

**Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Тверской государственный университет»**

На правах рукописи

Иванова Марина Николаевна

**Особенности функционирования цитаты в русской
постмодернистской литературе**

Специальность 10.01.08. Теория литературы. Текстология.

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
доктор филологических наук,
профессор Семенова Н. В.

Тверь - 2016

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. ПОЛИЦИТАТНОСТЬ РУССКОЙ ПОСТМОДЕРНИСТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ: ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ.....	9
1.1. Цитата как ключевая особенность постмодернистской эстетики и поэтики....	9
1.2. Типология постмодернистских текстов, основанных на цитировании.....	21
1.2.1. Особенности коллажа.....	22
1.2.2. Особенности центонного текста.....	25
1.2.3. Особенности римейка.....	27
1.2.4. Особенности апгрейда.....	33
1.2.5. Особенности неполицитатного текста с цитатным заглавием.....	35
1.3. Актуальные подходы к изучению постмодернистской цитаты (теория интертекстуальности и теория диалога М. М. Бахтина).....	37
ГЛАВА 2. РЕАЛИЗАЦИЯ НЕТРАДИЦИОННЫХ ФУНКЦИЙ ЦИТАТЫ В ЛИТЕРАТУРЕ РУССКОГО ПОСТМОДЕРНИЗМА.....	47
2.1. Цитата как «пустой знак» (в коллаже).....	47
2.2. Цитата как основа подтекстного сюжета (в центонном тексте).....	62
2.3. Цитата как основной текст (в апгрейде).....	79
2.4. Цитата как средство «перезаписи» прототекста (в римейке).....	85
2.5. Цитата как средство формирования цитатного инварианта (в римейках с общим прототекстом).....	111
2.6. Цитата как «минус-прием» (в заглавии неполицитатного текста).....	131
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	141
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	149

ВВЕДЕНИЕ

Постмодернизм играет значительную роль в современной русской литературе и культуре. Как бы противоречиво произведения русского постмодернизма ни оценивались критиками и как бы много споров среди филологов ни вызывала постмодернистская литература, никто не отрицает такой ее ключевой особенности, как полицитатность. В последние десятилетия появляется множество текстов, в которых авторское слово может теряться в массиве цитаций (причем в основном неточных и неатрибутированных), а авторская интенция прочитывается уже в самом способе взаимодействия цитат друг с другом и с авторским словом. И. С. Скоропанова так говорит об этой особенности постмодернизма: он «лишен традиционного "я" — его "я" множественно, безлично, неопределенно, нестабильно, выявляет себя посредством комбинирования цитаций»¹. Необходимость выявления этого многообразного «я» постмодернизма делает **актуальной проблему** функционирования цитаты. Ведь в постмодернистском тексте цитирование, принимая разнообразные игровые формы и становясь средством выражения авторской позиции, неизбежно и функционирует по-особенному. Как пишет Н. А. Фатеева, «...каждый новый текст просто иначе не рождается, как из фрагментов или с ориентацией на "атомы" старых, причем соотнесение с другими текстами становится не точечным, а общекомпозиционным, архитектурным принципом...»².

Научная новизна предпринятого исследования определяется недостаточной изученностью уникальных, нетрадиционных функций постмодернистской цитаты. Между тем даже одиночная постмодернистская цитата не может функционировать так же, как традиционная одиночная цитата в романе XIX века. Сам факт признания полицитатности нормой для постмодернистского текста приводит к тому, что цитата становится частью читательских ожиданий. Потому одиночная

¹ Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература: учебное пособие. М.: Флинта: Наука, 2004. С.5.

² Фатеева Н. А. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов. М.: Агар, 2000. С. 31.

цитата, помещенная к тому же в сильную позицию, функционирует как «минус-прием». А в полицитатных текстах, в свою очередь, вследствие изменений количественных (увеличение числа цитат в тексте) и структурных (встраивание цитатных массивов на всех уровнях структуры постмодернистского текста), происходят требующие изучения функциональные изменения.

Объектом данного исследования являются характерные для литературы постмодернизма тексты, отличающиеся тем, что цитирование в них становится основой поэтики и смыслообразования: римейки (и их «низовая форма» — апгрейды), центонные тексты, коллажи, неполицитатные тексты с цитатой в заглавии. Эти типы текстов рассматриваются в данной работе в рамках единой классификации, позволяющей сопоставить данные постмодернистские тексты в плане особенностей организации цитат и их функционирования.

Предметом данного исследования является цитата в аспекте ее функционирования в постмодернистском тексте.

Цель исследования — выявление таких особенностей функционирования цитаты в постмодернистской литературе, которые позволят дополнить современные представления о поэтике постмодернизма и смогут дополнить теорию цитаты в целом. Реализации этой цели способствуют следующие задачи:

- рассмотреть полицитатный принцип постмодернистской литературы в контексте эстетики и поэтики постмодернизма;
- сравнить возможные методы изучения постмодернистской цитаты, выявив наиболее перспективные для реализации цели данного исследования;
- проанализировать особенности смыслообразования на границах цитаты и ее диалогизирующего контекста в разных типах постмодернистских текстов;
- выстроить классификацию основанных на цитировании постмодернистских текстов в соответствии с ролью цитаты в их структуре.

Материалом данной работы послужили книги авторов, прочно занявших

свое место в русской литературе в качестве постмодернистов: «Кысь» Т. Н. Толстой, «Чайка», «Гамлет. Версия» Б. Акунина, «Гамлет. Нулевое действие» Л. С. Петрушевской, «Накануне накануне» Е. А. Попова, «t» В. О. Пелевина, «Наш человек в футляре», «Крыжовник», «Д.Б.С.» В. А. Пьецуха, «Химич» Ю. В. Буйды, «Лада, или Радость» Т. Ю. Кибирова и другие.

Теоретическую базу исследования составили работы М. М. Бахтина, О. Е. Романовской, Н. В. Семеновой, Н. Пьеге-Гро и других, посвященные изучению функционирования цитаты в художественном тексте; труды М. Н. Липовецкого, А. М. Люксембурга, И. П. Ильина, Н. Б. Маньковской, И. С. Скоропановой, М. Н. Эпштейна и других по различным аспектам поэтики постмодернизма; работы М. В. Вербицкой, О. А. Владимировой и других по проблеме особенностей вторичных текстов; исследования А. Н. Самарина, Н. А. Фатеевой, М. А. Черняк и других в области описания особенностей различных типов постмодернистских текстов (коллажей, римейков, апгрейдов, центонных текстов).

Методологической основой данного исследования является концепция диалога М. М. Бахтина. Термин «цитата» понимается как характерный пример «чужого слова», заимствованного из другого текста, что позволяет анализировать «диалогические обертоны» (М. М. Бахтин), то есть обертоны смысла, экспрессии, возникающие на взаимопроницаемых границах цитаты как «чужого слова» и ее диалогизирующего контекста.

Рассмотрение механизма цитирования как взаимодействия смыслов «чужого» слова (то есть цитаты) и ее диалогизирующего контекста (то есть «своего» авторского слова или же другого «чужого» слова) предполагает, что это взаимодействие происходит каждый раз уникальным образом. Однако в тех случаях, когда цитата является необходимым элементом текста (как в римейке, коллаже, центонном тексте, неполицитатном тексте с цитатным заглавием), возможно говорить и о некоторых характерных моментах ее функционирования, участия в смыслопорождении. Другими словами, если все цитаты, их контексты и

смыслы уникальны, то сам характер оформления границ цитат и встраивания «чужого слова» в контекст может быть сходным — это позволяет говорить об особом функционировании цитаты в определенных типах текстов.

На защиту выносятся положения, характеризующие особенности цитаты в различных постмодернистских текстах:

- в коллаже недостаток смысловой общности между цитатами компенсируется благодаря способности цитаты функционировать как «пустой знак», то есть реализовывать не смыслы текста-источника, но определяемые контекстом и синтагматикой смыслы. Кроме того, цитата в коллаже может одновременно выступать и в роли собственно цитаты, и в роли контекста для соседних цитат, что провоцирует «поливариантное прочтение» (А. М. Люксембург).

- в центонном тексте цитаты, связанные общей темой или отсылающие к одному источнику, формируют подтекстные сюжеты (которые обычно подчеркивают несамостоятельный характер основного плана текста); при этом в одной неточной цитате одновременно могут сочетаться «диалогические обертоны», отсылающие к разным подтекстам и несущие противоположные смыслы.

- в римейке как вторичном тексте смыслы множественных цитат из прототекста подчинены авторской интенции благодаря диалогизирующему контексту (хотя количественно этот контекст может даже уступать заимствованиям); причем такой «перезаписи» может подвергаться не только художественный текст, но и «биографический» (или другой) миф, сохраненный в литературной форме.

- в апгрейде (низовой форме римейка) механическая замена устаревшей лексики прототекста на современную не позволяет подчинить «чужое» слово авторскому «речевому центру» (Л. А. Гогтишвили): такой упрощенный диалогизирующий контекст не обеспечивает трансформации фразеологической и идеологической точек зрения прототекста (Б. А. Успенский), и вставной (цитируемый) текст фактически продолжает функционировать как основной. Это порождает нонсенсы на границах цитат и их контекста, а также объясняет принадлежность апгрейдов

массовой литературе.

- одна и та же цитата из прототекста, функционирующая в созданных на его основе вторичных текстах (римейках), позволяет поставить проблему цитатного инварианта. Под цитатным инвариантом понимается общее смысловое ядро цитаты, сохраняемое неизменным и в прототексте, и в содержащих ее вторичных текстах; отталкиваясь от цитатного инварианта, можно судить об особенностях переосмысления исходной цитаты во вторичных текстах постмодернизма или об актуальности ее смысла.

- в заглавии неполицитатного постмодернистского текста цитата функционирует как «минус-прием», поскольку читательские ожидания полицитатного текста не оправдываются; если в таком тексте возникает также никак не связанное с прототекстом обоснование заглавия, то реализуется возможность поливариантного прочтения цитаты в заглавии одновременно как «чужого» и как «своего» слова.

Теоретическая значимость диссертации заключается в том, что исследование особенностей функционирования цитаты в коллажах, центонных текстах, римейках и неполицитатных текстах с цитатным заглавием позволит составить более полное представление о поэтике постмодернистских текстов, а также полицитатного принципа постмодернизма. Кроме того, выявление нетрадиционных функций постмодернистской цитаты будет способствовать развитию теории цитаты, которая должна учитывать в том числе и находки постмодернистов в области цитирования.

Практическая значимость исследования связана с возможностью использования его положений в разработке курсов по теории литературы, а также в рамках курсов, посвященных постмодернистской художественности.

Апробация работы. Основные положения и результаты исследования обсуждались на аспирантских семинарах и заседаниях кафедры теории литературы ТвГУ (2011-2015 годы), были представлены на международных научных конференциях «Семинар по поэтике текста» (Тверь, 2014), «Драма и

театр. Памяти профессора Нины Ивановны Ищук-Фадеевой» (Тверь, 2014), «Литература и власть: польско-российские соответствия» (Тверь, 2015), «Поэтика текста» (Тверь, 2016), а также на всероссийских научных конференциях «Феномен заглавия» (Москва, 2014), «Проблемы поэтики текста» (Тверь, 2014, 2015, 2016). По материалам диссертации опубликовано шесть статей, пять из них — в изданиях, рекомендованных ВАК РФ для публикаций материалов диссертационных исследований.

Структура диссертации. Диссертация состоит из введения, двух глав, заключения и списка литературы (включающего 149 пунктов).

ГЛАВА 1. ПОЛИЦИТАТНОСТЬ РУССКОЙ ПОСТМОДЕРНИСТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ: ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ

1.1. Цитата как ключевая особенность постмодернистской эстетики и поэтики

Говоря о цитате в постмодернистской литературе, необходимо рассматривать ее специфику в контексте других особенностей поэтики этой литературы и эстетики постмодернизма в целом.

Постмодернизм как литературное направление первоначально возникает на Западе в 1960-е годы, в своем становлении он тесно связан с постструктуралистской философией и постмодернистской культурой.

Отправной точкой постмодернизма часто называют статью Л. Фидлера «Пересекайте границу, засыпайте рвы»³. Ее автор критикует модернизм за пристрастие к элитарности, которое Фидлер считает показателем узости кругозора. Заявленный в заглавии статьи призыв «засыпать рвы» — метафорическое обозначение необходимости стирать границы между искусством массовым и элитарным — в полной мере реализуется в современной постмодернистской литературе.

Закреплению термина «постмодернизм» в науке и расширению его содержания во многом способствовало осмысление этого культурного феномена в рамках постструктуралистской теории. «Постструктурализм — направление философской мысли, возникшее в конце 60-70-х гг. во Франции и США в качестве ревизии структурализма, игравшего главную роль в интеллектуальной жизни Запада в 50-60-е гг. Среди его создателей немало бывших структуралистов, занявшихся своеобразной самокритикой, попытавшихся разомкнуть структуру как закрытое, завершенное, лишённое изменений образование»⁴. Если структуралисты

³ Фидлер Л. Пересекайте рвы, засыпайте границы // Современная западная культурология: самоубийство дискурса. М., 1993. С. 462-518.

⁴ Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература. С. 5.

стремились во всем обнаружить устойчивые порядки, структуры, то постструктуралисты, напротив, развенчивают само понятие «структура», выступают против иерархического упорядочивания реальности и критикуют рационализм классической западной философии, провозглашая принципы релятивизма и плюрализма.

Многие разработанные постструктуралистами понятия, описывающие принципиальные установки постмодернизма как эстетической системы, стали ориентирами и для современных писателей: интертекстуальность (Ю. Кристева, Р. Барт, Ж. Женетт), децентрация, деконструкция, мир как текст (Ж. Деррида), ризоматичность (Ж. Делез и Ф. Гваттари), смерть автора (Р. Барт), смерть субъекта (М. Фуко) и другие.

Разрабатывая теорию постмодернизма, американский ученый Ихаб Хассан первым привел ряд его отличительных (в сравнении с модернизмом) признаков в виде единой таблицы⁵, до сих пор сохранившей свою актуальность. В частности, уже в этой таблице отмечены важные черты постмодернистского письма: игра, деконструкция, интертекст, ирония и другие.

Эволюция понятия «постмодернизм» происходила на фоне споров о проблеме соотношения постмодернизма и модернизма, не прекращающихся и сейчас. Конечно, затрудненность оценки постмодернизма неизбежна из-за взгляда «изнутри» этого явления, из-за хронологического совпадения самого постмодернизма и суждений о нем. Однако наиболее перспективными и аргументированными выглядят высказывания о постмодернизме как «эстетике переходного периода»⁶, готовящей «замену усталых художественных форм на новые, как это уже не раз происходило в истории культуры»⁷.

Важно, что ни модернизм, ни постмодернизм «не разрывают связей с предшествующей культурой <...> Для постмодернизма также важно сохранить

⁵ См. Орлова Э. А. Культурная (социальная) антропология: Учебное пособие для вузов. М.: Академический Проект, 2004. С. 168-169.

⁶ Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма. СПб.: Алетейя, 2000. С. 148.

⁷ Там же.

духовность как гарант существования культуры, все больше подчиняющейся бездуховной цивилизации, хотя он и проявляет стремление к духовности в своеобразной форме (борьба с властью языка у Р. Барта, шизоанализ Ж. Делеза, противостояние симулякрам Ж. Бодрийяра и т. д.)»⁸.

В эпоху постмодернизма, когда написать нечто принципиально новое уже не представляется возможным, получают распространение тексты, акцентирующие свою полицитатность (или даже вторичность) — обилие цитат в них говорит об отказе от претензий на оригинальность, но при этом цитаты сплетаются в оригинальные и хитроумные комбинации, порождая самые неожиданные смысловые эффекты. «Оригинальность, новизна теперь видятся в осмыслении "уже сказанного". Культурный контекст, воплощенный в интертекстуальности, больше не является материалом для авторских манипуляций (как это было в модернизме и авангарде), он преобразуется в единственно возможную содержательную форму, определяющую логику художественного мировосприятия»⁹.

Начало русского литературного постмодернизма связывают с появлением в конце 1960-х — 1970-е годы таких знаковых произведений, как «Пушкинский дом» А. Г. Битова, «Москва-Петушки» В. В. Ерофеева, «Школа для дураков» С. Соколова (М. Н. Липовецкий называет три эти книги «признанной классикой русского постмодернизма, оформившей его художественно-философские координаты в систему»¹⁰), в то время как «отцом-основателем» русского постмодернизма называют В. В. Набокова¹¹.

На сегодняшний день за многими русскими писателями закрепилось звание постмодернистов: среди них, например, В. О. Пелевин, Т. Ю. Кибиров, Е. А. Попов, В. А. Пьецух и другие.

⁸ Новикова Н. Л., Трёмаскина И. В. Модернизм и постмодернизм: к проблеме соотношения // Вестник Том. гос. ун-та. Культурология и искусствоведение. 2011. №2. С. 19-25.

⁹ Липовецкий М. Н. Русский постмодернизм. (Очерки исторической поэтики): Монография / Урал. гос. пед. ун-т. Екатеринбург: УрГПУ, 1997. С. 13.

¹⁰ Там же. С. 105.

¹¹ Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма. С. 12.

В России постмодернизм получает распространение позже, чем в Европе и США, зато в первую очередь им оказывается охвачена область литературного творчества: «Если разговор о постмодернизме в искусстве Запада обычно начинается с визуальных искусств, где он и возник, распространившись затем на другие виды искусства, то русский постмодерн отмечен традиционным литературоцентризмом»¹².

Русский постмодернизм как литературное направление складывается в особой культурно-исторической ситуации (в СССР в преддверии перестройки) и неизбежно обретает уникальные национальные черты. Так, например, М. Н. Липовецкий отмечает несходство установок русского и западного постмодернизма и, соответственно, разные стратегии полицитатности: «Если для западного постмодернизма так существенна проблема дифференциации, дробления модернистской модели с ее пафосом свободы творящего субъекта, смещения границ между центром и периферией и вообще децентрализация сознания (последний фактор, в частности, выражает себя в концепции «смерти автора» как смыслового центра произведения), то русский постмодернизм рождается из поисков ответа на диаметрально противоположную ситуацию: на сознание расколотости, раздробленности культурного целого, не на метафизическую, а на буквальную «смерть автора», перемальваемого государственной идеологией, — и из попыток, хотя бы в пределах одного текста, восстановить, реанимировать культурную органику путем диалога разнородных культурных языков»¹³.

