

ИНТРОСПЕКТИВНЫЙ АНАЛИЗ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫХ СВЯЗЕЙ ТЕКСТА-ОРИГИНАЛА И ПАРОДИИ НА НЕГО

Ю.И. Хрипунова

Воронежский государственный университет

Поступила в редакцию 18 июля 2008 г.

Аннотация: В данной статье, посвященной текстолингвистическому анализу постмодернистской книги-пародии британского фотохудожника Марка Крика, на уровне глубинной взаимосвязи текстов выявляются средства реализации категории интертекстуальности. Анализ интертекстуальных связей текста-пародии и текста-оригинала проводился с позиций эстетики постмодернизма, рассматриваемой в свою очередь как феномен культуры «Пост».

Ключевые слова: когерентность; средства достижения когерентности; интертекстуальность; оппозиция «свой—чужой»; постмодернизм; культура «Пост»; пародия.

Abstract: The following article presents a text-linguistic analysis of the postmodern literary parody by Mark Crick, a British photographer. Examining an underlying link between the texts, the author detects the linguistic means by which the category of intertextuality is expressed. The analysis of the intertextual relation between the original and the parody is based on the postmodern aesthetics seen as a phenomenon the Post culture.

Key words: coherence; means of achieving coherence; intertextuality; My VS. Alien opposition; postmodernism; Post culture; parody

В теории текста одной из важнейших категорий текста является **интертекстуальность** [11]. В основе интертекстуальности лежит многоуровневая связь частей текста между собой, текстов одного автора с другими текстами данного автора, а также связь текстов на межтекстовом уровне. Для того чтобы рассматривать и характеризовать особенности реализации категории интертекстуальности в произведениях постмодернистских авторов, необходимо определить само понятие «интертекстуальность». Это представляется чрезвычайно значимым в силу того, что сам термин интертекстуальность не является однозначным, и в этом смысле может определять направление исследовательской деятельности.

Каноническую формулировку понятиям «интертекстуальность» и «интертекст» дал Р.Барт: *«Каждый текст является интертекстом; другие тексты присутствуют в нем на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах: тексты предшествующей культуры и тексты окружающей культуры. Каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат»* [1, 417].

Последователь Р. Барта Л. Женни определяет интертекстуальность как новый способ чтения, а интертекстуальную отсылку — как место альтер-

нативы: продолжать чтение, имея ввиду текст-источник, или считать, что текст не испытал на себе влияние другого текста [16]. Ж. Деррида считает, что уничтожение границ понимания текста породило картину *«универсума текстов»* — процесса, в котором отдельные безличные тексты до бесконечности ссылаются друг на друга и на все сразу, поскольку все вместе они являются лишь частью *«всеобщего текста»* [16]. Таким образом, текстуальность и интертекстуальность понимаются как взаимообуславливающие друг друга феномены, что ведет, в конечном счете, к уничтожению понятия «текст». Как утверждает семиотик и литературовед Ш. Гривель, *«нет текста, кроме интертекста»* [20].

Н.В. Киреева отмечает, что именно интертекстуальность стала ключевой категорией постмодернизма и оказала существенное влияние на самосознание писателей и на их художественную деятельность. Интертекстуальность ответила на внутренний запрос мировой культуры XX века — стремление к *«духовной интеграции»* [5, 196].

В аспекте интертекстуальности каждый новый текст рассматривается как некая реакция на уже существующие тексты, а существующие могут использоваться как элементы художественной структуры новых текстов. Интертекстуальность является одним из критериев текстуальности, однако именно в эпоху постмодерна она получает

совершенно новую функцию, становясь одним из основополагающих признаков культуры.

Постмодернистская культура не претендует на сотворение абсолютно нового, а обращается к прошлому, к самым разным эпохам: историческим и художественным, однако, несмотря на это, произведениям постмодернистского искусства удалось создать качественно новую реальность и принципиально новый, другой язык культуры [21]. Постмодернистская эстетика не разделяет «новое» и «старое», эти понятия растворяются друг в друге, переплетаются или меняются местами, поскольку с точки зрения постмодернизма мир децентрирован, основан на бесконечности переходов и комбинаций и представляет собой безграничный культурный текст. Вот почему для постмодернистской практики, будь то кино, литература, архитектура или иные виды искусства, исторические аллюзии весьма характерны. В постмодернистском произведении-коллаже мы встречаемся с параллельным сосуществованием прошедшего и текущей действительности. Поэтому в постмодернистском тексте сосуществуют культурно-исторические реальности прошлого, настоящего и будущего. Нередко подобное цитирование приобретает вид интеллектуальной игры, вызывающей у потребителя удовольствие от процесса узнавания источника той или иной отсылки [3; 12].

