковую расшифровку, что очень напоминает аллитерацию (например, стихотворение А. Вознесенского «Догадка»), цитатой может быть псевдобιοграфическая основа произведения (роман Ю. Тынянова «Пушкин»), а также нести биографический характер другого автора. Тем не менее, в литературе наиболее популярны цитаты без атрибуции, первыми признаками которых Н. А. Фатеева выделяет частицы «не» и «но», определяющие контраст цитаты, тем самым определяя границы интертекстуальности. Однако чаще встречается такой метод маркирования цитаты, как *закавычивание*, благодаря которому читатель может с легкостью определить внетекстовую отсылку.

К категории «текст в тексте» Н. А. Фатеева относит и *аллюзии*, определение которой автор дает следующим образом: «Аллюзия –

заимствование определенных элементов претекста, по которым происходит их узнавание в тексте-реципиенте, где и осуществляется их предикация» [33, с. 129]. Аллюзия от цитаты отличается тем, что интертекстуальные вставки могут использоваться выборочно, а также практически не обнаруживаться при поверхностном чтении. Аллюзии также могут иметь свойство атрибутивности, однако, аллюзия с атрибуцией является редким включением и в основном представляет собой, например, имена собственные (именные аллюзии), что в большинстве случаев выступает как реминисценция (По Н. А. Фатеевой, «реминисценция – это отсылка не к тексту, а к событию из жизни другого автора, которое безусловно узнаваемо» [33, с. 133]). Аллюзии без атрибутивности уже по праву представляют собой переключку двух текстов, игру между автором и читателем, где второй должен разгадать задумку первого, чтобы полностью погрузиться в атмосферу произведения.

К этой же категории относятся и так называемые *центонные тексты*, представляющие собой сумму цитат и аллюзий и определяющиеся литературными ассоциациями.

К *паратекстуальности* Н. А. Фатеева относит *цитаты-заглавия* и *эпиграфы*, которые определяются как две ступени проникновения в текст: если цитата-заглавие может быть идентифицирована как ключ к пониманию текста или же быть открытой к различным толкованиям со стороны читателя, то эпиграф представляет собой экспозицию перед текстом, а также соотносится с ним как с единым целым, приоткрывая для читателя внутренний мир произведения с его загадками или наоборот разъяснениями.

В случае с *метатекстуальностью*, которая означает «представление собственного текста в «чужом контексте» [33, с. 142], здесь автор выделяет следующие категории: *интертекст-пересказ*, который представляет собой контраст стиха-прозы или двух стихотворных текстов либо же пересказ с уст автора/героя; *вариации на тему претекста*, при которых строки становятся стимулом развертывания нового текста; *дописывание «чужого» текста*, при

котором автор может написать продолжение произведения другого автора, либо же использовать чужих героев, композицию и манеру письма и перенести их в современный мир; *языковая игра с претекстами*, которая ведется в заглавии или в ключевых местах произведения.

Чтобы понять *гипертекстуальность как осмеяние или пародирование одним текстом другого*, нужно определить, что «пародия – это соотношение трех языковых планов, при котором сквозь первый план просвечивается второй, излагаемый новым, «смешным» способом текст произведения, при котором каждая черта становится объектом пародии, тем самым создавая третий план пародии, задающий интертекстуальную игру» [33, с. 148-149]. *Архитекстуальность* же в большинстве случаев определяется как нарушение связи жанровых форм, а что касается *иных модели и случаи интертекстуальности*, здесь Н. А. Фатеева выделяет следующие категории: интертекст как троп или стилистическая фигура, интермедиальные тропы и стилистические фигуры, звуко-слоговой и морфемный тип интертекста и заимствование приема.

Что касается *поэтической парадигмы*, здесь Н. А. Фатеева прибегает к разработанной идеи Н. В. Павловича о том, что «каждый поэтический образ существует не сам по себе, а в ряду других, сходных с ним образов» [33, с. 158].

В итоге, несмотря на огромное количество мнений по определению типологии форм интертекстуальности, одним из самых широких классификаций является исследование Ж. Жаннетта, а также его последователей, в том числе и Н. А. Фатеевой, которой по праву удалось наиболее точно дополнить типологию интертекстуальности, определяя ее как сложную систему в литературоведении и стилистике. Именно классификацию Н. А. Фатеевой мы будем использовать в настоящем исследовании.

Выводы по главе 1

Став феноменом постмодернизма, интертекстуальность прочно закрепилась в современном литературоведении, обозначая непрерывный диалог разных поколений. Наряду с национальным мифом, интертекстуальность показала ценность пережитых веков, эпохи викторианства и наделила произведения постмодернизма характерной чертой старой Англии. Более того, постмодернизм ломает классические рамки старого романа: теперь на первый план выходит читатель, интерпретация произведения которого становится важнее замысла самого автора.

Начиная с учения М. М. Бахтина и его последователей, Ю. Кристевой и Р. Барта, теория интертекстуальности, помимо своего классического определения, до сих пор переживает разные толкования своей сути, определяя таким образом два разных подхода к своему изучению: «широкий» и «узкий». В настоящем исследовании мы будем придерживаться узкого подхода, но тем не менее за рабочее определение возьмем интерпретацию сторонников широкого подхода Н. В. Петровой и О. К. Кулаковой, по мнению которых интертекстуальность – это авторская стратегия построения текста с использованием ресурсов других текстов, невербальных систем и дискурсов. Выбор «узкого» подхода для исследования обозначается нами как наиболее справедливый метод практического анализа интертекстуальности в тексте, поскольку такой подход подразумевает вербальные включения, а также сознательные отсылки к другим авторам.

В настоящее время выделено несколько техник интертекстуальности, но, по нашему мнению, наиболее подробная типология исходит от Н. А. Фатеевой, последовательницы Ж. Жаннетта и П. Х. Торопа. Именно в этой классификации наиболее точно и широко представлены виды интертекстуальности, встречающиеся в тексте.

Таким образом, в настоящее время интертекстуальный подход к изучению литературоведения очень актуален и важен, а поскольку он

является центральной категорией постмодернизма, проблему интертекста можно рассматривать и как философскую концепцию, и как художественный прием, позволяющий автору создать межтекстовые связи с работами предшественников. И даже несмотря на неоднозначное прочтение понятия интертекстуальности, изучение этого явления представляет собой огромное поле для исследования.

Глава 2. Характерные особенности интертекстуальности в романе И. Макьюэна «Искупление»

2.1. Особенности заголовка и игра со смыслом в эпиграфе «Искупления»

И. Макьюэн (21 июня, 1948) является одним из известнейших фигур среди писателей наших современников. Английский постмодернист завоевал свою известность благодаря романам в духе постмодернистской готики, характерной особенностью которых являлся философско-психологический дискурс. Свои первые рассказы И. Макьюэн начал публиковать в литературных журналах в 1970-х годах, и уже первый сборник «Первая любовь, последнее помазание» (“First Love, Last Rites”, 1975) получил Премию Сомерсета Моэма за лучший дебют. Тем не менее, уже второй сборник малой прозы «Меж сбитых простыней» (“In Between the Sheets”, 1978) становится последним в творчестве И. Макьюэна. Вместо этого английский писатель публикует романы, после которых и получает свою первоначально «мрачную известность» и прозвище «Иэн Жуткий» («Ian Macabre») ввиду изобилия в тексте натурализма и насилия («Цементный садик», 1978, «Утешение странников», 1981).

В совершенно ином русле написано «Искупление» («Atonement», 2001), произведение, которое переносит нас к традиционному английскому роману, в котором раскрываются тенденции национальной реалистической традиции наравне с постмодернистской поэтикой, что является характерным признаком прозы конца XX – начала XXI веков. Как и предыдущие работы И. Макьюэна, «Искупление» построено на тонком изучении внутреннего мира героев, их душевном наполнении и внутренних конфликтах. Как пишет Питер Мэтьюз, в центре повествования «Искупления» лежит тайна, которую и использует И. Макьюэн для привлечения внимания читателя к книге. Парадокс этой тайны заключается в том, что само ее содержание отодвигается на второй план, а символическое исследование проводится

лишь над пустым, формальным секретом. В своей работе Питер Мэтьюз приходит к выводу о том, что секрет по И. Макьюэну – это обещание некоего знания, которое в итоге окажется лишь пустой иллюзией: именно на этой формальной структуре и построено «Искушение» [42]. Еще будучи ребенком главная героиня, юная писательница Брайони, имеет богатую фантазию и своеобразный характер: девочка очень упряма и за неимением в силу возраста объективности суждений всегда воспринимает ту или иную ситуацию на свой лад, что приводит к недопониманию. Одним из таких «недоразумений» становится ситуация нечестного со стороны Брайони обвинения Робби, что ломает не только его судьбу, но и судьбу Сесилии. Молодой человек отправляется сначала в тюрьму, а затем его отсылают в пекло войны, где герой проживает самый сложный этап своей короткой жизни, Сесилия же покидает родной дом в отместку за то, что близкие не поверили в невинность Робби и становится медсестрой. Брайони понимает свою ошибку слишком поздно: из-за угрызений совести она поступает на службу медсестрой и спасает жизни, одновременно с этим продолжая писать свой роман. В финале мы узнаем, что написанное Брайони биографическое произведение имеет счастливый конец, где Сесилия и Робби живы и счастливы вместе, что дает повод Брайони наконец искупить свой грех. К сожалению, такой исход событий запечатлен лишь на страницах романа Брайони, в действительности же влюбленные герои так и не встретились.