Весьма оригинальная версия происхождения постмодернизма была предложена М. Н. Эпштейном, он рассматривает постмодернизм как исконно русский феномен, сформировавшийся еще в XVIII веке: «создание искусственной реальности, хотя и в масштабах, уступающих советским, давно стало прерогативой российской истории. То, что оказалось новостью для Запада и стало

¹² Там же.

¹³ Липовецкий М. Н. Русский постмодернизм. (Очерки исторической поэтики). С. 300.

обсуждаться в 1970-е — 1980-е гг.: вездесущность симулякров, самодовлеющее бытие знаковых систем, заслоняющих и заменяющих мир означаемых, — в России существовало по крайней мере с петровского времени. Истоки российской "гиперреальности" могут быть найдены в процессе быстрого усвоения чуждых ей форм западной культуры»¹⁴.

Эти довольно смелые выводы М. Н. Эпштейна имеют под собой почву, ведь многие теоретики говорят об особом «вторичном» и «отстающем» характере русской культуры, отчего ей оказываются созвучны постмодернистские установки: «Одной из особенностей русского постмодернизма является создание специфической культурной атмосферы, компенсирующей ряд традиционных “комплексов” русской культуры (вторичности, отставания и т. д.): римейки больших стилей (русское барокко, классицизм, авангард и т. д.) сочетаются с фантазийными конструктами “пропущенных” художественно-эстетических течений (сюрреализм, экзистенциализм и т. д.), создавая своеобразный псевдо-палимпсест»¹⁵.

Но даже учитывая особенности формирования и развития постмодернизма в русской культуре, нельзя не отметить и общности ключевых установок постмодернизма русского и западного: «"словарь постмодернизма" не претерпел существенных изменений в постсоветской транскрипции и напоминает родственный язык, записанный в другом алфавите: и в западном, и в русском постмодернизме решающую роль сыграли смерть мифа, конец идеологии и единомыслия, появление много- и разномыслия, критическое отношение к институтам и институализированным ценностям, движение от Культуры к культурам, поругание канона, отказ от метанарративов и некоторые другие факторы»¹⁶.

Н. Б. Маньковская отмечает, что можно говорить не только о сходстве

¹⁴ Эпштейн М. Н. Истоки и смысл русского постмодернизма // Звезда. 1996. № 8. С. 168.

¹⁵ Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма. С. 295.

¹⁶ Липовецкий М. Н. Русский постмодернизм. (Очерки исторической поэтики). С. 109.

русского и западного постмодернизма, но и о его «вненациональных» особенностях: «Общим для различных национальных вариантов постмодернизма можно считать его отождествление с именем эпохи “усталой”, “энтропийной” культуры, отмеченной эсхатологическими настроениями, эстетическими мутациями, диффузией больших стилей, эклектическим смешением художественных языков. Авангардистской установке на новизну противостоит здесь стремление включить в орбиту современного искусства весь опыт мировой художественной культуры путем ее иронического цитирования»¹⁷.

Русскую (как и зарубежную) постмодернистскую литературу исследователи называют «тотально цитатной». Хотя сам по себе полицитатный принцип вовсе не стал открытием писателей-постмодернистов, но именно в постмодернистской литературе этот принцип становится ключевым, определяет особенности ее языка и поэтики.

Цитата как важная часть постмодернистской эстетики становится объектом писательских экспериментов и обретает не свойственные ей ранее функции. В постмодернистском полицитатном тексте сам факт цитирования становится предсказуемым. Как замечают лингвисты, нарушения нормы, заданной «левым контекстом» (то есть предыдущими фразами высказывания) заставляют читателя искать подтекст, имплицитный смысл этих нарушений: «...поиск скрытого смысла действительно может быть обусловлен аномалией в самом сообщении»¹⁸. Традиционно цитата представляет собой «нарушение нормы», так как это «чужое слово» на фоне авторского (представляющего собой «норму»). Но в постмодернистском тексте авторское слово может теряться в массиве заимствований, цитата становится нормой (а не ее нарушением) и функционирует по-новому. При этом и авторская позиция проявляется нетрадиционными способами — через само комбинирование цитаций друг с другом и с авторским словом.

¹⁷ Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма. С. 295.

¹⁸ Долинин К. А. Имплицитное содержание высказывания // Вопросы языкознания. М.: Наука, 1983. № 6. С. 42.

Хотя, конечно, выражения «авторская позиция» или «авторская интенция» звучат довольно спорно в отношении постмодернистского текста, все же они вполне правомерны при понимании «автора» как творящего сознания, а не реального писателя. Постструктуралистское понимание смыслов текста как динамичных, раскрывающихся в процессе чтения в прямой зависимости от воспринимающего сознания (читателя) предполагает отказ от интереса к фигуре автора биографического и к «замыслу автора», что четко сформулировано Р. Бартом в статье «Смерть Автора»¹⁹. Согласно этой концепции, на смену автору-демиургу приходит автор-скриптор, который «несет в себе не страсти, настроения, чувства или впечатления, а только такой необъятный словарь, из которого он черпает свое письмо, не знающее остановки»²⁰, и создаваемый им текст «сложен из множества разных видов письма, происходящих из различных культур и вступающих друг с другом в отношения диалога, пародии, спора, однако вся эта множественность фокусируется в определенной точке, которой является не автор, как утверждали до сих пор, а читатель»²¹. Таким образом, «рождение читателя приходится оплачивать смертью Автора»²².

Утверждение о полной смысловой непричастности автора к написанному тексту является крайностью и вносит сложности в процесс интерпретации текста. Так, Н. Пьеге-Гро замечает, что «целый ряд интертекстовых практик получает смысл лишь постольку, поскольку подчиняется некоей рассчитанной стратегии <...> Некоторые интертекстовые приемы (например, стилизация) требуют, чтобы автор ясно осознавал свое собственное письмо и очень точно контролировал тот элемент разноречия, который он в себя включает»²³. Кроме того, представление о цитате как об «элементе «чужого» текста, включенном в авторский («свой») текст»²⁴ предполагает значимость автора как носителя «своего слова», которое

¹⁹ Барт Р. Смерть Автора // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1989. С. 384-391.

²⁰ Там же. С. 389.

²¹ Там же. С. 390.

²² Там же. С. 391.

²³ Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности. М.: Изд-во ЛКИ, 2008. С. 81.

²⁴ Фоменко И. В. Цитата // Поэтика: слов. актуал. терминов и понятий. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 293.

признается выделенным из массива «чужих» слов — всевозможных цитаций. Метафорическая «смерть» всевидящего и всезнающего Автора не означает полной редукции авторского начала, которая эксплицируется в том числе и при анализе цитат.

Можно согласиться с М. Н. Липовецким, который так поясняет представление о «смерти Автора»: «Скорее всего, правомерно вести речь не об исчезновении автора как такового, а об изменении качества авторского сознания: а именно о том, что разрушается прерогатива монологического автора на владение высшей истиной, авторская истина релятивизируется, растворяясь в многоуровневом диалоге точек зрения, воплощенном в данном случае в культурных языках или "видах письма", в диалоге, в котором равноправно участвует и повествователь-скриптор»²⁵.

Хотя постмодернистский текст не нацелен на прямое выражение авторской позиции, это не говорит об ее отсутствии. В постмодернистском тексте авторская позиция прочитывается исходя из комбинирования цитаций и взаимодействия их друг с другом и с авторским словом. Постмодернистская позиция по отношению к цитате напоминает, по мнению У. Эко, положение человека, влюбленного в очень образованную женщину: «Он понимает, что не может сказать ей "Люблю тебя безумно", потому что понимает (а она понимает, что он понимает), что подобные фразы — прерогатива Лиала. Однако выход есть. Он должен сказать: "По выражению Лиала — люблю тебя безумно". При этом он избегает деланной простоты и прямо показывает ей, что не имеет возможности говорить по-простому; и тем не менее он доводит до ее сведения то, что собирается довести, — то есть что он любит ее, но что его любовь живет в эпоху утраченной простоты. Если женщина готова играть в ту же игру, она поймет, что объяснение в любви осталось объяснением в любви. Ни одному из собеседников простота не дается, оба выдерживают натиск прошлого, натиск всего до-них-сказанного, от которого уже никуда не денешься, оба сознательно и охотно вступают в игру иронии... И

²⁵ Липовецкий М. Н. Русский постмодернизм. (Очерки исторической поэтики). С. 12.

все-таки им удалось еще раз поговорить о любви»²⁶.

Критики и исследователи часто говорят о принципиальной вторичности постмодернистской литературы, связывая эту ее особенность с установкой на заимствование и цитирование. При этом отмечается, что уникальность постмодернизма не в самой полицитатности, а в новом отношении к прежней культуре: «Вторичность сама по себе не может быть отличительным признаком постмодернизма: по густоте и конструктивной активности цитат вряд ли кто-нибудь из постмодернистских авторов сравнится с Данте (да и вообще со средневековым книжником); "вторичными" могут быть названы целые эпохи – поздняя античность, барокко... <...> Так называемая вторичность – скорее норма искусства, чем что-то другое. Обращают на себя внимание скорее локальные нарушения этой нормы – в радикально авангардистских течениях, начинающих построение нового художественного языка с нуля, в эпоху натуралистического реализма, наконец, в соцреализме, для которого всякая "книжность", "ученость", "литературность" была отрицательным качеством. Не вторичность отличает постмодернизм, а особый сдвиг в обращении с готовыми, чужими текстами»²⁷.

В связи с частыми упоминаниями в исследованиях, посвященных постмодернизму, такой характеристики, как «вторичность», возникает необходимость разграничения двух смыслов этого понятия. «Вторичность» может быть истолкована либо как общая установка на цитирование и заимствования, либо как характеристика особого типа текста, обозначаемого термином «вторичный», а при неразличении этих понятий любой полицитатный текст начинает описываться как вторичный. Между тем, не всякий полицитатный, как и не всякий постмодернистский текст, является «вторичным текстом» в терминологическом смысле этого слова.

Термин «вторичный текст» был введен в научный обиход М. В. Вербицкой,

²⁶ Эко У. Заметки на полях «Имени розы» // Эко У. Имя розы. М.: Книжная палата, 1989. С. 461.

²⁷ Седакова О. Постмодернизм: усвоение отчуждения // Седакова О. Двухтомное собрание сочинений. Том II. Проза. М.: Эн Эф Кью, 2001. С. 334.

опиравшейся на разработки М. М. Бахтина об особых "художественно-речевых явлениях", которым "присуща одна общая черта: слово здесь имеет двойное направление - и на предмет речи, как обычное слово и на другое слово, на чужую речь"»²⁸. Вербицкая дает следующее определение «вторичного текста»: «В истории мировой литературы существует <...> множество произведений, характеризующихся стилистической несамостоятельностью и, тем не менее, обладающих несомненной эстетической ценностью. Их авторы сознательно и последовательно воспроизводят характерные черты лингвистической и композиционно-образной организации другого произведения или произведений. Подражание стилистической манере другого писателя, произведения или литературного направления, воспроизведение особенностей функционального стиля или социально-психологического типа речи и т. п. служит разным целям и приобретает разные формы в качестве стилизации, пародии, сказа, перифраза, пастиччо и т. д. Такого рода тексты было предложено называть вторичными»²⁹.

Работа Вербицкой, содержащая лингвистическое толкование вторичности, все же продолжает служить отправной точкой в плане исследования вторичных текстов и содержит немало актуальных замечаний: «Термин "вторичный" не имеет никакой оценочной окраски, он говорит лишь о том, что произведение не может быть до конца понято и оценено без обращения к его "второму плану", что эстетика произведения имеет особый характер»³⁰. «Второй план», или «протослов» (эквиваленты «прототекст», «текст-источник») — это первичный текст, который является для вторичного частью «вертикального контекста», а именно «историко-филологического контекста данного произведения и его частей»³¹. Этот контекст играет важную роль, ведь «во вторичных текстах сама их семантика не может быть понята вне филологического контекста, без адекватного фонового знания

²⁸ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: «Советский писатель», 1963. С. 109.

²⁹ Вербицкая М. В. Теория вторичных текстов (на материале современного английского языка). М.: МГУ, 2000. С. 7.

³⁰ Там же.

³¹ Ахманова, О. С., Гюббенет, И. В. «Вертикальный контекст» как филологическая проблема // Вопросы языкознания. 1977. № 3. С. 49.

читателя»³². И строить интерпретацию вторичного текста, несомненно, следует с опорой на смыслы протослова: «Можно смело сказать, что для вторичных текстов вертикальный контекст, включающий все многообразие связей с протословом, является не только общим конституирующим признаком, но и свойством, без понимания которого адекватное восприятие этих произведений невозможно»³³.

Помимо предложенного Вербицкой, существуют иные подходы к определению вторичных текстов. Французский филолог Ж. Женетт, например, исследуя различные типы взаимодействия текстов, выделяет, в том числе, гипертекстуальную межтекстовую связь, которая «предполагает не отношение включенности, но отношение прививки»³⁴, то есть не просто цитирование, а именно формирование одного текста на основе другого. Согласно Женетту, «гипертекстовые феномены» нужно классифицировать в соответствии с «характером связи (имитация или трансформация гипотекста) и ее модальностью (игровой, сатирической, серьезной)»³⁵. Гипертекстуальность, по его мнению, свойственна таким вторичным текстам, как стилизация и пародия.

И. С. Беляева сравнивает концепции вторичных текстов М. В. Вербицкой и Ж. Женетта с точки зрения их подхода к определению пародии и отмечает, что «достоинства и недостатки обеих классификаций, определяются, во-первых, лежащими в их основе методологиями: лингвистической у М. В. Вербицкой и структуралистской у Ж. Женетта, — и, во-вторых, непосредственно объектом их исследования: М. В. Вербицкую интересуют вторичные *тексты*, а Ж. Женетт сосредоточен на гипертекстуальных *связях*»³⁶.

О. А. Владимирова предлагает рассматривать соотношение вторичного текста и его прототекста как варианта и оригинала, а вторичность определять как структурное сходство текста и прототекста: «Так, если обратиться к парафразисам псалмов

³² Вербицкая М. В. Теория вторичных текстов (на материале современного английского языка). С. 13.

³³ Там же. С. 36.

³⁴ Цит. по: Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности. С. 55.

³⁵ Там же.

³⁶ Беляева И. С. Пародия в ряду вторичных текстов: две типологии (М. В. Вербицкая и Ж. Женетт) // Вестник ТвГУ. Серия: Филология. 2012. Вып. 1. С. 111.

В. К. Третьяковского с позиции восприятия, то обнаружится, что их второй план формирует и церковно-славянский оригинал, и поэтика русского классицизма и барокко, и другие тексты Третьяковского. Прототекстом же для парафразиса как вторичного текста будет лишь церковно-славянский оригинал. Прототекст здесь не источник цитаты, элемента текста, а источник целого текста. Вторичный текст – это вариант прототекста»³⁷.

Этот подход может быть перспективным и при анализе таких характерных для постмодернизма вторичных текстов, как римейки, ведь именно в римейке родство с первичным текстом наиболее эксплицировано. Интерпретация вторичности как структурного подобия позволяет не путать со вторичными такие тексты, которые некий прототекст лишь цитируют, диалогически обыгрывают его смыслы, не воспроизводя при этом одновременно нескольких уровней его структуры.

Таким образом, любой «вторичный текст» полицитатен (потому что предполагает широкое воспроизведение лексики и элементов структуры чужого текста), но далеко не каждый полицитатный текст является вторичным в терминологическом смысле этого слова.

В данной работе будут рассмотрены как вторичные постмодернистские тексты (римейки), так и тексты, которые нельзя признать вторичными. На первый план при отборе текстов выходит другой параметр: ключевая роль цитаты в формировании самого текста как художественного целого и ее доминирующее участие в смыслообразовании. Если вторичный текст (например, постмодернистский римейк) невозможен без обширного цитирования своего прототекста, то существуют и другие (уже не вторичные) постмодернистские тексты (центонные тексты, коллажи и даже тексты с цитатой в заглавии), также невозможные без цитирования. Само существование таких текстов позволяет поставить вопрос об особенностях постмодернистской цитаты, которая перестает быть неожиданным элементом текста и, напротив, становится ожидаемым, а для

³⁷ Владимирова О. А. К определению понятия «Вторичный текст» // Парадигмы: Сб. статей молодых филологов. Тверь: Твер. гос. ун-т, 2003. С. 14.

рассматриваемых в данной работе текстов — обязательным элементом.

Если традиционно (вплоть до конца XIX века) цитата преимущественно наделялась «авторитетной» (Бахтин М. М.) функцией, то есть позволяла апеллировать к «догматическому» тексту (например, Библии), то по отношению к литературе XX-XXI веков все чаще говорят об игровом аспекте функционирования цитаты и игровой природе постмодернистского письма вообще.

При этом остается открытым вопрос об особенностях цитатной игры в различных текстах постмодернизма. О необходимости более пристального и детального рассмотрения функций постмодернистской цитаты пишет Н. Пьеге-Гро: «Функции цитаты далеко выходят за рамки той роли, которая ей приписывается по традиции, — быть авторитетной и орнаментальной. Включаясь в роман, цитата может полностью интегрироваться и в его тематику, и в его письмо»³⁸. Способность цитаты определять смыслообразование характерна именно для постмодернистской литературы, при этом в разных типах текстов можно говорить об особых, нетрадиционных функциях цитаты.

Важно выяснить, как в постмодернистских текстах (для которых полицитатность стала «визитной карточкой») значительное расширение объема цитат влияет на смыслоформирование. Но предварительно рассмотрим в целом особенности текстов, которые предполагают обязательное цитирование.

1.2. Типология постмодернистских текстов, основанных на цитировании

На первый взгляд, объединяющая многие тексты постмодернизма полицитатность — это, скорее, количественная характеристика, указание на множественность заимствований. Но важнее то, что постмодернистские тексты качественно различны по способу организации множества цитат в них; это позволяет сгруппировать постмодернистские тексты в зависимости от механизма

³⁸ Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности. С. 87.

