

УДК 811.134+17.82.32  
DOI: 10.17223/19986645/57/13

**Е.А. Красина, О.С. Чеснокова**

## **«СЮЖЕТ» Х.Л. БОРХЕСА: ОПЫТ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОГО ПРОЧТЕНИЯ<sup>1</sup>**

*Осуществлен комплексный филологический анализ с особым акцентом на интертекстуально-деятельностный подход к тексту, показывающий возможность множественного прочтения микрорассказа Х.Л. Борхеса «La trama / Сюжет» из цикла «El Hacedor / Создатель», что позволило выявить нелинейность композиции и фабулы, охарактеризовать его параболическую структуру, описать иерархию прецедентности, метатекстовые и гипертекстовые связи, выстроить и интерпретировать связи и ассоциации микрорассказа Х.Л. Борхеса «Сюжет», которые очевидно помещают его в глобальный контекст мировой литературы и культуры.*

Ключевые слова: *Борхес, микрорассказ, нарратив, интертекстуальность, прецедентный текст, паратекстуальность, метатекстуальность, гипертекстуальность, принцип параболы, гаучо.*

И почему обязательно сюжет, то есть сюжет,  
как его у нас понимают – чтобы картина  
чему-нибудь учила и что-то рассказывала.

Разве не может быть картина просто красивой?

*Б.М. Кустодиев*

*(о картине «Вербный торг у Спасских ворот в Москве»)*

### **Введение**

Аргентинец Хорхе Луис Борхес (1899–1986) занимает особое место в ряду мастеров слова. Чуждый «магическому реализму», на волне которого латиноамериканская литература стремительно вошла в мировую литературу, Борхес – это писатель-интеллектуал, страстно любивший родную Аргентину, что, помимо литературно-художественного творчества, воплотилось в работах об особенностях испанского языка аргентинцев и в исследованиях субкультуры гаучо. В то же время он уникальный творец, свободно оперирующий сокровищами мировой литературы и создающий из них причудливый рисунок своих текстов.

Объект данной статьи – микрорассказ (исп. *minicuento*) Х.Л. Борхеса «Сюжет» из сборника *El Hacedor / «Создатель»*, в другом переводе «Делатель». Задача статьи – через интертекстуально-деятельностный подход к тексту, показывающий, «каким образом в одном и том же произведении сосуществуют разные уровни прочтения» [1. С. 132], выстроить и интер-

---

<sup>1</sup> Публикация подготовлена при поддержке Программы РУДН «5-100».

претировать те связи и ассоциации микрорассказа Х.Л. Борхеса «Сюжет», которые помещают его в глобальный контекст мировой литературы и культуры и обуславливают его собственно лингвистические и семиотические параметры.

### Анализируемый текст

Благодаря компактности текста «микрорассказа» [2], доступного также в онлайн-версии [3], считаем целесообразным привести его целиком и сопроводить переводом на русский язык.

#### La trama

[Minicuento – Texto completo.]

*Jorge Luis Borges*

Para que su horror sea perfecto, César, acosado al pie de la estatua por los impacientes puñales de sus amigos, descubre entre las caras y los aceros la de Marco Bruto, su protegido, acaso su hijo, y ya no se defiende y exclama: *¡Tú también, hijo mío!* Shakespeare y Quevedo recogen el patético grito.

Al destino le agradan las repeticiones, las variantes, las simetrías; diecinueve siglos después, en el sur de la provincia de Buenos Aires, un gaucho es agredido por otros gauchos y, al caer, reconoce a un ahijado suyo y le dice con mansa reconvención y lenta sorpresa (estas palabras hay que oír las, no leerlas): *¡Pero, che!* Lo matan y no sabe que muere para que se repita una escena.

FIN

### Сюжет

В довершение ужаса Цезарь, прижатый к подножию статуи разъяренными клинками друзей, видит среди лезвий и лиц Марка Юния Брута, своего подопечного и, быть может, сына; тогда он перестает сопротивляться, воскликнув: – *И ты, сын мой!* Патетический возглас подхватывают Шекспир и Кеведо.

Судьбе по нраву повторения, варианты, переключки; девятнадцать веков спустя на юге провинции Буэнос-Айрес гаучо, достигнутый другими и падающий под ножами, узнает своего пасынка и с мягким укором и медлительным удивлением говорит ему (эти слова нужно слышать, а не читать): – *Ну и ну, парень!* Его приканчивают, и он не подозревает, что умер, дабы история повторилась [4].

### Сюжет в семиотике постмодернизма

Название короткого рассказа Х.Л. Борхеса «Сюжет» предполагает обсуждение понятия «сюжет» применительно к художественному тексту постмодернизма в аспекте нарратива, интертекстуальности и прецедентности.

В классическом литературоведении понятие сюжета раскрывается как некоторая последовательность и связь описанных событий и восходит к французскому *sujet*, означающему 'предмет, предмет изображения'. Более точно сюжет – это «событие или совокупность событий в эпических и драматических произведениях, развитие которых позволяет писателю раскрыть характеры героев и суть изображаемых явлений в соответствии с авторским замыслом. <...>. По замечанию С.И. Кормилова, сюжет можно назвать «образом события или цепи событий», в то время как фабула составляет событийную основу повествования и может быть коротко пересказана [5]. Принято исходить из того, что событийное повествование выстраивается линейно – от прошлого к настоящему и будущему, хотя не исключается и ретроспективность: таким образом обеспечивается развитие сюжета.

Как утверждают исследователи художественных текстов постмодернизма, текстовая семантика принципиально не линейна, а её многослойность связана с тем, что «сопоставление множества различных обликов, которые приобретает одно и то же произведение при многократном его чтении тем же самым читателем, а особенно обнаружение того факта, что разные люди разных эпох и даже одной эпохи, по-разному формируют видовой слой одного и того же произведения, приводит нас к мысли, что причина этого кроется не только в разнообразии способностей и вкусов читателей и условий, при которых совершается чтение, но, кроме того, и в определенной специфике самого произведения» [6].

Такое понимание сюжета вполне созвучно идее Х.Л. Борхеса, который разделяет идею нелинейности сюжета, утверждая осмысление событийности как «сада расходящихся тропок»: вечно разветвляясь, время идет к неисчислимым вариантам будущего [7]. Повествование-нарратив развивается не в одном направлении, не линейно, а по принципу сети: узловы точки – это отправные пункты для осмысления, которые различаются от читателя к читателю, тем более если воспринимать текст как гетерогенную и «плавающую» микроструктуру», по Р. Барту, которая не может не учитывать одновременно несколько культурных кодов [8]. Постмодернистская текстология и трактовка сюжета как многослойной динамической структуры не только позволяют реализовать установку на нелинейность сюжета, его ветвление, но и в целом настаивать на несюжетном / внесюжетном видении мира.

