

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации  
федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования  
«Алтайский государственный педагогический университет»  
(ФГБОУ ВО «АлтГПУ»)

Филологический факультет

Кафедра литературы

Направление подготовки: Педагогическое образование (с двумя профилями  
подготовки)  
Профиль подготовки: Русский язык и литература

Курсовая работа  
по дисциплине «...»

**Интертекстуальные связи в романе Е. Михалковой  
«Нет кузнечика в траве»**

Выполнила студентка  
3 курса группы 5822д  
Шарапова Мария Евгеньевна

---

(подпись)

Научный руководитель -  
кандидат филологических наук  
Побивайло Оксана Викторовна

---

(подпись)

Дата защиты \_\_\_\_\_

Отметка \_\_\_\_\_

Барнаул-2021

## Содержание

Введение .....	3
Глава 1. Интертекст .....	6
1.1. Концепция интертекстуальности .....	6
1.2.Контрапункт интертекстуальности .....	11
1.3. Проблемы перевода интертекста .....	16
Глава 2. Интертекстуальные связи в романе Е. Михалковой «Нет кузнечика в траве» .....	19
2.1. Специфика функционирования библейского текста в романе Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» .....	19
2.2. Библейские аллюзии в романе Е. Михалковой «Нет кузнечика в траве».....	25
2.3. Сопоставление библейских мотивов в романах Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» и Е. Михалковой «Нет кузнечика в траве».....	31
Заключение .....	35
Список литературы .....	37

## Введение

Елена Ивановна Михалкова – современная российская писательница, сценаристка и поэтесса, автор популярных детективных романов и рассказов. С 2007 года публикует свои произведения в издательстве «Эксмо» в серии «Детектив-событие». Она написала несколько десятков книг, общий тираж которых превышает миллиона экземпляров. Елена Михалкова публикуется как под своим именем, так и под псевдонимами Лен Джоннон и Эйлин О'Коннор. Многие её произведения входят в состав авторских серий «Расследования Макара Илюшина и Сергея Бабкина» (сюда относится роман-детектив «Нет кузнечика в траве») и «Расследования Даши Прониной».

Сама личность писательницы вызывает много разночтений. Многим интернет-критикам нравится её творчество. Они говорят о легком стиле, ироничном и доступном языке автора, о живых персонажах с близкими к простому человеку мыслями:

*«меня не устает поражать, какими яркими, живыми, достоверными получаются герои её книг. У каждого персонажа своя история, раскрывающая его или её характер - и, признаться, эти описания чужих судеб увлекли меня чуть ли не больше, чем само расследование».*

Находятся и такие критики, которые относятся к творчеству Е. Михалковой скептически, указывают на предсказуемый и неинтересный сюжет в детективе, на излишний психологизм в романах:

*«книга понравилась, но я бы не назвала её детективом в полном смысле слова, хотя развязка истории только в конце. Данное произведение напомнило мне скорее психологический роман»;*

*«если говорить о детективе, то он какой-то малость невзрачный. Во-первых, я практически сразу поняла, кто убийца и почему. Во-вторых, автор*

*попытался закрутить и выдать нежданчик,...), а вместо этого как-то странно все перекрутил...».*

Несмотря на то, что творчество Елены Ивановны Михалковой довольно популярно, оно еще не стало, должным образом, предметом изучения литературоведов и современных научных критиков.

**Актуальность работы** данной работы обусловлена тем, что в современной литературе интертекстуальность является одной из основных стратегий текстопостроения, что обуславливает необходимость комплексного анализа межтекстового взаимодействия. Он выполняется на материале творчества Елены Михалковой «Нет кузнечика в траве», поскольку интертекстуальные включения в различных своих проявлениях встречаются в нем довольно часто и наиболее полно реализуют авторский замысел.

**Объект исследования:** проза Елены Ивановны Михалковой, а именно роман-детектив «Нет кузнечика в траве», входящий в цикл «Расследования Макара Илюшина и Сергея Бабкина».

**Предмет исследования:** интертекст в прозе Елены Ивановны Михалковой, а именно в романе-детективе «Нет кузнечика в траве».

**Цель:** исследовать интертекстуальные связи в романе-детективе Елены Ивановны Михалковой «Нет кузнечика в траве».

Для достижения указанной цели поставлены следующие **задачи**:

1. Изучить сформированную литературой концепцию интертекста;
2. Изучить основные типологические интертекстуальные связи в романе Е. Михалковой «Нет кузнечика в траве»;
3. Разработать анализ детектива Е. Михалковой «Нет кузнечика в траве» через интертекст. Ответить на вопрос: Почему «нет кузнечика в траве»?

**Методологическую базу работы** составили труды Ю. Кристевой, Ю. Габидулиной, Н.А. Фатеевой – современные теоретические представления о значимости интертекстуальных единиц как текстообразующих, Симонетты

Сальвестрони, Н.А. Тарасовой – исследования библейских сюжетов в прозе Ф.М. Достоевского.

**Исследование опирается на следующие методы:** историко-культурный, структурно-семиотический, типологический, сочетание компаративистского (метод сопоставления исследуемого текста с его претекстом), компонентного, контекстуального и этимологического подходов к изучению произведений современной литературы.

**Научная новизна** заключается в том, что творчество современных писателей, а именно Е. Михалковой «Нет кузнечика в траве», рассматривается и анализируется с позиции интертекстуальных связей.

**Практическая значимость** заключается в том, что материалы исследования могут быть в курсах русской литературы в вузе и школе, внеклассных занятиях в школе.

**Структура работы.** Состоит из Введения, двух глав, Заключения и Списка литературы.

## Глава 1. Интертекст

### 1.1. Концепция интертекстуальности

Для начала введём понятие «интертекст».

Интертекст – соотношение одного текста с другим, диалогическое взаимодействие текстов, обеспечивающее превращение смысла в заданный автором. Основной вид и способ построения художественного текста в искусстве модернизма и постмодернизма, состоящий в том, что текст строится из цитат и реминисценций к другим текстам.

М.М. Бахтин воспринимает интертекстуальность, прежде всего, как диалог сознаний через призму множества «забытых смыслов».

Явление интертекстуальности само по себе не ново, однако термин был предложен, как известно, лишь в 1967 году исследователем Ю. Кристевой: «Интертекстуальность – социальное целое, рассмотренное как текстуальное целое». Интертекст выступает как «цитатная мозаика», исключительно как «межтекстовый диалог».

Таким образом, интертекстуальность понимается как общее свойство текстов, благодаря которым тексты могут разнообразными способами явно или неявно ссылаться друг на друга.

На основании определения текста в качестве динамического процесса сигнификации Ю. Кристева выделяет в нем взаимосвязанную пару: «генотекст» и «фенотекст». Согласно данному разделению, фенотекст определяется в качестве «готового, твердого, иерархически организованного, структурированного семиотического продукта, обладающего вполне устойчивым смыслом». Генотекст, напротив, предшествует фенотексту и представляет собой сам акт означивания – формирования языкового материала субъекта, с позиции которого осуществляется сигнификация.