комбинирования и особенностей функционирования цитат.

В эпоху постмодернизма вполне закономерно получают распространение тексты, открыто акцентирующие свою полицитатность и использующие ее как ключевое средство смыслопорождения: это центонные тексты (где цитаты выстраиваются в ряды, связанные общим семантическим ядром), коллажи (где множество «чужих слов» смонтированы между собой практически без участия авторского слова)³⁹, римейки (структура которых основана на воспроизведении определенных элементов структуры прототекста) и неполицитатные тексты, где цитатное заглавие становится основой «минус-приема». При интерпретации всех этих текстов важно говорить, но об особом взаимодействии цитат, которое порождает ключевые подтексты, становится основой интерпретаций текста.

1.2.1. Особенности коллажа

В данной работе коллаж рассматривается как прозаический аналог стихотворного центона, то есть как текст, полностью состоящий из цитат.

В словаре А. П. Квятковского дано следующее определение центона: «Род литературной игры, стихотворение, составленное из известных читателю стихов какого-либо одного или нескольких поэтов; строки должны быть подобраны таким образом, чтобы все «лоскутное» стихотворение было объединено каким-то общим смыслом или, по крайней мере, стройностью синтаксического построения, придающего ему вид законченного произведения»⁴⁰.

Стихотворные центоны известны еще со времен поздней античности и раннего Средневековья, они обычно строились исключительно из строчек образцовых произведений, например, поэм Гомера или Вергилия. Правда, из-за особенностей античной поэзии комбинироваться эти строчки могли весьма вольно, стихотворный размер был задан изначально (например, гекзаметр для «гомероцентонов»), а требования соблюдать рифму не было. Так что автору

³⁹ В русской литературе коллажи на данный момент существуют только как фрагменты полицитатных текстов.

⁴⁰ Квятковский А. П. Поэтический словарь. М.: Сов. энциклопедия, 1966. С. 332.

оставалось сохранять логическую последовательность и семантическую согласованность цитат в центоне. С помощью такого центона возможно было передать содержание, совершенно отвлеченное от изначального содержания заимствованных строк (например, рассказать о библейских событиях посредством цитат из Вергилия⁴¹). К центонам обращались и поэты эпохи барокко (центоны Лопе де Вега⁴²), эклектизму которой вполне соответствует полигенетичный характер цитат, образующих центон. В конце XX века интерес к центону возродился на фоне постмодернистского представления о тексте как мозаике цитат. Среди русских поэтов-постмодернистов как авторы центонов известны Т. Ю. Кибиров, Д. А. Пригов, В. Н. Некрасов, М. А. Сухотин и другие.

Хотя центон предполагает отсутствие «своего» слова, в нем всегда отражена авторская позиция, которая проявляется в отборе цитат и сведении их в единый текст: «центон как жанр обладает неким запасом «своего слова», но не на сегментном, а на суперсегментном уровне»⁴³.

Если стихотворный центон — это литературное явление, относительно исследованное, то его прозаический аналог — «коллаж» — требует активного изучения.

В то время как в центоне стиховая форма и стихотворный ритм организуют разнородные цитатные фрагменты в целое, выстроить осмысленный прозаический текст, полностью смонтированный из цитат (коллаж), гораздо сложнее. Подобные произведения создаются скорее в качестве литературного эксперимента: «Роман Р. Федермена «На ваше усмотрение» составляют цитаты из Ж. Дерриды, Х. Л. Борхеса, Р. Барта и своих собственных романов. «Жизнь в исторических цитатах» представляет собой роман Ж. Ривэ «Барышня из А», составленный исключительно из 750 цитат, заимствованных у 408 авторов. В «Истории длинного

⁴¹ Рузина Е. Г. «Центон» Фальтонины Пробы (вергилианские стихи и христианские темы) // Античный мир и археология. Вып. 3. Саратов, 1977. С. 46.

⁴² Квятковский А. П. Поэтический словарь. С. 332.

⁴³ Грищенко А. И. Центон и центонный текст в поэзии Н. Моршена // Язык русской литературы XX века. Вып. 3: Сборник научных статей. Ярославль: Изд-во ЯГПУ, 2006. С. 134.

текста» О. Санде цитаты из «Одиссеи» и «Улисса» сталкиваются на двух колонках страницы, высекая, по мысли автора, новый огонь смыслов»⁴⁴.

В коллаже максимально отчетливо проявляется полицитатный принцип постмодернистской прозы. Но чистый коллаж вряд ли вообще может быть организован как сюжетное и смысловое единство, он не получил широкого распространения в русской литературе и осваивается разве что в форме нехудожественных практик — комбинаторных игр со словом, когда соединяются в «текст» определенные (например, по порядковому номеру) предложения из случайных книг. Некоторые современные тексты имеют жанровый подзаголовок «роман-коллаж»⁴⁵, однако и они не полностью составлены из цитат.

Если в большинстве полицитатных текстов смыслообразование особенно интенсивно идет на «рубцах межей» (М. М. Бахтин) — границах «своего» и «чужого» слова, то в коллаже это происходит на границе между «чужим» и другим «чужим» словом, так что столкновение множества «чужих» голосов без участия авторского приводит к непредсказуемым результатам.

Чистые прозаические коллажи, как уже было отмечено, не получили широкого распространения в современной литературе, однако нередко коллаж используется в качестве фрагмента полицитатного текста. В таких фрагментах-коллажах, целиком составленных из отсылок к прецедентным текстам, контекстом для каждой цитаты оказывается цитата, в свою очередь вписанная в контекст из «чужих» слов. При интерпретации подобной конструкции невозможно проследить все смысловые цепочки, порождаемые включением в полилог чужих слов все новых и новых цитат. Н. В. Семеновой отмечено, что цитата в постмодернистском тексте «сама является моментом кодификации. Из этого следует, что значимость цитаты для смыслообразования в постмодернизме, с «цитатным мышлением» его авторов, резко снижается, а в коллаже и центоне она приближается к нулю»⁴⁶.

⁴⁴ Огданец М. Ю. Центон // Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века. М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2003. С. 488.

⁴⁵ Зонис Ю., Шакилов А. Культурный герой: роман-коллаж. СПб.: Амфора. ТИД Амфора, 2009. 478 с.

⁴⁶ Семенова Н. В. Цитата в художественной прозе. С. 154.

Потому особый интерес представляет механизм функционирования цитат в коллаже. Авторская интенция в прозаическом коллаже, как и в стихотворном центоне, может проявляться, в первую очередь, в способах организации множества цитат как единого высказывания.

1.2.2. Особенности центонного текста

В последнее время в литературе постмодернизма получают распространение и все активнее обсуждаются исследователями так называемые «центонные» тексты. На сегодняшний день не существует отдельных исследований, посвященных природе центонных текстов, это понятие, при всей своей общеизвестности, требует дальнейшей теоретической проработки.

Хотя понятие «центонный» (текст) является однокоренным с понятием «центон», между ними существует принципиальная разница. И дело не только в том, что изначально термин «центон» закрепился в литературоведении по отношению к стихотворным текстам, а «центонными» называют тексты прозаические. Главное различие состоит в том, что стихотворный центон составляется только из заимствований и предполагает полное отсутствие авторского слова, в то время как центонный текст предполагает, наряду с большим количеством заимствований, наличие и авторского слова. Таким образом, центонный текст вовсе не является прозаическим аналогом поэтического центона (эту роль играют тексты, обозначенные в данной работе как «коллажи»).

«Центонный» текст предполагает особую организацию цитатных отсылок. Н. А. Фатеева называет «центонными» такие тексты, которые представляют собой «целый комплекс аллюзий и цитат (в большинстве своём неатрибутированных), и речь идёт не о введении отдельных "интекстов", а о создании некоего сложного языка иносказания, внутри которого семантические связи определяются литературными ассоциациями»⁴⁷.

⁴⁷ Фатеева Н. А. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов. С. 137.

Н. Пьеге-Гро описывает особые межтекстовые параллели, возникающие при многократном цитировании одного текста внутри другого. Эти параллели накладываются, проецируются не только на основной сюжет, но и друг на друга — в этом заключается особый диалог «чужого» и «своего» слова в центонном тексте: «в романе Л. Арагона «Гибель всерьез» показателен уже сам факт выбора «Евгения Онегина» в качестве источника неоднократного цитирования. <...> Обращение к Пушкину объясняется прежде всего стремлением создать игру зеркальных отражений между цитируемым и цитирующим текстом. <...> Включаясь в роман, цитата может полностью интегрироваться и в его тематику, и в его письмо; вводимые ею второстепенные персонажи даже способны стать полноценными членами романного семейства. Поэтому цитаты из Пушкина в «Гибели всерьез» — романе, содержащем многочисленные отсылки к самым разным текстам, — требуют учитывать связи, возникающие между цитируемым и цитирующим текстами, а также связи между цитатами из одного и того же текста и между разными цитируемыми текстами»⁴⁸.

В сходной логике Н. В. Семенова называет подтекстные сюжеты важной особенностью текстов, построенных по «центонному принципу»⁴⁹. Подтекстные сюжеты возникают при многократном цитировании одного текста в другом, причем при построении подтекстного сюжета должен быть выдержан принцип единства субъекта (все цитаты приводятся в речи одного субъекта сознания) и единства объекта (конкретный подтекстный сюжет проецируется на сюжет самого текста)⁵⁰.

Эти подходы к пониманию центонного текста, в сущности, предполагают нечто общее — возникновение подтекстных уровней прочтения произведения благодаря ряду взаимосвязанных цитатных отсылок: у Н. А. Фатеевой он описан как «сложный язык иносказания», у Н. Пьеге-Гро — как наложение цитатных образов и сюжетных ситуаций на основной сюжет, у Н. В. Семеновой — как

⁴⁸ Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности. С. 87.

⁴⁹ Семенова Н.В. Цитата в художественной прозе. С. 160.

⁵⁰ Там же.

подтекстный сюжет.

Условием появления определенного подтекстного сюжета является неоднократное употребление в центонном тексте нескольких цитат, относящихся к одному источнику или объединенных общей семантикой: так, например, религиозный смысловой план поэмы «Москва-Петушки» формирует не одна конкретная цитата, а ряд заимствований из религиозных текстов (преимущественно, из Библии).

Наличие нескольких уровней прочтения характеризует всякое художественное произведение, но в центонном тексте подтексты основаны именно на взаимодействии множества цитат из разных источников, и механизм этого взаимодействия требует изучения.

1.2.3. Особенности римейка

Римейки возникли задолго до постмодернизма, но получили особенно широкое распространение начиная с конца XX века. Исследователи называют среди форм, родственных по своей сути римейку, «позднеантичные центоны, редакции рукописей в средневековой литературе, а в искусстве слова Нового времени — травестию, пародию, перепевы»⁵¹. Очевидна и связь римейка с карнавальной культурой и карнавализованной литературой, в нем зачастую происходит переосмысление классических текстов в сниженном ключе, их «выворачивание наизнанку».

Учитывая вторичную природу римейка, необходимо указать на особенности, выделяющие его из круга других вторичных текстов: пародий, стилизаций, пастишей и прочих. Исследователи вторичных текстов пока не спешат включать римейк в их число, да и сами границы вторичных текстов в современных исследованиях оказываются подвижными. По-разному, например, могут

⁵¹ Самарин А. Н. Проблемы изучения римейка в современной русской драматургии [Электронный ресурс] // Научная электронная библиотека периодических изданий НАН Украины. Режим доступа: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/31050/27-Samarin.pdf?sequence=1> (дата обращения: 16.03.2014).

толковаться такие понятия, как пародия, стилизация, пастиш. Н. Пьеге-Гро называет «пастишем» («pastiche») то, что в русской научной традиции и в переводе ее работы на русский язык именуется стилизацией: «Стилизация (pastiche) — подражание стилю какого-либо автора. Стилизация носит игровой характер»⁵². Если пастиш изначально понимался как текст, повторяющий, акцентирующий некоторые черты текста-оригинала, но не обязательно высмеивающий его, то в постмодернизме он мыслится как особая форма пародии: «Пастиш отличается от пародии тем, что теперь пародировать нечего, нет того серьезного объекта, который мог бы быть подвергнут осмеянию»⁵³.

Постмодернистский римейк, пожалуй, ближе всего стоит к бурлескной травестии, их объединяет «перевод в низкий стиль того или иного произведения при сохранении его сюжета»⁵⁴. Бурлескная травестия может свидетельствовать «об уважительном отношении к произведениям прошлого и о сохранении иерархических связей между ними: «Вергилий наизнанку» а *contrario* способствует осознанию величия Вергилия и Гомера. Когда же ощущение этого величия и осознание иерархии жанров, стилей и отдельных произведений притупляются, бурлескная травестия становится малоинтересной, и читатель перестает воспринимать ее комизм, бесцеремонность, сатирическую направленность»⁵⁵. Описанные иерархические связи могут уничтожаться, обесцениваться, например, посредством помещения в единый контекст в римейке цитат из великих классиков и из современных СМИ. Нередко низкий стиль римейка оказывается знаком искажения в современной культуре ценностных ориентиров, заданных классическими произведениями. Характер трансформации цитат из прототекста в римейке демонстрирует разницу между картинами мира, воплощенными во вторичном и первичном текстах. И если называть римейк осовремененной классикой, то в том смысле, что римейк отражает современное отношение к представлениям о мире, выражаемым классической литературой.

⁵² Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности. С. 227.

⁵³ Руднев В. П. Словарь культуры XX века. М.: Аграф, 1999. С. 224.

⁵⁴ Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности. С. 95.

⁵⁵ Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности. С. 103.

В нарочито обширном и явном цитировании, в эксплицировании римейком своей вторичной природы прочитывается стремление привлечь внимание читателя к самому процессу создания текста, к обнажению писательских приемов. В эпоху постмодернизма получила широкое распространение «металитература»⁵⁶, предполагающая рефлекссию внутри текста по поводу процесса его создания и восприятия. И римейк близок к этой литературе из-за акцентирования им собственной вторичной природы, обыгрывания своей зависимости от прототекста.

До конца природа литературного римейка еще не ясна, на данный момент среди исследователей нет единого взгляда на римейк, как нет определенности даже в написании термина (исходя из английского происхождения слова, следовало бы писать «ремейк», однако в энциклопедических словарях и научных статьях чаще всего употребляется термин «римейк» и лишь в единичных случаях — «ремэйк»). Римейк называют «переделкой» (перевод английского «remake»), «парафразой», текстом-вариацией. Римейк характеризуют и как жанр⁵⁷, и как особое литературное произведение⁵⁸, а У. Эко определяет его как один из типов повторения («римейк заключается в том, чтобы рассказать заново историю, которая имела успех»⁵⁹), отмечая соответствие римейка постмодернистскому принципу серийности, воспроизведения.

В отсутствие монографий о римейке, существуют отдельные попытки охарактеризовать его в рамках научных статей или обзоров современной литературы. А. Н. Самарин предлагает выделить ряд свойственных поэтике римейка «художественных стратегий, которые могут доминировать в отдельной группе текстов либо соединяться между собой, создавая сложный эффект»⁶⁰. Среди таких общих стратегий он называет продолжение, травестию, контаминацию и пастиш. Причем пастиш, по мнению исследователя, характерен

⁵⁶ Липовецкий М. Н. Русский постмодернизм. (Очерки исторической поэтики). С. 46-47.

⁵⁷ Загидуллина М. В. Ремейки, или экспансия классики // Новое лит. обозрение. 2004. № 69. С. 213.

⁵⁸ Белокурова С. П. Словарь литературоведческих терминов. СПб.: Паритет, 2005. С. 211.

⁵⁹ Эко У. Инновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна // Философия эпохи постмодерна. Минск: Красико-Принт, 1996. С. 59.

⁶⁰ Самарин А. Н. Проблема типологии современных драматургических римейка [Электронный ресурс] // Южный архив. Сер.: Филологические науки. 2009. Вып. 47. С. 79-83. Режим доступа: http://nbuv.gov.ua/j-pdf/Pafn_2009_47_11.pdf (дата обращения 15.03.2013).

именно для постмодернистского римейка, тогда как другая стратегия — «реактуализация классического текста (с целью утвердить значимость традиции, вскрыть современные возможности его прочтения, развить художественный потенциал образов)» — «противоречит постмодернистской деконструкции и игре, зачастую приводящим к редукции знакового образца»⁶¹. Таким образом, отмечается актуальность вопроса о характере различий между постмодернистским и непостмодернистским римейками. Если римейку вообще свойственно осмысление современности через образы классической литературы, то в непостмодернистском римейке это возможно в серьезном ключе, а в постмодернистском — только в логике пастиша.

В целом под римейком понимается «такая переделка классического текста, которая учитывает доминантные особенности художественной системы первоисточника, при этом новый текст обладает собственным своеобразием и накладывается на "старый" по принципу палимпсеста так, чтобы читатель мог узнать классический образец и в то же время увидеть его принципиальные трансформации»⁶².

Римейк, по сути, можно причислить ко «вторичным текстам», поскольку для него характерно не просто упоминание и переосмысление взятого за основу текста, а воспроизведение элементов его структуры (в первую очередь, сюжета).

Для понимания любого вторичного текста автор и читатель должны владеть «общим кодом»⁶³, то есть иметь представление о тексте-источнике. Этот «код» является средством авторского общения с читателем, без него невозможно оценить сходства и различия вторичного текста и прототекста. Поэтому «так часто, особенно в случае стихотворных пародий, пародист предпосылает своему тексту нечто вроде эпиграфа из пародируемого произведения, прямо давая читателю "код" к своему тексту»⁶⁴. В случае римейка «код» максимально очевиден: отсылки к прототексту многочисленны и явны, первая из них обычно содержится уже в цитатном заглавии.

⁶¹ Там же. С. 81-82.

⁶² Там же.

⁶³ Вербицкая М. В. Теория вторичных текстов (на материале современного английского языка). С. 13.

⁶⁴ Там же.