Микрорассказ Х.Л. Борхеса «Сюжет» композиционно распадается на две части: эпизод из классической римской истории и эпизод из жизни аргентинских гаучо. Если римская история оформлена как вневременной апокрифический нарратив (хотя и время, и место действия вполне определены, как и действующие лица – персонажи), который неоднократно использовался европейской историко-литературной традицией (античный римский историк Светоний, яркий представитель испанской барочной литературы золотого века Франсиско де Кеведо, английский драматург В. Шекспир золотого века Елизаветы I), то аргентинская история о гаучо также оказывается вполне определенной с точки зрения хроноса (*19 веков спустя*) и топоса (*на*

юге провинции Буэнос-Айрес), хотя и лишена эпической коннотации и представляет некое обыденное и безмянное событие. Оба эпизода симметричны относительно друг друга, но прецедентное событие и текст – это убийство Цезаря Брутом и предсмертное обращение Цезаря к Бруту.

Совсем не случайно в первой части микрорассказа точно обозначены личные имена действующих лиц – *Цезарь* и *Брут* (у В. Шекспира и Фр. Кеведо их даже больше!), а имя *гаучо* отсутствует: оно сведено к именованию с неопределенным артиклем на уровне представителя класса *un gaucho* ‘один из гаучо, какой-то / некий гаучо’. При этом слова умирающего гаучо облечены в форму междометия *che* с препозитивным разговорным коннектором *pero* ‘но’, что создает междометную конструкцию *¡Pero, che!*, сигнализирующую, что умирающий узнал убийцу.

Поскольку этноспецифичный аргентинский колорит текста имеет кульминацией обращение с лексемой *che*, прокомментируем её статус и функцию. Статус лексемы *che* варьируется от междометия до имени. Особенно ярко это проявляется в различных национальных вариантах испанского языка. Как междометие *¡che!* / *¡ché!* характеризуется неоднозначностью. Рассматривая аргентинские междометия, Б. Стилл указывает, что междометие *¡ché!* ‘че’ используется для привлечения внимания собеседника [9. Р. 14]. Аналогично в значениях привлечения и удерживания внимания, а также выражения удивления междометие *che* регистрируется Словарем Испанской королевской академии с пометой для Аргентины, Боливии, Парагвая и Уругвая [10]. Словарь американизмов 2010 г. указывает, что в Гондурасе, Перу и Чили *che* является прилагательным и служит для обозначения аргентинцев. В качестве междометия, означающего удивление или неодобрение, данный Словарь регистрирует эту лексему с пометой для Гондураса, Никарагуа, Доминиканской Республики, Боливии, Парагвая, Аргентины и Уругвая [11. Р. 503–504]. Примечательно, что видный американский романист Дж. Липски, указывая на распространенность обращения *che* в Боливии, подчеркивает, что большинство боливийцев считают его аргентинским заимствованием [12. Р. 213].

Однако именно для аргентинцев лексема *che* стала своего рода символом национальной идентичности: это ёмкое по смыслу имя избрал в качестве прозвища известный харизматичный латиноамериканский революционер, команданте кубинской революции Эрнесто Рафаэль Гевара де ла Серна (*Ernesto Rafael Guevara de la Serna*; 1928–1967), вошедший в историю как *Che Guevara* / Че Гевара.

Относительно восклицания *che* Борхес дает комментарий: *estas palabras hay que oírlas, no leerlas* ‘эти слова нужно слышать, а не читать’. Примечателен оксюморон *lenta sorpresa* ‘медленное удивление’ перед комментарием, свидетельствующий о том, что эти слова – обращение умирающего гаучо – надо *слышать*, а не *читать*, что выводит на поверхность оппозицию письменной и устной речи при реализации форм обращения и создает особый пафос события, акцентируя внимание на смыслах, которые создаются интонационно.

Своеобразным итогом, резюме или моралью «Сюжета» оказывается заключительная фраза: *Lo matan y no sabe que tiene para que se repita una escena '... и он не подозревает, что умер, дабы история повторилась'*. Таким образом, композиция микрорассказа становится закольцованной и симметричной.

### Миниатюра «Сюжет» Борхеса и жанр притчи

На фоне описываемых событий микрорассказ «Сюжет» / *La trama* развивается как притча: ему присущи краткость, афористичность, широта обобщения; в нем эстетически отображены знаковые характеры – Цезарь и Брут, известные личности римской истории, и этноспецифичный аргентинский мир гаучо.

Имплицитно обнаруживается алгебраический принцип **параболы**, который коррелирует с термином «символическая притча», что не вступает в противоречие с событийным, ситуативным нарративом, а коррелирует с ним, одновременно создавая символичность, многослойность и многозначность текста.

Иными словами, **пара́бола** (от др.-греч. *παράβολή* ‘сравнение, сопоставление, подобие, приближение’) наглядно представляет особую форму восприятия, которая разворачивается не линейно, а по симметричной кривой и одновременно смещает смысловые акценты на оси «конкретное – абстрактное» [13].

Если обратиться к геометрическому образу, то парабола – это геометрическая кривая, график квадратичной функции  $y = ax^2 + bx + c$ , где  $x$  – переменная;  $a$ ,  $b$ ,  $c$  при нем – это коэффициенты, заданные числа, которые определяют форму кривой и построение графика функции на координатной плоскости. Примеры построения парабол показаны на рис. 1, 2 [14].

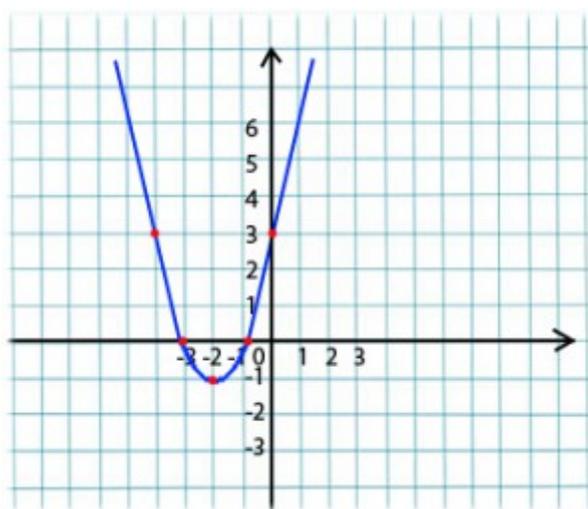


Рис. 1. Парабола, построенная как график функции  $y = x^2 + 4x + 3$

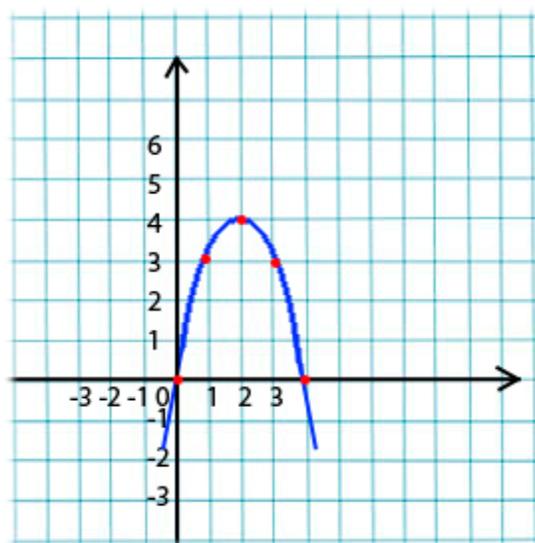


Рис. 2. Парабола, построенная как график функции  $y = -x^2 + 4x$

При самом поверхностном взгляде на образцы парабол становится очевидным, что их фокусы-вершины не привязаны к одной определенной точке на оси координат. Напротив, они свободно перемещаются по плоскости в зависимости от формулы графика-функции и величины коэффициентов. Полагаем, что геометрически парабола наглядно иллюстрирует постмодернистскую идею о многослойности и динамике сюжетов.