Таким образом, на имманентном уровне генотекста всякого сообщения (и, в частности, литературного произведения) оперирует весь остальной корпус языкового пространства или, иными словами, целостность общей текстуальной традиции, которая состоит с ним в процессе постоянного смыслового взаимодействия. Благодаря этому в текст континуально проникают новые коннотации, обеспечивающие его постоянное содержательное становление, реактуализацию и принципиальную открытость для новых интерпретаций. При этом на уровне фенотекста каждый текст всегда остается тождественным самому себе.

Разработанная Ю. Кристевой концепция генезиса текста может быть рассмотрена как основание для переосмысления исследовательницей сущности и специфики поэтического языка в целом. Исходя из базового положения своей теории, согласно которому внутри текстуального пространства имеет место бесконечный процесс продуцирования сигнификации, которая служит субстратом для формирования законченного сообщения, она определяет поэтический язык как продуктивную бесконечность: «Функционирование способов соединения в поэтическом языке позволяет наблюдать динамический процесс, благодаря которому знаки нагружаются значениями или меняют их. Иными словами, поэтический язык рассматривается Ю. Кристевой как динамическое пространство постоянно становящихся значений, смыслов и семантических конструкций, благодаря которым поэтическое слово нагружается широким многообразием разнородных и независимых коннотаций и в таком виде конструирует художественный текст. Подобное представление о сущности поэтического слова позволяет представить каждое литературное произведение в качестве продуктивной смысловой бесконечности, в рамках которой находит воплощение и выражение вся плюральность исторически формирующихся и постоянно становящихся языковых значений. Это позволяет сделать вывод, что всякий текст формируется с прямым и неизбежным

участием общей текстуальной традиции и вступает с ней в продуктивные взаимоотношения.

В соответствии с концепцией Кристевой, в пределах определенного текста «каждый эпизод проявляется в соотнесении с другим, проистекая из другого корпуса таким образом, что каждый имеет двойную ориентацию: на акт реминисценции (обращение к письму других) и на акт суммирования (трансформация этого письма). Книга отсылает к другим книгам с помощью суммирования (в математических терминах отображения), придает им новый способ бытия, вырабатывая таким образом свое собственное значение». То есть в рамках конкретного художественного произведения извлечение общекультурного опыта принимает форму цитат, которые, в свою очередь, также находятся в процессе постоянного внутреннего движения и взаимодействия.

Таким образом, каждый литературный текст по своей природе неизбежно является, по выражению Х. Блума, «аллюзивным». При этом он сам подвергает источники своих многочисленных заимствований определенным изменениям, способствуя постоянному становлению традиции. На этом основании можно сделать вывод, что каждое литературное произведение не столько «несет в себе, в более или менее зримой форме, следы определенного наследия и память о традиции», сколько элементы традиции служат непосредственным конструктором любого художественного текста, при этом сами подвергаясь трансформациям.

Новый текст состоит с источником заимствования в отношениях одновременно утверждения, используя его в качестве функции текста, деформируя его в соответствии со своими собственными поэтическими и семантическими задачами. Ю. Кристева выделяет три типа такого рода интертекстуальных взаимоотношений:

- 1) полное отрицание (полная инверсия смыслов);
- 2) симметричное отрицание (придание нового значения референтному тексту при сохранении исходного логического смысла);



3) частичное отрицание (отрицанию подвергается определенная часть исходного сообщения).

На основании данной концепции интертекстуальных взаимоотношений можно заключить, что формирование нового текста устанавливает продуктивно-деструктивные отношения со всем остальным корпусом литературных материалов. С одной стороны, они служат фундаментальным условием формирования новых произведений, а с другой – разрушают коммуникативную замкнутость и смысловую целостность как исходных, так и производных текстов. Это позволяет заключить, что письмо одновременно «становится актом разрушения и саморазрушения».

Можно обоснованно заключить, что, согласно концепции Ю. Кристевой, философский фундамент формирования и основа онтологического и временного своеобразия художественного произведения составляет общая культурно-текстуальная традиция. Традиция как таковая служит непосредственным фундаментом для формирования любого нового сообщения или художественного текста. Выступая в качестве конструкта произведения и манифестируясь в нем в форме разнородных цитаций, традиция конституирует его широкий, автономно формирующийся и изменчивый смысловой потенциал, независимый от исходных значений текста и его автора, а также устанавливает подвижные межтекстовые связи с внешним корпусом литературы.

Таким образом, между каждым конкретным произведением и общей литературной традицией устанавливаются особые конструктивно-деструктивные взаимоотношения. Традиция служит для художественного текста источником смыслов, организовывая его подвижную связь с другими произведениями и обеспечивая его способность к исторической семантике и множественным интерпретациям. С другой стороны, в связи с этим традиция лишает текст его структурной и смысловой автономии.

В рамках общей эстетической теории Ю. Кристевой литературная традиция выступает в качестве фундаментального условия формирования

литературных произведений, является фактором его детерминации, онтологической и гносеологической специфики. В силу ее постоянного, но динамически изменчивого присутствия в пространстве произведения текст подвержен многократным трансформациям его рецепции и интерпретации, при этом оставаясь тождественным самому себе. С другой стороны, генезис новых текстов и принципиальная подвижность интертекстуальных связей обеспечивают бесконечное становление самой традиции.

## 1.2. Контрапункт интертекстуальности

Н.А. Фатеева – подразумевают под интертекстуальностью не принцип конструирования текста, а лишь средство выражения смысла. Считает, что интертекстуальность является одним из признаков литературы постмодернизма: «В общем-то, постмодернизм определяется техникой манипуляции нарративными перспективами, самопредставлением, до стирания разницы между фикцией и реальностью».

Согласно предложенной французским исследователем Ж. Женеттом в книге «Палимпсесты: Литература во второй степени» (1982) классификации типов взаимодействия текстов, могут быть выделены:

- 1) собственно интертексты как соприсутствие в одном тексте двух и более различных текстов (цитата, плагиат, аллюзия и др.);
- 2) паратекстуальность как отношение текста к своей части (эпиграфу, заглавию, вставной новелле);
- 3) метатекстуальность как соотношение текста со своими претекстами;
- 4) гипертекстуальность как пародийное соотношение текста с иными текстами;
- 5) архитекстуальность как жанровые связи текстов.

Н.А. Фатеева придерживается классификации Ж. Женетта, но вносит в нее так называемые центонные тексты – комплексы аллюзий и цитат (иносказаний), интертексты-пересказы, дописывания чужого текста, пародии и языковую игру. Ее классификация основывается на таких лингвистических критериях, как характер отношений между текстами, наличие маркеров и атрибуции, уровень отличия включения от оригинала и т.д. Кроме того, исследуя поэтические тексты, Фатеева выделяет новые модели: интертекст как троп или стилистическая фигура, интермедиальные тропы, заимствование приема, поэтическая парадигма.