Но дело здесь не столько в самом цитатном заглавии (ведь не всякая цитата может быть легко опознана), сколько в выборе цитируемого прототекста: за основу «переделок», как правило, берутся «прецедентные тексты» (Ю. Н. Караулов) русской и зарубежной классики. Понятие о «прецедентных текстах» ввел в научный обиход Ю. Н. Караулов, который определил их как «(1) значимые для той или иной личности в познавательном и эмоциональном отношениях, (2) имеющие сверхличностный характер, то есть хорошо известные широкому окружению данной личности, включая ее предшественников и современников, и, наконец, такие, (3) обращение к которым возобновляется неоднократно в дискурсе данной языковой личности»⁶⁵.

Ю. Н. Караулов отмечает, что прецедентные тексты не обязательно принадлежат художественной литературе, они могут существовать и в виде мифов, преданий, устно-поэтических произведений, а также иногда ими становятся библейские тексты и виды устной народной словесности (притча, анекдот, сказка и т. п.), публицистические произведения историко-философского и политического звучания. Соответственно, такие прецедентные тексты, как притчи, сказки, мифы, если они закреплены в литературной форме, могут стать первичным текстом для римейка (в таком случае под автором первичного текста может пониматься народ, Б. С. Шварцкопф, например, говоря о возможности цитирования пословиц и поговорок, обозначает их автора широко, как «безымянный авторский коллектив»⁶⁶).

Кроме того, прецедентные тексты «хрестоматийны», но это не означает обязательной включенности их в программу общеобразовательной школы, а подразумевает, что «говорящие так или иначе знают о них, — прочитав ли их сами или хотя бы понаслышке»⁶⁷. «Хрестоматийность и общеизвестность прецедентных текстов обуславливает и такое их свойство, как реинтерпретируемость»⁶⁸: они становятся фактом культуры и получают интерпретацию у новых и новых поколений. Именно реинтерпретируемость прецедентных текстов подразумевает высокую вероятность

⁶⁵ Караулов Ю. Н. Русский язык и языковая личность. М.: ЛКИ, УРСС Эдиториал, 2010. С. 216.

⁶⁶ Шварцкопф Б. С. О некоторых лингвистических проблемах, связанных с цитацией (на материале русского языка) // Sign. Language. Culture. The Hague-Paris: Mouton, 1970. С. 672.

⁶⁷ Там же.

⁶⁸ Караулов Ю. Н. Русский язык и языковая личность. С.217.

построения вторичных художественных текстов на их основе.

Общеизвестность первичного текста продиктована ориентацией на любого, в том числе и на массового, читателя. Авторы римейков закономерно обращаются к прецедентным текстам русской литературы. Востребованы в этом смысле, например, произведения А. П. Чехова, Л. Н. Толстого, А. С. Пушкина, У. Шекспира и других классиков.

Н. А. Фатеева пишет о «центрах интертекстуального излучения», отмечая ограниченность круга реинтерпретируемых текстов: «нельзя не заметить, что и у талантливых писателей круг авторов, которые становятся как бы центрами интертекстуального «излучения», не так уж широк. У Нарбиковой он вообще почти сводится к «школьной программе», у Толстой он, несомненно, неимоверно шире, но тоже не безграничен. <...> Необычно широкую и разнообразную «упоминательную клавиатуру» обнаруживает Ю. И. Левин в повести «Москва-Петушки» В. Ерофеева, однако и она сводима <...> к «школьной программе» по литературе и истории, штампам социальной и политической жизни 1960х гг., Святому писанию и бессистемному «внепрограммному» чтению — причем все эти фоновые знания часто контаминируются»⁶⁹.

Узость круга первичных текстов, избираемых авторами для «перезаписи», может приводить к появлению римейков, имеющих в основе один и тот же прототекст. Например, пьесы «Гамлет. Нулевое действие» Л. С. Петрушевской и «Гамлет. Версия» Б. Акунина созданы на основе пьесы У. Шекспира «Гамлет». Существование подобных римейков ставит проблему «цитатного инварианта» (Семенова Н. В.), методики построения которого пока не существует. Цитатный инвариант — результат сопоставления смыслов отдельной цитаты в первичном тексте и в производных от него римейках. По инвариантному смыслу цитаты можно судить о характере преемственности вторичных текстов по отношению к первичному.

Частичное сходство структур вторичного и первичного текстов порождает

⁶⁹ Фатеева Н. А. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов. С. 34-35.

необходимость интерпретировать римейк особым образом, в постоянном соотношении с прототекстом, но не столько в поисках и без того очевидных сходжений, сколько в попытке объяснения вносимых различий. Таким образом, интерпретация римейка должна строиться не на анализе каждой отдельной цитаты из текста-источника, а, в первую очередь, на исследовании смысла тех элементов, которые не соответствуют источнику, переиначивают его — именно характер трансформации цитат позволяет раскрыть смыслы римейка.

1.2.4. Особенности апгрейда

В известной новелле Х. Л. Борхеса «Пьер Менар, автор "Дон-Кихота"»⁷⁰ главный герой сумел написать собственный оригинальный роман, полностью идентичный «Дон Кихоту» Сервантеса. Одной из причин этого эксперимента Пьера Менара стала мода на римейки (в новелле упоминаются «паразитарные книги», «которые помещают Христа на парижский бульвар, Гамлета на Каннебьер или Дон Кихота — на Уолл-стрит»⁷¹). «Как всякий человек с хорошим вкусом, Менар питал отвращение к этим бессмысленным карнавалам, пригодным лишь на то — говаривал он, — чтобы возбуждать плебейское удовольствие анахронизмом или (еще хуже!) морочить нас примитивной идеей, будто все эпохи одинаковы, либо будто все они различны»⁷². Подобные «паразитарные» книги, то есть низкопробные римейки, получили широкое распространение в современной массовой литературе.

Особую «низовую» форму римейка принято называть апгрейдом⁷³. Он создается путем незамысловатого редактирования классического текста: «Апгрейд — это пересказ романа "слово в слово", на основе компьютерного файла, с общим сокращением сюжетных поворотов, изменением (минимальным) обстоятельств, заменой имен, профессий, жаргона действующих лиц и уничтожением наиболее

⁷⁰ Борхес Х. Л. Пьер Менар, автор «Дон-Кихота» // Борхес Х. Л. Алеф: Новеллы / Пер. с исп. СПб.: Азбука, 2000. С. 103-116.

⁷¹ Там же. С. 108.

⁷² Там же. С. 108.

⁷³ Загидулина М. В. Ремейки, или экспансия классики // НЛО. 2004. № 69. С. 218.

ярких примет стиля "оригинала"»⁷⁴.

Упрощенные лубочные пересказы серьезных произведений были в ходу уже в XIX веке. Но тогда адаптация заключалась не в осовременивании, а скорее в «переводе» оригинала на язык, доступный читателям из народа⁷⁵. Нечто подобное происходит и сейчас, растет популярность римейка в массовой литературе. Возможно, это попытка развлечь читателя или даже донести до него классику хотя бы в таком «удобочитаемом» виде. Или, может быть, некоторые писатели предполагают, что при такой лексической правке оригинала его проблематика тоже обретет современное звучание.

Многие критики однозначно отрицательно характеризуют распространенность римейка в современной литературе, пожалуй, именно из-за большого количества таких апгрейдов. Так, М. М. Адамович отмечает, что постмодернистский римейк привнес особое отношение к классике лишь как к «архиву» готовых форм и сюжетов, и такое обращение с ней вызывает опасения: «Псевдоклассике 90-х присуще желание определенности и четкости, попытка преодолеть субъективность постмодернистского мироощущения и, следовательно, — рыхлость постмодернистского текста с помощью формообразующих элементов классического произведения, ей присущи попытки ввести себя в метаисторию. Чем опасны эти игры? Прежде всего тем, что происходит формализация классики, уподобление ее приему в современной культуре. Классический "архив" используется как примитивный архив, досье из которого может помочь "позаботиться о себе"»⁷⁶.

Очевидно, эти опасения не лишены оснований, но нельзя согласиться с тем, что создание всех постмодернистских римейков обусловлено только желанием современных авторов «позаботиться о себе». Во-первых, формирование «архива» классики в некоторые кризисные периоды истории может рассматриваться как

⁷⁴ Там же. С. 218.

⁷⁵ Черняк М. А. Феномен массовой литературы XX века: Монография. СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2005. С. 240.

⁷⁶ Адамович М. М. Юдифь с головой Олоферна: псевдоклассика в русской литературе 90-х // Новый мир. 2001. № 7. С. 174.

положительный процесс ее сохранения. Во-вторых, не всякая «переделка» классического текста оказывается апгрейдом, римейк может стать значимым литературным явлением, если автору удастся уйти от технической правки прототекста и выразить с помощью всем знакомого материала принципиально новый, самоценный взгляд на мир.

Поскольку наряду с удавшимися римейками продолжают существовать (причем в значительном количестве) упомянутые «паразитарные книги», необходимо внимательнее рассмотреть и их: вполне вероятно, что особенности цитирования, свойственные апгрейду, помогут уточнить и природу самого апгрейда, и римейка.

1.2.5. Особенности неполицитатного текста с цитатным заглавием

Одиночная цитата в постмодернистской литературе долгое время была редким явлением, что вполне очевидно и связано с постмодернистской установкой на полицитатность. На фоне разнообразных экспериментов с цитатой особенно выделяется довольно новый и самый парадоксальный из них — одиночная цитата в заглавии неполицитатного постмодернистского текста, которая уже не может функционировать и интерпретироваться как традиционная цитатная отсылка.

В контексте постмодернистской полицитатности цитата в заглавии закономерно порождает читательские ожидания римейка или другого вторичного текста, но эти ожидания иногда оказываются обманутыми, данная цитата оказывается единственной отсылкой к прототексту и, по сути, формирует особый «минус-прием».

Ю. М. Лотман описывает «минус-прием» на примере наличия/отсутствия рифмы в стихотворениях разных литературных эпох: «Существует принципиальное различие между отсутствием рифмы в стихе, ещё не подразумевающим возможности её существования (например, античная поэзия, русский былинный стих и т. п.) или уже окончательно от неё отказавшемся, так что отсутствие рифмы входит в читательское ожидание, в эстетическую норму этого вида искусства

(например, современный *vers libre*), с одной стороны, и стихом, включающим рифму в число характернейших признаков поэтического текста — с другой. В первом случае отсутствие рифмы не является художественно значимым элементом, во втором отсутствие рифмы есть присутствие не-рифмы, минус-рифма»⁷⁷. Перефразируя высказывание Лотмана, можно отметить, что отсутствие полицитатности в постмодернистском тексте есть присутствие не-полицитатности, «минус-полицитатность».

Наличие подобных текстов с «минус-полицитатностью» демонстрирует, что цитата в постмодернистской литературе прочно закрепилась как норма, которую можно обыгрывать и нарочито нарушать, создавая тем самым эффект обмана читательских ожиданий. Необходимо рассмотреть функционирование цитаты в контексте такого нового «минус-приема».

В целом, хотя цитата, бесспорно, является важной особенностью постмодернистской поэтики, значение имеет не сама по себе полицитатность текста, сколько характер функционирования и взаимодействия цитат, различный в зависимости от типа постмодернистского текста.

⁷⁷ Лотман Ю. М. Лекции по структуральной поэтике // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М.: «ГНОЗИС», 1994. С. 73.

1.3. Актуальные подходы к изучению постмодернистской цитаты (теория интертекстуальности и теория диалога М. М. Бахтина)

Наиболее весомый вклад в развитие теории цитаты в разное время был внесен представителями структурно-семиотической школы (Лотман Ю. М., Минц З. Г. и другие), постструктурализма (Кристева Ю., Барт Р., в России — Смирнов И. П. и другие) и Бахтиным М. М. как автором теории диалога. Интересно, что в некоторых словарных статьях три этих разных подхода к цитате даже не разделяются: «Обычно цитата является знаком другого произведения, представляя собой «свернутый» чужой текст или круг текстов, включающихся в смысловое поле нового произведения. Цитата может рассматриваться как родовое понятие для межтекстовых отношений, включающее в себя реминисценцию и аллюзию»⁷⁸. В данном случае цитата одновременно предстает и как «знак другого произведения» — в ее структурно-семиотическом толковании, и как часть «чужого текста» в духе бахтинской теории диалога, и как элемент межтекстовых отношений в логике постструктурализма. Однако при исследовании цитаты необходимо определить принципиальные установки и различия данных подходов.

Цитата в постмодернистской литературе обычно исследуется именно с постструктуралистских позиций — в логике теории интертекстуальности. В то же время заметна и другая (поддерживаемая и данным исследованием) тенденция — апеллирование к терминологии и методологии М. М. Бахтина. Теория диалога М. М. Бахтина позволяет примирить крайности структуралистского и постструктуралистского понимания текста (и, в частности, цитирования), о которых речь пойдет ниже.

С одной стороны, в рамках структурно-семиотического подхода цитата мыслится как «метонимический знак «чужого текста»⁷⁹. Говоря о цитате как о знаке, необходимо учитывать, что понятие «знак» может подразумевать под собой разные виды взаимоотношений между означаемым и означающим. Так, в

⁷⁸ Федорова Л. Г. Цитата // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин. М.: НПК «Интелвак», 2001. С. 1190-1191.

⁷⁹ Минц З. Г. «Забываемая цитата» в поэтике русского постсимволизма // Минц З. Г. Блок и русский символизм: избр. труды: в 3 кн. СПб.: Искусство – СПб, 2004. Кн. 3: Поэтика русского символизма. С. 327.

классической семиологии выделяются три основных типа знака: индекс, символ и икона (классификация Ч. С. Пирса)⁸⁰. Знак-икона предполагает внешнее подобие означающего и означаемого, то есть самого знака и его объекта, знак-индекс подразумевает пространственную или временную связь между означающим и означаемым, «знак-символ» указывает на свой объект лишь в силу определенной договоренности, условно. В логике структурно-семиотического подхода цитата может пониматься как «знак-индекс»: она тесно связана со своим текстом-источником как часть его структуры (потому в определении З. Г. Минц упоминается метонимия) и предполагает подключение смыслов цитируемого текста к семантике текста цитирующего, но не межтекстовый или междискурсный диалог. Структуралистское представление о цитате как части структуры текста не соотносится с принципиальной ориентацией постмодернизма на ризоматичность текста, децентрацию смыслов и диалог дискурсов. Таким образом, структуралистский подход нельзя признать наиболее продуктивным при исследовании цитаты в постмодернистской литературе.

С другой стороны, постструктурализм, как известно, учитывает основные постмодернистские представления о тексте и цитате. Прояснить отношение постмодернизма к художественному слову и цитате позволят тесно взаимосвязанные категории «пустота» и «симулякр». Под «симулякром» в постмодернистской философии понимается самодостаточно существующая «ложная копия», не соотнесенная ни с каким «оригиналом» в реальности, это означающее без реального означаемого: «Постмодернистская философия задает мыслительное пространство, где "идентичность образца и подобие копии будут заблуждением" (Делез). Симулякр в этом контексте определяется в качестве "точной копии, оригинал которой никогда не существовал" (Джеймисон)»⁸¹. Важно, что статус симулякра в постмодернизме обретает любой текст, а текстовая реальность теряет референциальные связи с реальным миром, так что любое

⁸⁰ Пирс Ч. С. Начала прагматизма. Том 2. Логические основания теории знаков СПб.: Лаборатория метафизических исследований философского факультета СПбГУ; Алетейя, 2000. С. 93-97.

⁸¹ Можейко М. А. Симулякр // История философии: Энциклопедия. Мн.: Интерпрессервис; Книжный Дом, 2002. С. 955.

слово этого текста — так называемый «пустой знак», за которым стоит множество возможных коннотаций и ни одного денотата: «В постмодернизме же на смену классическому требованию определенности значения, жесткой соотнесенности его с конкретным денотатом приходит программная открытость значения, детерминированная неисчерпаемостью множества его культурных интерпретаций. Шекспировскому "Что имя? Роза пахнет розой, хоть розой назови, хоть нет..." противостоит в современной культуре причудливый арабеск порожденных различными традициями, но в контексте микшированной культуры постмодерна наложенных друг на друга значений: роза как радость, жизнь, тайна, тишина, любовь, смерть, Воскресение, красота, слава, гордость, молитва, победа, мученичество, пышность, солнце, мужество, женственность, Венера, дева Мария, число 5, Христос, святой Георгий, творческий порыв, девственность, чувственная страсть, христианская церковь, земная жизнь, гармония мироздания и мн. др. Принятие тех или иных значений (в контексте определенной метанаррации) задает принадлежность человека к определенной культурной традиции и делает соответствующий объект определенным образом значимым, — знание же всех возможных значений в культуре постмодерна растворяет определенность значения в его вариативности — вплоть до открывающейся в слове возможности означать все, что угодно (что, например, позволяет Эко назвать свой роман "Имя розы"). Бесконечность и, следовательно, открытость ветвящихся и пересекающихся значений знака, детерминированная бесконечностью его культурных интерпретаций, практически растворяет объект как качественную определенность самости в плюрализме трактовок»⁸². Таким образом, в ситуации, когда каждое слово может обретать любые значения и отсылать к самым разным культурным явлениям (в зависимости от воспринимающего сознания), становится возможным видение постмодернистского (и вообще любого) текста как «мозаики цитаций» (Ю. Кристева), или как интертекста. Постструктуралистской теорией интертекстуальности максимально учтены представления философии

⁸² Можейко М. А. Пустой знак // Постмодернизм. Энциклопедия. Мн.: Интерпрессервис; Книжный Дом. 2001. С. 639.

постмодернизма о тексте. Необходимо рассмотреть аспекты интертекстуального подхода к цитате, выяснить, может ли он потенциально отвечать цели и задачам данной работы.