Наиболее подробно об эстетике, генезисе, признаках такого сложного и многоаспектного феномена как постмодернизм, рассказывается в коллективной монографии, названной «Культура «Пост» как диалог культур и цивилизаций». Позволим себе привести лишь ряд обобщений, типологических характеристик феномена культуры «Пост», выделенных в монографии. К типичным характеристикам культуры «Пост» можно отнести:

1) переходный и неопределенный характер (объекты элитарной культуры приходят в масскульт: лик Моны Лизы на картине Артура Клинкова «Vedro da Vinchi»);

2) пересмотр отношения к традиции (культурная традиция становится предметом игры: пастиш, пародии, ремейки, ивенты);

3) ощущение того, что все уже сказано; отсутствие новизны и уникальности, которое было в искусстве модернизма;

4) попытка переосмысления предшествующего культурного опыта, в том числе путем иронического цитирования, эпатажа, пародирования;

5) скорость распространения феноменов культуры (СМИ, интернет) [8, 15—17].

Говоря о постмодернистской эстетике, стоит упомянуть, что постмодерн провозглашает принцип наличия множества интерпретаций, утверждая, что безграничное разнообразие мира порождает бесконечное число трактовок. Наличие неограниченного числа толкований обуславливает «многослойность» постмодернистских текстов. С одной стороны, они обращены к интеллектуальной элите (к тем, кому знакомы скрытые в постмодернистском тексте культурно-исторические аллюзии), с другой — рассчитаны и на массовую аудиторию, которая, возможно, не разгадает всех зашифрованных ссылок и будет воспринимать текст поверхностно, но породит свою собственную, очередную интерпретацию одного и того же текста [5; 10].

Другим проявлением «многослойности» текстов в эпоху постмодерна может служить их **поверхностная некогерентность**. Вспомним, к примеру, опубликованный в 1976 году роман американского писателя Реймонда Федермана «На ваше усмотрение», который представляет собой собрание пронумерованных и несброшюрованных страниц. Однако средства установления когерентности могут быть неявными, глубинными, их можно установить лишь на уровне внутренних смысловых связей текста (аллюзии, скрытые цитаты, упоминания). Отсутствие линейного повествования придает постмодернистскому тексту стихию игры, одновременно с этим увеличивая число интерпретаций данного текста до бесконечности и наделяя читателя возможностью самому изобретать смысл или смыслы.

Постмодерн не ограничивается рамками художественной литературы. Он господствует не только в текстах в привычном понимании, т. е. текстах вербальных, но и в текстах, построенных посредством иных знаковых (неязыковых) систем. Интертекстуальные связи устанавливаются между произведениями изобразительного искусства, архитектуры, музыки, театра, кинематографа. Примером могут служить произведения художников поп-арта. В картины посредством коллажа или фотоснимков вводятся реальные объекты, как правило, в неожиданных или совершенно абсурдных сочетаниях. Живопись может имитировать композиционные приемы и технику рекламных щитов (Э. Уорхол, Р. Хэмилтон) или комиксов (Р. Лихтенштейн). Нередко говорят о визуальной и звуковой интертекстуальности (тексты, ориентированные на прочие органы чувств). Таким можно назвать течение «соц-арт». Используя символы, лозунги и знаки советской социалистической агитации (прежде всего серп и молот, звезду, пионерский салют, портреты Ле-

нина, Сталина и др.) художники соц-арта в игровой форме развенчивали их истинный смысл, тем самым деконструируя реальность, уничтожая идеологические стереотипы. Сегодня можно встретить также музыкальные, изобразительные, сюжетные, балетные и прочие цитаты и аллюзии и т. д. Популярными становятся инсталляции — необычные сочетания обычных вещей (расческа, велосипедное колесо, сушилка для бутылок), создаваемые художниками авангарда (Д. Дайн, Г. Юккер). Эстетическое содержание инсталляции в игре смысловых значений, которые изменяются в зависимости от того, где находится предмет — в привычном бытовом окружении или в выставочном зале.

Возникновение произведений такого рода (т. е. ориентированных на предельно широкий круг читателей и зрителей) во многом объясняется возросшей доступностью произведений искусства, массовой культурой и образованием, а также чувством *fin de siècle*, когда кажется, что все темы исчерпаны, и современному человеку сказать больше нечего. Казалось бы, что уж добавишь после Ф.М. Достоевского, М. Пруста и Т. Манна? Нам лишь остается сдуть пыль с книжных полок. Но современный человек не удовлетворится таким положением дел. Ему нужно больше, чем быть просто тенью великих мыслителей прошлого. Он хочет оставить свое слово в вечности, он тоже хочет говорить на темы, о которых писали Достоевский и Пруст.

От этого и возникают смелые, и порой граничащие со «святотатством» (М. Грубер) идеи, как то: дописать незавершенный роман Франца Кафки «Замок» (Марианна Грубер «В замок», 2004), создать «свой» роман, составленный целиком и полностью из 750 цитат разных авторов (Жак Ривэ «Барышни из А.», 1979) или «отобедать» сразу с 14 великими писателями прошлого и современности. Речь, конечно, идет о книге известного лондонского фотографа Марка Крика, который предложил на суд (или вкус?) читателя «Полную историю мировой литературы в 14-ти рецептах» (Mark Crick. *Kafka's Soup: A Complete History of World Literature in 14 Recipes*, 2005; пер. на рус. 2007). Читателю-гурману непременно понравятся и тирамису а-ля Марсель Пруст, и петух в вине а-ля Габриэль Гарсиа Маркес, и вишневый пирог а-ля Вирджиния Вульф, и настоящий литературный деликатес — суп мисо быстрого приготовления на манер Франца Кафки.