Н. Фатеева разграничивает понятия цитации и аллюзии следующим образом: в случае цитации автор «преимущественно эксплуатирует реконструктивную интертекстуальность, регистрируя общность «своего» и «чужого» текстов, а в случае аллюзии на первое место выходит конструктивная интертекстуальность, цель которой организовать заимствованные элементы таким образом, чтобы они оказались узлами сцепления семантико-композиционной структуры нового текста»

. Дело в том, что аллюзия по-иному воздействует на память и интеллект читателя, не нарушая при этом непрерывности текста. Аллюзия нацелена на то, чтобы дать возможность уловить наличие связи между одной вещью, о которой говорят, с другой вещью, о которой не говорят ничего, но представление о которой возникает благодаря этой связи. Иногда этой самой «другой вещью» оказывается совсем не литературный текст. Так аллюзия выходит за рамки интертекстуальности: возникает возможность отсылки читателя к истории, мифологии, общественному мнению, общепринятым традициям и обычаям. Литературная аллюзия предполагает, что читатель в состоянии распознать за иносказаниями ту мысль, которую автор хотел ему внушить, не высказывая ее прямо. Когда в основе аллюзии лежит игра слов, то она немедленно воспринимается как игровой элемент, нечто вроде шутливого подмигивания, адресованного читателю. Работа чтения и помощь критика, прежде всего, заключаются в эксплицировании аллюзии: выражающая ее цитация делает явным тот текст, который при аллюзии, напротив, присутствует «*in absentia*» («заочно»). Только после этого можно вернуться к режиму аллюзии, то есть к имплицитности, невыраженности, свойственной такого рода текстам.

Н.А. Фатеева пишет о функциях интертекста следующее:

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

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

3) следовательно, интертекст создает подобие тропеических отношений на уровне текста, а интертекстуализация обнаруживает свою конструктивную, текстопорождающую функцию».

Н.А. Фатеева выделяет два основных типа интертекстуальности: читательский и авторский. По этому поводу Н.А. Фатеева пишет: «интертекстуальность — это установка на более углубленное понимание текста или разрешение непонимания текста за счет установления многомерных связей с другими текстами». Здесь имеется в виду читательская позиция. Авторская же, напротив: «интертекстуальность — это способ генезиса собственного текста и постулирование собственного поэтического “Я” через сложную систему отношений оппозиций, идентификаций и маскировки с текстами других авторов». Также, по мнению Н.А. Фатеевой, существует такое понятие как «автоинтертекстуальность - когда при порождении нового текста система оппозиций, идентификаций и маскировки действует в структуре идиолекта определенного автора, создавая многомерность его “Я”».

Исследователь отмечает, что отношения, возникающие между текстами разных авторов могут быть названы как интертекстуальными, так и автоинтертекстуальными: «обычно среди разных в дискурсивном отношении текстов находится один, который выступает в роли метатекста (сопрягающего, разъясняющего текста) — или автоинтертекста — по отношению к остальным», в таком случае все тексты образуют между собой «текстово-метатекстовую» цепочку. На мой взгляд, в данном случае можно говорить просто об интертекстуальности.

Таким образом, можно говорить о том, что в рамках автоинтертекстуальности отдельно взятого писателя прослеживаются внутриавторские связи «внутри собственной идиостилевой системы», которые отражают мировоззренческие позиции автора. Так реализуется авторский

дискурс. Как отмечалось выше, мотив отражает мировидение автора текста, что, в свою очередь, доказывает важную роль автоинтертекстуальности в формировании того или иного мотива.

Любое взаимодействие текстов не может существовать само по себе, заимствование текста автором должно выполнять определенную функцию, нести в себе цель, которую преследовал автор-предшественник. В своей работе Н.А. Фатеева выделяет несколько функций интертекстуальности и считает, что они заключаются, во-первых, в возможности ввода новой мысли, во-вторых, в рождении одного текста внутри другого.

Наличие функций у интертекстуальности это обязательное условие. Цель использования «чужого» текста в своем, которую преследует автор, должна быть реализована в тексте и нести в себе некую информацию, направленную на читателя и отсылающую к автору-предшественнику.

Натали Пьеге-Гро впервые назвала «интертекстуальность – первоосновой литературы», поскольку она, по мнению Н.А. Фатеевой, является «подражанием». Последователями подхватываются и увековечиваются тексты предшественников. «Безусловно, целесообразно видеть и выделять в интертекстуальности разные ее модификации, традиции, виды, типы и т.д.».

Под словом «первичный» подразумеваем текст-предшественник, а под словом «вторичный» — текст-последователь. Литературоведы разграничивают эти понятия. Тороп называет первичный текст — тематекстом, а вторичный — прототекстом.

Следует отметить, что Н.А. Фатеева первичный текст называет «гипотекст», «прототекст», а вторичный, производный от него — «гипертекстом».

Взаимопроникновение текстов друг в друга происходит по-разному, в зависимости от целей и функций текста. По мнению Фатеевой: «Чем вновь создаваемый текст более отдален от времени от текста-источника, тем в нем

ярче проступает игровой характер обращения с прототекстом, снимающий авторитетность последнего».

### 1.3. Проблемы перевода интертекста

П.Х. Тороп в своем труде ссылается на М.М. Бахтина, поскольку проблема интертекста является одной из главных тем в его статье: «Работы М. Бахтина положили основу интересу к поэтике «чужого слова». Один из важных выводов Бахтина – диалогичность «чужого слова» и всего текста, заставляет думать о принципах поведения одного текста в другом (интертекста)».

П.Х. Тороп статье «Проблемы интертекста» разграничивает понятия первичного и вторичного текста, описывает процесс примыкания метатекста к прототексту. Соответственно первичный текст исследователь называет «прототекстом», а вторичный — «метатекстом». П.Х. Тороп предлагает личную типологию примыкания метатекста к прототексту.

По его мнению, вполне целесообразно рассуждать о проблемах и особенностях взаимодействия: «В этой концепции нас интересует лишь один аспект – контакты между текстами преимущественно на уровне внутритекстовых связей, т.е. проблема интертекста, текста в тексте». П.Х. Тороп поясняет, что интертекст следует понимать как вполне самостоятельную и индивидуальную частицу. «Интертексты активизируют структуру, актуализируя в сознании (памяти) воспринимающего определенный текст. В этом смысле любой художественный текст требует декодирования, что в плане методологии сопоставимо с понятием имманентной поэтики, т.е. с фактом, что в рамках одного текста следует говорить о нескольких поэтиках и об арбитральности их выбора». П.Х. Тороп считает, что часть, взятая из другого текста, обязательно должна нести в себе какую-то функцию и требует узнавания, поскольку при заимствовании преследовалась определенная цель. Автор считает, что понятие интертекста необходимо при анализе заимствования, поскольку в результате взаимодействия «интертекст совпадает то с цитацией, то с реминисценцией, то с аллюзией и стираются грани между ними».



Сформированное Ю. Кристевой представление о фундаментальной смысловой продуктивности текста, находящегося в связи с общей текстуальной традицией, позволяет дополнить его определение и напрямую подводит к проблеме интертекстуальности: с этой точки зрения текст определяется как некое транслингвистическое устройство. Оно перераспределяет порядок языка и связывает коммуникативную речь, нацеленную на непосредственную передачу информации, с другими предшествующими или одновременными высказываниями.

Таким образом, текст рассматривается как продуктивность, а это означает следующее:

- 1) текст располагается в языке, но его отношение к языку носит перераспределительный (деструктивно-конструктивный) характер (...);
- 2) всякий текст представляет собой группу других текстов, интертекстуальность: в пространстве того или иного текста перекрещиваются и нейтрализуют друг друга несколько высказываний, взятых из других текстов.

Отталкиваясь от концепции диалогизма М.М. Бахтина, согласно которой художник необходимо взаимодействует не только с окружающей его действительностью, но также со всем корпусом предшествующей и современной ему литературы, находясь с ними в состоянии перманентного диалога. Исследовательница подвергает ее формалистической переработке, «ограничивая ее исключительно сферой литературы и сводя ее до диалога между текстами, т. е. до интертекстуальности».