Термин «интертекстуальность» был введен в научный обиход Ю. Кристевой в статье «Бахтин, слово, диалог и роман»⁸³. Ю. Кристева, как известно, была вдохновлена трудами Бахтина и его теорией диалогизма, но если Бахтин рассуждает о диалоге речевых субъектов, сознаний (и принадлежащих им идеологий, «слов»), то Ю. Кристевой диалог представляется уже межтекстовым: «Любой текст строится как мозаика цитаций, любой текст — это выпитывание и трансформация какого-нибудь другого текста. Тем самым на место понятия intersубъективности встает понятие интертекстуальности»⁸⁴. Такому смещению акцентов сопутствует и широкое толкование понятий «текст» и «цитата». Р. Барт пишет: «Основу текста составляет не его внутренняя, закрытая структура, поддающаяся исчерпывающему изучению, а его выход в другие тексты, другие коды, другие знаки; текст существует лишь в силу межтекстовых отношений, в силу интертекстуальности»⁸⁵, «интертекстуальность не следует понимать так, что у текста есть какое-то происхождение; всякие поиски «источников» и «влияний» соответствуют мифу о филиации произведений, текст же образуется из анонимных, неуловимых и вместе с тем уже читанных цитат — из цитат без кавычек»⁸⁶.

Широта подобных определений осложняет оперирование этими понятиями при исследовании поэтики конкретного текста. Когда любое слово становится потенциальной цитатой, нивелируется значимость цитаты и цитатного анализа. Как пишет Н. Пьеге-Гро, «если интертекстом является всё, включая мельчайшие следы того или иного социального языка, каковы, например, неуловимые, безымянные цитации в тексте, то конкретное изучение данного интертекста

⁸³ Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. М.: ИГ Прогресс, 2000. С. 427-457.

⁸⁴ Там же. С. 429.

⁸⁵ Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1989. С. 418.

⁸⁶ Там же.

утрачивает всякий смысл»⁸⁷. Спорна сама возможность рассмотрения в качестве анонимных цитат любых единиц языка (вплоть до каждой буквы), поскольку между языковыми единицами (в отличие от единиц речи, высказываний) не может быть диалогических отношений⁸⁸. Восходящее к философским основаниям постмодернизма и закрепленное в трудах Р. Барта представление о «бессознательном цитировании» Н. В. Семенова подвергает сомнению как один из «мифов постмодернизма»: «Можно ли говорить о бессознательной цитации в игровом постмодернистском тексте, если игра всегда организована по определенным правилам (один из самых цитатных авторов, Набоков литературу уподоблял составлению шахматных задач с отсечением «обманных ходов»). И не является ли бессознательность цитации одним из мифов постмодернизма?»⁸⁹.

На новом этапе теорию интертекстуальности во Франции разрабатывает Жерар Женетт. Он создал классификацию различных способов межтекстового взаимодействия, где наряду с интертекстуальностью существуют паратекстуальные, метатекстуальные, гипертекстуальные и архитектстуальные связи между текстами. Интертекстуальность в этом случае «чаще всего предполагает непосредственное присутствие одного текста в другом тексте. В наиболее эксплицитной и буквальной форме это традиционная практика цитирования (отмеченная кавычками, с точным указанием или без указания источника); в менее явной и менее канонической форме это плагиат (например, у Лотреамона), то есть пусть и неявное, однако дословное заимствование; в еще менее эксплицитной и менее буквальной форме это аллюзия»⁹⁰. Такого узкого понимания интертекстуальности придерживается и Н. Пьеге-Гро. Оно близко к традиционному цитированию и может быть продуктивным при анализе постмодернистских текстов.

Важно и то, что Ж. Женетт в основном сосредоточен на типах межтекстовых

⁸⁷ Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности. С. 72.

⁸⁸ Гогтишвили Л. А. 1961 год. Заметки. Комментарий // Бахтин М. М. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5. М.: Русские словари, 1997. С. 654-657.

⁸⁹ Семенова Н. В. Цитата в художественной прозе. С. 151.

⁹⁰ Цит. по: Пьеге-Гро Н. Введение. в теорию интертекстуальности. С. 54.

связей, не исчерпывающихся, по его мнению, интертекстуальностью. В классификации Женетта в отдельную группу вынесены, в частности, гипертекстуальные межтекстовые связи, проявляющиеся в основном во вторичных текстах (пародиях, стилизациях), тоже основанных на цитировании. При исследовании цитаты в таком вторичном тексте, как, например, постмодернистский римейк, речь будет идти уже не об интертекстуальных, а гипертекстуальных связях. Так что исследование цитаты в постмодернистской литературе с опорой на классификацию Женетта вовсе не сводимо только к проблеме интертекстуальности.

Использование в качестве отправной точки данной работы понятия «цитата» в логике бахтинской методологии позволяет, с одной стороны, избежать очень широкого понимания цитирования (как бессознательного анонимного заимствования вплоть до любого слова и буквы), и, с другой стороны, разработать методики, пригодные для анализа «вторичных» текстов.

Теория диалога М. М. Бахтина, как уже было отмечено, во многом предвосхитила постструктуралистские изыскания. Так, понятие «дискурс» оказывается близким по смыслу к бахтинскому «слову»: «Слово — вот русское выражение, которым пользуется Бахтин для обозначения интересующей его языковой реальности. Его первое, прямое и обиходное значение — это "слово" как семантическая единица языка, и именно так мы его перевели: *le mot*; однако изредка, приобретая при этом легкую архаическую или метафорическую коннотацию, оно употребляется со значением "дискурс"»⁹¹.

Бахтинская сосредоточенность на проблеме взаимодействия сознаний, «Я» и «Другого» как основе смыслоформирования позволяет соотносить его теорию диалога с феноменологической теорией Э. Гуссерля. Как замечает Л. А. Гоготишвили, «у Бахтина феноменология — в своей, конечно, версии —

⁹¹ Кристева Ю. Разрушение поэтики // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. М.: ИГ Прогресс, 2000. С. 465.

прямо называлась в ранних работах ведущим «методом» исследований»⁹². Феноменологическая парадигма предполагает понимание смысла текста не как устойчивого, но как ситуативного, смысл — это результат деятельности сознания. В работах Бахтина автор, герой и читатель рассматриваются, в первую очередь, как субъекты сознания, носители определенного «я». Смыслопорождение оказывается напрямую зависящим от характера диалога этих сознаний, их «слов» о себе и мире, идеологий.

Проблема диалога нескольких «слов» внутри одного высказывания тесно связана у Бахтина с дихотомией «своего» и «чужого». Столкновение, чередование внутри одного высказывания «своего» и «чужого» слова, по Бахтину, может рассматриваться как аналогичное смене речевых субъектов (я / собеседник) в бытовом диалоге, такой диалогизм внутри высказывания становится основой формирования его смыслов: «Чужие высказывания и отдельные чужие слова, осознанные и выделенные как чужие, введенные в высказывание, вносят в него нечто, что является, так сказать, иррациональным с точки зрения языка как системы, в частности с точки зрения синтаксиса. <...> Обособляющая чужую речь интонация (в письменной речи обозначаемая кавычками) — явление особого рода: это как бы перенесенная вовнутрь высказывания смена речевых субъектов»⁹³.

При этом принципиальной оказывается проницаемость границ между «своим» и «чужим» словом внутри высказывания, их смыслы оказывают взаимное влияние, это насыщает художественное высказывание так называемыми «диалогическими обертонами», или обертонами смысла, экспрессии: «Во всяком высказывании при более глубоком его изучении в конкретных условиях речевого общения мы обнаружим целый ряд полускрытых и скрытых чужих слов разной степени чуждости. Поэтому высказывание изборождено как бы далекими и еле слышными отзвуками смен речевых субъектов и диалогическими обертонами, до

⁹² Гоготишвили Л. А. Непрямое говорение. М.: Языки славянских культур, 2006. С. 418.

⁹³ Бахтин М. М. Проблема речевых жанров // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. С. 272-273.

предела ослабленными границами высказываний, совершенно проницаемыми для авторской экспрессии. Высказывание оказывается очень сложным и многоплановым явлением, если рассматривать его не изолированно и только в отношении к его автору (говорящему), а как звено в цепи речевого общения и в отношении к другим, связанным с ним высказываниям»⁹⁴.

Таким образом, любое художественное высказывание (или «слово» как элемент речи, но не как элемент языка) оказывается принципиально диалогичным, содержащим отголоски «связанных с ним высказываний», одновременно «своим» и «чужим» («двуголосым»).

Цитата является наиболее характерным, но при этом особым, частным проявлением «чужого слова». Понятие «чужое слово» оказывается шире «цитаты», поскольку включает в себя также и различные проявления «разноречия», возможного благодаря «внутренней расслоенности единого национального языка на социальные диалекты, групповые манеры, профессиональные жаргоны, жанровые языки, языки поколений и возрастов, языки направлений, языки авторитетов, языки кружков и мимолетных мод, языки социально-политических дней и даже часов»⁹⁵. Хотя «разноречие» нередко строится на основе цитирования, это цитирование носит особый, несколько условный характер, поскольку «чужие слова» заимствуются не как элементы конкретного «чужого» высказывания, а как единицы, принадлежащие определенному типу «дискурса». Так, например, для постмодернистского текста характерно включение множества разнородных «пластов внехудожественной речи, которые располагаются в диапазоне от официального советского дискурса до обценной лексики»⁹⁶.

Интересно, что термин «цитата» не разрабатывается Бахтиным в его теории диалога (которая имеет скорее универсальный характер) подробно, однако современные словарные определения «цитаты» зачастую апеллируют именно к

⁹⁴ Бахтин М. М. Проблема речевых жанров. С. 273.

⁹⁵ Бахтин М. М. Слово в романе // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Худож. лит., 1975. С. 76.

⁹⁶ Романовская О. Е. «Чужое слово» в русской постмодернистской прозе. С.17.

бахтинской концепции. Так, например, в литературоведческом словаре «Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий» термин «цитата» и в узком, и в широком значении толкуется через понятие «чужой» текст: «Цитата — 1) точно воспроизведенный и графически выделенный фрагмент «чужого» текста; 2) любой элемент «чужого» текста, включенный в авторский («свой») текст»⁹⁷.

Н. В. Семенова, основываясь на работах Бахтина, определяет цитату как «высказывание внутри другого высказывания, смысловые границы между которыми имеют особый (диффузный) характер»⁹⁸ и отмечает, что «если «смысл» высказывания мыслится только в бесконечности диалога высказываний, цитата — момент остановки в этом диалоге»⁹⁹.

Цитата оказывается наиболее простым и наглядным элементом текста, реализующим диалогические отношения, она может рассматриваться как определенная точка фиксации смыслов, разворачивающихся в процессе восприятия диалогического высказывания. При таком понимании цитаты возможен продуктивный анализ ее функционирования в постмодернистском тексте: возникающие на границах цитаты и ее контекста «диалогические обертоны» позволяют судить о формировании смыслов цитаты как «двуголосого слова» и, шире, об особенностях поэтики рассматриваемого текста.

Кроме того, в определенных типах текстов могут прослеживаться устойчивые сочетания цитаты и ее контекста (например, в коллаже, цитата как «чужое слово» граничит исключительно с другими «чужими словами»), потому исследование особенностей цитаты в характерных постмодернистских текстах (римейках, центонных текстах, коллажах, неполицитатных текстах с цитатным заглавием) позволит уточнить поэтику не только каждого конкретного текста, но и группы текстов в целом. Таким образом, исследование постмодернистской цитаты именно в логике бахтинской концепции диалога представляется наиболее

⁹⁷ Фоменко И. В. Цитата // Поэтика: слов. актуал. терминов и понятий. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 293.

⁹⁸ Семенова Н. В. «Цитата» в тезаурусе М. М. Бахтина // Вестник ТвГУ. Серия: Филология. 2004. С. 82.

⁹⁹ Там же. С. 82-83.

перспективным и предпринимается в данной работе.

ГЛАВА 2. РЕАЛИЗАЦИЯ НЕТРАДИЦИОННЫХ ФУНКЦИЙ ЦИТАТЫ В ЛИТЕРАТУРЕ РУССКОГО ПОСТМОДЕРНИЗМА

2.1. Цитата как «пустой знак» (в коллаже)

Коллаж понимается в данной работе как прозаический текст, полностью составленный из цитат (то есть аналог стихотворного центона). Такое строение коллажа определяет проблемы, с которыми сталкивается исследователь при его интерпретации.

Каждая цитата (как «чужое слово») здесь окружена только другими цитатами (другими «чужими словами») и нет авторского («своего») голоса, который направлял бы смыслы цитат, множество «диалогических обертонов», придавал бы определенность высказыванию.

Подобные случаи могут быть описаны посредством терминологии Л. А. Гоготишвили, которая, основываясь на работах М. М. Бахтина, использует понятие «речевой центр»: «Одну из разновидностей точек говорения как частных источников смысла внутри высказывания можно <...> назвать «речевым центром»: при этом типе перемещений осуществляется смена позиции «я» как своего речевого центра – на позиции «он», «они» («другой») как чужих речевых центров и обратно»¹⁰⁰. В коллаже, состоящем из цитат, нет «своего» авторского слова, своего «речевого центра», который фокусировал бы возникающие на границах цитат смыслы, что и делает проблемным восприятие коллажа. «В языке нет синтаксического механизма, который позволил бы сменить чужой речевой центр на другой чужой же речевой центр, минуя стадию авторского голоса. В тех случаях, когда в речи предпринимаются попытки миновать авторский речевой центр, фраза выходит из-под контроля говорящего, вызывая непредполагавшийся смысловой эффект, возникающий, в частности, потому, что слушающий подставляет под какой-либо из двух непосредственно смененных друг на друга чужих речевых центров авторский голос»¹⁰¹.

¹⁰⁰ Гоготишвили Л. А. Непрямое говорение. С. 608.

¹⁰¹ Гоготишвили Л. А. Философия языка М. М. Бахтина и проблема ценностного релятивизма // М. М. Бахтин как

Однако коллаж все же может изучаться как полноценное связное высказывание, смысловая связность разнородных цитат в нем реализуется благодаря их нетрадиционному функционированию.

Особенности взаимодействия цитат в коллаже могут быть проиллюстрированы на материале фрагмента из романа Т. Н. Толстой «Кысь»: «Что, что в имени тебе моем? Зачем кружится ветр в овраге? чего, ну чего тебе надобно, старче? Что ты жадно глядишь на дорогу? Что тревожишь ты меня? скучно, Нина! Достать чернил и плакать! Отворите мне темницу! Иль мне в лоб шлагбаум влепит непроторный инвалид? Я здесь! Я невинен! Я с вами! Я с вами!»¹⁰².

На первый взгляд, это произвольный набор цитат, тема высказывания непонятна. Даже адресат речи расплывчат: то это «ты», то обращения вовсе нет, то вдруг появляются обращения «старче», «Нина», а в конце их сменяет множественный адресат «вы».

Этот ряд предложений построен на основе последовательного присоединения цитат из разных стихотворений русских поэтов: «Что в имени тебе моем?»¹⁰³ (из одноименного стихотворения А. С. Пушкина), «Зачем кружится ветр в овраге»¹⁰⁴ (из стихотворения внутри повести А. С. Пушкина «Египетские ночи»), «Чего тебе надобно, старче?»¹⁰⁵ (из «Сказки о рыбаке и рыбке» А. С. Пушкина), «Что ты жадно глядишь на дорогу»¹⁰⁶ (из стихотворения Н. А. Некрасова «Тройка»), «Что тревожишь ты меня?»¹⁰⁷ (из стихотворения А. С. Пушкина «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы»¹⁰⁸), «Грустно, Нина: путь мой скучен» (из стихотворения А. С. Пушкина «Зимняя дорога»), «Достать чернил и

философ: Сб. ст. М.: Наука, 1992. С. 152.

¹⁰² Толстая Т. Н. Кысь: роман. М.: Подкова, 2001. С. 309.

¹⁰³ Пушкин А. С. Что в имени тебе моем? // Пушкин А. С. Поэзия. М.: СЛОВО, 1999. С. 285.

¹⁰⁴ Пушкин А. С. Египетские ночи // Пушкин А. С. Драматургия. Проза. М.: Правда, 1981. С. 444.

¹⁰⁵ Пушкин А. С. Сказка о рыбаке и рыбке // Пушкин А. С. Поэзия. М.: СЛОВО, 1999. С. 589.

¹⁰⁶ Некрасов Н. А. Тройка // Некрасов Н. А. Полное собрание сочинений и писем: в 15 т. Т. 1. Стихотворения 1838-1855. Л.: Наука, 1981. С. 43.

¹⁰⁷ Пушкин А. С. Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы // Пушкин А. С. Поэзия. М.: СЛОВО, 1999. С. 245.

¹⁰⁸ Пушкин А. С. Зимняя дорога // Пушкин А. С. Поэзия. М.: СЛОВО, 1999. С. 180.

плакать!»¹⁰⁹ (из стихотворения Б. Л. Пастернака «Февраль. Достать чернил и плакать!»), «Отворите мне темницу!»¹¹⁰ (из стихотворения М. Ю. Лермонтова «Желанье»), «Иль мне в лоб шлагбаум вlepит непрворный инвалид»¹¹¹ (из стихотворения А. С. Пушкина «Дорожные жалобы»), «Я здесь! Я невинен! Я с вами! Я с вами!»¹¹² (из стихотворения А. Блока «На серые камни ложилась дремота...»).

Конечно, рассмотрев источники цитат, несложно выяснить, что, например, «ты» в цитате «Что ты жадно глядишь на дорогу?» из стихотворения Н. А. Некрасова «Тройка» обращено к глядящей вслед пронесшейся тройке девушке, в то же время в соседних цитатах звучат обращения к старику из пушкинской «Сказки о рыбаке и рыбке» и к «жизни мышью беготне» (из «Стихов, сочиненных ночью во время бессонницы»). Но это вряд ли выявит смыслообразующий потенциал этих цитат в коллаже. Пройдя по всем цитатным отсылкам этого фрагмента, можно лишь сделать вывод, что смешение цитат из разноплановых текстов-источников скорее порождает комический эффект.

Для того чтобы раскрыть смыслы коллажа, необходимо обратить внимание на то, что объединяет входящие в него цитаты в единое высказывание. Во-первых, повторяющиеся местоимения «я» / «меня» / «мне» / «моем» позволяют говорить о некоем едином субъекте сознания. Во-вторых, очевидно доминирование в этом фрагменте пушкинского слова, цитаты из творчества А. С. Пушкина становятся организующим началом коллажа, в него вплетаются другие, как бы побочные, «чужие» слова. В-третьих, интерес представляет синтаксис коллажа: рассматриваемый фрагмент открывают многочисленные риторические вопросы, которые затем перерастают в ряд риторических восклицаний.