Книга Марка Крика представляет собой некое игровое пространство, в котором происходит

«открытие» заново мира предшествующей художественной культуры, который, в свою очередь, становится объектом шуток и пародий. Остановимся более подробно на способах организации текста, которые использует британский художник для создания комического эффекта, и детально рассмотрим собственно лингвистические авторские приемы.

Во-первых, автор «шутит» с формой. На обложке книги значится: *«Это поваренная книга, замаскированная под тонкую литературную мистификацию, или же наоборот»*. Действительно, листая книгу, не раз задаешь себе вопрос: «А что это на самом деле?» Если захотеть, то по описанным автором модификациям вполне можно восстановить процесс приготовления и фенкаты а-ля Гомер, и рисотто а-ля Стейнбек. Более того, это действительно 14 различных блюд, Марк Крик просто «повторяет» форму поваренной книги (название блюда — необходимые ингредиенты — способ приготовления):

Ср.: СУП МИСО БЫСТРОГО ПРИГОТОВЛЕНИЯ а-ля ФРАНЦ КАФКА

- 3 десертные ложки ферментированной пасты мисо;
- 150 г мягкого тофу (японский и китайский соевый творог);
- 4—5 маленьких гриба;
- несколько листочков высушенных водорослей вакаме [6, 17]¹.

То, что привычная форма заполняется совершенно иным содержанием, несет в себе гигантский интерпретационный потенциал, граничащий с приращением смысла.

Во-вторых, британский художник примеряет на себя образы всем известных писателей, а сам скрывается за своей «авторской маской»². Таким образом, наступает «смерть автора»³ (Р. Барт) — еще один признак постмодернистской эстетики. Автор отвергает привычные принципы организации текста (выдает литературное произведение за поваренную книгу), высмеивает нормы классичес-

¹ Ввиду невозможности использовать оригинальный текст книги Марка Крика, приводится перевод с английского языка, выполненный М. Абушиком.

² Термин американского критика К. Мамгрена. Особенностью «авторской маски» является ее иронический характер, создатель произведения «явно забавляется своей авторской маской и ставит под вопрос самые понятия вымысла, авторства, текстuality и ответственности читателя» [5, 192].

³ Тенденция деперсонализации творца постмодернистского произведения. Отражает кризис эпохи индивидуализма. По Барту, наступила эпоха читателя, и именно он является настоящим творцом произведения [5, 194].

кой литературы и массовую культуру с ее клише и шаблонами, играет с ожиданиями читателя, пред-
рассудками и общепринятыми нормами.

По сути, то, что в обычной поваренной книге принято называть «способом приготовления», в книге Марка Крика является **пародией** на того или иного писателя или писательницу. Однако прежде чем анализировать пародийное произведение, необходимо определить само понятие пародии.

Пародия в буквальном переводе с греческого означает пение наизушку. Пародия — произведение искусства, намеренно повторяющее характерные черты другого, обычно широко известного произведения или группы произведений, причем в форме, рассчитанной на создание комического эффекта [15]. Она строится на несоответствии стилистических и тематических планов художественной формы [17]. Несмотря на то, что пародия зародилась в античной литературе, в эпоху постмодерна она переживает второе рождение. Возникают многочисленные изобразительные пародии (Thomas Viana, Matt Groening, The Duckomenta), музыкальные и кинематографические пародии (Марк Ронсон, Квентин Тарантино), появляются пародийные веб-сайты (пародия на официальный сайт Белого Дома (США) — <http://www.whitehouse.org>; «Избранники.ru» — <http://izbranniki.ru/login.php>; пародия на официальный сайт Партии свободы (Австрия) — <http://www.fpo.at>) и даже пародийные организации (WTO — World Toilet Organization). Во многом это связано целью постмодернистских авторов переосмыслить (часто в иронической, шуточной форме) наследие прошлого. Для реализации этой цели пародия является наиболее удачной формой. Пародия по своей сути — вид сатирического разоблачения. Иногда пародия утрачивает свой сатирический характер, становясь более «мягкой», юмористической, не имеющей целью осмеяние и критику пороков; таким образом, возникает пародия-шутка, которая по своим функциям близка к стилизации [14]. В случае с Марком Криком мы имеем дело именно с такой пародией.