Это позволяет сделать вывод, что Ю. Кристева производит фундаментальную переориентацию научного фокуса и заменяет проблему интерсубъективной коммуникации проблемой интертекстуальности. Тем самым она делает предмет своего эстетико-философского исследования автономные взаимоотношения между текстами.

Логика рассуждений французской исследовательницы позволяет заключить, что художественное означающее принципиально многомерно и не

статично по своей природе. Напротив, оно характеризуется континуальным продуцированием и трансформацией сигнификации в силу его погруженности во внешнее культурно-текстуальное пространство и подвижного взаимодействия с ним: «... “литературное слово” представляет собой не точку (фиксированный смысл), но пересечение текстуальных поверхностей, диалог целого ряда видов письма: писателя, адресата (или персонажа), актуального или предшествующего культурного контекста».

Иными словами, «литературное слово» оказывается вовлеченным в бесконечный процесс продуктивного диалогического взаимообмена с общим комплексом литературы (понятой в самом широком смысле: «... в качестве “литературы” рассматриваются политика, журналистика и любой другой дискурс в нашей фонетической цивилизации»). Его результатом является, с одной стороны, постоянное приращение смыслового потенциала поэтического означающего, полная реализация которого имплицитно предполагается только в рамках симультанного взаимодействия всего множества элементов текстуальной культуры, а с другой – модификация языкового пространства под его собственным воздействием.

Поэтическое слово в частности, равно как и литературное произведение в целом, не может рассматриваться изолированно от общего пространства текстуальной традиции. Таким образом, вокруг поэтического означаемого создается множественное текстовое пространство, элементы которого отображаются в конкретном поэтическом тексте.

## **Глава 2. Интертекстуальные связи в романе Е. Михалковой «Нет кузнечика в траве»**

### **2.1. Специфика функционирования библейского текста в романе Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание»**

Центральное место занимает вопрос о библейских цитатах и аллюзиях, который рассматривается в работах Г. Ф. Коган, В. Е. Ветловской, П. Торопа, П. Г. Пустовойта, Г. А. Шестопаловой, Р. Л. Джексона, О. Меерсон, Е. Г. Новиковой, С. Сальвестрони, Н. Н. Епишева, И. Д. Якубович, Т. А. Касаткиной, Б. Н. Тихомирова, А. Л. Гумеровой, Н. Г. Михновец, С. С. Серопяна, К. Накамура, Л. В. Сыроватко и др.

В исследовательской литературе ставился вопрос о различных формах художественного осмысления евангельского слова. По мнению Т.Б. Лебедевой прямая цитация “Воскресения Лазаря” в “Преступлении и наказании” и создание ситуации-аналога евангельской притче (судьба Сони в “Преступлении и наказании”). При этом «уровень осмысления евангельского слова характеризует у Достоевского степень нравственной зрелости героя.

Потребность прикосновения к Евангелию возникает у персонажей в процессе поисков собственной истины, собственного жизненного пути.

Н. В. Балашов отметил, что «почти все библейские тексты, имеющие концептуально важное для Достоевского значение, приводятся им в русском переводе», что объясняется художественной спецификой материала: «Если библейские цитаты в романах Достоевского становятся словом живого Бога, обращенным к героям повествования, — оно, это слово, должно, конечно, прозвучать на их же языке».

Говоря о Раскольнике, С. Сальвестрони замечает, что этот персонаж наделен «языком сознательного рассуждения, которому удастся привести все к согласию благодаря упрощениям строгой и абстрактной логики, и языком,

который через череду сновидений приводит к свету от желаний, идущих в ином направлении».

Роман «Преступление и наказание» называют «образным воплощением» библейской заповеди «не убий». Как указывает В. Е. Ветловская то, что совершил Раскольников воспринимается как «страшный грех и преступление против Господа Бога, идущие вразрез с известными заповедями — “Не убий”, “Не укради”. И тогда Раскольников оказывается носителем атеистической идеи, богоотступником, богоборцем.

Заповедь «не убий» одни исследователи соотносят с Новым Заветом, подчеркивая ее христианское значение. Другие с Ветхим Заветом, указывая на ее происхождение. Эту заповедь следует понимать как библейскую, не только евангельскую, ибо Христос в Нагорной проповеди говорит о содержании ветхозаветного закона. В Толковой Библии Лопухина это комментируется так: «Заповедь “не убивай” повторена в законе несколько раз (Исх. XX, 13; XXI, 12; Лев. XXIV, 17; Втор. V, 17; XVII, 8) в различных выражениях; но слов: “кто же убьет, подлежит суду” — буквально не встречается в законе, если только не относить сюда Втор. XVII, 8. Можно думать, что здесь Спаситель или кратко изложил последнее из указанных мест, или же указал на толкование, которое присоединяли к заповеди “не убий” книжники».

Выражение «се человек» следует соотносить с ближайшим контекстом, в котором оно оказывается: у Достоевского речь идет о грехе и недостойном положении дочери Мармеладова («по желтому билету пошла»), о пренебрежительном отношении к «падшим». С. С. Серопян считает, что слова Мармеладова соотносимы не столько с изречением Понтия Пилата, сколько с мотивами Страшного Суда, имеющими значение для исповеди Мармеладова. Но, при несомненной значимости темы греха в исповеди Мармеладова и словах о Соне, нельзя не учитывать первичную отсылку к Евангелию от Матфея: Е. Г. Новикова, связывая цитату «Се человек!» с образом Сони Мармеладовой,

считает, что посредством этих строк в роман вводится «тема земных страданий Богочеловека, которые станут для человека одновременно и указанием, и залогом грядущего спасения».

Слова Мармеладова, которые С. Сальвестрони считает «очевидной отсылкой к стиху из Евангелия от Луки, следующему за отрывком о благодати (“Но вы любите врагов ваших и будете сынами Всевышнего; ибо Он благ и к неблагодарным и злым” — Лк. 6:35)».

Р. Л. Джексон, называя речь Мармеладова «мощной поэмой в прозе, поэмой о любви, сострадании и прощении», замечает, что в ней «слышны отзвуки Евангелия от Луки 7:36— 50» и «она являет собой антитезу гордому и мятежному гневу Раскольникова». Речь идет об истории помазания ног Христа грешницей в доме фарисея, известные строки из нее: «А потому сказываю тебе: прощаются грехи ее многие за то, что она возлюбила много, а кому мало прощается, тот мало любит» (Лк. 7:47).

К. Накамура проводит другую параллель с евангельским текстом: «Слушая эти рассуждения, невольно вспоминаешь притчу о мытаре (Евангелие от Луки, 18:), который находил себя недостойным Бога, но был прощен, поскольку, по слову Христа, “всякий возвышающий сам себя, унижен будет, а унижающий себя возвысится”. Эти слова и истолковывает в свою пользу Мармеладов. Прощение мытаря он соотносит с молитвой о спасении себя, человека недостойного».

Роль исповеди Мармеладова объясняется романной коллизией и темой преступления. С. И. Фудель писал о неслучайности появления уже на первых страницах произведения «великого монолога Мармеладова о Страшном суде и о прощении смиренных»: Достоевский тем самым показывает главному герою выход из теории, «смирив его сначала через Мармеладова-отца, а потом, и окончательно, через его дочь».