Риторические вопросы, как будто не связанные между собой по смыслу в

¹⁰⁹ Пастернак Б. Л. Февраль. Достать чернил и плакать! // Пастернак Б. Л. Стихотворения и поэмы. М.: Худож. лит., 1988. С. 3.

¹¹⁰ Лермонтов М. Ю. Желанье // Лермонтов М. Ю. Стихотворения и поэмы. М.: ОЛМА-ПРЕСС, 1999. С. 144.

¹¹¹ Пушкин А. С. Дорожные жалобы // Пушкин А. С. Поэзия. М.: СЛОВО, 1999. С. 216.

¹¹² Блок А. А. На серые камни ложилась дремота... // Блок А. А. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 2. Стихотворения и поэмы. 1904-1908. М.-Л.: Гос. изд-во худож. лит., 1960. С. 203.

контексте текстов-источников, все же объединены синтаксически — все они начинаются с вопросительных слов («что» / «чего», «зачем»). Важно отметить роль малейшего авторского вмешательства в некоторые цитаты в виде удвоения вопросительных местоимений по сравнению с текстом-источником («Что, что в имени тебе моем?») или присоединения к вопросительному местоимению усилительной частицы «ну» («Чего, ну чего тебе надобно, старче?») — все это акцентирует внимание на эмоциональном состоянии героя. Значимость служебного слова «ну» в данном контексте заставляет вспомнить об отмеченной И. В. Фоменко недооцененной роли служебных частей речи в художественном тексте¹¹³. Вкупе с приемом удвоения вопросительных местоимений служебное слово переносит смысловой акцент с сути вопросов на само событие отчаянного вопрошания, выражает состояние недоумения, растерянности, мучительной неопределенности. В середине коллажа появляются три цитаты, представляющие собой восклицательные предложения, тоже никак не связанные между собой при рассмотрении их в контексте текстов-источников, но зато обладающие некоторой общностью семантики в узком контексте коллажа: «Скучно, Нина! Достать чернил и плакать! Отворите мне темницу!». Такой ряд восклицаний говорит о том, что субъект сознания ищет выхода из тяготящего его, ассоциируемого со скукой, слезами и тюремной положения. Но восклицания сменяются очередным риторическим вопросом «Иль мне в лоб шлагбаум влепит непроторный инвалид?» — этой строкой из «Дорожных жалоб» Пушкина, видимо, обозначены сомнения и страхи субъекта сознания перед принятием решения. Заключает коллаж цепочка из четырех восклицательных предложений, одинаковых по строению и передающих некое окончательное убеждение, решимость: «Я здесь! Я невинен! Я с вами! Я с вами!».

Таким образом, в данном коллаже многочисленные цитаты на фоне отсутствия авторского слова взаимодействуют особым образом. Во-первых,

¹¹³ Фоменко И. В. Служебные слова и смыслообразование // Художественный текст как динамическая система : материалы междунар. науч. конф., посвящ. 80-летию В. П. Григорьева, 19–22 мая 2005 г. М., 2006. С. 500–505.

неопределенным становится «речевой центр», а при количественном доминировании цитат из Пушкина «речевой центр» неизбежно соотносится именно с этим писателем. Во-вторых, каждая цитата звучит буквально, независимо от смыслов цитируемого источника, эта особенность отмечена исследователями по отношению к другим фрагментам романа «Кысь»: «У Т. Толстой часто встречаются цитаты, сконструированные из нескольких текстов. Так, Федор Кузьмич строит свой монолог на основе цитат, взятых из стихотворения В. В. Маяковского «Разговор с фининспектором о поэзии» и стихотворения «Ночь» Б. Л. Пастернака: «Думаете, мне сочинять легко? Изводишь единого слова ради тысячи тонн словесной руды, ага. Забыли? Я ж об этом сочинял. Не спи, не спи, художник. Не предавайся сну. Да и окромя искусства дел невпроворот». В данном случае персонаж пользуется цитатой как элементом словаря. Неатрибутированная цитата используется как первичное средство коммуникации»¹¹⁴. В-третьих, при отсутствии авторского слова значительно возрастает роль синтагматики, формальных средств в построении высказывания.

Поскольку приведенный коллаж — это не самостоятельное произведение, а часть романа Т. Н. Толстой «Кысь», то его смыслы значительно обогатятся при соотнесении его с контекстом всего романа.

Единым субъектом сознания в этом фрагменте, на первый взгляд, оказывается главный герой романа «Кысь» Бенедикт. Под субъектом сознания внутри этого фрагмента может пониматься и Пушкин, но только как важная часть сознания рефлексирующего Бенедикта, который собирает и жадно читает все книги, оставшиеся после Взрыва, уничтожившего человеческую цивилизацию. Бенедикт воспринимает текст поверхностно, не видя подтекста, не имея представления о художественном иносказании (может быть, поэтому так странно, будто «буквально» и звучат цитаты в коллаже). Переживший Взрыв старик —

¹¹⁴ Пономарева О. А. «Чужое слово» в романе Т. Толстой «Кысь» // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2008. № 49. С. 160-164.

Никита Иванович — надеется на возрождение системы духовных ценностей в сложившемся после Взрыва обществе. Он попрекает Бенедикта незнанием азбуки, необходимой для прочтения и понимания книги жизни, подразумевая необходимость сначала открыть для себя азы морали, гуманности, чтобы жить в обществе и тем более воспринимать искусство. Но Бенедикт не может понять инносказательного смысла слов Никиты Ивановича, а потому перечитывает сотни книг и губит множество жизней в поисках главной Книги, где буквально можно прочесть, как жить. В минуту отчаяния ему предстоит выбор между жизнью Никиты Ивановича и библиотекой. Рассмотренный выше коллаж — это внутренний монолог, порожденный смятенным цитатным сознанием Бенедикта. А образ Пушкина в романе действительно очень важен как именно то искомое Бенедиктом начало «чувств добрых», которое главный герой никак не может найти, как не может он понять, почему писателю нужно ставить памятник.

Памятник Пушкину в романе оказывается уродливым идолом: «Пушкин-кукушкин, черным кудлатым идолом взметнувшийся на пригорке, навечно сплюснутый заборами, по уши заросший укропом, пушкин-обрубок, безногий, шестипалый, прикусивший язык, носом уткнувшийся в грудь, — и головы не приподнять! — пушкин, рвущий с себя отравленную рубаху, веревки, цепи, кафтан, удавку, древесную тяжесть»¹¹⁵. Внешний вид этого памятника подсказывает, насколько искажены в сознании Бенедикта строки великого поэта. Разрушенной и непонятой Бенедиктом оказывается вообще поэзия как таковая, ведь фрагменты из поэтических текстов как Пушкина, так и других поэтов смешаны и скомбинированы в единый прозаический отрывок.

Коллаж не только передает эмоциональное состояние Бенедикта в момент сложного выбора, но и раскрывает подтекстный смысл образа Пушкина в романе. Дело в том, что Пушкин, цитаты из творчества которого доминируют в коллаже, является ключевым образом-цитатой романа «Кысь». Великий поэт является для Никиты Ивановича знаком всей ушедшей в небытие культуры, на протяжении

¹¹⁵ Толстая Т. Н. Кысь. С. 309.

романа старик пытается приобщить к ней Бенедикта: заставляет его долбить из дерева памятник Пушкину, говорит с ним о смысле стихотворений и о морали. Но все это бесполезно: под «народной тропой» к памятнику Пушкина Бенедикт понимает конкретную заросшую бурьяном дорожку, «жизни мышья беготня» — это буквально привычное шуршание мышей под полом («Нет мышей. Сначала дико как-то было. Мышь шуршит — жизнь идет, а и в стихах так указано: жизни мышья беготня, что тревожишь ты меня?»¹¹⁶). Сам не понимая смысла книг, Бенедикт восхищается «проницательным» толкованием сказки «Репка» своим свекром: «А вот плохо ты читал! Тянет дед репку, а вытянуть не может. Позвал бабку. Тянут-потянут, вытянуть не могут. Еще других позвали. Без толку. Позвали мышку, — и вытянули репку. Как сие понимать? А так и понимать, что без мыши — никуда. Мышь — наша опора!

А ведь верно! Вот как Тесть объяснил, — так все сразу понятно стало, все и сошлось. Большого ума человек»¹¹⁷.

Но самое главное последствие духовной недальновидности, неразвитости Бенедикта — его решение сжечь заживо старика Никиту Ивановича в обмен на книги в надежде все же найти в них прямолинейное указание, как нужно жить. Коллаж — это внутренний спор Бенедикта, в результате которого он приходит к своему страшному решению. То, что коллаж начинается пушкинскими цитатами, которые затем перебиваются другими чужими словами, и заканчивается уже не словом Пушкина, означает решимость Бенедикта отказаться от Пушкина и попыток постичь общечеловеческие ценности.

Кроме того, этот фрагмент-коллаж, по мнению исследователей, может быть ключом к интерпретации образа «кыси» в романе, если под ней понимать угнетаемую вечными вопросами русскую душу. Мысли Бенедикта, оформленные как ряд риторических вопросов, обретают статус вневременного внутреннего монолога русского человека. Этот монолог составляют «вечные вопросы, на

¹¹⁶ Там же. С. 169.

¹¹⁷ Там же. С. 188-189.

которые нет чётких ответов и на которые каждый отвечает сам, опираясь на уже существующее наследие памяти и текстов»¹¹⁸.

Таким образом, фрагмент романа Т. Толстой «Кысь» иллюстрирует особенности взаимодействия цитат в коллаже:

- подвижность «речевого центра» при отсутствии авторского слова (статус «речевого центра», то есть своеобразного организующего начала множества «чужих слов», может приобретать количественно доминирующий среди них «чужой голос», в приведенном коллаже это обобщенный пушкинский «голос»);

- высокая смысловая нагрузка ложится на синтагматику;

- функционирование цитаты как «пустого знака»: она реализует не смыслы своего текста-источника, но лишь обеспечивающий смысловую общность коллажа оттенок своего буквального смысла как единицы языка.

Все эти особенности демонстрирует возможности выражения авторской позиции в коллаже при отсутствии авторского слова и раскрывают смыслообразующий потенциал цитаты в коллаже.

Составить более полное представление о цитате в коллаже поможет анализ фрагмента из поэмы В. В. Ерофеева «Москва-Петушки», который, в отличие от рассмотренного фрагмента из романа Т. Н. Толстой «Кысь», содержит небольшие вкрапления «своего» слова.

Хотя ведутся споры о принадлежности поэмы «Москва-Петушки» постмодернистской литературе, сам характер функционирования цитаты в ней оказывается именно постмодернистским. Как известно, поэма Венедикта Ерофеева «Москва-Петушки», написанная в 1969 году, стала уникальным для своего времени художественным произведением, ее называют «пратекстом

¹¹⁸ Гладилина И. В., Усовик Е. Г. Индивидуальные образования как один из слотов авторского словаря // Вестник ТвГУ. Серия: Филология. 2014. № 3. С. 176.

русского постмодернизма»¹¹⁹. Популярность книги во многом обусловлена ее неоднозначностью и уникальным стилем, поэма одновременно совмещает в себе несколько смысловых пластов: реальный (путешествие Венички в Петушки), философский (героя душит экзистенциальная тошнота), религиозный (поиски Бога и ассоциирование себя с Христом), идеологический (представление советской действительности и идеологем в сниженном ключе) и другие. Такая многозначность обусловлена, в частности, полицитатным характером текста, сталкиванием множества разноплановых по своим источникам и стилевой окраске цитат.

Один из фрагментов этой поэмы является почти чистым коллажем, это речь как всегда нетрезвого рассказчика о грядущем «золотом веке»: «От третьего рейха, четвертого позвонка, пятой республики и семнадцатого съезда – можешь ли шагнуть, вместе со мной, в мир вожделенного всем иудеям пятого царства, седьмого неба и второго пришествия? <...> То будет день, "избраннейший из дней". В тот день истомившийся Симеон скажет, наконец: "Ныне отпускаеши раба Твоего, Владыка...". И скажет архангел Гавриил: "Богородица Дева радуйся, благословенна ты между жёнами". И доктор Фауст проговорит: "Вот – мгновенье! Продлись и постой". И все, чье имя вписано в книгу жизни, запоют: "Исайя, ликуй!", и Диоген погасит свой фонарь. И будет добро и красота, и всё будет хорошо, и все будут хорошие, и кроме добра и красоты ничего не будет...»¹²⁰.

Как видно, этот монолог Венички пестрит цитатами, многие из которых принадлежат религиозным текстам, являются крылатыми выражениями и традиционно должны функционировать как «авторитарные слова»¹²¹, то есть иметь закрепленное за ними значение, не искажаемое контекстом. Но в эпоху постмодернизма, как известно «ничто не живо и не свято», так что и цитаты из догматических текстов перестают быть «авторитарным словом», и крылатые

¹¹⁹ Богданова О. В. «Москва-Петушки» Венедикта Ерофеева как пратекст русского постмодернизма. СПб.: С. - Петерб. гос. ун-т, 2002. 56 с.

¹²⁰ Ерофеев В. Москва-Петушки. М.: «Издательский Дом СОЮЗ», 2008. С. 98.

¹²¹ Бахтин М. М. Слово в романе. С. 156.

выражения могут переосмысливаться.

Исследователи так характеризуют приводящие к переосмыслению «авторитарного слова» особенности речи рассказчика в поэме «Москва-Петушки»: это «превращение «авторитарного» слова, не допускающего «никакой игры с обрамляющим его контекстом, игры с его границами», в объект такой игры, окружение его «диалогизированным монологом», живой речью, наполненной динамикой смыслов. Зоной конфликта между «авторитарным» и «внутренне убедительным» становится «двуголосое слово», преодолевшее замкнутые границы преднаходимого высказывания. Конфликтность «полусвоего», «получужого» слова создает условия для возникновения новых смыслов и эмоциональных обертонов в известных цитатах»¹²².

Очевидно, и в приведенном выше фрагменте поэмы библейские цитаты, становятся словом «двуголосым». Но эта диалогизация порождается не только благодаря контексту в виде «своего» слова (тем более оно здесь занимает очень малый объем), но и во многом благодаря самой коллажной форме фрагмента, несущей свои особенности в смыслообразовании, так как именно синтагматика здесь обращает на себя внимание и подсказывает ключевые смыслы.

Фрагмент условно можно разделить на три части: первая — вопросительное предложение об ужасном прошлом, вторая — ряд предложений о прекрасном будущем, третья — последнее тавтологичное предложение, состоящее из «своего» слова.

Начало первого предложения в анализируемом фрагменте поэмы («От третьего рейха, четвертого позвонка, пятой республики и семнадцатого съезда...») наполнено историко-политическими аллюзиями («третий рейх» — нацистская Германия, «Четвертый позвонок»¹²³ — книга М. Ларни, высмеивающая американский образ жизни, «пятая республика» — французская республика после переворота 1958 г., «семнадцатый съезд» — XVII съезд ВКП(б) в 1934 г.,

¹²² Романовская О. Е. «Чужое слово» в русской постмодернистской прозе. С. 25.

¹²³ Ларни М. Четвертый позвонок. Минск: Издательство БГУ им. В. И. Ленина, 1983. 256 с.

или «съезд расстрелянных»). В этой конструкции все однородные члены начинаются с порядковых числительных (третий, четвертый, пятый, семнадцатый), что напоминает прием градации, в данном случае не семантизированный. В целом, речь здесь идет о мрачных страницах истории, предлог «от» позиционирует их в качестве некой отправной точки, от которой нужно «шагнуть». Цель обозначена по принципу антитезы во второй части этого предложения («... можешь ли шагнуть, вместе со мной, в мир вожделенного всем иудеям пятого царства, седьмого неба и второго пришествия?»), страшное прошлое четко противопоставлено светлому будущему, что акцентировано знаком тире. Будущее предстает одновременно как «пятое царство» (из предсказания пророка Даниила Навуходоносору о вечном пятом царстве), «седьмое небо» (в исламе — высшее небо) и «второе пришествие» (предсказанное Новым Заветом второе явление Христа).

Субъект сознания зовет за собой одновременно к иудейскому («пятое царство»), мусульманскому («седьмое небо») и христианскому («второе пришествие») идеалам. Общность семантики этих цитат — отсылка к религиозным непреходящим ценностям, долгожданному идеалу — могла бы быть истолкована как мотив религиозного синкретизма. Но само соседство в коллаже этих крылатых выражений и упомянутых выше политических аллюзий, уравненных благодаря порядковым числительным (третий рейх, четвертый позвонок, пятая республика, семнадцатый съезд и пятое царство, седьмое небо, второе пришествие), нейтрализует смыслы. В этом случае уместны оказываются слова Ю. Кристевой об идеологиях, которые сталкиваются, чтобы «обескровить друг друга в противоборстве»¹²⁴.

Второй абзац представляет собой еще большую разноголосицу: субъект сознания описывает великий день будущего с помощью цитат, которые вводятся без соблюдения какой-либо логики или хронологии, но зато объединяются семантикой «прекрасного, идеального», а на формальном уровне — лексическими

¹²⁴ Кристева Ю. Разрушение поэтики. С. 427.

повторами и повторяющимся союзом «и», задающим перечислительную интонацию.

«То будет день, "избраннейший из дней"» (цитата о долгожданном дне отмены крепостного права из «Вольности»¹²⁵ Радищева). «В тот день истомившийся Симеон скажет, наконец: "Ныне отпускаеши раба Твоего, Владыка..."» (слова молитвы, где Симеон богоприимец приветствует рождение Христа и выражает свою готовность умереть¹²⁶). «И скажет архангел Гавриил: "Богородица Дева радуйся, благословенна ты между жёнами"¹²⁷» (с такими словами благуя весть о предстоящем рождении Христа, согласно библейской легенде, принес архангел Деве Марии). «И доктор Фауст проговорит: "Вот – мгновенье! Продлись и постой"¹²⁸» (цитата из «Фауста» Гете о лучшем мгновении в жизни, испытав которое человек готов умереть). «И все, чьё имя вписано в книгу жизни, запоют: "Исайя, ликуй!"» (в «книгу жизни», по христианским представлениям, внесены имена праведников, «Исайя, ликуй!»¹²⁹ — так звучало, согласно библейской легенде, поздравление пророку Исае, когда сбылось его предсказание о рождении Спасителя), «и Диоген погасит свой фонарь» (упоминается легенда о Диогене, тщетно искавшем в городе нем с фонарем «человека»¹³⁰).