Для более детального анализа был выбран третий по счету «рецепт» книги, а именно, пародия на Франца Кафку. Однако прежде чем анализировать пародийный текст, необходимо сказать о методах достижения комизма в нем. К самым распространенным относят следующие:

1) Гиперболизация. Наиболее характерные и широко используемые черты пародируемого произведения, жанра, индивидуального авторского стиля до абсурда акцентируются и многократно повторяются (например, фильм «Робин Гуд: Мужчины в трико»);

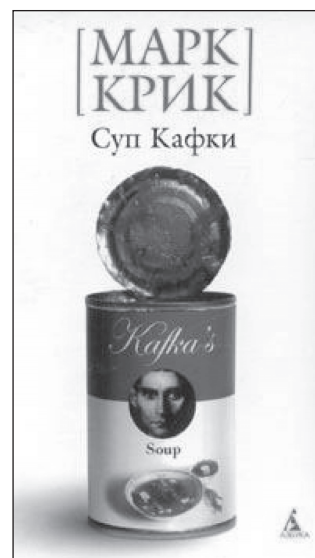
2) «Переворачивание» произведения. Использование прямо противоположных пародируемому произведению или жанру черт (книга Жвалевского и Мытько «Порри Гаттер и Каменный Философ», пародирующая книги о Гарри Поттере);

3) Смещение контекста. Изменение контекста (социального, исторического) таким образом, что воспроизведение особенностей исходного произведения становится смешным (фильм «Пришельцы» — герои из средневековой Европы попадают в современную Францию) [15].

«Суп мисо быстрого приготовления а-ля Франц Кафка» — это целенаправленное воспроизведение стиля Франца Кафки в новом художественном контексте. Приведем аргументы в пользу этой трактовки. Во-первых, черты оригинального авторского стиля Кафки гипертрофируются и получают комически-ироническое толкование. Во-вторых, черты «чужого» (оригинального) стиля преувеличиваются и многократно повторяются. Для того чтобы более наглядно проследить данную тенденцию в тексте-пародии, обобщим результаты исследования в форме таблицы. Это позволяет раскрыть наиболее общие типологические черты авторского стиля Франца Кафки (частично выделенные В.Г. Зусманом) [4, 847—876] и их использование в тексте-пародии Марка Крика. Жирным шрифтом выделены исследуемые единицы.

Рассмотрим вышеуказанные особенности на отдельных примерах. Марк Крик, отбирая черты «чужого» авторского стиля, вводит их в систему «своей» реальности, что и делает их абсурдными, смешными (действует принцип контраста).

Действие пародии происходит в XXI веке. Утверждая это, мы в первую очередь исходим из того, что автор является современным фотохудожником, творящим в духе эстетики постмодернизма. Во-вторых, учитываем дату создания книги (2005 г.) и ее перевода на русский язык (2007 г.).



Обложка русского издания книги Марка Крика «Суп Кафки: Полная история мировой литературы в 14 рецептах», иллюстрации автора

Средства достижения комизма в пародии

Черты авторского стиля Кафки	Текст пародии Марка Крика	Оригинальный текст Кафки
	И с т о ч н и к	
	«Суп мисо быстрого приготовления а-ля Франц Кафка»	«Der Prozess», «Das Schloss», «Betrachtungen über Sünde, Leid, Hoffnung und den wahren Weg»
усечение имени	Когда суп закипел, К. порезал тофу на сантиметровые кубики и бросил их в исходившую паром кастрюлю вместе с грибами и водорослями вакаме	« Josef K. ?» fragte der Aufseher; vielleicht nur um K.s zerstreute Blicke auf sich zu lenken. K. nickte
герои Кафки: судьи, чиновники, служащие, квартирные хозяйки, адвокаты и др.	Шум кипящей воды вновь вернул его мысли к еде, и тут он заметил банку ферментированной пасты мисо и брусок мягкого тофу, возможно оставленные его квартирной хозяйкой. Один из четырех стульев был отодвинут от стола, и К. обнаружил, ощущая при этом некоторую неловкость, что судьи не делают ни малейших попыток освободить для него место. Их манеры позволяли предположить, что они высшие государственные чиновники, но было не исключено и то, что его положение в обществе выше, и они зашли к нему, просто чтобы произвести благоприятное впечатление	Die Köchin der Frau Grubach, seiner immervermieterin, die ihm jeden Tag gegen acht Uhr früh das Frühstück brachte, kam diesmal nicht. Ich wusste nicht, dass er nur ein niedriger Beamter ist <...> Trotzdem glaube ich, dass der Bericht, den er nach oben liefert, immerhin einigen Einfluss hat. Und er schreibt soviel Berichte. Sie sagen, dass die Beamten faul sind, alle gewiss nicht, besonders dieser tersuchungsrichter nicht, er schreibt sehr viel. «Ja, gewiss», sagte der Gerichtsdienner, als sei die Ansicht K.s genau so richtig wie seine eigene Wir sind niedrige Angestellte, <...> die mit Ihrer Sache nichts anderes zu tun haben, als dass sie zehn Stunden täglich bei Ihnen Wache halten und dafür bezahlt werden. Das ist alles, was wir sind, trotzdem aber wir fähig, einzusehen, dass die ohen ehörden, in deren Dienst wir stehen, ehe sie eine solche Verhaftung verfügen, sich sehr genau über die Gründe der Verhaftung und die Person des Verhafteten unterrichten sind
важность знакомства с кем-то из высших чиновников	Он пожалел, что не облачился в свой серый костюм: его элегантный покрой вызывал когда-то сенсацию среди друзей, а в подобных случаях чрезвычайно важно создать о себе хорошее впечатление. Человеку в его положении необходимо казаться невозмутимым , что бы ни происходило, и пока члены следственной комиссии делили между собой содержимое чашки К. , сам он стоял на месте, не шелохнувшись, пытаясь собраться с мыслями, сознавая, что ему будут предъявлены многочисленные претензии, а суп все еще сможет повлиять на исход его дела	<...> viel wichtiger war es ihm, Klarheit über seine Lage zu bekommen; in Gegenwart dieser Leute konnte er aber nicht einmal nachdenken, immer wieder stieß der Bauch des zweiten Wächters — es konnten ja nur Wächter sein — förmlich freundschaftlich an ihn <...> Was waren denn das für Menschen? Wovon sprachen sie? Welcher Behörde gehörten sie an? K. lebte doch in einem Rechtsstaat, überall herrschte Friede, alle Gesetze bestanden aufrecht, wer wagte, ihn in seiner Wohnung zu überfallen? <...> Hier schien ihm das aber nicht richtig, man konnte zwar das Ganze als Spaß ansehen, als einen groben Spaß <...> vielleicht brauchte er nur auf irgendeine Weise den Wächtern ins Gesicht zu lachen, und sie würden mitlachen, vielleicht waren es Dienstmänner von der Straßenecke<...>