Речь Мармеладова также связана с содержанием апокрифа «Хожделение Богородицы по мукам» и духовными стихами, восходящими к нему, о чем

писали Т. Б. Лебедева, В. А. Михнюкевич и др. Особенность развития темы заключается в том, что «картина “страшного суда”, которая в эсхатологических сочинениях завершает конец мира, отнесена в видение Мармеладова. Вопреки сложившейся традиции, она становится символом высшей гармонии, любви и примирения. Импульсы, идущие от нее, пронизывают весь роман, приглушают зловещую мелодию раскольниковского пророчества, сливаясь в эпилоге в гимн жизни и “воскресению”».

По мысли Т. В. Бузиной, «делая Христа милосердным и всепрощающим, Мармеладов не просто пытается оправдать себя и себе подобных, но и возвращает всем людям христианство милосердия и всепрощения, подавая надежду в будущем и слушающему его Раскольникову».

Слова Раскольникова называет молитвой В. Е. Ветловская, указывая источник этих строк — псалом 142: «Молитва Раскольникова: “Господи! покажи мне путь мой...” повторяет слова псалма. Ср.: “Укажи мне путь, по которому мне идти, ибо к Тебе возношу я душу мою” (Псалт. 142:8). Просьба Раскольникова предполагает ответ, о котором герой пока не помышляет и который заключен в словах Христа: “Я есмь путь и истина и жизнь” (Иоан. 14:6)». Б. Н. Тихомиров добавляет, что речь идет о покаянном псалме, и «в контексте романа в целом (см. эпизод чтения героями евангельского рассказа о воскрешении Лазаря) исключительно важно, что Раскольников безотчетно припоминает именно тот библейский текст, в котором псалмопевец утрату богообщения переживает как собственную смерть: “Враг преследует душу мою, втоптал в землю жизнь мою, принудил меня жить во тьме, как давно умерших дух мой изнемогает; не скрывай лица Твоего от меня, чтобы я не уподобился нисходящим в могилу. Ради имени Твоего, Господи, оживи меня...” (Пс. 142:3, 7, 11)». Н. Н. Епишев соотносит слова Раскольникова с текстом псалмов 24 и 118: «Укажи мне, Господи, пути Твои и научи меня стезям Твоим» (Пс. 24:4); «Укажи мне, Господи, путь уставов Твоих, и я буду держаться его до конца» (Пс. 118:33). По мнению

исследователя, слово «путь» — «один из сквозных образов Библии. Путь символизирует жизнь человека, характеризует ее как движение к самоосуществлению. Выбор между добром и злом — это выбор пути, представляемый свободной воле человека». Эти библейские смыслы имеют непосредственное отношение к характеристике духовного пути главного героя романа.

Слова Лужина являются аллюзией на библейский текст. По мнению Б. Н. Тихомирова, Лужин «утрирует и окарикатуривает вторую “наибольшую” заповедь Христа: “...возлюби ближнего твоего, как самого себя”» (Мф. 22:39). П. Тороп называет монолог Лужина «примером пастиша», когда герой «в качестве двойника Раскольникова обосновывает свою позицию, с одной стороны, развивая до крайности идеи, которые входили в теорию Раскольникова, с другой стороны, превращая в современную демагогию эпизод из Библии».

Исследователь находит в этом эпизоде другие соответствия библейскому тексту: отсылкой к Библии стали «как слово “возлюби”, так и рассуждение о рваных и целых кафтанах, источником которого является сцена под крестом распятого Христа, где римские легионеры делили одежду Христа: “Хитон же был не сшитый, а весь тканый сверху. Итак сказали друг другу: не станем раздирать его, а бросим о нем жребий...” (Ев. от Иоанна, 19:23–24)».

Однако прямая параллель именно с этим местом Нового Завета представляется не вполне обоснованной — в тексте Достоевского речь идет именно о необходимости делиться с ближним. Поэтому точнее вывод В. Е. Ветловской о том, что в выражении «рвал кафтан пополам» прямого соответствия с текстом Священного Писания нет. Но «заповедь делиться с ближним и последней вещью — в духе христианской проповеди любви».

Л. М. Розенблюм верно отмечает, что «любовь на языке Достоевского — понятие самое близкое к красоте. И это естественно. Любовь в самом широком и полном смысле, включая и любовь к врагам (Мф. 5:43–44), — главная

заповедь Христа, которой в таком значении не было в Ветхом Завете и которая составляет душу Завета Нового». Однако, по ее мысли, слова «красота» «нет в Евангелии». Это неточный вывод, обусловленный особенностями перевода евангельского текста на русский язык.

Г. А. Мейер считал, что «переводчики Евангелия на русский язык заменили “красоту” “добром”, очевидно, также из соображений моралистических.

Для Достоевского основным источником был Новый Завет на русском языке с вариантами «добро», «добрый», но писатель не мог не знать традицию, которая идеи Добра (Благости) и Красоты осмысливает в их синтезе: имеется в виду святоотеческая литература. Сам язык, точнее, характер функционирования языковых значений во взаимодействующих друг с другом языках и в определенном культурно-историческом сознании создает условия для синкретизма значений, позволяющих связать идеи Добра и Красоты. И именно в таком виде они отражаются во взглядах Достоевского на Христа как на идеал Красоты и важны для сюжета «Преступления и наказания», в котором тема красоты представлена как преодоление безобразного и восстановление образа Божия в человеке.

В романе «Преступление и наказание» появляются обширные цитаты из Священного Писания. Не менее продуктивным оказывается толкование библейских интертекстов не только на текстуальном, но и на сюжетно-образном уровне, так как семантика тех или иных цитат и аллюзий в конечном счете определяется особенностями их включения в авторский текст и их взаимодействия с культурной традицией, представленной не только в библейском тексте, но и в духовной литературе, а также в народном восприятии библейских сюжетов. Для полноты и точности интерпретации оказывается важен более широкий контекст — как библейский, так и историко-литературный.



## 2.2. Библейские аллюзии в романе Е. Михалковой

### «Нет кузнечика в траве»

Библия (от греч. *biblia* – книги) или Священное Писание – собрание книг (Ветхого и Нового Заветов). Составленных по вдохновению Святого Духа (т.е. Бога) через избранных, освященных от Бога людей: пророков и апостолов. Собрание и возведение в единый канон книг совершено Церковью и для Церкви.

Главной темой Библии является спасение человечества Мессией, воплотившимся Сыном Божиим Иисусом Христом. В Ветхом Завете говорится о спасении в виде прообразов и пророчеств о Мессии и о Царствии Божием. В Новом Завете излагается самое осуществление нашего спасения через воплощение, жизнь и учение Богочеловека, запечатленное Его крестной смертью и воскресением.

В Библии есть предписания, десять основных законов, которые, согласно Пятикнижию, были даны Моисею самим Богом, в присутствии сынов Израиля, на горе Синай на пятидесятый день после Исхода из Египта. С точки зрения некоторых библейских заповедей и сюжетов можно рассмотреть роман-детектив Е. Михалковой «Нет кузнечика в траве».