Еще один важный момент, на наш взгляд, связан собственно с фокусом-вершиной параболы: это точка, которая, свободно перемещаясь по плоскости, с необходимостью организует симметричную кривую и служит для построения внутренней симметрии параболы, не зависящей от осей координат.

Аналогично и в «Сюжете» Х.Л. Борхеса: с одной стороны, общей точкой отсчета выступают известные исторические деятели Рима, а с другой — безымянные гаучо-убийца и гаучо-убиенный. В силу этого нарратив Борхеса может подвергаться множественной интерпретации, в первую очередь со стороны читателя, но также и со стороны авторов, использующих известную историю о Цезаре и Бруте. Очевидно, что принцип параболы способствует перенесению фокуса нарратива в различные плоскости и предлагает в качестве внутренних сюжетных осей параболы попеременное использование то оси «Цезарь – Брут», то «гаучо-убиенный – гаучо-убийца», что обуславливает появление множества смысловых проекций и подтверждает динамизм и многослойность структуры «Сюжета».

Единственное, что затруднительно предпринять, — это трансформировать последовательность двух композиционных частей по причине фиксированного в обеих частях нарратива хроноса и топоса — Рим Цезаря и Брута — I в. (44 г. до н. э.), до и «*девятнадцать веков спустя на юге провинции*

*Буэнос-Айрес*». Отсутствие привязки вершины параболы к одной точке соответствует подвижности осмысления и интерпретации предсмертного возгласа Цезаря.

### Эстетика названия микрорассказа

Названия литературных и публицистических текстов, картин, фильмов и других произведений искусства, например «Евгений Онегин», «Что делать?», «Generation П», «Анкор, ещё анкор!», «Место встречи изменить нельзя», «Время желаний» и др. принято рассматривать и анализировать как прецедентный текст [15]. Анализируемый микрорассказ Х.Л. Борхеса не исключение из правил, однако его название «Сюжет» обладает специфической семантической размытостью, поскольку оно ничего не сообщает о содержании текста, а просто сигнализирует о его наличии.

В единстве возможных прецедентных текстов, аллюзия на которые закономерно реконструируется при интерпретации текста Борхеса, а именно обращение к таким сюжетам и текстам, как: Светоний. «Жизнь двенадцати Цезарей»; Ф. Де Кеведо. «Жизнь Марка Брута»; В. Шекспир. «Юлий Цезарь» (к последним двум Борхес непосредственно отсылает читателя), короткий рассказ «Сюжет» позволяет построить их иерархию как на оси хроноса, так и на оси топоса соответственно:

– **хронос**: Светоний, 70–122 гг. н. э. – Кеведо, рубеж XVI–XVII вв. – Шекспир, рубеж XVI–XVII вв. – литература гаучо, XIX в. – Борхес, XX в.;

– **топос**: Древний Рим – Испания, золотой век испанской литературы, барокко – елизаветинская драма в Англии – полиэтничная страна эмигрантов Аргентина XIX в., литература гаучо как исток аргентинской национальной литературы – Х.Л. Борхес, постмодернизм XX в.

Гаучо (исп. *gaucho*) – титульная этническая группа Аргентины. Гаучо сыграли в Аргентине историческую роль в борьбе за независимость страны, а становление национальной литературы стало непосредственным продолжением литературы гаучо. 10 ноября – день рождения выдающегося аргентинского поэта и журналиста Хосе Эрнандеса (1834–1886), автора знаменитой поэмы «Гаучо Мартин Фьерро» (1872 г.), отмечается в стране как день традиций гаучо. «Мартин Фьерро» – это один из микрорассказов цикла Х.Л. Борхеса «Создатель», своеобразная отсылка к Хосе Эрнандесу и культуре гаучо [16].

Испанское отглагольное существительное *hacedor* ‘делатель’, ставшее названием сборника, написанного Борхесом в 1957–1960 гг. в период его зрелого творчества, происходит от исп. глагола *hacer* ‘делать’, имеет первое значение ‘производитель действия’, ‘активный деятель’, ‘агент’, а второе, обусловленное метафорическим переносом, – ‘Бог’, ‘Творец’, ‘Создатель’ [10]. Многозначность же лексемы *hacedor* выступает как своего рода фон и условие реализации её смыслов в конкретных 55 миниатюрах сборника.

Название всего сборника повторяет название первого рассказа-миниатюры – *El Hacedor* [17], посвященного создателю древнейших из

сохранившихся памятников греческой литературы – поэм «Илиада» и «Одиссея» Гомера, хотя в рассказе его имя не названо, но однозначно реконструируется из содержания. Повествование же о начинающейся слепоте легендарного греческого автора перекликается с наследственным семейным недугом самого Борхеса, творца и создателя своего космоса текстов.

Симптоматично, что в русском языке существительное «делатель» отмечено книжной окраской [18. С. 381], что как нельзя лучше соответствует передаче многослойности названия сборника Борхеса, соединившего 55 микрорассказов, стихотворений и эссе, открывающих читателю непрерывный диалог культур и цивилизаций и символику Востока и Запада.

### Иерархия прецедентности в тексте Борхеса

Иерархия прецедентности качественно основана на сходстве сюжетов, но отличается функционально уже потому, что речь идет об историческом описании Светония «Жизнь двенадцати Цезарей», «политической» литературе классика испанской литературы золотого века, поэта, писателя, драматурга Франсиско де Кеведо, в жанре которой написана «Жизнь Марка Брута», наконец, о драме В. Шекспира «Юлий Цезарь» эпохи Елизаветы I [19–22].

Жизнеописание Марка Брута в произведении Фр. Кеведо структурировано как два постоянно чередующихся фрагмента: *Texto* – это текст-повествование и *Discurso* – дискурс как текст-рассуждение, включающий элементы прямой речи. Анализируемый эпизод отнесен Фр. Кеведо к структуре «Дискурса» с отсылкой к Светонию: *Suetonio escribe que le dijo en griego: “¿Y tú entre éstos? ¿Y tú, hijo?”* ‘Светоний пишет, что [Цезарь] сказал ему [Бруту] по-гречески: «*И ты среди этих = них? И ты, сын?*»’.