Здесь к пласту религиозных цитат (которые к тому же объединяет тема рождения Христа) прибавляются цитаты из «Вольности» Радищева, «Фауста» Гете и легенды о Диогене. Хотя очевидна разнородность этих цитат, но, будучи скомбинированными в технике коллажа, они обретают семантическую общность

¹²⁵ Радищев А. Н. Вольность // А. Н. Радищев. Полное собрание сочинений. М.-Л.: Изд-во Академии Наук СССР, 1938-1952. Т. 1 (1938). С. 17.

¹²⁶ Ныне отпускаеши раба Твоего, Владыка... (текст и перевод) [Электронный ресурс] // Православный журнал «Фома». Режим доступа: <http://foma.ru/nyine-otpushhaeshi-raba-tvoego-vladyiko.html> (дата обращения 03.02.2014.).

¹²⁷ Молитва Богородице [Электронный ресурс] // Православная энциклопедия «Азбука веры». Режим доступа: <http://azbyka.ru/molitvoslov/molitvy-ko-presvyatoj-bogorodice.html> (дата обращения 03.02.2014.).

¹²⁸ Остановись, мгновенье! Ты прекрасно! // Энциклопедический словарь крылатых слов и выражений: Более 4000 статей / Авт.-сост. В. Серов. 2-е изд. М.: Локид-Пресс, 2005. С. 551-552.

¹²⁹ Исайя, ликуй! [Электронный ресурс] // Энциклопедия dslov.ru. Режим доступа: <http://dslov.ru/fslov/f1115.htm> (дата обращения 03.02.2014.).

¹³⁰ Ходить с фонарем Диогена // Энциклопедический словарь крылатых слов и выражений. С. 801.

— все они описывают свершение самых долгожданных и значительных событий. Заданная полисиндетоном перечислительная интонация предполагает возможность продолжения этого ряда великих событий, однако он иссякает в следующем предложении: «И будет добро и красота, и всё будет хорошо, и все будут хорошие, и кроме добра и красоты ничего не будет...». Здесь сохраняется многосоюзие с «и», перечислительная интонация, однако лексика явно тавтологична. Так что смысловой потенциал цитат оказывается нереализованным.

И первый, и второй абзац, по сути, заканчивается смысловой пустотой, о пустоте и сам этот коллаж. На первый план в этом насыщенном цитатами фрагменте выходит патетика ожидания прекрасного будущего, но пафосные предсказания сводятся в итоге к бессмысленным повторам. Многосоюзие и беднота лексики в финале фразы переводят эту патетику в план комического.

Конечно, если соотнести этот фрагмент с ближайшим контекстом в поэме «Москва-Петушки», станет ясно, что комический эффект вполне уместен, ведь в реальном плане эту речь произносит герой поэмы, будучи очень пьяным и сочиняя на ходу детали наступления «золотого века» для не менее пьяного контролера ради бесплатного проезда.

Что касается религиозного плана, многие цитаты в составе коллажа посвящены рождению или второму пришествию Христа, а герой поэмы не раз ассоциирует себя с Христом. Здесь библейские цитаты перестают звучать как «авторитарное слово», они оказываются переосмыслены с учетом реального плана.

Благодаря своей синтагматике коллаж может рассматриваться как воплощение советской идеологии, а точнее — продолжающихся десятки лет обещаний светлого коммунистического будущего. Обилие религиозной лексики не противоречит этому впечатлению, а лишь усиливает его, ведь неоднократно отмечалось, что идеология в тоталитарном государстве выступает заменой религии. Через сам способ компиляции библейских и литературных цитат в

коллаже автор раскрывает абсурдность идеологии советского режима, основанной на вере в скорое построение коммунизма при очевидно страшном прошлом и настоящем (вспомним, например, упомянутый в начале коллажа «семнадцатый съезд», более тысячи делегатов которого были впоследствии репрессированы). Герой мысленно шагает от настоящего («От третьего рейха, четвертого позвонка, пятой республики и семнадцатого съезда») к некоему идеальному будущему (описанному посредством библейских и литературных цитат), но заканчивается все пустыми по форме и содержанию фразами («И будет добро и красота, и всё будет хорошо, и все будут хорошие, и кроме добра и красоты ничего не будет...»).

Как уже отмечалось, поэма в целом содержит внушительный пласт советских идеологем и штампов, одна из глав даже посвящена изображению «пьяной» революции. При этом, по мнению О. Е. Романовской, «авторитетность коммунистической идеологии в поэме снижается путем искажения и осмеяния тех словесных формул, с помощью которых она выражалась. Известные цитаты дискредитируются, так как сочетаются с традиционно низкими темами. Одной из них является тема пьянства»¹³¹. Рассмотренная выше коллажная техника — еще один способ абсурдизации советской власти. Благодаря соединению разнородных цитат, объединенных довольно расплывчатым значением (для первого ряда заимствований — «мрачное прошлое», для второго — «прекрасное будущее») акцент в коллаже смещается на особое оформление цитат (формальные «числовые» связки, перечислительная интонация, лексические и грамматическим повторы), доминирует сам факт многократно повторяющегося, но в итоге пустого по смыслу обещания.

Данный коллаж сжато иллюстрирует характер взаимодействия нескольких образованных цитатами семантических пластов в поэме, благодаря сосуществованию которых она допускает накладывающиеся друг на друга множественные интерпретации (в библейском ключе, комическом, политическом и других).

¹³¹ Романовская О. Е. «Чужое слово» в русской постмодернистской прозе. С. 21.

В результате исследования коллажных фрагментов из романа Т. Толстой «Кысь» и поэмы В. Ерофеева «Москва-Петушки» можно выделить ключевые особенности функционирования цитаты в коллаже.

Во-первых, синтагматика (особенности построения предложений, риторические фигуры) становится очень акцентированной и значительным образом определяет смыслообразование в коллаже. Хотя обычно по отношению к художественному произведению, конечно, неверно говорить о «большей» или «меньшей» роли семантики или синтагматики, но в коллаже (как и в стихотворном центре) синтагматика все же оказывается необычайно подчеркнутой, она позволяет организовать в осмысленное целое множество цитат и возникающих на их границах «диалогических обертонов».

Во-вторых, цитаты в коллаже реализуют те оттенки своего смысла, которые позволяют сохранить осмысленность коллажа как единого высказывания, поэтому цитата может даже читаться буквально (как единица языка) и не реализовывать смыслов своего источника. Острее всего проблема смысловой общности между цитатами проявляется в чистом коллаже (фрагмент из романа Т. Толстой «Кысь»), вероятнее всего, она связана с полным отсутствием в коллаже авторского слова, определенного «речевого центра», «фокусирующего» смыслы цитат. Эта проблема своеобразно «компенсируется» за счет функционирования цитат как «пустых знаков», обретающих ситуативный смысл, оторванный от смысла цитаты в ее тексте-источнике. В то же время фрагмент из поэмы В. Ерофеева «Москва-Петушки», содержащий вкрапления «своего» слова и имеющий вполне определенный «речевой центр», демонстрирует переосмысление, но не предельное отчуждение смыслов цитат от их смыслов в текстах-источниках. Это позволяет предположить взаимосвязь между отсутствием авторского слова, определенного «речевого центра» и крайней отдаленностью смыслов цитат по отношению к смыслам их источников в коллаже. Исследователями уже отмечена такая особенность постмодернистской цитаты, как отдаленность ее смыслов от

текста-источника: «Если в творчестве модернистов и авангардистов начала XX века литературные аллюзии, мифологические и библейские реминисценции обладали мощным семантическим потенциалом, обогащающим текст дополнительным рядом вертикальных значений, позволяющих увидеть мир сквозь призму культурных ассоциаций автора, то в литературе постмодернизма «чужое» слово чаще всего лишается значения авторитетной «смысловой инстанции» и становится объектом глобальной игры»¹³². Однако, как видно, именно в коллаже эта оторванность цитаты от смыслов цитируемого текста проявляется в максимальной степени: при отсутствии авторского слова цитата действительно начинает функционировать как «пустой знак», смысл которого ситуативен, не привязан к источнику заимствования. Таким образом, предельная диалогизированность цитаты в коллаже оборачивается для нее утратой ее исходных смыслов.

2.2. Цитата как основа подтекстного сюжета (в центонном тексте)

В центонном тексте опорными точками смыслопорождения становятся, в первую очередь, формируемые цитатами подтекстные сюжеты. Особенностью центонного текста является сложным образом организованная полицитатность, при которой к объединению тяготеют те цитаты, в которых звучат «чужие голоса», принадлежащие одному тексту/автору или порождающие схожие «диалогические обертоны» (например, цитаты из нескольких религиозных текстов). Каждый ряд таких цитат, пусть и встречающихся в тексте разрозненно, но имеющих семантическое родство и благодаря характеру комбинации друг с другом и с другими элементами текста образующих подобие «сюжета», формирует в центонном тексте подтекстный сюжет.

Так, например, в поэме В. Ерофеева «Москва-Петушки» многочисленные и разнообразные цитаты условно могут быть сложены в группы, порождающие

¹³² Там же. С. 13.

несколько подтекстов поэмы (христианский, философский, литературный, идеологический и другие). Все цитаты, а вместе с ними и подтекстные сюжеты, переплетаются и взаимодействуют, обеспечивая вариативность интерпретаций.

Подобная «многоподтекстность» характерна для романа Т. Ю. Кибирова «Лада, или радость»¹³³, автор которого больше известен как поэт-постмодернист.

На первый взгляд, фабула романа «Лада, или Радость» описывает жизнь простых жителей деревни: белошерстная собачка Лада была подобрана на улице пятиклассницей Лизой, привезена в деревню на лето, а затем по воле родителей Лизы разлучена с маленькой хозяйкой; после Лада обретает новую любимую хозяйку — благообразную старушку Александру Егоровну, ради которой ближе к финалу собака даже жертвует своей жизнью, бросаясь на волков, но все заканчивается счастливо.

Однако эта простота оказывается иллюзорной: на основе фабулы о собачке Ладе и ее хозяйке — деревенской старушке Егоровне — автор творит собственный эсхатологический миф. Это становится возможным благодаря сложной композиции романа, а также многочисленным цитатным отсылкам, которые объединяют разные временные, культурные пласты и придают событиям фабулы универсальное значение. Весь роман пронизывает тема осатанения, бесовства, приближения конца света, причем раскрывается эта тема во многом благодаря внесению цитат, объединенных семантикой страшного предвестья, борьбы со злом.

Вместе с тем заглавие романа Т. Кибирова «Лада, или Радость: хроника верной и счастливой любви» очевидно, созвучно с заглавием скандального набоковского романа, которое в переводе С. Ильина на русский язык звучит: «Ада, или радости страсти. Семейная хроника»¹³⁴. И хотя текст Кибирова не является римейком, он полон отсылок к набоковскому тексту, которые придают интертекстуальный характер истории дружбы человека и собаки.

¹³³ Кибиров Т. Ю. Лада, или Радость: Хроника верной и счастливой любви: Роман. М.: Время, 2014. 192 с.

¹³⁴ Набоков В. В. Ада, или Радости страсти: Семейная хроника / Пер. с англ. С. Ильина. М.: ДИ-ДИК, 1996. 572 с.

Весь роман насыщен стихами, причем речь идет не только о цитируемых стихотворениях, но и о стихотворениях, созданных автором именно как часть романа. Так, в первой главе звучит «лирическое песнопение» — как выяснится позже, это песнь собаки Лады, которую вынужденно оставила ее первая хозяйка — Лиза. Само определение «песнопение» довольно неожиданно вводит песню тоскующей в разлуке с хозяйкой собаки в контекст церковных ритуалов.

Было счастье короче, чем взмах ресницы...

Или снилось мне то? Или это снится?

Я тебя любила, а ты забыла!

Лизавета, где ты?!

Я взываю во тьму, но ответа нету!

Осыпается наше с тобою лето.

Отошла в поля ты в лучах заката.

Кто же нынче, Лиза,

Твои глазки, коленки, ладошки лижет?

Ты все дальше, Лиза, а смерть все ближе!

Только мнится — разлука с тобой страшнее

Залетейской стужи!

<...>

Так прощай, Лизочек, прости, дружочек,

Поминай, как звали

Ту, кого целовала ты, миловала

И пускала тайно под одеяло,

Для кого запах кожи твоей дороже

Благовоний рая!¹³⁵

Вспомним, что герои набоковской «Ады» — Ада и Ван — оказываются

¹³⁵ Кибиров Т. Ю. Лада, или Радость: Хроника верной и счастливой любви. С. 5-6.

состоящими в инцесте родными братом и сестрой, впервые предающимися преступной страсти летом в усадьбе «Ардис». В «Аде» Набокова важным оказывается мотив раздвоенности, разделенности, а физической и духовной цельности достигают лишь Ада и Ван, что позволяет исследователям толковать набоковский текст как художественное осмысление мифа об андрогинах¹³⁶. Подобный мотив цельности двух половин в начале романа Кибирова задается образами неразлучных Лады и Лизы, сходство четырехбуквенных женских имен как бы роднит девочку и собачку, к тому же Лизу автор называет «белобрысенькой», а Ладу — «белокурой». Песня усиливает заявленную в заглавии переключку с набоковским романом, поскольку заставляет проецировать на Ладу и Лизу историю Ады и Вана. Если в романтическом ключе суть мифа об андрогине «сводится к переживанию человеком в образе андрогина первозданной целостности до времени и истории»¹³⁷, то Лада переживает как раз утрату этой целостности.

В песне Лады много лексики с общей семантикой тревожности, страшного предчувствия: «смерть», «залетейская стужа», «ворона», «гибель» и другие. Это «песнопение» Лады ее новая хозяйка — старушка Егоровна — воспринимает как безумный вой. В речи повествователя мотив всеобщего беснования достигает своего пика: «Трудно было поверить, что эти звуки исходили из глоток обыкновенных земных существ, а не проклятых душ, оплакивающих свою незавидную загробную участь! С нами крестная сила! Тут уж впору было страшиться не мифического бешенства, разносимого, по уверениям центрального ТВ, ежиками, а вполне реального и ужасного беснования и осатанения!»¹³⁸. Нельзя не заметить, как с упоминанием ежеиков мотив бешенства переводится одновременно и в сниженный, комический план. Однако когда Егоровна выходит

¹³⁶ Антошина Е. В. Литературные контексты романа В. В. Набокова «Ада, или радости страсти. Семейная хроника» (на примере мотива инцеста) // Вестник ТГПУ. 2011. № 11. С. 156-161., Романова Г. Р. Миф в художественной структуре романа В. Набокова «Ада, или радости страсти» // Вестник ДВО РАН. 2005. № 4. С. 95-103.

¹³⁷ Антошина Е. В. Литературные контексты романа В. В. Набокова «Ада, или радости страсти. Семейная хроника» (на примере мотива инцеста). С. 160.

¹³⁸ Кибиров Т. Ю. Лада, или Радость: Хроника верной и счастливой любви. С. 8.

ночью на двор, она застаёт то самое первозданное состояние мира «до времени и истории»: «А Александра Егоровна осталась одна посреди деревни и, видимо, в целом мире, такая вдруг наступила странная тишь и мгла. И ладно бы просто одна (тем более что обрадованный исчезновением Лады беззвучный Барсик уже терся вокруг старушкиных ног), но этот целый мир был ни капельки не знакомым, абсолютно неведомым, таинственно безмолвным и, кажется, бесчеловечным. Что это там такое темнеет — совсем не похожее на тупицинский дом? что же это там высится такое непонятное за мостками? что это так зловеще стелется и шевелится? что мерцает там, за туманами? и что это за такие невиданные колдовские туманы? Что это все значит? Откуда и зачем это? Что я-то тут делаю, и как же мне быть-то среди всего этого огромного, чужого и непонятного?»¹³⁹. И это ее видение вновь перебивается комически — появлением алкоголика Жоры, который напевает совсем иного плана строки: «“Ну чо, старая?! Кому не спится в ночь глухую? Собаке, сторожу и х..!”»¹⁴⁰.

На протяжении всего романа при всей незамысловатости фабулы автор одновременно нагнетает тревожные предчувствия, предвещая конец света, и продолжает развивать комическую линию, в основном связанную с образом озорничающего похабника Жоры, которого автор с заметной долей самоиронии называет «стихийным постмодернистом», поскольку тот «изъяснялся исключительно цитатами, правда, не книжными, а все больше киношными, телевизионными и фольклорными, и, как многие именитые постмодернисты, нисколько не был озабочен тем, что ни происхождение этих цитат, ни их смысл собеседнику были зачастую неведомы»¹⁴¹.

Для Жоры цитаты являются элементами активного словарного запаса, буквально превращаются в элементы языка. Речь Жоры — непрерывный коллаж цитаций, однако его культурный уровень невысок: «Иногда, впрочем, Жора цитировал и литературную классику, например, после того как компания

¹³⁹ Там же. С. 10.

¹⁴⁰ Там же. С. 11.

¹⁴¹ Там же. С. 45.

положительно решала вопрос "Не послать ли нам гонца за бутылочкой винца?", он, завязывая шнурки, неизменно декламировал: "И он послушно в путь потек и к утру возвратился с ядом!".

И, конечно же, как многие поколения русских забулдыг и мелкой шпаны, неизменно уверял собутыльниц и случайных попутчиц, что это он раньше был "весь как запущенный сад, был на женщин и зелие падкий", а ныне как раз наоборот, запел про любовь и отрекается скандалить.

Ну и "Луку Мудищева", ясен пень, знал назубок, от начала до конца, как "Отче наш"¹⁴².