Начнём с первой заповеди, в которой говорится следующее: «Я Господь, Бог твой, Который вывел тебя из земли Египетской, из дома рабства, да не будет у тебя других богов пред лицом Моим». В романе Е. Михалковой «Нет кузнечика в траве» некоторые герои отрицают единобожие. К таким героям относится Катерина (младшая дочь Андреаса): ««Куриный бог» ложится в землю; он продырявлен морем, выведен насквозь злой волной. Кто проходит над ним, проваливается в яму и ползает лабиринтом барсучьих нор. Перья глухаря воткнуты в траву. Их зеленое шуршание сбивает с пути, а череп с клювом, точно компас, указывает в одном направлении — прочь отсюда, туда, откуда пришел. Больше всего сил я вкладываю в нимфу. Она мало похожа на богиню

лесов, но ее облик не важен. Нимфа рождается в моей мастерской; в голове ее, внутри глиняного черепа, спрятан клочок кошачьей шерсти — кошкам ведомы все пути; в брюхе — сонная петля, сплетенная из стеблей дурмана и шалфея. Закончив, я накалываю палец иглой и обмазываю кровью ее живот. Ни одно божество не может обрести власть без крови». Судя по обрядам девочки, в которых присутствует кровопускание, они обращены не к «светлому началу» мира это мне напоминает идолопоклонничество: воздаяние почестей камням, деревьям, воде, силам природы, огню и другим стихиям.

Катерина умная, добрая и находчивая девушка. Доброта ее проявляется к пленникам Андреаса, которых ей было велено убить, но она этого не сделала. Похожа Катерина была на богомола: «Мать никогда не давала мне вдоволь еды. Мои руки и ноги напоминали лапки богомола. Мне позволялось есть рыбу и овощи, но боже упаси попробовать лазанью или питу с сыром. За это мать стегала меня прутом ниже спины, тайком, чтобы не заметил отец, — знала, что не стану жаловаться». В этом тоже что-то есть, ведь богомол — в этом сравнении с девочкой совсем не насекомое. Если смотреть на семантику и этимологию слова, то богомол — это человек привержанный к молитвам, богослужениям. Стоит обратить внимание ещё и на то, что «богослужение» даётся в определении во множественном числе. У Катерины нет единого бога. Она живёт в ладу с природой — всё, что есть в природе — её боги. Здесь можно сравнить Екатерину со славянскими язычниками, ведь они тоже приклоняются всему тому, что создал господь: «Кошки намного сильнее. Кошка может гулять по нашим снам, и еще она единственная из всех живых существ способна поймать двухголовую змею, а у кого есть двухголовая змея, того слушаются духи земли. Наше счастье, что кошкам это ни к чему. Бог часто дарит бесполезные возможности. Не знаю зачем. Может быть, он просто слишком старый и не помнит, что к чему».

Андреас, отец Катерины, Мины и Ольги, отрицал любое божественное начало: «Отец в те дни почти ничего не ел. Он как будто приносил жертву

неведомому богу — он, не верящий ни в бога ни в дьявола». Здесь упоминаются те дни, когда из-за его насилия чуть не погибла его жена.

На мой взгляд, конечно, не спроста он отрицал любого бога, ведь сам герой в романе предстаёт многоликим. Сначала он живёт жизнью Николая Белкина, примерного семьянина, мечтающего обзавестись хорошей фермой, затем превратился в Андреаса Димитракиса, местного рыбака, и был любим в своей деревне за пославленную за его средства церковь: «Недавно достроили новую церковь, да благословит бог Андреаса, но священник в соседней деревне подрался с прихожанами и два месяца будет носить повязку на челюсти, а с повязкой какая служба! Еще мальчишка Адамиди угнал в городе мопед, но это было пару лет назад. С тех пор он, кажется, уехал в Италию...». Здесь можно говорить о второй заповеди, в которой говорится о том, чтобы люди не создавали себе кумира. Андреас/Николай выступает в этом романе как «персонаж-маска», своего рода переходящая личность.

Мать «героя-маски» также многоплановая личность: сначала она «баба Лена», мать Николая Белкина, затем «Лала», мать Андреаса Димитракиса. В романе героиню сравнивают с механической куклой, что ещё больше усложняет ее роль в романе. Ведь механическая кукла в литературе — это нечто безжизненное, недееспособное, неистинное, фальшивое, бездушное, бесчувственное: «Оля пристально взглянула на бабушку. Механическая кукла исчезла. Старая женщина со злобой смотрела на нее и требовала у своего бога, чтобы отец чаще порол криворукую дуру».

«Механическая кукла» учила Катерину, что «любая работа должна начинаться с ритуала, повторяю я за ней. Как дом начинается с порога, как близость начинается с поцелуя, как обед начинается с молитвы, — а впрочем, в нашем доме давно никто не молится, а если молится, то спаси меня провидение от этих богов». Здесь красной нитью проходит мотив безбожия и обесценивание молитвы, слов к Богу. Катерина правильно боится гнева богов, ведь в третьей заповеди сказано, что «не произноси имени Господа, Бога

твоего, напрасно; ибо Господь не оставит без наказания того, кто произносит имя Его напрасно».

Так в романе встречаются нарушения самых главных библейских заповедей: «не убей» и «не прелюбодействуй». Нарушает их герой-маска (Николай Белкин/Андреас Димитракис). Николай Белкин пользуется маленькой «дурочкой» Маней, покупая её молчание за шоколад. Затем убивает Маню, чтобы его тайна не раскрылась, и Геннадия Бурцева на его ферме (выдаёт его труп за собственный). Андреас Димитракис (или Белкин в «новой жизни, но со старым подчерком») совершает те же поступки: откармливает и насилует свою дочь-дурочку, пытается убить свою дочь Олю. Но тут встаёт проблема всего романа (сцена в пещере у обрыва): быть жертвой смерти или обмануть её, избавиться от её преследований. Мать Ольги от начала до конца совместной жизни с Николаем Белкиным была жертвой и не спасла бы свою дочь, как это сделала Роза, мать Катерины и Мины. Но также заповедь «не убей» нарушают и Ольга с Димкой, когда Оля от безысходности положения, решается убить отца, а Димка ей в этом помогает. Но опять же герой-маска, отец Оли, это сущность, метафора смерти, которая отравляет их жизнь. Здесь встает тема верной, искренней и детской дружбы: «Чем плоха дружба, детская дружба, искренняя, чистая, как роса, Богом благословенная, — знаете? Взаимопроникновением воль! — Синекольский с трудом выговорил это по слогам и поднял палец. — Где кончается твоя собственная и начинается чужая? Хорошо, если ты глина мягкая, хоть и податливая... у глиняного кома границы есть, форма. А если у тебя проницаемость тумана? Если ты вода? Капнули в тебя акварели — и принял ее, окрасился в другой цвет...»

Получается, что и Роза тоже преступила главную заповедь «не убей». Но ее можно оправдать тем, что Николай Белкин/Андреас Димитракис — это не человек, в романе он метафора смерти, разрушения, хаотической, темной силы. Роза это поняла, пусть и поздно, прожив с ним столько лет, она понимает, что остановить его насильственный порыв по отношению к членам семьи, можно

лишь уничтожив его, вырвать, вырезать, выбросить, как злокачественную опухоль. Роза, на мой взгляд, совершила подвиг, убив героя-маску. Ценой своей жизни, она дала шанс своим детям на лучшее будущее.