В драме В. Шекспира Цезарь обращается к Бруту с вопросом и констатирует собственную смерть обращением к самому себе: «*И ты, о Брут? – Так умирай же, Цезарь!*» [20. С. 45].

Сравним в оригинале и в современном переложении на английском языке:

Оригинальный текст (XVI в.):

CAESAR: *Et tu, Bruté? – Then fall, Caesar* (dies).

Современный текст (XX в.):

CAESAR: *And you too, Brutus? In that case, die, Caesar* (he dies) [21].

И в переводе драмы В. Шекспира на испанский язык также обнаруживается вопрос-обращение: *¿Tú también, Bruto? – Muere entonces, César* (перевод Уильяма Макферсона) [22. Р. 36].

Отмеченная сущность параболы, а именно то, что ее вершина не привязана к одной определенной точке на оси координат, позволяет соблюдать гибкость при интерпретации передачи предсмертного возгласа Цезаря у различных авторов и в их переводах на другие языки. Как именно обратился 15 марта 44 г. до н. э. Цезарь к своему приближенному Марку Бруту перед лицом неотвратимой смерти и понимая предательство близких

людей? У Борхеса слова Цезаря – акт восклицания, у Кеведо, со ссылкой на Светония. – вопрос, у Шекспира – тоже вопрос. Отсутствие привязки вершины параболы к одной точке соответствует подвижности смысла реплики и ее насыщения различными смыслами.

Иерархия прецедентных текстов, начиная с названия миниатюры «Сюжет», обнаруживается в пределах всего цикла «Создатель», так как они активно вступают в разнообразные связи с другими миниатюрами цикла, выходя за его пределы в исторические времена Шекспира и Кеведо, на которые указывает Х.Л. Борхес, а далее, благодаря известному произведению Светония «Жизнь двенадцати Цезарей», – в классическую Античность I–II вв. н. э. Такая иерархия и взаимодействие прецедентных текстов являются объективным параметром интертекстуальности.

### Сферы интертекстуальности микрорассказа Х.Л. Борхеса «Сюжет»

В конце 1960-х гг. термин «интертекстуальность» был введен Ю. Кристевой применительно к художественным произведениям постмодернизма и носил исключительно литературоведческий характер. С опорой на идеи М.М. Бахтина о диалогичности и полифонии художественных текстов Ю. Кристева отмечает: «Мы будем называть интертекстуальностью <...> текстуальную интеракцию, которая происходит внутри отдельного текста. Для познающего субъекта интертекстуальность – это признак того способа, каким текст прочитывает историю и вписывается в нее» [23. С. 5]. Иными словами, интертекстуальность интерпретируется как динамика текстов, а интертекст – как пространство схождения всевозможных цитаций, принадлежащих разнообразным дискурсам, из которых и состоит культура как способность любого текста быть переходным звеном от одного текста к другому в некотором едином языковом пространстве с неограниченной возможностью связей: ссылок, референций, цитаций, аллюзий и т.д.

По М.М. Бахтину, монологичность художественного мира автора, авторского слова противостоит слову героя: «Замысел автора о герое – *замысел о слове*. Поэтому и слово автора о герое – *слово о слове*» [24. С. 65]. Подобную точку зрения разделяет и Ю. Кристева, утверждая, что «всякое слово (текст) есть такое пересечение других слов (текстов), где можно прочесть, по меньшей мере, еще одно слово» [25. С. 429].

При понимании интертекстуальности как комплекса параметров условий функционирования одного текста в его взаимодействии с другим / другими текстами, как правило текстами прецедентными, очевидна возможность интерпретации интертекстуальности как минимум в двух планах: в отношении к художественному тексту вообще и к другим отдельным текстам в аспекте *свое – чужое* в частности. Так, понимание интертекстуальности в отношении к художественному тексту опирается на теорию диалогизма М.М. Бахтина, его идею взаимодействия автора и героя. В художественном тексте, или *слове о слове*, важнейшим ресурсом признается цитирование слова: «Роль чужого слова, цитаты, явной и благоговейно

подчеркнутой, полускрытой, полусознательной, бессознательной, правильной, намеренно искаженной, ненамеренно искаженной, нарочито переосмысленной и т.д., в средневековой литературе была грандиозной. Границы между чужой и своей речью были зыбки, двусмысленны, часто намеренно извилисты и запутаны. Некоторые виды произведений строились, как мозаики, из чужих текстов» [26. С. 54]. Очевидно, что интертекстуальность не отрывает художественный текст от культурно-исторического контекста, в который он вписан, а в отдельном художественном тексте сочетаются как предшествующие, так и соседствующие с ним тексты и дискурсы. Именно поэтому в лингвистических исследованиях интертекстуальность рассматривается в качестве важнейшей категориальной характеристики текста, представляющего собой взаимодействие *своего* и *чужого* слова.

Подчеркивая семиотическую природу текста, Р. Барт рассматривает взаимодействия текста со знаковым фоном в качестве фундаментального условия смыслообразования, при этом он отмечает: «Основу текста составляет <...> выход в другие тексты, другие коды, другие знаки. <...> Текст – есть воплощение множества других текстов, бесконечных или, точнее, утраченных (утративших следы собственного происхождения) кодов» [27. С. 428]. Таким образом, обнаруживается, что отношения **текст – автор и герой, текст – читатель, текст – язык** раскрываются как семиотические, а текст всегда предстает как интертекст: «Любой текст – это интертекст: на различных уровнях, в более или менее опознаваемой форме в нём присутствуют другие тексты – тексты предшествующей культуры и тексты культуры окружающей; любой текст – это новая ткань, сотканная из побывавших в употреблении цитат» [Там же. С. 88].

Интертекстуальность опирается на категорию открытой текстовой системы, поскольку текст может вступать или не вступать в отношения с другими текстами. Как правило, автор-писатель сознательно включает в свой текст фрагменты других текстов, а адресат-читатель определяет авторскую интенцию и воспринимает произведение в возможности диалогической соотнесенности. В этом отношении текст в восприятии адресата-читателя становится генератором новых смыслов, в его сознании формируются все новые аллюзии, поэтому понимание и эстетическое «наслаждение для читателя начинается только тогда, когда он сам становится творцом» [28].