Произведение имеет структуру «постмодернистской игры» с читателем, идея которой заключается в наполнении текста романа различными отсылками к произведениям других авторов. Как считает Д'Анджело, намерение Макьюэна наполнить свой роман интертекстуальностью состоит в том, чтобы ознакомить своих читателей с определенным разделом литературного прошлого, а его «оптимальный читатель» романа должен не только разглядеть отсылки, но и в связи с тем, что в постмодернистском романе он становится на одну ступень с автором,

должен привнести определенную литературную подоплеку в свое чтение «Искупления» [44, с. 32]. Более того, «Искупление» имеет метаповествовательную форму, идея которой заключается в том, что произведение содержит двойную структуру: это реальный и вымышленный мир Брайони, столкновение достоверного и недостоверного. Брайони повествует историю о своей ошибке, попутно вспоминая все подробности и причины произошедшего несчастья, а И. Макьюэн раскрывает личность каждого героя, обращает внимание на ситуации, которые являются ключевыми по отношению к будущей ошибке. В конце мы видим раздвоение финалов: смерть Сесилии и Робби в реальном мире и придуманная Брайони концовка, где герои живы и счастливы. Кроме этого, двойность проявляется и в авторстве текста: это и И. Макьюэн, реальный автор романа, и Брайони, героиня, биографическая история которой раскрывается сквозь призму ее сознания. Таким образом в голове читателя появляется диссонанс, и на протяжении всего романа ему предстоит проанализировать все приведенные в тексте факты и сделать собственные выводы.

Интертекстуальность в «Искуплении» чувствуется уже в самом названии произведения, которое отсылает нас к Библии. Как считает Цзе Хан, «искупление» является фундаментальной доктриной Библии, которая предполагает, что человек рождается с «первородным грехом», который он должен искупить [41]. По классификации Н. А. Фатеевой, интертекстуальность в названии относится к категориям паратекстуальности и представляет собой цитату-заглавие, в которой содержится подсказка к пониманию произведения, а также возможность для разного рода толкований такой отсылки со стороны читателя. Такое включение является неочевидным и скрытым и требует тщательной интерпретации со стороны читателя. Само слово «искупление» (от лат. *redeem, redemption*) в дословном переводе означает освобождение за выкуп, то есть определенная цена, которую нужно заплатить за свободу. Такой мотив очень часто встречается в Ветхом Завете и

в основном предполагает выкуп пленных воинов или возвращение утраченной собственности путем внесения платы. В Новом Завете концепция «искупления» подразумевает великую жертву Иисуса Христа во имя спасения людей, которая заключается в перенесенных им страданиях во время распятия за все грехи человечества, в пролитии его крови, а также в смерти и воскрешении. В Евангелии от Матфея следующим образом описывается миссия Иисуса и его «искупление»: «Сын Человеческий не для того пришел, чтобы Ему служили, но чтобы послужить и отдать душу Свою для искупления многих» [Мф. 20:28]. Искупление также предполагает раскаяние человека за грешные поступки и наказание, в результате чего он получает спасение и возможность воссоединения с Богом: «в котором мы имеем искупление кровию Его, прощение грехов, по богатству благодати Его..» [Еф. 1:7].

В английском слово “*atonement*” возникает в XVI веке и подразумевает кондицию “*at – one – ment*”, что означает “*set at one*”, то есть «примирить». Также при некоторых переводах Библии на английский язык вместо слова “*atonement*” используется “*reconciliation*”, то есть идея «примирения» и «искупления». Именно «искупление» в значении «примирить» соответствует заголовку романа, что вполне сопоставимо с его идеей: главная героиня Брайони пытается «примириться» с собой, искупить свою ошибку, совершенную еще в детстве, когда несправедливо осудила Робби Тернера за изнасилование Лолы, тем самым навсегда разлучив героя с любовью всей его жизни – сестрой Брайони Сесилией.

Слово «*atonement*» звучит не только в названии романа, но и на последних страницах произведения, во время последнего раскаяния престарелой Брайони: “The problem these fifty-nine years has been this: how can a novelist achieve *atonement* when, with her absolute power of deciding outcomes, she is also God?.. No *atonement* for God, or novelists, even if they are atheists” [43, p. 211] («Вопрос, порожденный этими пятьюдесятью девятью годами,

таков: в чем состоит *искупление* для романиста, если он обладает неограниченной властью над исходом событий, если он – в некотором роде бог. Для романиста, как для Бога, нет *искупления*, даже если он атеист») [19, с. 179]. Брайони сравнивает себя с Богом, объясняя это тем, что в ее силах изменить судьбу, но лишь в пределах ее собственной фантазии: в реальной жизни искупить свой грех Брайони так и не смогла. Тем не менее, романист имеет право заключить в своей книге собственную, «вторую» реальность, которая будет жить вечно: “As long as there is a single copy, a solitary typescript of my final draft, then my spontaneous, fortuitous sister and her medical prince survive to love” [43, p. 211] («И пока будет существовать хоть один экземпляр, хоть рукопись последней версии моей книги, моя импульсивная, моя счастливая сестра и ее принц-лекарь будут оставаться живы, чтобы любить») [19, с. 179]. То есть, благодаря заголовку, И. Макьюэн дает подсказку к пониманию своего произведения: слово «искупление» соотносится с конфликтом романа – искуплением Брайони. Более того, автор оставляет за читателем возможность самому поразмыслить над причиной подобного включения в название романа, тем самым давая ему право на собственные умозаключения относительно текста.

Интертекстуальным является также и эпиграф «Искупления», который представляет собой отрывок из романа Дж. Остен «Нортенгерское аббатство»: “Dear Miss Morland, consider the dreadful nature of the suspicions you have entertained. What have you been judging from? Remember the country and the age in which we live. Remember that we are English: that we are Christians. Consult your own understanding, your own sense of the probable, your own observation of what is passing around you. Does our education prepare us for such atrocities? Do our laws connive at them? Could they be perpetrated without being known in a country like this, where social and literary intercourse is on such a footing, where every man is surrounded by a neighbourhood of voluntary spies, and where roads and newspapers lay everything open? Dearest Miss Morland,

what ideas have you been admitting?" They had reached the end of the gallery; and with tears of shame she ran off to her own room" [43, p. 2] («Мисс Морланд, дорогая, подумайте о существовании этих ужасных подозрений. Какие были у вас основания? Вспомните, в какой стране, в каком веке мы живем. Вспомните, что мы англичане, что мы христиане. Попробуйте воспринять жизнь по-настоящему, посмотрите вокруг себя. Разве наше воспитание готовит нас к таким извращениям? Разве наши законы им потакают? Могли бы они остаться незамеченными в стране, в которой печать и общественная деятельность находятся на таком высоком уровне, где все люди добровольно подглядывают друг за другом и где благодаря развитию газет и дорог ничто не может ускользнуть от всеобщего внимания? Милейшая мисс Морланд, что за мысли бродят в вашей головке? Они дошли до конца галереи. И она со слезами стыда убежала к себе в комнату») [19, с. 1].

Как уже было сказано выше, по мнению И. В. Арнольд, эпиграф является одним из приемов интертекстуальности, который выполняет важную роль в произведении: он заключает в себе идею, смысл или даже разгадку по отношению к последующему тексту. А по классификации Н. А. Фатеевой эпиграф также относится к паратекстуальности и представляет собой одну из ступеней, ведущей к пониманию текста. В отличие от интертекстуального заголовка, эпиграф является полноправной цитатой, которая несет в себе определенный смысл произведения. Так, эпиграф в «Искуплении» представляет собой вводный элемент, который несет в себе информацию, перекликающуюся с проблематикой романа, что говорит о важности этого литературного включения в текст. Этот отрывок точно передает суть конфликта романа «Искупление»: мисс Морланд отчитывают за необоснованность ее суждений по отношению к генералу, словно вместо героини «Нортенгерского аббатства» мы видим макьюэновскую Брайони. Кэтрин Морланд имеет необоснованные предубеждения относительно пороков отца Генри Тилни и пытается всеми силами доказать свою правоту.

Однако, вовремя появившийся Генри преподает Кэтрин урок и развеивает все ее неверно понятые соображения, в результате чего героиня понимает абсурдность своих мыслей: “Henry's address, short as it had been, had more thoroughly opened her eyes to the extravagance of her late fancies than all their several disappointments had done” [38, p. 90] («Урок Генри, каким бы коротким он ни был, заставил ее более основательно пересмотреть нелепость ее последних фантазий, чем все ее предыдущие многочисленные разочарования»). Подобным представляется и конфликт «Искупления»: юная Брайони, не осознавая всей ответственности своих неверных убеждений, яростно доказывает свою правоту, тем самым ломая судьбы невинным героям. И. Макьюэн не зря вводит в эпиграф, казалось бы, вырванный из контекста отрывок «Нортенгерского аббатства», где нет ни свойственной эпиграфу лаконичности, ни явно выраженной идеи. Вместо этого – лишь фрагмент диалога, в котором звучат претензии по поводу несостоятельных убеждений. Уже здесь наблюдаются свойства типичного постмодернистского романа: грамотный читатель должен не только увидеть явную отсылку, но и понять контекст, в котором данное включение было использовано автором. По нашему мнению, эпиграф представляет собой как возможную подсказку к завязке «Искупления», суть которой заключается в роковой ошибке ввиду необъективных фантазий, так и шанс поразмыслить уже после прочтения над тем, как можно было эту ошибку избежать: возможно, в нужный момент, отчитав Брайони, так же, как и Кэтрин за ее нелепые домыслы, «преступление» девочки могло бы не совершиться. Тем не менее, подобный ребус представляется нам еще одним примером постмодернистской игры автора с читателем: И. Макьюэн дает одновременно и разгадку, которую в начале романа пока еще невозможно осмыслить, и также оставляет возможность поразмыслить читателю уже после прочтения о потенциальном ответвлении в сюжете романа.