герои Кафки все время нарушают правила, нормы, законы, которых они сами не знают, поскольку они «чужаки», «посторонние»	<i>К. со стыдом осознал, что не предложил своим гостям выпить...</i> <i>К. едва поверил своим глазам и испытал страшную неловкость, когда обнаружил, что на нем рубашка, надетая поверх кальсон</i> <i>К. чувствовал себя посторонним на собственном обеде, и это ощущение не было для него непривычным.</i> <i>Он добавил немного соевого соуса в каждую чашку, в то время как самый старший из трех судей обратился к остальным так, словно К. был невидимкой...</i>	<i>Was sind nun aber Sie <...> Sie sind nicht aus dem Schloss, sie sind nicht aus dem Dorfe, sie sind nichts. Leider aber sind Sie doch etwas, ein Fremdre, einer, der überzählich und überall im Weg ist, einer, wegen dessen man immerfort Scherereien hat, wegen dessen man die Mängel ausquartieren muss, einer, dessen Absichten unbekannt sind, einer, der unsere liebste kleine Frieda verführt hat</i> <i>Dort standen die zwei Wächter und jagten ihn, als wäre das selbstverständlich, wieder in sein Zimmer zurück. «Was fällt Euch ein?» riefen sie. «Im Hemd wollt Ihr vor den Aufseher? Er lässt Euch durchprügeln und uns mit!» «Lasst mich, zum Teufel!» rief K., der schon bis zu seinem Kleiderkasten zurückgedrängt war; «wenn man mich im Bett überfällt, kann man nicht erwarten, mich im Festanzug zu finden». <...> «Lächerliche Zeremonien!» brummte er noch, hob aber schon einen Rock vom Stuhl und hielt ihn ein Weilchen mit beiden Händen, als unterbreite er ihn dem Urteil der Wächter. Sie schüttelten die Köpfe</i>
афористичность	<i>Ему необходимо избавиться от множества иллюзий, а то он, может быть, вообразил, что мы его подчиненные и пришли к нему, чтобы получить его одобрение</i>	<i>Einer staunte darüber, wie leicht er den Weg der Ewigkeit ging; er raste ihn nämlich abwärts</i>
внезапное, немотивированное вторжение неизвестной силы как следствие незначительной ошибки. Невесущественная причина влечет за собой катастрофические последствия	<i>Вглядевшись в темноту за окном, он увидел, что из соседнего дома за ним следит какая-то девушка. Ее строгое лицо не было лишено привлекательности, но мысль, что она получает какое-то удовольствие от ситуации, в которой он оказался, вызвала у К. такую ярость, что он ударил по столу кулаком</i>	Wie ein Licht aufzuckt, so führen die Fensterflügel eines Fensters dort auseinander, ein Mensch, schwach und dünn in der Ferne und Höhe, beugte sich mit einem Ruck weit vor und streckte die Arme noch weiter aus. Wer war es? Ein Freund? Ein guter Mensch? Einer, der teilnahm? Einer, der helfen wollte? War es ein einzelner? Waren es alle? War noch Hilfe? Gab es Einwände, die man vergessen hatte? Gewiss gab es solche. Die Logik ist zwar unerschütterlich, aber einem Menschen, der leben will, widersteht sie nicht. Wo war der Richter, den er nie gesehen hatte? Wo war das hohe Gericht, bis zu dem er nie gekommen war? Er hob die Hände und spreizte alle Finger. Aber an K.s Gurgel legten sich die Hände des einen Herrn, während der andere das Messer ihm tief ins Herz stieß und zweimal dort drehte
поиск поддержки в борьбе с высшими инстанциями	<i>Ему пришло в голову, что она, вероятно, имеет какое-то отношение к следственной комиссии и способна повлиять на исход его дела. К. умоляюще посмотрел на нее, но девушка уже отошла вглубь комнаты, так что ему пришлось отказаться от тех выгод, что, возможно, даровало ему создавшееся положение</i>	<i>«Ich glaube nicht, dass Sie mir helfen können», sagte er,» um mir wirklich zu helfen, müsste man Beziehungen zu hohen Beamten haben. Sie aber kennen gewiss nur die niedrigen Angestellten, die sich hier in Mengen herumtreiben. Diese kennen Sie gewiss sehr gut und könnten bei ihnen auch manches durchsetzen, das bezweifle ich nicht, aber das Größte, was man bei ihnen durchsetzen könnte, wäre für den endgültigen Ausgang des Prozesses gänzlich belanglos</i>