В текстологии Ж. Женетта интертекстуальность является разновидностью *транстекстуальности*, подразумевающей «все то, что включает данный текст в явные и неявные отношения с другими текстами» [29. С. 54]. В свою очередь, *транстекстуальность* включает в себя пять типов межтекстовых отношений, при этом постулируется незамкнутость представленных классов и указывается на их взаимопроницаемость [29. С. 76]. Применительно к рассматриваемому нами тексту Борхеса его транстекстуальность будет иметь следующую структуру:

1) **архитекстуальность** определяется тем отношением, которое конкретный текст поддерживает с родовой категорией, к которой он принад-

лежит: применительно к тексту Х.Л. Борхеса «La trama» / «Сюжет» это короткий рассказ, микрорассказ, миниатюра и даже притча; одновременно один из сюжетов цикла Х.Л. Борхеса «El Hacedor» / «Создатель»;

2) **паратекстуальность** – соотносённость с заглавием, эпиграфом, предисловием, послесловием и др.: этот короткий рассказ Х.Л. Борхеса в первую очередь находится в отношениях прецедентности со своим названием «Сюжет»; кольцевая композиция двухчастной миниатюры. Первый эпизод повествует об убийстве Цезаря Брутом, а второй – об убийстве безымянного гаучо другим безымянным гаучо;

3) **метатекстуальность** – комментирующая ссылка на собственный предтекст: предтексты, прецедентные тексты в отношении к микрорассказу Х.Л. Борхеса «La trama» / «Сюжет» образуют достаточно широкий спектр взаимодействия с другим произведениями (Светоний. «Жизнь двенадцати Цезарей»; Ф. де Кеведо. «Жизнь Марка Брута»; В. Шекспир. «Юлий Цезарь»), так же как и с другими микрорассказами цикла Х.Л. Борхеса «El Hacedor» / «Создатель», например с миниатюрами о В. Шекспире «Everything and nothing» и «Страничка о Шекспире», с миниатюрой «Мартин Фьерро»;

4) **гипертекстуальность** – взаимосвязь последующего текста с предыдущим: прежде всего, она обнаруживается и формируется как связь микротекстов внутри цикла Х.Л. Борхеса «El Hacedor» / «Создатель»;

5) **интертекстуальность** – отношение соприсутствия между несколькими текстами – проявляется на основе метатекстуальности и гипертекстуальности.

Внутренняя интертекстуальность микрорассказа-притчи Х.Л. Борхеса «Сюжет» заключается в том, что обе её части соотносятся друг с другом как сюжеты предшествующий и последующий: сначала о Цезаре и Бруте, а потом о безымянном гаучо. С точки зрения нарратива они симметричны, а с точки зрения композиции обе они зеркальны, тем более что косвенно это подтверждается аллюзией зеркала из другого микрорассказа этого цикла «Вещи зеркала» (пер. Б. Дубина): *В детстве я знал этот ужас перед удвоением или умножением вещей; причиной его были зеркала* (выделено нами. – Е.К., О.Ч.). *Их безотказное и безостановочное действие, охота за каждым шагом, вся эта космическая пантомима, как только стемнеет, снова казалась мне чем-то потусторонним. Одна из постоянных моих тогдашних молитв Богу и ангелу-хранителю – не увидеть зеркал во сне. Они достаточно пугали меня наяву. То я боялся, что изображение в них разойдется с явью, то страшился увидеть свое лицо изувеченным небывалой болезнью. Страхи, как я узнал потом, оказались не напрасными. История совершенно проста, хотя и не слишком приятна.*

И в продолжение: *Ища понимания женщины, ей нередко поверяют настоящие или выдуманные случаи из детства. Как-то мне пришлось рассказать ей о зеркалах, вызвав позднее, в тридцать первом, настоящую галлюцинацию. В конце концов я услышал, что не в своем уме и зеркало у нее в спальне – вещь: глянувшись, она увидела в нем вместо своего*

отражения мое. Тут она задрожала, умолкла и выдавила, что я колдун и преследую ее по ночам.

Роковая услуга моего лица, одного из многих тогдашних лиц! Эта тягостная судьба моих отражений тяготит меня и сегодня, но теперь это уже не важно [30].

Симметрия-асимметрия зеркального изображения не разрушает нарратива, напротив, усиливает эстетическое воздействие и восприятие, придавая некоторый мистический оттенок, тем более что в тексте зеркальность предваряется своеобразным введением-аллюзией: *Судьбе по нраву повторения, варианты, переключки; девятнадцать веков спустя на юге провинции Буэнос-Айрес <...>*. Тем самым достаточно точно обозначены хронос и топос не только во второй части микропритчи, но и в первой части «Сюжета», что поддерживается именами Цезаря и Брута. Поэтому, полагаем, нарратив представляет эпизод из римской истории как прецедентный текст.

Своеобразная переключка прецедентных текстов обнаруживается непосредственно в цикле «Создатель»: микрорассказы «Страничка о Шекспире», о нём же «Everything and nothing» 'Все и ничто' [31], при этом Борхес говорит: *...el alma que lo habitaba era César* 'душа, жившая в нем, была душой Цезаря'. В этом тексте Шекспир ведет диалог с самим Создателем, и Творец ведет диалог с Шекспиром в последние моменты его земной жизни: «История добавляет, что накануне или после смерти он предстал перед Господом и обратился к нему со словами: «Я, бывший все столькими людьми, хочу стать одним – собой». И глас Творца сказал ему из бури: «Я тоже не я; я выдумал этот мир, как ты свои созданья, Шекспир мой, и один из призраков моего сна – ты, подобный мне, который суть все и никто» (пер. Б. Дубина).

Переводчик П. Дубин дает комментарий к названию миниатюры «Everything and nothing» со ссылкой на письмо Дж. Китса от 18 октября 1818 г.: «Я ношу в себе все и всех, но сам я ничто и никто», приводится и перевод «Всё или ничто». Известны аналогичные крылатые слова-цитаты на латыни: *aut Caesar, aut nihil* в буквальном переводе *или Цезарь, или ничто*, и производное выражение «(de mortuis) *aut bene aut nihil*», которое буквально переводится как *или хорошо, или ничего* (об умерших; о мертвых). Сравним их русские аналоги: *или грудь в крестах, или голова в кустах, всё или ничего, пан или пропал*. Опять точка отсчета, фокус – это антиномия *Цезарь – Брут*, которая предстает как фокус-вершина параболы нарратива, повторенная далее в антиномии *гаучо-убиенный – гаучо-убийца* как отраженная фокус-вершина первой части «Сюжета».

Для характеристики внутренней интертекстуальности микрорассказа «Сюжет» симптоматична его связь с миниатюрой «Мартин Фьерро», что подтверждает её следующий фрагмент: *Un gaucho alza a un moreno con el cuchillo, lo tira como un saco de huesos, lo ve agonizar y morir, se agacha para limpiar el acero, desata su caballo y monta despacio, para que no piensen que huye* [16] 'Некий гаучо наносит удар ножом смуглому парню, бросает его, как мешок костей, наклоняется, чтобы вытереть сталь клинка, отпускает

удила лошади и медленно седлает ее, чтобы никто не подумал, что он сбегает'. В этом фрагменте финал «Мартина Фьерро» Хосе Эрнандеса переосмыслен. В оригинале главный герой скрывает факт убийства, у Борхеса – признает.