Здесь же стоит сказать о макьюэновской идее «случайности», которая в «Искуплении» становится главенствующей: череда таких непредвиденностей приводят к непоправимым ситуациям. Уверенность Брайони в виновности Робби складывается постепенно: сначала она украдкой видит немую сцену у фонтана и понимает ее по-своему, затем Робби случайно путает письмо и отдает девочке записку с непристойностями, случайное появление Брайони в библиотеке, где она застаёт сестру вместе с Робби и так далее – все эти моменты складываются в воображении юной писательницы в неправильный узор. Читатель может рассуждать о том, что, если бы та или иная ситуация не произошла (например, если бы Брайони не решила зайти в библиотеку), трагического финала можно было бы избежать. Все это говорит о том, что в понимании И. Макьюэна судьбы не существует, есть лишь череда случайностей, которые появляются вне зависимости от каких-либо обстоятельств: «Я не верю в судьбу... я считаю, что жизнь состоит из счастливых и трагических случайностей. И эта случайность всего происходящего – конечно, можно сказать, что она делает жизнь бессмысленной, но в то же время она предлагает писателю потрясающие возможности» – именно так рассуждает сам писатель [3, с. 179].

Таким образом, и интертекстуальный заголовок, и эпиграф заключают в себе определенный скрытый смысл и одновременно разгадку, позволяющие читателю самому порассуждать и прийти к собственному пониманию и толкованию текста «Искупления». Благодаря такому приему, И. Макьюэн ломает все шаблоны построения классического романа: теперь рассуждения читателя относительно произведения становятся важнее, чем просто замысел автора.

2.2 «Искупление» как «джейн-остеновский» постмодернистский роман

Глубоко уважая творчество английской романистки, И. Макьюэн сам называет свой роман «джейн-остеновским», наполняя текст «Искупления»

характерным духом английской писательницы. Влияние Дж. Остен пропитывает всю первую часть «Искупления», придавая тексту атмосферу английского национального быта и традиций. Как справедливо отмечает Д. К. Карслиева, «читатель погружается в оцепенение жаркого летнего дня 1935 г., в быт английской усадьбы, с классическим вечно занятым отцом, матерью, страдающей мигренью, с затянутой экспозицией, так знакомой по классическим английским романам» [16, с. 127-128].

Действительно, уже в экспозиции «Искупления» в голове читателя ярко вырисовываются картинки типичного викторианского стиля: богатая семья Толлисов, ведущая свое хозяйство, типичные английские пейзажи вокруг усадьбы, проблемы типичного английского быта и так далее. Подобным образом раскрывается экспозиция и в романе Дж. Остен «Гордость и предубеждение»: в центре повествования мы видим шумную семью Беннетов, отца, мать и пятерых дочерей, старшие из которых, Элизабет и Джейн еще не вышли замуж. Все произведение наполнено атмосферой английских нравов привилегированного общества конца XVIII – начала XIX века, их быта и традиций. Уже в самом начале романа Дж. Остен знакомит нас с английскими обычаями по поводу места молодого и свободного человека с деньгами: “It is a truth universally acknowledged that a single man in possession of a good fortune must be in want of a wife. However little known the feelings or views of such a man may be on his first entering a neighborhood, this truth is so well fixed in the minds of the surrounding families, that he is considered the rightful property of some one or other of their daughters” [39, p. 2] («Все знают, что молодой человек, располагающий средствами, должен подыскивать себе жену. Как бы мало ни были известны намерения и взгляды такого человека после того, как он поселился на новом месте, эта истина настолько прочно овладевает умами неподалеку живущих семейств, что на него тут же начинают смотреть как на законную добычу той или другой соседской дочки») [23, с. 2].

Дж. Остен точно передает суть викторианского мышления относительно женитьбы, а также подчеркивает стереотипы того времени, касающиеся того, что девушки как можно скорее должны выйти замуж за состоятельного молодого человека. Подчеркивается важность такого английского порядка, как материальное состояние мужчины, а также его внешность и характер, что очень хорошо видно в сцене описания мистера Дарси: “...but his friend Mr. Darcy soon drew the attention of the room by his fine, tall person, handsome features, noble mien, and the report which was in general circulation within five minutes after his entrance, of his having ten thousand a year” [39, p. 11] («Зато друг мистера Бингли, мистер Дарси, сразу привлек к себе внимание всего зала своей статной фигурой, правильными чертами лица и аристократической внешностью. Через пять минут после их прихода всем стало известно, что он владелец имения, приносящего десять тысяч фунтов годового дохода») [23, с. 12]. Положение мужчины в обществе также считалось наиболее важным критерием для выбора жениха, а привлекательная внешность являлась гарантом того, что молодой человек не будет обделен вниманием девушек.

Подобным образом в «Искуплении» описывается Робби Тернер со стороны Сесилии: “She liked his eyes, she thought, the unblended mix of orange and green, made even more granular in sunlight. And she liked the fact that he was so tall. It was an interesting combination in a man, intelligence and sheer bulk” [43, p. 16] («У Сесилии промелькнула мысль, что ей нравятся его глаза – их радужки состояли из оранжевых и зеленых крапинок, удивительно отчетливых в солнечном свете. И еще ей нравилось, что он такой высокий. Редкое для мужчины сочетание ума и стати») [19, с. 12]. Как и Дж. Остен, И. Макьюэн также заостряет внимание на внешности и интеллекте мужчины: если молодой человек обладает такими качествами, он наиболее вероятно будет считаться достойной партией для девушки. То есть, в обоих романах заостряется внимание на типичных английских порядках, связанных не

только с семьей и бытом, но и, например, на важности женитьбы, а также на определенных стандартах красоты и состоятельности мужчины, благодаря чему читатель всецело может окунуться в атмосферу викторианской жизни.

Как и в романах Дж. Остен, в «Искуплении» особое внимание уделяется женским персонажам, их внутреннему конфликту и душевным исканиям. Юные героини сталкиваются с трудностями и ошибками, которые заставляют их повзрослеть, на протяжении всего романа они учатся и пытаются найти себя. Героиня «Искупления» Сесилия напоминает нам лучших джейн-остеновских героинь, к примеру, Элизабет из «Гордости и предубеждения», и самым первым сходством является портретное описание обеих девушек, которое дается в тексте сквозь призму «их мужчин». В «Гордости и предубеждения» мистер Дарси описывает Элизабет следующим образом: “Mr. Darcy had at first scarcely allowed her to be pretty... than he began to find it was rendered uncommonly intelligent by the beautiful expression of her dark... he was forced to acknowledge her figure to be light and pleasing” [39, p. 22] («Мистер Дарси вначале едва допускал, что она недурна собой... как вдруг стал замечать, что оно кажется необыкновенно одухотворенным благодаря прекрасному выражению темных глаз... он все же был вынужден признать ее необыкновенно привлекательной») [23, с. 24]. Как видим, мистер Дарси не был очарован Элизабет при их первой встрече, но затем его мнение о ней изменилось: неожиданно для себя он стал замечать привлекательность девушки.

Похожий портрет героини, а также мотив влюбленности, пришедшей не сразу, присутствует и в «Искуплении». Вот как Сесилия описана в восприятии Робби: “That long, narrow face, the small... now he saw it was a strange... her eyes were dark and contemplative” [43, p. 45] («Продолговатое узкое лицо, маленький рот... теперь он видел: это своеобразная красота... глаза темные и задумчивые») [19, с. 38]. Зная Сесилию еще с детства, Робби и подумать не мог о том, чтобы рассуждать о ней сквозь призму внешней

привлекательности, но теперь герой замечает насколько он очарован своей подругой. Схожее описание внешности и идея о том, что молодой человек осознает свое влечение к героине лишь спустя время, говорит нам о зависимости образа Сесилии от Элизабет.

Кроме того, героини обоих романов имеют еще одну сходную черту: их непростой характер, основанный на прямолинейности, гордости и высоком интеллекте. Такой предстает Элизабет из романа Дж. Остен «Гордость и предубеждение»: девушка довольно умна и проницательна, ей не чуждо умение хорошо разбираться в людях и понимать их мотивы: “...and to her it was equally evident that Jane was yielding to the preference which she had begun to entertain for him from the first...” [39, p. 21] («Для Элизабет было также очевидно, что увлечение Джейн мистером Бингли... становится все более сильным...») [23, с. 23]. Элизабет отличается незаурядным мышлением и, обладая чувством собственного достоинства, имеет гордость и способность неплохо держаться в любых ситуациях: “...and I could easily forgive his pride, if he had not mortified mine” [39, p. 32] (И я бы охотно простила ему его гордость, если бы он не ранил мою) [23, с. 34].