В пользу данной трактовки также говорят следующие артефакты современности:

1) холодильник (*Он заглянул в **холодильник** и обнаружил, что тот почти совсем пуст, если не считать нескольких грибов, которые он тут же начал резать* [6, 19]);

2) чрезвычайно популярная сейчас японская кухня: водоросли вакаме, соевый творог тофу, суп мисо (*Шум кипящей воды вновь вернул его мысли к еде, и тут он заметил банку **ферментированной пасты мисо и брусок мягкого тофу**, возможно оставленные его квартирной хозяйкой* [6, 19]);

3) пинта как мера объема употребима только в Великобритании, соответственно, в текстах Франца Кафки она не встречается (*Он положил три ложки пасты мисо в кастрюлю и залил ее **двумя пинтами горячей воды**, стараясь скрыть свои манипуляции от судей* [6, 19]).

Особенности авторского стиля Кафки многократно повторяются. Анализ номинативных цепей позволил установить следующее:

1) использование юридической лексики (*Gerichtspersonen, Angestellte, die hohen Behörden, Gerichtsdienner*);

2) наличие типичных для Кафки действующих лиц, которые обозначены и в оригинале, и в пародийном тексте языковыми средствами с аналогичными лексико-семантическими и грамматическими характеристиками (ср.: *квартирная хозяйка — Zimmervermieterin, K. — Josef K. (K.), девушка — das Mädchen, гости — die Gäste, судьи — Gerichtspersonen*);

3) присутствие типичных для писателя лейтмотивов:

- немотивированность поступков героев (ср. у Кафки: *Leoparden brechen in den Tempel ein und saufen die Opferkrüge leer; das wiederholt sich immer wieder; schließlich kann man es vorausberechnen, und es wird ein Teil der Zeremonie* [25, 41]);

- важность знакомства с чиновниками, либо с лицами, как-то с ними связанными (ср. в «Процессе»: *«Soll ich dem Untersuchungsrichter etwas melden?» fragte die Frau. «**Sie kennen ihn?**» fragte K. «Natürlich», sagte die Frau, «**mein Mann ist ja Gerichtsdienner.**» Erst jetzt merkte K., dass das Zimmer, in dem letzthin nur ein Waschbottich gestanden war, jetzt ein völlig eingerichtetes Wohnzimmer bildete. Die Frau bemerkte sein Staunen und sagte: «Ja, wir haben hier freie Wohnung, müssen aber an Sitzungstagen das Zimmer ausräumen. **Die Stellung meines Mannes hat manche Nachteile.**»* [23, 65]);

- поиск помощи у посторонних людей (ср. у Кафки: священник и художник в «Процессе», школьный учитель, кучер в «Замке»).

Стоит отметить и особенность развития сюжетной линии в пародии Марка Крика. Судя по тому, что герой Кафки находится «*в рубашке, надетой поверх кальсон*», можем предположить, что гости застали его врасплох своим приходом:

Его гости сидели в ожидании за столом, но он мало что мог предложить им. Непонятно, то ли он их пригласил, то ли они сами приехали. Если справедливо первое допущение, то досадно, что он не нанял повара на этот вечер, тогда он мог бы сидеть во главе стола, а так его посетители относились к нему как к подчиненному, чья нерасторопность задерживала их обед. Если же верна вторая догадка, они вряд ли ожидают, что их накормят, поскольку прибыли неожиданно, в неурочное время [6, 19].

Ту же картину наблюдаем и в «Процессе» Франца Кафки.