Микрорассказ «*In memoriam J.F.K.*» [32], в названии которого явственно прочитывается аллюзия убийства Джона Фицджеральда Кеннеди, – это философское размышление о насильственном убийстве и его реальных исполнителях-«делателях». У Борхеса нет детальных описаний этих трагических событий. Лаконичный стиль констатации, схожий с библейским повествованием, тем не менее создает у читателя сильнейшее эстетическое переживание. Борхес говорит об убийстве в 1897 г. семнадцатого официального президента Уругвая Хорхе Идиарта Борта простым парнем (возможно, гаучо) из Монтевидео, об убийстве в театре Авраама Линкольна актером, «которого слова Шекспира превратили в Марка Брута, убийцу Цезаря» [ibid. P. 144], о гибели короля Швеции Густава Адольфа в сражении при Лютцене 6 ноября 1632 г.

Писатель-«делатель» и творец Борхес размышляет о путях и орудиях насильственного убийства, а заканчивает миниатюру библейской аллюзией: первым в истории убийцей Каином и первой жертвой убийства – его братом Авелем.

Итак, в рамках цикла миниатюр, эссе и стихотворений Х.Л. Борхеса «*El Nacedor*» / «Создатель» внутренняя интертекстуальность проявляется как метатекстуальность, гипертекстуальность и паратекстуальность (см., в частности, о названии микрорассказа). Однако метатекстуальность охватывает и тематически связанные тексты Фр. Кеведо и В. Шекспира, в основе которых известное историческое повествование Светония. Художественная форма, композиция и язык произведений всех названных авторов различаются, но объединяет их повтор общего сюжета, который как бы сохраняет принцип параболического нарратива, но меняет его контуры и конфигурацию, в частности в драме В. Шекспира в фокусе параболы фраза *Et tu, Bruté! / And you too, Brutus?*, в которой обращение-вокатив звучит то на латыни, то почти по-французски.

В произведении Фр. Кеведо фокус нарратива все время перемещается от текста к дискурсу. Выстраивая иерархию прецедентных текстов – от названия микрорассказа до цикла рассказов-миниатюр Х.Л. Борхеса, а далее, с учетом хроноса и топоса, к текстам Кеведо, Шекспира и Светония, одновременно выявляем внешнюю интертекстуальность-метатекстуальность, особую векторную ретроспекцию-референцию, принимая во внимание тот факт, что она может стать и проспективной, обращенной в будущее.

В текстологии интертекстуальность обнаруживает междисциплинарные связи, которые обусловлены не только иерархически организованными прецедентными текстами, цитациями и аллюзиями, метатекстуальностью и гипертекстуальностью: они проявляются в области взаимодействия лингвистической семиотики и прагматики текста, стилистики и поэтики, когнитивной лингвистики, психо- и социолингвистики, теории информации и др.

### Заключение

Опыт интертекстуального прочтения миниатюры Х.Л. Борхеса «La trama» / «Сюжет», его комплексный филологический анализ позволили выявить и описать особенности композиции и структуры этого текста Борхеса во взаимодействии с другими микротекстами его цикла «El Hacedor» / «Создатель». Принцип параболы как принцип нелинейного развития нарратива постмодернизма способствует развитию идеи об иерархичности организации прецедентных текстов, исходя из функции десемантизированного названия миниатюры, её особой двухчастной композиции, обозначения хроноса и топоса, введения знаковых персонажей – Цезаря и Брута и безымянных гаучо. Фокусы-вершины параболы не фиксируются, а находятся в движении, постоянно перемещаясь между двумя текстовыми частями «Сюжета». Благодаря финалу «Сюжета» этот микрорассказ обретает форму символической притчи, тем более что мораль утверждает бесконечную повторяемость подобных сюжетов в истории и культуре общества.

Специфический культурный компонент и аргентинский колорит связаны с аргентинским этнотипом гаучо и лексемой *che*, которая по своей природе представляет знак-индекс, регулярно выполняющий дейктическую функцию, а в символической функции представляет анонимного персонажа-гаучо миниатюры Х.Л. Борхеса, служит псевдонимом известному историческому деятелю Э. Че Геваре и способна обозначать жителя Аргентины.

Будучи включенной в цикл «El Hacedor» / «Создатель», миниатюра Х.Л. Борхеса «Сюжет» не только обнаруживает глубокие текстовые и смысловые связи с другими его текстами-миниатюрами: по воле автора, она обретает свойства не только внутренней интертекстуальности, но и в целом интертекстуальности художественного текста, вступая во взаимодействие с текстами Фр. Кеведо, В. Шекспира и Светония. При этом иерархия прецедентных текстов усиливается паратекстуальными, метатекстуальными и гипертекстуальными связями. На этом фоне параболический принцип по-прежнему действует как принцип нелинейного развития нарратива постмодернистского творчества Борхеса, но уже выходя за пределы отдельного интертекста в широкий общечеловеческий культурный дискурс.

### Литература

1. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности. М. : ЛКИ, 2008. 240 с.
2. Borges J.L. La trama // Borges J.L. El Hacedor. Madrid : Ed. Debolsillo, 2015. P. 35.
3. Борхес Х.Л. Сюжет. URL: <http://ciudadseva.com/texto/la-trama/> (дата обращения: 26.09.2017).
4. Борхес Х.Л. Сюжет / пер. Б. Дубина. 2014. Библиотека электронной литературы формата fb2. URL: <http://litresp.ru/chitat/ru/%D0%91/borhes-horhe-luis/syuzhet/1> (дата обращения: 27.02.2018).
5. Словарь литературоведческих терминов. URL: <https://slovar.cc/lit/term/2145032.html> (дата обращения: 26.02.2018).
6. Ингерден Р. Исследования по эстетике / пер. с польского А. Ермилов, Б. Федоров. М. : Изд-во иностр. лит., 1962. 552 с. URL: <http://hermeneutik.kemsu.ru/Con>

tent/documents/%D0%98%D0%BD%D0%B3%D0%B0%D1%80%D0%B4%D0%B5%D0%BD%201962.pdf (дата обращения: 05.03.2018).

7. *Борхес Х.Л.* Сад расходящихся тропок. URL: <https://www.libfox.ru/8180-horheborhes-sad-rashodyashchihsya-tropok.html> (дата обращения: 05.03.2018).

8. *Барт Р.* Удовольствие от текста / пер. Г.К. Косикова // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / пер. с фр. М., 1989. С. 452–519.

9. *Steel B.* Diccionario de Americanismos. ABC of Latin American Spanish. Paris, 1990. 445 p.

10. *Real Academia Española.* Diccionario de la lengua española. 22ª ed. URL: [www.dle.rae.es](http://www.dle.rae.es) (дата обращения: 27.02.2018).

11. *Diccionario de americanismos.* Lima : Santillana, 2010. 2333 p.