Вдохновляясь чертами характера джейн-остеновской героини, И. Макьюэн подобным образом выстраивает свою героиню Сесилию в «Искуплении»: девушка обладает незаурядным интеллектом и проницательностью, а также отличается не только гордостью и самолюбием: “Denying his help, any possibility of making amends, was his punishment” [43, p. 18] («Отказ от его помощи и любых попыток примирения был наказанием ему») [19, с. 15], но и мудростью, рассудительностью и остротой суждений, никогда ее не подводящих: “She had thought she was imagining it, but in fact she was right...” [43, p. 17] («Сесилия думала, что ей это кажется, но теперь убедилась – она была права...») [19, с. 13]. Наделив Сесилию духом джейн-остеновской Элизабет, И. Макьюэн стремится таким образом показать

причины тех или иных поступков девушки, которые непременно зависят от схожего с Элизабет характера.

Благодаря живому уму и непосредственному видению мира, героини обоих романов отличаются от других людей и не находят должной поддержки даже со стороны своей семьи. В отличие от желаний своей матери, Элизабет не спешит выходить замуж даже за весьма состоятельного молодого человека вроде мистера Коллинза, поскольку это противоречит ее принципам. Тем не менее, миссис Беннет не понимает свою дочь и видит свое счастье лишь в удачном замужестве своих дочерей и сохранении статуса. Таким же образом Эмилия не воспринимает старшую дочь так, как хотелось бы Сесилии, лишь осуждая ее за нежелание взять на себя ответственность по хозяйству: “Cecilia should lend a hand, but she was too wrapped up in herself, too much the intellectual to bother with children...” [43, p. 39] («Могла бы им помочь и Сесилия, но та слишком поглощена собой и слишком мнит себя интеллектуалкой, чтобы снисходить до ребяческих забав») [19, с. 32]. Сесилия чахнет в стенах родительского дома, не находя пищи для своего острого ума: даже мать видит в ней лишь неумелую хозяйку дома, которая не стремится выйти замуж. Сесилия, так же, как и Элизабет, не зависит от окружающих предрассудков по поводу места женщины в викторианском обществе, напротив, гордая натура девушки отличает ее от окружающей посредственности.

Гордость и принципиальность обеих героинь заставляет их не сразу довериться своим чувствам. Героиня романа «Гордость и предубеждение» Элизабет влюбляется в невыносимого для нее когда-то мистера Дарси, но не сразу, а спустя череду предрассудков, которые постепенно развеиваются в сознании героини и в конечном счете перерастают в сильную любовь и преданность. Элизабет проходит долгий путь осознания своих предубеждений, чтобы переступить через себя прошлую и быть вместе с любимым человеком. Такой же мотив мы находим в «Искуплении»: несмотря

на то, что Сесилия одинока в своем родном доме, она понимает, что оставаться здесь нельзя: героиня строит планы на будущее, думает о переезде в Лондон, где ее ждет атмосфера самостоятельной и активной жизни. Но все же что-то удерживает ее на месте, не давая двигаться вперед и заставляя Сесилию ничего не предпринимать. Позже Сесилия все же догадается о причине такой привязанности к родному дому: она была влюблена в Робби, друга детства, рядом с которым провела большую часть своей жизни, не сумев понять свои чувства до этого момента: “How had she not seen it? Everything was explained. The whole day, the weeks before, her childhood. A lifetime. It was clear to her now” [43, p. 63] («Как она могла не заметить этого? Вот все и объяснилось. Весь этот день, все предыдущие недели, все детство. Вся жизнь. Теперь все стало ясно») [19, с. 53]. Как и Элизбет, Сесилия приходит к осознанию своей влюбленности спустя какое-то время, а затем преодолевает все доводы рассудка во имя своей любви: когда все семейство отворачивается от несправедливо осужденного Робби, Сесилия покидает родительский дом навсегда, оставляет свое родное место во имя преданности своему возлюбленному.

То есть, на примере Элизабет, мы увидели зависимость героини И. Макьюэна от джейн-остеновских образов: наделяя Сесилию высокими качествами героини Дж. Остен, автор «Искупления» выстраивает подобным образом и ее судьбу, что позволяет наиболее точно прочувствовать ее образ, чувства и боль. Сесилия является собирательным образом героинь Дж. Остен: их непростой характер, внешность, судьба становятся для И. Макьюэна вдохновляющими, что соответственно находит свое отражение в «Искуплении».

Наполняя джейн-остеновским духом всю первую часть «Искупления», И. Макьюэн обращается и к «усадебным» структурам в романах английской писательницы, оставляя в тексте схожие структуры описания типичной английской усадьбы, а также характерную для викторианского стиля

природу, постоянно сопровождающую героев. Жизнь семьи Толлисов ограждена от внешнего мира, герои живут в своем единении, спокойном и неторопливом, что еще раз переносит читателя к типичным приемам «усадебного романа». Похожий мотив можно наблюдать в романе Дж. Остен «Мэнсфилд-парк», где выбор усадьбы как одной из основных сюжетных единиц сказывается на характере произведения в целом. Мы наблюдаем за неторопливой жизнью двух семейств в небольшой деревне, их повседневной рутинной и взаимоотношениями героев друг с другом: благодаря закрытому пространству усадьбы, Дж. Остен обращает внимание именно на внутреннюю сторону жизни английских семей, заглядывает в душу каждого, исследуя как психологию персонажей, так и типичные проблемы их повседневной жизни.

Следуя «джейн-остеновским» мотивам, И. Макьюэн не просто очерчивает пейзаж, но и запечатляет моменты единения героев с природой и окружающей их обстановкой. К примеру, сцена у фонтана является в этом смысле показательной, поскольку И. Макьюэн, описывая архитектуру фонтана и «мясистого Тритона», противопоставляет его прекрасной и тонкой «нимфе» Сесилии: “The whole statue had acquired around its northerly surfaces a bluish-green patina, so that from certain approaches, and in low light, the muscle-bound Triton really seemed a hundred leagues under the sea; The frail white nymph, from whom water cascaded far more successfully than it did from the beefy Triton, carefully placed the pieces by the vase” [43, p. 17] («И вся композиция с северной стороны покрылась голубовато-зеленой патиной, так что в определенных ракурсах и при слабом освещении мускулистый Тритон и впрямь казался погруженным в море на сотню лье; Хрупкая бледная нимфа, низвергающая каскады воды гораздо эффектнее, чем мясистый Тритон, аккуратно положила осколки рядом с вазой») [19, с. 14]. Такое противопоставление хрупкого женского тела с массивной статуей позволяет полнее раскрыть образ Сесилии, точно описывая ее фигуру.

Такой же прием можно наблюдать и в романе Дж. Остен «Мейнсфилд парк»: "...and Fanny, whose rides had never been extensive, was soon beyond her knowledge, and was very happy in observing all that was new, and admiring all that was pretty... in observing the appearance of the country, the bearings of the roads, the difference of soil, the state of the harvest, the cottages, the cattle, the children, she found entertainment that could only have been heightened by having Edmund to speak to of what she felt" [37, p. 43] («...и Фанни, чьи прогулки никогда не отличались обширностью, вскоре вышла за рамки своих знаний и была очень счастлива, наблюдая за всем новым и восхищаясь всем красивым... наблюдая за внешним видом местности, направлением дорог, различиями в почве, состоянием урожая, домами, скотом, детьми, она находила развлечение, которое могло быть только усилено, если бы Эдмунд мог поговорить с ней о том, что она чувствовала»). То есть, Дж. Остен не стремится описать природу, а лишь показывает ее сквозь восприятие героев. Продолжая эту традицию, И. Макьюэн наполняет свой текст эмоциональностью, которая, сливаясь с окружающей природой, позволяет точнее понять чувства героев.

Таким образом, и И. Макьюэн, и Дж. Остен в своих романах являются тонкими психологами, которые раскрывают героев с их внутренней стороны со всеми терзаниями и душевной болью. Связывающими двух авторов факторами являются также построение образа героев, в особенности женских, их острый ум и гордость, а также неоднозначность, проявляющаяся в поступках и мыслях, постепенное развитие личности по ходу сюжета и преодоление собственных предубеждений ради любви. Во многом интертекстуальной является «усадебная часть» «Искупления», которая, сливаясь с характерами героев, показывает их скрытые эмоции и переживания. В целом, «джейн-остеновский» мотив во многом позволяет наполнить произведение И. Макьюэна живыми красками, интересными женскими образами и атмосферой традиционного английского быта.