Die Köchin der Frau Grubach, seiner Zimmervermieterin, die ihm jeden Tag gegen acht Uhr früh das Frühstück brachte, kam diesmal nicht. Das war noch niemals geschehen. K. wartete noch ein Weilchen <...> dann aber, gleichzeitig befremdet und hungrig, läutete er. Sofort klopfte es und ein Mann, den er in dieser Wohnung noch niemals gesehen hatte, trat ein. <...> «Wer sind Sie?» fragte K. und saß gleich halb aufrecht im Bett. Der Mann aber ging über die Frage hinweg <...> [23, 9]

Стоит отметить, что и начало романа «Процесс», и новеллы «Превращение» так или иначе связано с трапезой главного героя, что могло служить некой отправной точкой, «подсказкой» для выбора перспективы пародирования.

В романе «Процесс»:

*«Anna soll mir das Frühstück bringen», sagte K. und versuchte, zunächst stillschweigend, durch Aufmerksamkeit und Überlegung festzustellen, wer der Mann eigentlich war. Aber dieser setzte sich nicht allzulange seinen Blicken aus, sondern wandte sich zur Tür, die er ein wenig öffnete, um jemandem, der offenbar knapp hinter der Tür stand, zu sagen: «**Er will, dass Anna ihm das Frühstück bringt.**» Ein kleines Gelächter im Nebenzimmer folgte, es war nach dem Klang nicht sicher, ob nicht mehrere Personen daran beteiligt waren* [23, 9].

Er warf sich auf sein Bett und nahm vom Waschtisch einen schönen Apfel, den er sich gestern Abend für das Frühstück vorbereitet hatte. Jetzt war er sein einziges Frühstück und jedenfalls, wie er sich beim ersten großen

Bissen versicherte, viel besser, als das Frühstück aus dem schmutzigen Nachtcafé gewesen wäre, das er durch die Gnade der Wächter hätte bekommen können [23, 17].

В новелле «Превращение»:

Gregor trat nun gar nicht in das Zimmer, sondern lehnte sich von innen an den festgeriegelten Türflügel, so daß sein Leib nur zur Hälfte und darüber der seitlich geneigte Kopf zu sehen war <...> Das Frühstücksgeschirr stand in überreicher Zahl auf dem Tisch, denn für den Vater war das Frühstück die wichtigste Mahlzeit des Tages, die er bei der Lektüre verschiedener Zeitungen stundenlang hinczog [25, 68].

Проведенный текстолингвистический анализ позволяет сделать ряд обобщений. Как мы видим, черты индивидуального стиля Франца Кафки в пародии:

- гипертрофируются;
- многократно повторяются;
- получают комически-ироническое толкование.

Стоит отметить, что комический эффект в пародии Марка Крика возникает лишь в том случае, если читателю известен текст-источник (в данном случае как минимум текст романа Франца Кафки «Процесс»). В противном случае читатель не интерпретирует текст как содержащий комический эффект. Это подтверждает вторичность пародии в том смысле, что пародия всегда имеет в основе какой-либо источник (текст, событие, фильм, жанр), который впоследствии имитируется.

Как мы убедились, каждый новый постмодернистский текст — это не только зашифрованное послание адресату, не только сообщение необходимой информации, но нечто большее — все это фрагменты чего-то, что уже было прочитано, сказано, увидено, пережито.

Здесь также значимой становится оппозиция «свой — чужой» [9]. Упрощенно это можно выразить в такой формуле: «свой» — это тот, который читал роман А и мемуары В. Таким образом, постмодернистская культура предлагает свой, новый способ чтения, а интертекстуальную отсылку в этом случае можно рассматривать как маркер «своего» или «чужого». При этом контекстные знания, знания языковые и интеракционные представляются необходимыми при когнитивной обработке текста и в своей взаимосвязи обеспечивают наличие разных уровней понимания текста (от глубинного до поверхностного) [13, 346—347]. Таким образом, мозаичность постмодернистского искусства, его цитатность и стилевое многообразие приводят к выводу об обуслов-

ленности творческого процесса и его результатов от культурного и исторического окружения, от того, что было «ДО».