Итак, почему роман называется «Нет кузнечика в траве»? Заглавие романа по своей семантике совершает отсылку к песне о кузнечике. Н. Фатеева называет такой приём паразаглавием. Паразаглавие является метатекстом в отношении текста. Цитату-заголовок Н. Фатеева называет паратекстуальной. Это свернутое содержание литературного произведения, его краткая программа, а также ключ к пониманию. Паразаглавие – это интертекст, открытый для толкования. Писатель не просто заимствует чужие языковые формы для названия своего произведения, чтобы с их помощью отразить суть собственного художественного произведения, – он наслаивает на них новый образный смысл.

Из вышесказанного можно провести следующие параллели заглавия романа с художественными деталями и героями романа. В ходе знакомства с романом Лала поёт песню о кузнечике, как это вспоминает Екатерина: «— Ты знаешь песню про кузнечика? Илюшин едва не сознался, но в последний момент передумал. — Не уверен... О чем она? — Это страшная песня! — без всякой насмешки сообщила девушка. — В траве сидел кузнечик. Он был милый, как огурец. Ты видел огурец? — Да, встречался пару раз... — Как молодой огурец, — уточнила Катерина. — Тоненький. — Она подняла указательный палец. — Вот такой. А потом пришла жаба и съела его. Она его не пожалела. Они оба зеленые, кузнечик и жаба, но она жирная и большая, а он маленький и худой. Хрупкий, как старый человек. За ним идет смерть, а он не знает об этом. Не догадывается, что ему остался совсем короткий кусочек жизни. Она сожрет его. Но смерть никогда не наедается досыта. Ей всегда мало! Она поползет дальше, искать новых кузнечиков. Вот о чем эта песня»

В песне сразу замечаешь, что лягушка – это метафора счерти, ненасытной жестокости. Кузнечик – метафора человека, который «всегда у смерти на

крючке и не известно, когда она его вытянет». Эта интерпретация песни позволяет сделать выводы, что Николай Белкин/Андреас Димитракис и баба Лена/Лала – это своего рода лягушка, а мать Ольги, Оля, мать Мины, Катерины, дурочка Маня (Пудра) и даже голубь Аделаида – это кузнечики, жертвы.

Я полагаю, что Катерина – герой резанёр, ведь она тонно подметила и саму метафору смерти и желания жить и дала отсылку к финалу романа тем, что переделала песню про кузнечика: «— В траве сидел кузнечик, совсем как огуречик, совсем как огуречик, зелененький он был! Представьте себе, представьте себе, совсем как огуречик! Представьте себе, представьте себе, зелененький он был! Илюшин, совершенно замороженный, смотрел на нее. — Но вот пришла лягушка! — Катерина стала петь громче. — Прожорливое брюшко, прожорливое брюшко, и не нашла его. Лишь травка и цветочки, зеленые листочки и две болотных кочки — и больше ничего! Лицо ее изменилось. Из него исчезла вся ребячливость. Глаза враждебно сузились, острый подбородок выдвинулся вперед, и она внезапно пугающе напомнила Илюшину Ольгу Гаврилову — на том самом автопортрете, который так удивил Бабкина. — А маленький кузнечик, Веселый огуречик! Веселый огуречик Бежит, бежит вперед! Голос ее набрал удивительную силу. Теперь это была отчаянная песня, воинственная песня, с которой армия могла бы идти на врага. Это был гимн, прославляющий торжество жизни над смертью. — Он будет кушать травку, Не трогать и козявку! Не трогать и козявку! И больше не умрет! Последние слова она отчеканила с вызовом и изо всех сил хлопнула по земле. Воцарилась тишина».

Катерина знала про что поёт, воля к полноценной жизни, свободе, жизни без страха взяла в этой песне своё отчаянное торжество.

### **2.3. Сопоставление библейских мотивов в романах Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» и Е. Михалковой «Нет кузнечика в траве»**

С образом Р. Раскольникова связан мотив смерти и воскресения. В тексте романа Соня совершившему преступление герою читает евангельскую притчу об умершем Лазаре, которого воскресил Иисус. Параллели между Раскольниковым и библейским Лазарем отмечали многие исследователи творчества Ф. М. Достоевского, ведь мотив смерти и воскресения нашел свое отражение непосредственно в тексте произведения. Например, после совершения преступления главный герой становится своеобразным духовным мертвецом, лицо его мертвенно-бледное, он замыкается в себе, ему “все надоели смертельно”, Разумихину он говорит о том, что “очень был бы рад умереть”, он не может общаться с людьми, а квартира его похожа на гроб.

Параллель с мотивом смерти и воскресения Р.Раскольникова можно провести со смертью Николая Белкина, когда «он утонул в бассейне». И если к воскресению Лазаря причастны его сестры, Марфа и Мария, которые приводят к брату Иисуса, то возрождению Раскольникова способствует Соня Мармеладова. Это она вселяет в его омертвевшее сердце любовь, что и приводит к его духовному воскресению. К воскресению Николая Белкина никто не причастен, герой предстаёт перед читателем в своей новой жизни, в которой он – Андреас Димитракис. Цена этой новой жизни – жизнь другого человека – Бурцева. То есть Р. Раскольников раскаивается и понимает, что это он не старушку убил, а себя. Однако у Николая Белкина нет рефлексии – это герой –стихия, тёмная и жестокая.

Мотив лестницы, который присутствует в романе Е. Михалковой «Нет кузнечика в траве» наводит параллель и на роман Ф. Достоевского «Преступление и наказание».

Слово «лествица» встречается в православной литературе. В книге Библии Бытие имеется описание сна патриарха Иакова: «И увидел во сне: вот лестница

стоит на земле, а верх её касается неба; и вот Ангелы Божии восходят и нисходят по ней. И вот Господь Бог стоит на ней и говорит: Я Господь, Бог Авраама, отца твоего, и Бог Исаака. Землю, на которой ты лежишь, Я дам тебе и потомству твоему; и будет потомство твое, как песок земной; .... И вот Я с тобою, и сохраню тебя везде, куда ты не пойдёшь, и возвращу тебя в сию землю, ибо Я не оставлю тебя, доколе не исполню того, что Я сказал тебе. Иаков пробудился от сна своего и сказал: истинно Господь присутствует на месте сем; а я не знал! И убоялся и сказал: как страшно сие место! Это не что иное, как дом Божий, это врата небесные». Сон Исаака подтверждает существование лестницы как перехода из Божьего мира в мир людей. Лестница как надежда для людей - надежда на то, что бог не бросил их и пытается помочь избавиться от грехов, победить в вечной борьбе добра и зла. Лестница (лествица) в духовной литературе изначально воспринималась как образ-символ.