2.3. Заимствование И. Макьюэн характерных приемов В. Вульф в романе «Искупление»

Описывая чувства и эмоции героев, И. Макьюэн заимствует характерный для В. Вульф импрессионизм и элементы бессознательного. Как и все творчество В. Вульф, важным моментом в «Искуплении» является преобладание бессознательных чувств над действиями, импрессионизм, который характеризуется интересом к тонкому психологизму, а также стремлением показать отрывочное изображение предмета, зафиксировать впечатления героя от того или иного действия, рассуждение о первых попавшихся на глаза деталях, избегая при этом четко очерченной формы повествования. Кроме того, имя В. Вульф упоминается на страницах «Искупления»: первые попытки Брайони писать были отмечены ее редактором Сирилом Конноли сильной увлеченностью «подражанием миссис Вулф». И действительно, ее дебютное произведение «Две фигуры у фонтана» (“Two figures by a fountain”) было отмечено схожей с В. Вульф целью как можно глубже проникнуть в иной внутренний мир, другой способ мышления: в своем произведении Брайони стремится показать картинку с трех точек зрения: своей, Робби, и Сессилии, что позволяет ей приоткрыть для читателя сознание каждого: “She could write the scene three times over, from three points of view; her excitement was in the prospect of freedom, of being delivered from the cumbrous struggle between good and bad, heroes and villains... She need only show separate minds, as alive as her own, struggling with the idea that other minds were equally alive” [43, p. 24] («Она могла написать эту сцену в трех вариантах, с трех разных точек зрения; ее возбуждало предвкушение полной свободы, избавления от обременительной необходимости сталкивать добро со злом, героев со злодеями... ей было необходимо просто показать разные способы мышления, такого же яркого, как ее собственное, еще противившееся признанию того, что у каждого – своя живая ментальность») [19, с. 19]. «Две фигуры у фонтана» был написан с характерным для

модернистов и самой В. Вульф художественным приемом, таким как «поток сознания», позволяющим описывать вещи хаотично с помощью потока мыслей и чувств.

Несомненным доказательством связи «Искупления» с творчеством В. Вульф является философская и художественная концепция пространства и времени, как, например, в романе В. Вульф «Миссис Деллоуэй», в котором описывается всего один день, который в итоге охватывает всю сознательную жизнь героини благодаря непрерывному потоку мыслей, воспоминаний и чувств. Действие романа приходится на 1923 год и разворачивается в Лондоне, типичной среде английских аристократов. Произведение описывает один день из жизни главной героини Клариссы Дэллоуэй, которая готовится к вечернему приему в своем доме. Описывая события целого дня, читатель одновременно знакомится с прошлым не только главной героини, но и ее соседа Септимуса Смита, ветерана первой мировой войны, страдающего от контузии. На протяжении всего романа мы наблюдаем за непрекращающимся в сознании героев течением воспоминаний, мыслей и чувств, которые разделены ровными отрезками ударов Биг-Бена, которые, словно удары судьбы, переключают для читателя повествование «моментов сознания» то одного, то другого героя, вмешиваясь в их сознание: “the old lady... move away from the window, as if she were attached to that sound, that string” [46, p. 43] («вот старушка... отошла от окна, будто Биг-Бен ее оттянул, звук оттянул, канатом») [7, с. 45]. В результате, время и пространство в этом произведении выступают неким четвертым измерением, поскольку, находясь в бесконечном ручье непрерывно сменяющихся друг друга образов, воспоминаний и сожалений, героиня будто существует в ненастоящем мире, смешанным с ее собственным сознанием. Прошлого и настоящего здесь больше не существует: переставая быть статическими элементами, времена переливаются из одного в другое, в результате смешиваясь и образуя «вторую реальность». Для Клариссы, а также для других героев важнее

оказывается именно их субъективное время, в котором они и проживают определенный момент, в результате чего мы наблюдаем двойственность миров: настоящий и тот, который находится в подсознании персонажей. В качестве примера возьмем следующий фрагмент из романа «Миссис Дэллоуэй»: “And Lucy, coming into the drawing-room with her tray held out... They would come; they would stand; they would talk in the mincing tones... Behold! Behold! she said, speaking to her old friends in the baker’s shop, where she had first seen service at Caterham, prying into the glass. She was Lady Angela, attending Princess Mary, when in came Mrs. Dalloway” [46, p. 17] («А Люси, внеся поднос в гостиную... Придут; встанут; будут говорить, растягивая слова... Глядите-ка! Вот! - сказала она, обращаясь к подружкам из той булочной в Кэйтреме, где она проходила свою первую службу, и кинула взглядом по зеркалу. Она была леди Анжелой, придворной дамой принцессы Мэри, когда в гостиную вошла миссис Дэллоуэй») [7, с. 20]. В этом отрывке мы видим переключку настоящего и прошлого: в реальном времени Люси вспоминает свою первую службу и своих подруг, тем самым окунаясь в воспоминания и строя субъективную линию времени. Оглянувшись в зеркало, Люси видит не свое отражение, а придворной дамы Леди Анжеллы, тем самым перенося фантазии своего сознания на реальный мир.

Подобным образом в «Искуплении» И. Макьюэна раскрывается понятие пространства и времени: благодаря своей метаповествовательной форме мы наблюдаем удвоение пространства романа: “Briony resisted because she wanted to chase in solitude the faint thrill of possibility she had felt before, the elusive excitement at a prospect she was coming close to defining, at least emotionally. The definition would refine itself over the years. She was to concede that she may have attributed more deliberation than was feasible to her thirteen-year-old self. At the time there may have been no precise form of words; in fact, she may have experienced nothing more than impatience to begin writing again” [43, p. 23] («Но Брайони медлила – ей хотелось задержать еще хоть на миг то

волнение от приоткрывшейся неизвестности, которое она только что испытала, то неуловимое возбуждение, смысл которого она должна была вот-вот уловить, хотя бы эмоционально. Этот смысл прояснится только через годы. Надо признать, здесь требуются неторопливость и глубина размышлений, едва ли доступные тринадцатилетней девочке. В тот момент она просто не могла найти точных слов и, вполне вероятно, лишь остро испытывала безотлагательную потребность снова засесть за свои писания») [19, с. 19]. В этой сцене мы наблюдаем пересечение настоящего времени с будущим, читатель понимает, что чувства, которые испытывает Брайони в настоящий момент переосмыслятся в ее будущем, в котором героиня станет намного осознаннее. Здесь же И. Макьюэн прямо указывает на то, что роман написан «двумя авторами», что образует форму «романа в романе»: “Six decades later she would describe how at the age of thirteen she had written her way through a whole history of literature, beginning with stories derived from the European tradition of folktales, through drama with simple moral intent, to arrive at an impartial psychological realism which she had discovered for herself, one special morning during a heat wave in 1935” [43, p. 24] («Шестьдесят лет спустя Брайони опишет, как в тринадцатилетнем возрасте прошла в своих писаниях весь путь развития литературы: от рассказов, основанных на европейской традиции народных сказок, через бесхитростные нравоучительные пьески к беспристрастному психологическому реализму, который открыла для себя однажды знойным утром 1935 года») [19, с. 19]. Благодаря этому приему, композиция произведения становится двоякой: с одной стороны, существует реальность, в которой происходят события, описанные И. Макьюэном, а с другой, мы наблюдаем что читаем «будущее» произведение именно Брайони, которая выстраивает его на протяжении всей своей жизни. Более того, в четвертой части романа читатель узнает, что существует две версии конца истории: настоящая, где Сесилия и Робби умирают, и созданный Брайони «искусственный» конец, в котором героиня позволяет влюбленным остаться

вместе, тем самым «искупая» свою вину за их несчастье. Данный аспект очень напоминает пространственно-временную структуру романов В. Вульф, которая, как уже было сказано выше, представляет собой введение нового измерения, субъективного, существующего лишь в голове героя, которое нередко выходит на первый план, затемняя реальность. С помощью такого приема И. Макьюэн усложняет структуру своего романа, наполняя его удвоением реальности, что также помогает ему в построении «игры с читателем»: одновременно существует два автора, И. Макьюэн и Брайони, а также «придуманный» и настоящий финал произведения.

Еще одним принципом бессознательного у В. Вульф является «поток сознания» или техника «раскованного сознания», основанная на субъективном восприятии мира, времени, человеческой памяти. В. Вульф изображает сам момент воспроизведения мыслей героев, их чувств и эмоций, следит за бессознательным процессом обдумывания, ощущения, воспоминания прошлого и так далее. Для писательницы важным моментом является изучение души и психики человека, его подсознания, ее привлекает сам процесс мышления, связанный с психикой и бессознательным восприятием. В романах В. Вульф нет сюжета как такового, отсутствует завязка, кульминация и развязка, вместо этого писательница стремится показать преломление действительности в подсознании героя, заглянуть в его внутренний мир и рассмотреть все скрытые чувства, избегая при этом монотонного изображения реального мира. Показательным в этом отношении является роман В. Вульф «Миссис Дэллоуэй». В нем нет сюжета, а в центре романа сплетаются монологи героев, определяющие их поток сознания: мысли, чувства, переживания. Здесь нет голоса автора, лишь сознания героев, которые, сплетаясь, обнажают свой «внутренний монолог». Для В. Вульф важным представляется не описание реального мира, а его преломление в сознании персонажей: писательница стремится рассмотреть внутренний мир человека, вытягивая наружу всю его поднаготную. В. Вульф

интересует лишь бессознательное формирование мыслей человека, его восприятие и поток сознания: “She had reached the Park gates. She stood for a moment, looking at the omnibuses in Piccadilly. She would not say of anyone in the world now that they were this or were that. She felt very young; at the same time unspeakably aged. She liked like a knife through everything; at the same time was outside, looking on. She had a perpetual sense, as she watched the taxi cabs, of being out, out, far out to sea and alone; she always had the feeling that it was very, very dangerous to live even one day” [46, p. 5] («Она дошла до ворот парка. Постояла минутку, поглядела на катившие по Пикадилли автобусы. Ни о ком на свете больше не станет она говорить: он такой или этакий. Она чувствует себя бесконечно юной; одновременно невыразимо древней. Она как нож все проходит насквозь; одновременно она вовне, наблюдает. Вот она смотрит на такси, и всегда ей кажется, что она далеко-далеко на море, одна; у нее всегда такое чувство, что прожить хотя бы день – очень-очень опасное дело») [7, с. 6].