Но это не значит, что постмодернистской литературе не присуща новизна, и что ее роль заключается лишь в цитировании старых, всем уже известных истин. Несомненно, постмодернистский текст тесно связан с предшествующими культурными текстами. Однако это вовсе не означает, что он без них был бы несостоятелен. Современные писатели прибегают к цитации вовсе не оттого, что они разучились писать, и совсем не потому, что обо всем уже сказано, и добавить-то, впрочем, нечего. Литература и искусство постмодернизма по своей сути являются особым взглядом на мир, особым, новым видом поэтического мышления. Сам мир в наше время выглядит как калейдоскоп, полный маленьких, крошечных стеклышек, из которых составляется пестрая и каждый раз различная картинка. А под каким углом в этот калейдоскоп смотреть, и что в нем видеть, как составить эти стеклышки, решать каждому из нас.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Барт Р. От произведения к тексту / Р. Барт // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. — М.: Прогресс, 1989. — С. 417.
2. Гришаева Л.И., Цурикова Л.В. Введение в теорию межкультурной коммуникации / Л.И. Гришаева, Л.В. Цурикова. — Воронеж: Воронежский государственный университет, 2003. — 369 с.
3. Ильин И.И. Интертекстуальность / И. Ильин // Современное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины: энциклопедический справочник. — М., 1999. — С. 204—208.
4. Кафка Ф. Процесс. Замок: романы: пер. с нем. / Ф. Кафка. — М.: НФ «Пушкинская библиотека»; АСТ, 2004. — 878, [2] с. — (Золотой фонд мировой классики).
5. Киреева Н.В. Постмодернизм в зарубежной литературе: учебный комплекс для студентов-филологов / Н.В. Киреева. — М.: Флинта; Наука, 2004. — 216 с.
6. Крик М. Суп Кафки: Полная история мировой литературы в 14 рецептах / пер. с англ. М. Абушика, Д. Симановского, С. Сухарева. — СПб.: Азбука-классика, 2007. — 128 с.
7. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман / Ю. Кристева; пер. с фр. Г.К. Косикова // Вест. Моск. ун-та. — Серия 9: Филология. — 1995. — № 1. — С. 97—124.
8. Культура «Пост» как диалог культур и цивилизаций / ред. М.К. Поповой и В.В. Струкова. — Воронеж: Воронеж. гос. ун-т, 2005. — 360 с.
9. Межкультурная коммуникация и проблемы национальной идентичности: сб. науч. тр. / редкол.: Л.И. Гришаева, Т.Г. Струкова (отв. ред.) и др. — Воронеж: Воронеж. гос. ун-т, 2002. — 647 с.

10. Олизько Н.С. Интертекстуальность как системообразующая категория постмодернистского дискурса (на материале произведений Дж. Барта): автореф. дис. ... канд. филол. наук / Н.С. Олизько. — Челябинск, 2002. — 27 с.
11. Ризель Э.Г. Теория и практика интерпретации текста: учеб. пособ. / Э.Г. Ризель. — М.: Высшая школа, 1974. — 184 с.
12. Руднев В.А. Словарь культуры XX века / В.А. Руднев. — М.: АГРАФ, 1997. — 381 с.
13. Стратегии успеха и факторы риска в межкультурной коммуникации / под ред. Л.И. Гришаевой, Л.В. Цуриковой. — Воронеж: Воронеж. госуд. ун-т, 2005. — 391 с.
14. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского / Стилизация (в литературе и искусстве). — (<http://bse.sci-lib.com/article106415.html>).
15. Википедия — свободная энциклопедия. — (<http://ru.wikipedia.org/wiki/parody>).
16. Интертекстуальность как объект лингвистических исследований. — (<http://workinggroup.org.ua/publzulinsk1.shtml>; 15.09.2006; 21:04).
17. Литературная энциклопедия. Пародия. — (<http://parody.poetry.com.ua>).
18. Определения интертекстуальности. — (<http://www.philolog.ru/filolog/intertex.htm>; 23.01.2007; 21:23).
19. Словарь литературоведческих терминов на сайте Культура письменной речи. — (www.Gramma.ru URL: <http://www.gramma.ru/1.php?ir=2&ip=3&id=0>; 26.09.2006; 21:33).
20. Споры о сущности постмодернизма. — (http://www.gumer.info/slovo_Buks/Philos/lit_Post/100php?show_comments; 09.11.2006; 20:35).
21. Энциклопедия постмодернизма. — (<http://culture.niv.ru/doc/philosophy/encyclopedia-post-modern/index.htm>; 21.12.2006; 18:36).
22. (<http://www.psychologos.ru/index.php>, 12.04.2008, 23:13).
23. Franz Kafka: Gesammelte Werke. B. 1. — Frankfurt a.M. 1950 ff. — (<http://www.zeno.org/Literatur/M/Kafka,+Franz/Romane/Der+Proze%C3%9F>, 03.07.2008, 18:02).
24. Franz Kafka: Gesammelte Werke. B. 5. — Frankfurt a.M. 1950 ff. — (<http://www.zeno.org/Literatur/M/Kafka,+Franz/Erz%C3%A4hlungen+und+andere+Prosa/Die+Verwandlung/I>, 03.07.2008, 21:04).
25. Franz Kafka: Gesammelte Werke. B. 7. — Frankfurt a.M. 1950 ff. — (<http://www.zeno.org/Literatur/M/Kafka,+Franz/Erz%C3%A4hlungen+und+andere+Prosa/Prosa+aus+dem+Nachla%C3%9F/Betrachtungen+%C3%BCber+S%C3%BCnde,+Leid,+Hoffnung+und+den+wahren+Weg>, 03.07.2008, 17:55).

*Воронежский государственный университет
Ю.И. Хрипунова, студентка 4 курса факультета
романо-германской филологии
yunona@daad-alumni.de*

*Voronezh State University
J.I. Khripunova, 4th-year student, Faculty of Romance-
Germanic Philology
yunona@daad-alumni.de*