Раскольников живёт под самой крышей пятиэтажного дома. У него, помимо общей лестницы, есть ещё своя, из тринадцати ступеней, ведущая в его каморку. Ф. Достоевский всегда уделял большое внимание цифровой символике, поэтому 13 ступеней на лестнице появилось не случайно: 12 – это напоминание о 12 апостолах и Иисусе Христе. Раскольников живёт в мансарде под самой крышей, над всеми, и его теория строится на утверждении собственного превосходства, и получается, что он берёт на себя функции Бога, решая, кто достоин жить, а кто нет. Но в нумерологии число 13 обозначает разрыв с прошлым и разрушение иллюзий, что и происходит с героем. Чёртова дюжина - так называют число 13. Ежедневно проходя эту чёртову дюжину, Раскольников невольно впитывает её отрицательную энергетику, и становится очевидным, кто на самом деле руководит поступками героя. Подъём по этой лестнице для него труден и даже страшен. С одной стороны, он поднимается вверх, а с другой стороны, каждая ступенька подъёма опускает его всё ниже в духовном плане: подъём закончится тем, что Раскольников упрётся в



маленькую, низкую комнатёнку, где ни встать, ни повернуться, ни вдохнуть полной грудью свежего воздуха – тупик. Сама лестница становится для Раскольникова олицетворением страха: как не столкнуться с квартирной хозяйкой, которой он задолжал; как незаметно спуститься и украсть топор, а потом также незаметно его вернуть; как после убийства, испачканному кровью, почти лишившемуся рассудка, ему проскользнуть незамеченным в свою комнату-гроб. Перед преступлением Раскольников с опаской прислушивается к звукам лестницы. А после преступления, когда герой находится в бреду, ему кажется, что именно на лестнице Порфирий Петрович, следователь, бьёт его квартирную хозяйку, ударяя головой о ступеньки.

Падение в духовном плане Николая Белкина можно проиллюстрировать сценой на чердаке, где он надругался над Маней. Метафорично представлены следующие действия героев: «Оля с Димкой стоят неподвижно, и Маня, быстро цапнув шоколадную плитку, протискивается мимо них и скатывается по лестнице. Шаги ее звучат в подъезде бесконечно долго, будто Маня бежит вниз с тысячного этажа». Затем: «Отец протискивается мимо Оли и так же неспешно, без суеты спускается вниз по лестнице».

Это можно трактовать как грехопадение Мани и прелюбодеяние Николая Белкина. Белкин – лягушка – метафора смерти, он спускается как бы за Маней, чтобы избавиться от неё.

Так же символ лестницы в случае с Николаем Белкиным ещё трактуется как то, что он нарушил тогда в первый самую главную заповедь: «не убей». Он сломал шею Аделиаде и спустился вниз. Это можно трактовать как то, что никакой надежды на спасение души этого персонажа не может быть и речи. Ведь он убил беззащитного птенца: «Хруст. Этот хруст долго еще будет отдаваться у девочки в ушах. Даже Димкин вскрик, раздавшийся секундой позже, не сможет заглушить этого тихого окончательного звука. Отец протискивается мимо Оли и так же неспешно, без суеты спускается вниз по

лестнице. Мертвый голубь лежит в коробке, на боку которой Димка вчера вечером написал: «Где взойдет звезда Аделаида»».

## Заключение

Выполненный анализ позволяет нам сделать некоторые выводы об особенностях проявлений интертекстуальности в романе-детективе Е. Михалковой «Нет кузнечика в траве», определить их функциональность и значимость для раскрытия идейно-художественного своеобразия мысли автора.

Практически любой текст предстает как интертекстуальный, являясь неотъемлемой составляющей всеобщей культуры. Интертекстуальность, наряду с уникальным набором лексических, синтаксических, фонетических и образных средств, выступает в качестве важнейшего компонента художественной задумки писательницы.

Феномен цитирования – основополагающий в концепции интертекстуальности. Цитация представляет собой дословное или несколько трансформированное воспроизведение претекста. По самой своей природе любой текст одновременно является и произведением, и интертекстом. Преобразование и формирование смыслов авторского текста и есть главная функция цитаты. Названная форма интертекстуального включения в романе Е. Михалковой «Нет кузнечика в траве» выполняет следующую функцию: иллюстрирует суждения автора (приводя в качестве примера известную песенку про кузнечика. С цитатами соотносятся паразаглавия – интертекстемы, вынесенные в заглавие романа-детектива.

Обнаруженные в романе-детективе Е. Михалковой «Нет кузнечика в траве» аллюзии можно разделить на преднамеренные, авторские, т.е. обусловленные текстом (песня про кузнечика) и библейские (в сравнении с романом Ф. Достоевского «Преступление и наказание»).

Реминисценция – элемент художественной системы, заключающийся в использовании общей структуры, отдельных элементов или мотивов ранее известных произведений искусства на ту же (или близкую) тему. Выявление реминисценций, аллюзий и цитат в романе Е. Михалковой «Нет кузнечика в

траве» становится необходимым условием для оживления читательского воображения и воссоздания ассоциативного ряда, некогда выстроенного автором в тексте.

Таким образом, роман Е. Михалковой «Нет кузнечика в траве» характеризует, прежде всего, сознательная установка автора на сопоставление различных литературных стилей, жанровых форм и художественных течений, на игру с текстом.

## Список литературы

1. Михалкова «Нет кузнечика в траве»
2. Ф.М. Достоевский «Преступление и наказание»
3. М.М.БАХТИН «ПРОБЛЕМЫ ТВОРЧЕСТВА ДОСТОЕВСКОГО»
4. Белов С.В. Роман Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» М., 1984.
5. Гус М. Идеи и образы Ф.М. Достоевского М., 1962
6. Тарасова Наталья Александровна «СПЕЦИФИКА ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ БИБЛЕЙСКОГО ТЕКСТА В РОМАННОМ СЮЖЕТЕ: к проблеме интерпретации библейских цитат и аллюзий в романе Достоевского «Преступление и наказание»»
7. Симонетта Сальвестрони. Библейские и святоотеческие источники романов Достоевского. – М.: ББИ, 2015. – 272 с.
8. К.А. Степанян. Путеводитель по роману Ф. М. Достоевского "Преступление и наказание". Учебное пособие. – М.: Издательство МГУ, 2014. – 208 с.
9. Ю. Кристева «Концепция интертекстуальности как трансформация теории литературной традиции»
10. Натали Пьеге-Гро. Введение в теорию интертекстуальности. – М.: ЛКИ, 2008. – 240 с. / Натали Пьеге-Гро. Введение в теорию интертекстуальности. – М.: Ленанд, 2015. – 240 с.
11. Н.А. Фатеева. Интертекст в мире текстов. Контрапункт интертекстуальности. – М.: Либроком, 2012. – 284 с.
12. Текст. Интертекст. Культура. – М.: Институт русского языка им. В. В. Виноградова, Азбуковник, 2001. – 608 с.
13. П.Х. Тороп. Проблема интертекста // Текст в тексте: Труды по знаковым системам – 1981.

- 14.Юлия Габидулина. Проблемы перевода интертекста. – М.: LAP Lambert Academic Publishing, 2014. – 56 с.
- 15.Е.В. Ганапольская. Фразеологический словарь современного русского детектива. В 2 томах. Том 2. – М.: Златоуст, 2017. – 256 с.
- 16.Ильдико Регеци. Пространственно-поэтические анализы. Классические и современные тексты русской литературы. – М.: Флинта,Наука, 2016. – 272 с.
- 17.В.А. Лукин. Художественный текст. Основы лингвистической теории. Аналитический минимум. – М.: Ось-89, 2011. – 560 с.
- 18.Г.Д. Гачев. Содержательность художественных форм. – М.: Флинта, Издательство МГУ, 2008. – 288 с.
- 19.Н.А. Купина, Н.А. Николина. Филологический анализ художественного текста. – М.: Флинта, 2011. – 408 с.