В «Искуплении» прослеживается несколько моментов с подобной техникой вульфовского «потока сознания», когда повествование становится прикованным к сознанию героя, его мыслям и воспоминаниям, хаотично переключающимся с одного предмета на другой. Например, когда Брайони пишет свои рассказы, она часто задумывается о разных вещах, строя бессознательные метафоры и аллюзии: “By means of inking symbols onto a page, she was able to send thoughts and feelings from her mind to her reader’s. It was a magical process, so commonplace that no one stopped to wonder at it. Reading a sentence and understanding it were the same thing; as with the crooking of a finger, nothing lay between them. There was no gap during which the symbols were unraveled. You saw the word castle, and it was there, seen from some distance, with woods in high summer spread before it, the air bluish and soft with smoke rising from the blacksmith’s forge, and a cobbled road twisting away into the green shade...” [43, p. 22] («Просто перенося буквы на бумагу, она могла

непосредственно пересылать читателю свои мысли и чувства. Это был волшебный процесс, настолько банальный, что не перестаешь удивляться. Прочешь фразу и понять ее – одно и то же; это как со сгибанием пальца: нет ничего между. Никакого зазора для разгадывания букв. Видишь слово замок, и вот он перед тобой, в некотором удалении, а перед ним – летний лес, окутанный редким голубоватым дымком, поднимающимся над кузней, и петляющая мощеная дорога, убегаящая в зеленую тень...») [19, с. 18]. В этой сцене нет определенных действий, лишь рассуждения Брайони, которые путанно переключаются с одного момента на другой, позволяя читателю заглянуть в сознание героини и понаблюдать за процессом писательского творчества.

Подобная манера письма в «Искуплении» прослеживается и в сцене, где Брайони рассуждает о том, как именно сгибается большой палец на руке: “She raised one hand and flexed its fingers and wondered, as she had sometimes before, how this thing, this machine for gripping, this fleshy spider on the end of her arm, came to be hers, entirely at her command. Or did it have some little life of its own? She bent her finger and straightened it. The mystery was in the instant before it moved, the dividing moment between not moving and moving, when her intention took effect. It was like a wave breaking. If she could only find herself at the crest, she thought, she might find the secret of herself, that part of her that was really in charge” [43, p. 21] («Подняв ладошку и согнув пальцы, Брайони, как уже случалось прежде, удивилась тому, что этот предмет, этот механизм для хватания, этот мускулистый паук на конце ее руки принадлежит ей и полностью подчиняется ее командам. Или все же у него есть и какая-то собственная жизнь? Она разогнула и снова согнула пальцы. Волшебство заключалось в моменте, предшествовавшем движению, когда мысленный посыл превращался в действие. Это напоминало накатывающую волну. «Если бы только удалось удержаться на гребне, – подумала она, – можно было бы разгадать секрет самой себя, той части себя, которая на деле за все

отвечает») [19, с. 17]. Здесь мы также наблюдаем монолог героини, который заключается в философских рассуждениях о причинах сгибания пальца и того бессознательного, которое отвечает за это действие. Этот прием помогает читателю проникнуть в сознание Брайони, увидеть ее мысли и оценить сложность суждений маленькой девочки.

Что касается импрессионизма В. Вульф, он заключается в таком замысле, при котором подсознание героя описывает окружающие предметы с помощью переливов цветов, оттенков, характеризуются игрой полутонов: “..right away over there, where there were chairs beneath a tree and the long slope of the park dipped like a length of green stuff with a ceiling cloth of blue and pink smoke high above, and there was a rampart of far irregular houses hazed in smoke, the traffic hummed in a circle, and on the right, dun-coloured animals stretched long necks over the Zoo palings, barking, howling” [46, p. 12] («Надо было уйти туда, где под деревом стояли стульчики, и парк *плыл* длинной зеленой полосой под *синеющим* куполом с *дымным розовым пятном* посредине, а вдали неровным валом в дыму *горели* дома, и вился шум улицы, а направо бурые звери тянули длинные шеи над оградой зоологического сада и таякали, выли») [7, с. 14]. Именно так В. Вульф представляет импрессионизм в романе «Миссис Дэллоуэй»: переливы цветов сливаются с окружающими предметами, подчеркивая их в сознании героини. Плавно переходя от одного аспекта к другому, прописывая цвета и полутона, обращая внимание на звуки и шум автор таким образом раскрывает для читателя подсознание миссис Дэллоуэй, сквозь призму которого она понимает окружающий мир субъективно.

Подобную конструкцию мы наблюдаем и в «Искуплении», в сцене, где описывается поместье Толлисов сквозь видение Брайони: “Tallises’ land rose the Surrey Hills and their motionless crowds of thick crested oaks, their greens softened by a milky heat haze. Then, nearer, the estate’s open parkland, which today had a dry and savage look, roasting like a savanna, where isolated trees

threw harsh stumpy shadows and the long grass was already stalked by the leonine yellow of high summer” [43, p. 22] («В нескольких милях за поместьем Толлисов возвышались Суррейские холмы, поросшие недвижными купами дубов с густыми раскидистыми кронами, *изумрудную яркость* которых скрадывало *молочное* знойное марево. Чуть ближе простирался усадебный парк, казавшийся сейчас сухим, одичалым и *выгоревшим, как саванна*; разрозненные деревья отбрасывали коренастые, четко очерченные *тени*, а высокая трава уже подернулась *львиной желтизной лета в зените*») [19, с. 18]. Описание усадьбы сопровождается переливами цветов, игрой оттенков, которые, проходя сквозь видение Брайони, предстают перед нами в ее субъективном восприятии.

Повествование, также основанное на импрессионизме и непрерывном потоке мыслей В. Вульф можно найти и в шестой главе «Искупления», в сцене, где читатель наблюдает за мыслями Эмили Таллис. Отстраненная от жизни в доме ввиду болезни, Эмилия, тем не менее, знает обо всем происходящем в доме, видит все и всех насквозь, а во время своей «неподвижности» ввиду сильной мигрени, героиня рассуждает о происходящих событиях, своих дочерях и так далее: “She thought of the vast heat that rose above the house and park, and lay across the Home Countries like smoke, suffocating the farms and towns, and she thought of the baking railway tracks that were bringing Leon and his friend, and the roasting black roofed carriage in which they would sit by an open window. She had ordered a roast for this evening and it would be too stifling to eat. She heard the house creak as it expanded. Or were the rafters and posts drying out and contracting against the masonry? Shrinking, everything was shrinking” [43, p. 38] («Эмилия представляла зной, словно необъятное облако дыма поднимающийся над домом и парком, над ближайшими графствами, удушающий фермерские усадьбы и города, видела раскаленные рельсы, по которым поезд везет Леона с его другом, поджаривающуюся на солнце двуколку с черным верхом, в

которой те будут сидеть чуть позже, открыв окна. Она велела приготовить на ужин жаркое – слишком тяжелая еда для такой погоды. Было слышно, как дом потрескивает и взбухает. Или это стропила и опоры ссыхаются и съеживаются внутри кирпичной кладки? Скукоживается, все скукоживается») [19, с. 31]. Эмилия, даже не видя всей картины, с помощью тонкого слуха представляет происходящее в своем сознании. Она перемещается от одного предмета к другому, точно зная как они выглядят в данный момент, представляла окружающее пространство, словно находилась в центре событий. В полудреме, у героини обостряются все чувства. Эмилия обращает внимание на каждый скрип половицы, на далекие звуки шагов босиком, при этом уже определив, кому они принадлежат: “She rested her palm against her forehead, and heard another tick as the building shrank tighter. From far below came a metallic clang, a falling saucepan lid perhaps; the pointless roast dinner was in the earliest stages of preparation. From upstairs, the thud of feet on floorboards and children’s voices, two or three at least, talking at once, rising, falling, and rising again, perhaps in dissent, perhaps excited agreement... and many minutes passed until she heard in the hallway outside her bedroom footfalls on the stairs, and by the muffled sound of them thought they must be barefoot and therefore Briony’s” [43, p. 39] («Прижав ладонь ко лбу, она снова услышала треск – зал еще немного скукожился. Снизу донесся отдаленный металлический лязг – наверное, упала крышка от кастрюли; неуместное жаркое находилось в начальной стадии приготовления. Сверху слышался топот и детские голоса – не меньше двух или трех одновременно, они то взмывали вверх, то опускались, а потом снова поднимались: вероятно, там шла дискуссия и все были очень взволнованы... Прошло немало минут, прежде чем она услышала шаги на лестнице, ведущей в коридор перед спальней, и по шлепающему звуку догадалась, что человек идет босиком, а следовательно, это Брайони») [19, с. 32]. И. Макьюэн передает мысли Эмилии очень хаотично: героиня определяет причину каждого звука,

перемещаясь в своем сознании с одного шороха на другой. Такая структура повествования позволяет раскрыть героиню с новой для нас стороны: ее мысли, рассуждения, перекликающиеся со звуками и воспоминаниями, составляют ее неповторимый образ.