12. *Lipski J.M.* El español de América. Madrid : Cátedra, 2011. 447 p.

13. *Словарь постмодернизма.* 2012. URL: <https://slovar.cc/isk/postmodern/2478812.html> (дата обращения: 26.02.2018).

14. *Описание построения параболы:* URL: <https://tutomath.ru/uroki/kak-postroit-parabolu.html> (дата обращения: 05.03.2018).

15. *Красных В.В.* Этнопсихоллингвистика и лингвокультурология : курс лекций. М. : Гнозис, 2002. 284 с.

16. *Borges J.L.* Martín Fierro // Borges J.L. El Hacedor. Madrid : Ed. Debolsillo, 2015. P. 43–44.

17. *Borges J.L.* El hacedor // Borges J.L. El Hacedor. Madrid : Ed. Debolsillo, 2015. P. 9–12.

18. *Словарь русского языка.* М. : Рус. яз., 1986. Т. 1. 698 с.

19. *Quevedo F.* La vida de Marco Bruto. Biblioteca virtual universal. 79 p. URL: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/132249.pdf> (дата обращения: 05.02.2018).

20. *Шекспир У.* Юлий Цезарь. Антоний и Клеопатра. Трагедия о Кариолане. Троил и Кессиде. М. : Альфа-Книга, 2013. 505 с.

21. *Shakespeare W.* Julius Ceasar. URL: [https://www.sparknotes.com/nofear/shakespeare/juliuscaesar/page\\_104/](https://www.sparknotes.com/nofear/shakespeare/juliuscaesar/page_104/) (дата обращения: 30.03.2018).

22. *Shakespeare G.* Julio César. Versión castellana de Guillermo Macpherson. 70 p. URL: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/132249.pdf> (дата обращения: 30.03.2018).

23. *Кристева Ю.* Семиотика. М. : Изд-во МГУ, 1970. 218 с.

24. *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. М. : Э, 2017. 640 с.

25. *Кристева Ю.* Бахтин, слово, диалог, роман // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму. М., 2000. С. 427–457.

26. *Бахтин М.М.* Из предыстории романного слова // Бахтин М.М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках: Опыт философского анализа // Эстетика словесного творчества. М., 1979. 424 с.

27. *Косиков Г.А.* Идеология, коннотация, текст (по поводу книги Р. Барта "S/Z") // Барт Р. S/Z / пер. Г.К. Косикова, В.П. Мурат ; общ. ред., вступ. ст. Г.К. Косикова. М., 1994. С. 277–302.

28. *Iser W.* The act of reading: A theory of aesthetic response. Baltimore : John Hopkins University Press, 1978. 238 p.

29. *Женетт Ж.* Палимпсесты: литература во второй степени. М. : Наука, 1989. 372 с.

30. *Jorge Luis Borges.* Из книги «Создатель» / пер. Б. Дубина. 1960. URL: [http://lib.ru/BORHES/sozdatel.txt\\_with-big-pictures.html](http://lib.ru/BORHES/sozdatel.txt_with-big-pictures.html) (дата обращения: 13.04.2018).

31. *Borges J.L.* Everything and nothing // Borges J.L. El Hacedor. Madrid : Ed. Debolsillo, 2015. P. 55–57.

32. *Borges J.L.* In memoriam J.F.K // Borges J.L. El Hacedor. Madrid : Ed. Debolsillo, 2015. P. 144–145.

**Jorge Luis Borges's "La Trama": Evidence of Intertextual Interpretation**

*Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya – Tomsk State University Journal of Philology.* 2019. 57. 206–223. DOI: 10.17223/19986645/57/13

Elena A. Krassina, Olga S. Chesnokova, Peoples' Friendship University of Russia (RUDN University) (Moscow, Russian Federation). E-mail: elena\_krassina@mail.ru; tchesnokova\_olga@mail.ru

**Keywords:** Borges, micro-story (miniature), narrative, intertextuality, precedent text, paratextuality, metatextuality, hypertextuality, parabola principle, gaucho.

The research undertaken discusses the evidence of an intertextual interpretation of the micro-story "La trama" by Jorge Luis Borges included in the "El Hacedor" cycle of micro-stories, essays and verses, which makes an integral part of philological analysis. The narrative of both single textual components and the cycle on the whole unwinds as a nonlinear one basing on the net-principle while its node points serve to be certain comprehensive centers. The text makes up a dynamic heterogeneous structure capable of using a number of cultural codes simultaneously. A postmodernist interpretation of the plot as a multilayer structure involves the world view created within the text and beyond its limits which adds proverbial parabolic functional senses. It also helps design the way and means to apply intertextual analysis to explain the multi-purpose interpretation of a text as well as to interpret both linguistic and semiotic textual parameters. The "La trama" subject is treated differently: it is no longer linear, but parabolic, and contains a specific *chronos/topos* – time-and-place features, the variables adding to the text analysis and its interpretation. The application of the postmodernist parabola principle does not just rest upon the structural linguistic analysis of the form and content, but firstly helps discover and develop contensive senses of a post-modernist text due to parabolic floating free-ranging focal points, centerline narrative "branching" and the like; it also helps structuring and developing complex multiple non-linear semantic associations which bear and reveal the origins and nature of intertextuality, and consequently, a text turns into an intertext. Various types of interpretation explain the understanding of roles and functions of paratextual, metatextual and hypertextual interactions leading to the precedent hierarchy of senses and texts beyond Borges's "La trama" micro-story appealing to world literature and literary works of different times and nations. Borges includes and describes the ethnospecific cultural component through the concept of *gaucho*, an Argentinian titular ethnic group, in correlation with the background of eternal human values. Another vivid ethnospecific textual component of Borges's miniature "La Trama" is formed through the lexeme *che* possessing a variable textual status ranging from interjection to noun statuses. It may also function as an adjective to denote Argentinians in several Latin American countries, e.g., Honduras, Peru and Chili. The lexemes *gaucho* and *che* serve to the structuring and interpreting of associations and links of the story with other texts of the "El Hacedor" cycle, as well as beyond the texts of the cycle. This interaction and cooperation of intertextuality parameters enables constructing and interpreting associations and links of the "La trama" miniature with the other texts of the cycle, and further on allows it to be introduced to the larger precedent historical and cultural context of the works by Gaius Suetonius, Francisco de Quevedo, William Shakespeare, and evidently settle "La trama" by Borges into the global literature and culture environment.

On the whole, the intertextuality of Borges's cycle "El Hacedor" and its "La trama" miniature is supported by the category of the open text system while the author purposefully includes some fragments of other texts in his text, and the reader seeks to understand and interpret the author's intention, and perceives the text as a possible interlocutory communication. Thus, the reader acquires the function of a co-author, and the text itself can start generating new allusions and meanings.