То есть, импрессионистский стиль, «поток сознания» и пространственно-временная концепция В. Вульф находят свое отражение и на страницах романа И. Макьюэна «Искупление». Абстрактность, бессознательность чувств, игра цветов вписываются в текст романа, отражая неповторимую эстетику творчества писательницы. Благодаря такому введению подобной манеры письма, роман наполняется не только сложными структурами повествования, но и позволяет читателю приоткрыть персонажей с новой стороны.

Выводы по главе 2

И. Макьюэн предстает перед нами как современный автор эпохи постмодернизма, одной из выдающихся работ которого является роман «Искупление», представляющий широкий материал для исследования такого понятия, как интертекстуальность. В первую очередь, интертекстуальным является сам заголовок романа «Искупление», отсылающий нас к Библии и ее трактовке слова «искупление», а также к его переосмыслению в XVI веке с новым значением «примирить». Именно этот смысл заключен в заголовке романа И. Макьюэна, благодаря которому отражается основной замысел «Искупления»: совершив «преступление», Брайони всю оставшуюся жизнь пытается «примириться» с собой.

Эпиграф, представляющий отрывок из «Нортенгерского аббатства» также включает в себе определенный смысл, связанный с конфликтом «Искупления». Несмотря на очевидность отсылки к Дж. Остен, сама по себе она предполагает от читателя грамотной трактовки: И. Макьюэн предлагает вникнуть в контекст данного отрывка и сопоставить его с проблематикой

своего романа. Влияние Дж. Остен охватывает не только эпиграф, но и всю первую часть «Искупления», оставляя на страницах романа характерную для нее литературную подоплеку. Викторианская аутентичность, быт и традиции старой Англии, построение женских персонажей, а также черты «усадебного романа» наполняют текст произведения И. Макьюэна. Более того, некоторые моменты «Искупления» построены на традиционных техниках В. Вульф, которые заключаются в характерном для нее стиле «бессознательного». Благодаря вульфовскому импрессионизму, «потoku сознания» и пространственно-временному дискурсу текст романа наполняется характерной эстетикой, которая определяется вниманием ко внутреннему миру героев, а также стремлением запечатлеть определенный момент их переживаний и ощущений.

Заключение

Использование писателем текстов других авторов является характерным свойством литературы, при этом интертекстуальность, как особый способ обыгрывания этих межтекстовых связей, сформировался в последней трети XX века. Интертекстуальность ярко проявилась в Английском постмодернистском романе, характерным свойством которого является изменение привычных рамок классического романа. Теперь вместо главенствующего автора на первую ступень выходит читатель и его субъективное восприятие произведения, появляется постмодернистская игра с читателем: автор в своем тексте оставляет различные отсылки, которые нужно не только идентифицировать, но и понять их роль относительно идеи романа. Кроме этого, Английский постмодернистский роман построен на игре с текстами викторианцев, где важным становится национальный миф, эстетика викторианской Англии, а также переосмысление ее быта и традиций. Являясь эпохой расцвета, викторианство навсегда закрепляется в умах англичан как золотая эпоха – именно этот мотив постмодернистские авторы включают в свои романы.

Свое классическое значение теория интертекстуальности получила в ходе интерпретации идеи М. М. Бахтина «о чужом слове» французскими постструктуралистами Ю. Кристевой и Р. Бартом. Диалогизм М. М. Бахтина становится почвой для создания теории интертекстуальности: Ю. Кристева придает ему новое качество, и интертекстуальность сводится к более узкой идее. «Чужое слово» М. М. Бахтина как внешние взаимодействия культур переосмысливается как стратегия диалога с читателем: здесь важное место занимает организация включения чужого слова, а также возможность опознания источника.

Тем не менее, будучи довольно обширной, явление интертекстуальности до сих пор является предметом споров со стороны уже современных исследователей. Ввиду разных взглядов на

интертекстуальность, образовалось два подхода к изучению этой теории: «широкий» и «узкий». Узкий подход предполагает изучение вербальных и специально оставленных ссылок в тексте со стороны автора, напротив, широкий подход изучает не только вербальные, но невербальные знаки, а также «бессознательные» ассоциации в тексте. Более того, существует несколько техник интертекстуальности, типологией которых занимались многие исследователи, но наиболее подробная классификация разработана Н. А. Фатеевой.

В настоящее время интертекстуальный подход к изучению литературы очень актуален и важен, а поскольку он является центральной категорией постмодернизма, проблему интертекстуальности можно рассматривать и как философскую концепцию, и как художественный прием, позволяющий автору создать межтекстовые связи с работами предшественников. И даже несмотря на неоднозначное прочтение понятия интертекстуальности, изучение этого явления представляет собой огромное поле для исследования.

Характерным примером проявления интертекстуальности в Английском постмодернистском романе является произведение И. Макьюэна «Искушение». Интертекстуальность в романе раскрывается уже в самом заголовке и переносит нас к учению Библии об искуплении человеческих грехов, а также к светскому значению слова «искупление». Такой мотив перекликается с проблематикой романа, где главная героиня Брайони пытается расплатиться за содеянное преступление. Эпиграф, отсылающий нас к «Нортенгерскому аббатству» Дж. Остен, также связан с идеей романа: если вчитаться в роман английской писательницы, можно увидеть связь между с Кэтрин и Брайони. Кэтрин отчитывают за ее нелепые доводы, не имеющие оснований, будто вместо нее отчитывают Брайони, которая также несправедливо осудила Робби за несовершенное им преступление. Подготовленный читатель, знакомый с творчеством Дж. Остен, заметит нарушение традиционных характеристик эпиграфа в «Искушении»: его

объем, отсутствие лаконичности, четко выраженной мысли, а также размытость идеи отсылает читателя к необходимости внимательного отношения к возможным истокам романа – именно в этом заключается замысел И. Макьюэна.

Традиции Дж. Остен охватывают не только эпиграф, но и всю первую часть «Искупления»: усадебная часть, построение персонажей, викторианский стиль и традиции – все это находит отражение в романе И. Макьюэна. Проанализировав образы героинь романа «Гордость и предубеждение» Дж. Остен и Сесилию из «Искупления», И. Макьюэна мы пришли к выводу об их сходстве. Более того, макьюновская героиня исходит из построения джейн-остеновских женских персонажей: их характер, внешность, предубеждения отражаются в образе персонажей «Искупления». Образ усадьбы, а также быт английской семьи также вдохновлены Дж. Остен и становятся центральными в первой части романа. Благодаря такой эстетике национальной Англии читатель может всецело погрузиться в соответствующую атмосферу. Более того, в первой части читатель заметит отсутствие динамики, тягучесть, быт спокойной английской жизни, пропитанный стилем Дж. Остен. Во второй же части присутствуют активные военные действия, автор показывает совсем другую сторону своей родины – все это достигается с помощью смены заимствованных техник.

Интертекстуальным в романе также является и стиль Вирджинии Вульф: ее импрессионизм, «поток сознания» и пространственно-временная организация становятся важной частью «Искупления». Как и в романе «Миссис Дэллоуэй» В. Вульф, на протяжении всего повествования автор «Искупления» обращал внимание на двойственность реальности. Еще в первой главе читателю дается намек на то, что автор у романа не один: существует И. Макьюэн, который написал текст и героиня этого текста Брайони, которая его и «придумала», описывая историю своей жизни и своего преступления. Более того, финал «Искупления» также остается

двойственным: есть концовка с «искуплением» Брайони, где Робби и Сесилия живы и наконец предаются заслуженному счастью в книге, а также есть реальный финал, где влюбленные герои мертвы и перед нами предстает 70-летняя Брайони, повествующая о настоящей правде. Что касается импрессионизма и «потока сознания», данные техники часто встречаются в «Искуплении» и наполняют текст сложными конструкциями. Размышления юной писательницы Брайони выражаются сквозь призму ее сознания: мысли охватывают все видимые предметы и переносятся с одного на другой в хаотичном порядке. Благодаря заимствованным техникам В. Вульф, И. Макьюэн наполняет роман ориентацией на текучесть жизни в ее сиюминутных впечатлениях, а также реакцией нашего сознания на раздражители мира. Все это полнее раскрывает героиню Брайони, подчеркивают ее сложную психологию писателя. И. Макьюэн раскрывает человека с помощью его впечатлений: юная писательница, отрешенная от жизни, создает иную реальность, где ее герои живы и счастливы.

Таким образом, интертекстуальность в «Искуплении» позволяет скрестить несколько идей: роман как история Англии последних двух веков, попытка исследовать литературу как основу английскости, а также идея о самой литературе, о том, чем она питается и как создается. Это роман о том, как литература помогает преобразить жизнь: Брайони совершает преступление, губит жизни невинных людей, но с другой стороны, героиня смогла поэтизировать Сесилию и Робби как вечных влюбленных, их история становится предметом литературы. Брайони любит читать и именно сквозь призму романов она смотрит на жизнь: увидев сцену у фонтана, Брайони домысливает ее и разворачивает как литературный текст. Она считывает ситуацию и как ребенок, еще ничего не понимающий в людях, и как писатель, который стремится преобразовать увиденное в контексте литературы.

Список использованной литературы

1. Арнольд, И. В. Проблемы интертекстуальности / И.В. Арнольд // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 2. История, языкознание, литературоведение. – 1992. – Выпуск. 4. – С. 53-61.
2. Арнольд, И. В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность // Интертекстуальность – поэтика чужого слова: сборник статей. – Санкт-Петербург : Издательство Санкт-Петербургского университета, 1999. – С. 350-362.
3. Белова, Е. Н. Проблема судьбы и ответственности в творчестве К. Исигуро и Й. Макьюэна: понимание и искупление // Вестник Пермского университета. – 2011. – Выпуск 2. – С. 176-181.
4. Болтнева, Н. А., Иванова И. П. К проблеме «узкого» понимания интертекстуальности в лингвистике // Материалы VI Международной научной конференции / ответственный редактор Дронова О. А. – Москва : Тамбовский государственный университет имени Г.Р. Державина, 2017. – С. 66-71.
5. Булычева, М. О. Fiction и nonfiction в романе Йэна Макьюэна «Искупление» // Филология и культура. – 2014. – № 3. – С.140-143.
6. Василенко, Т. В., Бондаренко, Л. В. Литературные аллюзии в романе Йэна Макьюэна «Искупление» // Крымский федеральный университет имени В. И. Вернадского. – 2018. – №. 2 (22). – С. 69-74.
7. Вульф, В. Миссис Дэллоуэй : перевод с английского / В. Вульф ; редактор Е. Суриц. – Москва : Художественная литература, 1989. – 256 с.
8. Высочина, Ю. Л. Концепция «Диалогизма» М. М. Бахтина как основание постструктуралистской концепции интертекстуальности Ю. Кристевой // Филология и человек. – 2016. – № 4. – С. 116-122.
9. Гришкова, Л. В. Диалогизм М. М. Бахтина и современная теория интертекстуальности // Вестник курганского государственного университета. – 2012. – № 4. – С. 26-28.

10. Доронина, О. В. Малая проза в творчестве английских писателей второй половины XX века: Р. Тремейн, Г. Свифт, И. Макьюен: специальность 10.01.03 - Литература народов стран зарубежья (европейская и американская) : диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Доронина Олеся Викторовна; Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова. – Москва, 2003. – 152 с.

11. Еременко, Е. Г. Интертекстуальность, интертекст и основные интертекстуальные формы в литературе // Уральский филологический вестник. – 2012. – №6. – С. 130-140.

12. Илунина, А. А. Интертекстуальность и постмодернизм: теоретические аспекты проблемы в современных филологических исследованиях // Вестник Чувашского государственного педагогического университета им. И. Я. Яковлева. – 2020. – №4(109). – С. 28 – 33.

13. Илунина, А. А. Теоретические аспекты проблемы интертекстуальности в современном литературоведении // Вестник челябинского государственного университета. – 2013. - №4 (295). – С. 36-39.

14. Исламова, А. К. Постмодернизм и английский роман / А. К. Исламова // Вестник Санкт-Петербургского университета. – 1998. Серия 2. – Выпуск 1 (№2). – С. 66-77.

15. Капитанова, Л. А. Остиновский «синдром» в романе Йэна Макьюэна «Искушение». Статья первая // Вестник Челябинского государственного университета. – 2012. – № 28. – С. 80-90.

16. Карслиева, Д. К. Жанровая полифония в романе Й. Макьюэна «Искушение» // Филология и культура. – 2013. – № 2. – С. 127-130.

17. Карслиева, Д. К. Полижанровость романов Йэна Макьюэна («Дитя во времени», «Черные псы», «Искушение») / Д.К. Карслиева // Романная проза Запада на рубеже XX-XXI столетий: 1990-2014: учеб. пособие / ответственный редактор В. А. Пестерев. – Волгоград: ВолГУ, 2014. – С. 110-129.

18. Кочергина, А. В. Художественное пространство и время в романах Й. Макьюэна : специальность 10.01.03 – литература народов стран зарубежья (английская литература) : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Кочергина Ангелина Владиславовна ; Казанский (Приволжский) федеральный университет. – Казань, 2016. – 163 с.

19. Макьюэн, И. Искупление : перевод с английского / И. Макьюэн ; редактор М. Яновская. – Москва : Эксмо, 2021. – 541 с.

20. Медведев, А. А. Особенности психологизма в романах Йэна Макьюэна («Искупление», «На берегу») // Вестник Башкирского университета. – 2014. – Т. 19. №4. С. 1443-1448.

21. Новикова, Н. Л., Трemasкина И. В. Модернизм и постмодернизм : к проблеме соотношения // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. – 2011. – № 2. – С. 19-25.

22. Олизько, Н. С. Интертекстуальность как системообразующая категория постмодернистского дискурса: На материале произведений Дж. Барта : специальность 10. 02. 19 – теория языка : диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Олизько Наталья Сергеевна; Челябинский государственный университет. – Челябинск, 2002. – 194 с.

23. Остен, Д. Гордость и предубеждение : перевод с английского / Д. Остен ; редактор И. Маршак. – Москва : Художественная литература, 1989. – 384 с.

24. Петрова, Н. В., Кулакова О. К. Различные подходы к определению интертекстуальности // Вестник Иркутского государственного лингвистического университета. – 2011. – №2. – С. 131-136.

25. Петрова, Н. В., Лашина, Е. Б. Экскурс в историю теории интертекстуальности // Вестник Иркутского государственного лингвистического университета. – 2012. – №19. – С. 11-16.

26. Петросова, Е. Г. Концепция «английскости» в современном постмодернистском романе (Г. Свифт, П. Акройд) : специальность 10. 01. 03. Литература народов стран зарубежья (европейская и американские литературы) : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Петросова Елена Генриховна ; Московский Государственный Университет имени М. В. Ломоносова. – Москва, 2005. – 146 с.

27. Ржанская, Л. П. Интертекстуальность. Возникновение понятия. Об истории и теории вопроса / Л.П. Ржанская // Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века. – Москва : ИМЛИ РАН, 2002. – С. 539-555.

28. Скороходько, Ю. С. Особенности развития английского неовикторианского романа // Вопросы русской литературы. – 2012. – № 23(80). – С. 198-210.

29. Соловьева, Н. А. Английский роман в эпоху постмодерна // Человек: Образ и сущность. Гуманитарные аспекты. – 2006. - №1(17). – С. 136-154.

30. Стомба, А. С. Жанровое своеобразие и тенденции развития английского постмодернистского романа к. XX – н. XXI в. // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філологія». – 2011. – № 1048, випуск 67. – С. 191-196.

31. Толстых, О. А. Английский постмодернистский роман конца XX века и викторианская литература: интертекстуальный диалог (на материале романов А. С. Байетт и Д. Лоджа) : специальность 10. 01. 03. Литература народов стран зарубежья (английская литература) : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Толстых Ольга Анатольевна ; ГОУ ВПО Уральский государственный университет им. А. М. Горького. – Екатеринбург, 2009. – 207 с.

32. Хабибуллина, Л. Ф. Национальный миф в английской литературе второй половины XX века : специальность 10. 01. 03 – Литература народов

стран зарубежья (английская, немецкая, французская) : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Хабибуллина Лилия Фуатовна; ГОУ ВПО «Татарский государственный гуманитарно-педагогический университет». – Самара, 2010. – 392 с.

33. Фатеева, Н. А. Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности : монография / Н. А. Фатеева. – Москва : КомКнига, 2007. – 280 с.

34. Федотова, А. А. Особенности языка и поэтики англоязычной прозы литературы эпохи постмодерна / А. А. Федотова. – Текст : непосредственный // Молодой ученый. – 2016. – № 13.2 (117.2). – С. 67-69. – URL: <https://moluch.ru/archive/117/32487/> (дата обращения: 11.04.2022).

35. Фролов, Г. А., Хабибуллина, Л.Ф. К смене литературных эпох на Западе: теоретический аспект // Филология и культура. – 2014. – №3. С. 187-194.

36. Albers, S., Caeners, T. The Poetics and Aesthetics of Ian McEwan's *Atonement* / S. Albers, T. Caeners // *English Studies*. – 2009. – Volume 90, № 6. – P. 707-720.

37. Austen, J. *Mansfield Park* / Jane Austen. – London : Wordsworth Edition Limited, 2000. – 384 p.

38. Austen, J. *Northanger Abbey* / Jane Austen. – London : Wordsworth Edition Limited, 2020. – 215 p.

39. Austen, J. *Pride and Prejudice* / Jane Austen. – London : Collins Classics, 2010. – 402 p.

40. Gutleben, C. *Nostalgic postmodernism: the Victorian tradition and the contemporary British novel* / C. Gutleben. – Amsterdam: Rodopi, 2001. – 248 p.

41. Han, J. *Biblical Allusions and Literary Parodies in Atonement*. - *Asian Journal of Language, Literature and Culture Studies*. – 2020. – Volume 3, issue 3. – P. 19-23.

42. Mathews, P. The Impression of a Deeper Darkness: Ian McEwan's Atonement. – Association of Canadian College and University Teachers of English. – 2006. – Volume 32, issue 1. – P. 147-160.
43. McEwan, I. Atonement / Ian McEwan. – London : Vintage, 2007. – 372 p.
44. Pernille, B. N. Briony's Stand Against Oblivion: The Making of Fiction in Ian McEwan's Atonement. – Department of Culture and Global Studies Aalborg University. – 2015. – P. 68-82.
45. Pfister, M. Konzepte der Intertextualität// Intertextualität. Formen. Funktionen, anglistische Fallstudien (Herausgegeben von Ulrich Broich und Manfred Pfister. – Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1985. – P. 1-30.
46. Woolf, V. Mrs. Dalloway / Virginia Woolf. – London : T8Rugram, 2018. – 220 p.