## References

1. P'ege-Gro, N. (2008) *Vvedenie v teoriyu intertekstual'nosti* [Introduction to the theory of intertextuality]. Moscow: LKI.
2. Borges, J.L. (2015) *El Hacedor* [Dreamtigers]. Madrid: Ed. Debolsillo. p. 35.
3. Borges, J.L. (n.d.) "Syuzhet" [The Plot]. [Online] Available from: <http://ciudadseva.com/texto/la-trama/>. (Accessed: 26.09.2017).
4. Borges, J.L. (2014) *Syuzhet* [The Plot]. Translated from Spanish by B. Dubin. [Online] Available from: <http://litresp.ru/chitat/ru/%D0%91/borhes-horhe-luis/syuzhet/1>. (Accessed: 27.02.2018).
5. Slovar.cc. (n.d.) *Slovar' literaturovedcheskikh terminov* [Dictionary of literary terms]. [Online] Available from: <https://slovar.cc/lit/term/2145032.html>. (Accessed: 26.02.2018).
6. Ingerden, R. (1962) *Issledovaniya po estetike* [Research on aesthetics]. Translated from Polish by A. Ermilov, B. Fedorov. Moscow: Izd-vo inostrannoy literatury. [Online] Available from: <http://hermeneutik.kemsu.ru/Content/documents/%D0%98%D0%BD%D0%B3%D0%B0%D1%80%D0%B4%D0%B5%D0%BD%201962.pdf>. (Accessed: 05.03.2018).
7. Borges, J.L. (1941) *Sad raskhodyashchikhsya tropok* [The Garden of Forking Paths]. [Online] Available from: <https://www.libfox.ru/8180-horhe-borhes-sad-rashodyashchihsya-tropok.html>. (Accessed: 05.03.2018).
8. Barthes, R. (1989) *Izbrannye raboty: Semiotika. Poetika* [Selected Works: Semiotics. Poetics]. Translated from French. Moscow: Progress. pp. 452–519.
9. Steel, B. (1990) *Diccionario de Americanismos. ABC of Latin American Spanish*. Paris: Sociedad de Ediciones Literarias.
10. Real Academia Española. (2001) *Diccionario de la lengua española* [Dictionary of Spanish], 22nd ed. [Online] Available from: [www.dle.rae.es](http://www.dle.rae.es). (Accessed: 27.02.2018).
11. Association of Academies of the Spanish Language. (2010) *Diccionario de americanismos* [Dictionary of Americanisms]. Lima: Santillana.
12. Lipski, J.M. (2011) *El español de América* [Spanish of America]. Madrid: Cátedra.
13. Slovar.cc. (2012) *Slovar' postmodernizma* [Dictionary of postmodernism]. [Online] Available from: <https://slovar.cc/isk/postmodern/2478812.html>. (Accessed: 26.02.2018).
14. Admin. (2013) *Opisanie postroeniya paraboly* [Description of the construction of a parabola]. [Online] Available from: <https://tutomath.ru/uroki/kak-postroit-parabolu.html>. (Accessed: 05.03.2018).
15. Krasnykh, V.V. (2002) *Etnopsikholingvistika i lingvokul'turologiya: Kurs lektsiy* [Ethnopsycholinguistics and cultural linguistics: Course of lectures]. Moscow: Gnozis.
16. Borges, J.L. (2015) *El Hacedor* [Dreamtigers]. Madrid: Ed. Debolsillo. pp. 43–44.
17. Borges, J.L. (2015) *El Hacedor* [Dreamtigers]. Madrid: Ed. Debolsillo. pp. 9–12.
18. Russkiy yazyk. (1986) *Slovar' russkogo yazyka* [Dictionary of Russian]. Vol. 1. Moscow: Russkiy yazyk.
19. Quevedo, F. (2009) *La vida de Marco Bruto* [The life of Marcus Brutus]. Biblioteca virtual universal. [Online] Available from: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/132249.pdf>. (Accessed: 05.02.2018).
20. Shakespeare, W. (2013) *Yuliy Tsezar'. Antony i Kleopatra. Tragediya o Kariolane. Troil i Kessida* [Julius Caesar. Anthony and Cleopatra. The tragedy of Carriolanus. Troilus and Kessid]. Translated from English. Moscow: Al'fa-Kniga.
21. Shakespeare, W. (1599) *Julius Caesar*. [Online] Available from: [https://www.sparknotes.com/nofear/shakespeare/juliuscaesar/page\\_104/](https://www.sparknotes.com/nofear/shakespeare/juliuscaesar/page_104/). (Accessed: 30.03.2018).
22. Shakespeare, Guillermo. (n.d.) *Julio César. Versión castellana de Guillermo Macpherson* [Julius Caesar. Castilian version of Guillermo Macpherson]. [Online] Available from: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/132249.pdf>. (Accessed: 30.03.2018).
23. Kristeva, Yu. (1970) *Semiotika* [Semiotics]. Moscow: Moscow State University.
24. Bakhtin, M.M. (2017) *Problemy poetiki Dostoevskogo* [Problems of Dostoevsky's poetics]. Moscow: Izdatel'stvo "E".

25. Kristeva, Yu. (2000) Bakhtin, slovo, dialog, roman [Bakhtin, word, dialogue, novel]. In: Kosikov, G.K. (ed.) *Frantsuzskaya semiotika: ot strukturalizma k poststrukturalizmu* [French semiotics: from structuralism to poststructuralism]. Translated from French by G.K. Kosikov. Moscow: IG Progress.

26. Bakhtin, M.M. (1979) *Estetika slovesnogo tvorchestva* [Aesthetics of verbal creativity]. Moscow: Iskusstvo.

27. Kosikov, G.K. (1994) Ideologiya, konnotatsiya, tekst (po povodu knigi R. Barta "S/Z") [Ideology, connotation, text (regarding the book "S/Z" by R. Barthes)]. In: Barthes, R. *S/Z*. Translated from French by G.K. Kosikov & V.P. Murat. Moscow: "Ad Marginem".

28. Iser, W. (1978) *The act of reading: A theory of aesthetic response*. Baltimore: John Hopkins University Press.

29. Genette, G. (1989) *Palimpsesty: literatura vo vtoroy stepeni* [Palimpsests: Literature in the Second Degree]. Translated from French. Moscow: Nauka.

30. Borges, J.L. (1960) *Iz knigi "Sozdatel"* [From the book "Dreamtigers"]. Translated from Spanish by B. Dubin. [Online] Available from: [http://lib.ru/BORHES/sozdatel.txt\\_with-big-pictures.html](http://lib.ru/BORHES/sozdatel.txt_with-big-pictures.html). (Accessed: 13.04.2018).

31. Borges, J.L. (2015) *El Hacedor* [Dreamtigers]. Madrid: Ed. Debolsillo. pp. 55–57.

32. Borges, J.L. (2015) *El Hacedor* [Dreamtigers]. Madrid: Ed. Debolsillo. pp. 144–145.