Цитата, звучащая в речи героя, становится средством его характеристики и, в целом, формирует систему образов. Так, в противоположность Жоре в речи доброй старушки Егоровны звучат лишь религиозные тексты — в основном, молитвы. Вечерами она читает Библию, а звука у ее телевизора нет, так что в ее дом не проникают голоса «Кобзона-Баскова-Лолиты-Тимоти-Ромы Зверя-Мишы Леонтьева-Петра Толстого» или «ржание Петросяна, Мартиросяна и Галусяна»¹⁴³. Егоровне не знаком язык масс-культуры — она даже не воспринимает цитатных отсылок в речи Жоры и смеется над ними как над свежими шутками. Если Жора — явный представитель масс-культуры, то Егоровна — почти святая, максимально от нее дистанцированная героиня, так что неслучайно именно дом этой старушки в финале оказывается последним оплотом света посреди царства тьмы.

Автор, постепенно сгущая тучи над головами Лады и Егоровны, сам же обнажает этот прием в главе «Волки» и в результате достигает обратного эффекта, не давая читателю погрузиться в текст, напоминая о его искусственности: «Тревожное предчувствие, которое, по мысли автора, должно было бы возникнуть у чувствительного читателя из-за неоднократного поминания андерсеновской

¹⁴² Там же.

¹⁴³ Там же. С. 117.

владычицы мрака и мраза, скоро сбылось»¹⁴⁴.

Обозначенные в названии главы волки появляются сначала в стихотворном переложении эпизода «Снежной королевы». Песня предвещает судьбу Лады, которой предстоит спасти свою хозяйку от волков:

Бесконечный, безобразный
 Волчий вой!
 Легион за легионом,
 Тьма за тьмой!

Песню древнюю поет
 Ночной мороз
 Про родимый вольный хаос,
 Про хаос.

Исчезает в круговерти
 Божья твердь!
 Свищет ветер, воют черти,
 Пляшет Смерть!

Свищет ветер, воют бездны,
 Стонет ад,
 Духи злобы поднебесной
 Голосят!

Никого уже, девчонка,
 Не спасешь!
 Смерть и Время воцарились,

¹⁴⁴ Там же. С. 122.

Мрак и ложь!¹⁴⁵

В этих стихах волки предстают именно как inferнальная сила, их песне, по признанию автора, он намеренно придает «значение универсального мифа»¹⁴⁶. Так, цитатные отсылки, порождающие тревогу и предчувствие трагических событий, оказываются вписаны в мифологический контекст.

Волки, выступающие как силы хаоса в песне, вскоре в реальности нападают на Егоровну, а Лада издает вой-песнь и жертвует собой, подобно Христу. Песня Лады, в противовес волчьей, полна библейских отсылок, даже напоминает молитву (и душевные терзания Христа в Гефсиманском саду), а образ старушки Егоровны подается в божественном ореоле:

Ты спасала и сохраняла меня,
 Хлеб насущный давала мне,
 Если веником ты и лупила меня,
 То всегда по моей вине!
 Ты судила не по проделкам моим,
 А по ласковости своей!
 Ты прощала грехи,
 Оставляла долги
 Бестолковых своих зверей!
 И не знаю, как Барсик — да черт бы с ним! —
 Я останусь рабой твоей!

<...>

Так веди меня в бой, моя Госпожа,
 Хоть и нет упоения в нем!
 Дай мне силы покрепче челюсти сжать
 На заливке проклятом том!

¹⁴⁵ Там же. С. 127-128.

¹⁴⁶ Там же. С. 126.

Прокусить хоть разочек вражию шерсть,
 Отстоять собачкину честь!
 Так веди меня в бой, Хозяйка моя!
 Укрепи дрожащую тварь!
 Смерть, где жало твое? Вот душа моя!
 Победить мы не в силах, но будет ничья,
 И враги не пройдут — как встарь!¹⁴⁷

Последняя строка вводит противостояние Лады и волков одновременно и в контекст противостояния Святой Руси врагам-захватчикам. Но в то же время название главы, где звучит песнь Лады — «Последняя битва воительницы Лукоморья» — напоминает о довольно комичном происхождении клички Лады: она была названа в честь обладающей сверхспособностями славянки-воительницы Лукоморья — героини вымышленного автором массового фэнтези. Очень уж незамысловатой представлена книга, откуда позаимствовано имя Лады: «Всю четвертую четверть прошедшего учебного года и начало летних каникул Лизочка была погружена в мистические миры Буй-Тура Воеводина, пожалуй, самого хваткого и беззастенчивого из перелазгателей Толкиена и Роберта Желязны на язык "Дома-2" и "Антикиллера-3". (Говорят, кстати, что под грозным псевдонимом скрывается выпускница Литинститута, популярный диджей радио "Отрыв" и колумнистка нескольких периодических изданий Ада Минглет).

Особенно Лизе понравилась седьмая часть Буй-Туровой эпопеи — "Воительницы Лукоморья". Одна из этих, облаченных, судя по обложке, в бронированные бикини славяно-росских валькирий обладала удивительной способностью обращаться из натуральной блондинки то в белоснежную степную кобылицу, то в белокрылого сокола или среброкрылого лебедя, а то и в белокурую (sic!) волчицу! Что не раз помогало ей наводить ужас на орды зверообразных врагов земли святорусской. Поэтому, когда юная читательница, зачарованная веселостью и ласковостью не менее белокурого собачьего подростка,

¹⁴⁷ Там же. С. 132-133.

выклянчивавшего горелую говядину у придорожной шашлычной, упростила папу, а тот ценой невероятных унижений и несбыточных обещаний умолил главу харчевниковской семьи приютить бездомную собачку, вопрос о кличке решился мгновенно»¹⁴⁸.

Таким образом, переплетающиеся в противостоянии Лады и волков мифологический (эсхатологический), языческий и христианский подтексты переосмыслены также и в комическом ключе.

Заживлению ран Лады и последующему застолью посвящена глава с цитатным заглавием «Вечеря» (имеется в виду название картины «Тайная вечеря» Л. Да Винчи), которое вновь представлено в разных планах. Застолье в доме Егоровны, несмотря на благообразность самой старушки, — скорее пародия на «Тайную вечерю», потому что на столе — водка и картошка с тушенкой, а Жора как обычно поет непристойные песни. Однако одновременно участники «вечери» мыслятся все же собравшимися во имя Бога и вопреки силам тьмы: «Так вот они и сидели, и пели, и смеялись за полночь в крохотном кубике бестолкового человеческого тепла и слабого света, посреди морозного мрака, ничем, в сущности, не огражденные от тьмы, кромешной и вечной. Ведь жизнь наша с вами ничем существенным не гарантирована, держится ведь действительно на честном слове, на том самом Пречестном Слове»¹⁴⁹. В данной фразе словосочетание «Пречестное Слово», с одной стороны, представляет собой цитату из молитвы («О, Пречестный и Животворящий Кресте Господень»¹⁵⁰), а с другой — напоминает фразеологизм «(держаться) на одном честном слове», которым шутливо-иронически обозначается то, что «еле держится, слабо прикреплено, вот-вот упадет»¹⁵¹. Таким образом, в этой фразе одновременно порождаются совершенно противоположные по смыслу «диалогические обертоны».

¹⁴⁸ Там же. С. 13-14.

¹⁴⁹ Там же. С. 157.

¹⁵⁰ Молитва Честному Кресту [Электронный ресурс] // Православная энциклопедия «Азбука веры». Режим доступа: <http://azbyka.ru/molitvoslov/molitvy-v-besovskix-napastyax-i-iskusheniya.html> (дата обращения 05.06.2014.).

¹⁵¹ Энциклопедический словарь крылатых слов и выражений. С. 465-466.

Следующими строками, содержащими цитату из Евангелия, автор усиливает христианский план главы, но в новом окружении цитата не может звучать только как «авторитарное слово», библейский подтекст развенчивается: «Я даже хотел к этой главе взять другой эпиграф: "Ибо, где двое или трое собраны во имя Мое, там Я посреди них". Мат. 18, 20. Но потом все-таки одумался. Это уж был бы перебор, может быть, даже и кощунственный.

Собрались-то они де-факто во имя ничем не примечательной, хотя и очень славной дворяжки»¹⁵².

После счастливого излечения Лады приходит весна (которая в мифологии знаменует возрождение года, нового мира после смерти старого). Жители деревни сливаются в радостном песенном порыве, причем каждый добавляет собственный, куплет, а припев исполняется хором. Патетика этой песни вкупе с заглавием романа («Лада, или Радость») напоминают «Песнь Радости (из Шиллера)» Ф. И. Тютчева¹⁵³ (хотя существует несколько переводов «Оды радости» Ф. Шиллера, именно с тютчевским текстом буквально совпадают многие строки из оды в романе Кибирова). Казалось бы, эта песня — имеющее мифологические корни ликование по случаю рождения нового мира:

Радость, первенец творенья,
Дщерь великого Отца,
Шлют тебе благодаренье
Немудрящие сердца!¹⁵⁴

Однако же последним к хору присоединяется автор, одновременно вводя и мотив самоиронии:

Радость, первенец творенья,
Попирает смерть и ложь!..

¹⁵² Кибиров Т. Ю. Лада, или Радость: Хроника верной и счастливой любви. С. 157.

¹⁵³ Тютчев Ф. И. Песнь Радости (из Шиллера) // Ф. И. Тютчев Полное собрание сочинений и писем в шести томах. М.: Издательский центр «Классика», 2002. Т. 1. Стихотворения, 1813—1849. С. 40—43.

¹⁵⁴ Кибиров Т. Ю. Лада, или Радость: Хроника верной и счастливой любви. С. 182.

Вот и все стихотворенье.

Что еще с меня возьмешь?¹⁵⁵

Примечательно, что имена всех поющих песню в своем роде «неполноценны», «частичны»: Егоровна — так по отчеству обычно именуют хозяйку Лады, Жора — только вариация основного имени Георгий, Сапрыкину зовут за глаза Тюремщицей, Тэкле Хаварьят — иноязычное и никому не известное имя (ему Жора дает прозвища — например, «Чебурек», а Егоровна зовет его «сынок»), ну а «Лада» — это кличка собаки. Все эти герои в финальном хоре предстают как разные проявления одной личности: герои, говорившие на таких разных языках (лай собаки, иностранная речь Тэкле, библеизмы Егоровны, штампы масс-культуры Жоры), наконец, смогли слиться в хор. Это заставляет вспомнить набоковскую «Ваниаду», а также миф об андрогинах и сопоставить в этом ключе «Аду...» и «Ладу...». Кроме того, в романе Набокова ключевое место занимает осмысление времени и попытки его преодоления, а в финале романа Кибирова главные героини оказываются неподвластными времени и смерти: «Ну а Александра Егоровна с Ладой, они-то будут жить долго и счастливо. / И вообще не умрут. / Никогда»¹⁵⁶.

Таким образом, в романе «Лада, или радость» история из жизни собачки Лады строится на большом количестве цитатных отсылок, аллюзий и реминисценций, благодаря которым складывается несколько подтекстных сюжетов. Во-первых, один из подтекстов формируют заявленные еще заглавием романа Кибирова связи с романом Набокова «Ада, или радость», а также с интерпретациями романа Набокова, который включает в себя миф об андрогинах. Во-вторых, роман Т. Кибирова может быть прочитан как универсальный миф о борьбе жизни и смерти, света и тьмы, о конце света и перерождении мира: когда на деревню надвигается зима, с ней приходят олицетворяющие мрак и хаос волки, которые нападают на Егоровну. Но Лада, имя которой напоминает о славянской

¹⁵⁵ Там же. С. 184.

¹⁵⁶ Там же. С. 190.

языческой богине, побеждает врагов. Весна символизирует рождение нового мира и победу героев над силами зла в мифологической линии романа. Кроме того, в романе одновременно содержится пласт очевидных библейских отсылок, что позволяет увидеть роман в новом свете: на образ Лады проецируется образ Христа, жертвующего собой, но воскресающего в финале, а старушка Егоровна выступает для Лады в роли Бога-Отца (вспомним песнь Лады перед битвой с волками). Одновременно все эти подтексты сосуществуют в комическом контексте: высокие библейские и мифологические образы переосмысливаются во многом благодаря Жориным шуточкам, сплетающимся в коллаж, а имя Лады оказывается связано с воительницей из фэнтези.

Можно также сказать, что не только подтексты этого романа ризоматически множатся, но и герои имеют множество цитатных двойников, помимо уже упомянутых, поскольку в описании внешности и поступков многих героев присутствуют цитаты:

«Лада // Ада // Беатриче // Ромео // собака Баскервиллей // арап Петра Великого // Наташа Ростова // Айвенго // Осип Мандельштам // Лаокоон.

Лиза // бедная Лиза // капитанская дочка // Миньона

Александра Егоровна // Пушкин // Татьяна Ларина // Данте // Джульетта // Наталья Николаевна Пушкина // крошечка-хаврошечка // «мать Ивана» из повести Валентина Распутина «Дочь Ивана, мать Ивана».

Жора // Терминатор I // историк Радзинский // Ноздрев-Хлестаков // Берти Вустер из комических романов П. Г. Вудхауза // мистер Свивеллер персонаж «Лавки древностей» Диккенса // Барт Симпсон из мультсериала «Симпсоны» // «парнишка» из стихотворения Одена «Щит Ахиллеса» // Дантес // Тарас Бульба // Петрушка, Рататуй (театральные маски) // Владимир Высоцкий¹⁵⁷ и так далее. Эти цитатные двойники героев не вписываются далее в какой-либо подтекстный

¹⁵⁷ Семенова Н. В. Код заглавия в романе Тимура Кибирова «Лада, или радость» // Вестник ТвГУ. Серия: Филология. 2014. № 3. С. 131-132.

сюжет, они очевидно разноплановы, что приводит к усиленной «релятивизации»¹⁵⁸ героев.

Наряду с названными подтекстными сюжетами, может быть выделен и условный «филологический» подтекст, поскольку множественные авторские отступления в основном посвящены проблемам и задачам современной литературы, в них по-своему развивается тема конца света. Отмечается, например, низкопробный характер современной массовой литературы на фоне общей потери интереса к «ветхим книжкам из малой и большой серии "Библиотеки поэта", которые по привычке все еще почитаются бессмертными, но дальнейшее существование коих тоже ничем, ничем не гарантировано!»¹⁵⁹

Тематика отступлений позволяет назвать роман Т. Кибирова метаповествованием. Они нередко представляют собой рефлексию автора по поводу своего романа (например, рассматривается вопрос, не ввести ли козу в качестве нового персонажа и будет ли возможно описать ее жизнь достаточно правдиво), к тому же заголовками некоторых глав обозначен литературный прием, лежащий в их основе («Ретардация», «Все еще ретардация», «Лирическое отступление ...»).

В речи повествователя звучит озабоченность потерей литераторами интереса к обычному человеку и повседневной реальности: «Предельно ясным мне представляется только одно — вековечное отвращение некоторой части моих коллег по веселому цеху к добру, к мирным обывательским радостям и добродетелям, порядку и иерархичности, презрение к срединному пласту бытия, который дан нам в удел и который мы обязаны возделывать и доводить до ума, к нормальной человеческой жизни, горацанской "золотой середине", непреодолимый, зудящий соблазн нарушения стеснительных правил, куцых конституций и авторитарных заповедей»¹⁶⁰. В итоге в романе проводится условное

¹⁵⁸ Там же.

¹⁵⁹ Кибиров Т. Ю. Лада, или Радость: Хроника верной и счастливой любви. С. 136.

¹⁶⁰ Там же. С. 163.

разделение всех литераторов на представителей мистической, «демонической» линии «Блока-Байрона» и реалистической, человеческой линии «Чехова-Честертон»¹⁶¹. Столкновение двух этих векторов в литературе и свою позицию по этому поводу автор иллюстрирует так: «"Будь или ангел или демон". Да будь же ты человеком, в конце-то концов!»¹⁶². Строка «Будь или ангел или демон» взята из стихотворения В. Ф. Ходасевича «Гостю»¹⁶³, которое целиком помещено в эпиграф главы и подвергнуто критике автора, этот стих прокомментирован в прозе, да еще с элементами разговорного стиля речи, так что точка зрения автора в романе резко противопоставлена точке зрения лирического субъекта стихотворения Ходасевича: «Да будь же ты человеком, в конце-то концов!».

Но авторское ратование за изображение литераторами «нормальной человеческой жизни» оказывается лукавством, игрой с читателем, поскольку одновременно роман насыщен мифологическими и религиозными отсылками (хотя, вероятно, утверждения автора рассчитаны на массового читателя, который в самом деле может прочитать только основной сюжет о жизни дворняжки, без учета этих отсылок).

Себя же повествователь однозначно причисляет ко второму типу литераторов: «цель моя вполне традиционна и достохвальна — пробудить лирой добрые чувства»¹⁶⁴. Цитатой из пушкинского стихотворения «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...»¹⁶⁵ автор обозначает свой творческий путь как продолжение дела великого поэта. Но это заявление оказывается частью авторской игры с читателем, а пушкинское слово, часто звучащее в эпиграфах или в виде отдельных цитат романа, тоже помещается в иронический контекст (так, Лиза, дочь капитана милиции, — «капитанская дочка»).

¹⁶¹ Там же. С. 159.

¹⁶² Там же. С. 163.

¹⁶³ Ходасевич В. Ф. Гостю // Ходасевич В. Ф. Собрание стихов (Путем зерна — Тяжелая лира — Европейская ночь). Париж, издательство «Возрождение», 1927 г. Л.: Искусство, 1989. С. 58.

¹⁶⁴ Кибиров Т. Ю. Лада, или Радость: Хроника верной и счастливой любви. С. 136.

¹⁶⁵ Пушкин А. С. Я памятник себе воздвиг нерукотворный // А. С. Пушкин. Собрание сочинений в 10 томах. Т. 2, М.: Государственное издательство художественной литературы, 1959. С. 460.

Также игровой характер носят и замечания Автора в главе «Все еще ретардация», которая построена как диалог Автора и Читателя. Когда Читатель ставит вопрос по поводу набоковского утверждения: «Художник, как и ученый, в ходе эволюции искусства или науки все время раздвигает горизонт, углубляя открытия своего предшественника, проникая в суть явлений все более острым и блистательным взглядом»¹⁶⁶, автор парирует: «Вот только жаль, что все эти раздвижения горизонта и углубления открытий чаще всего понимаются и сводятся к тому, что если предшественник описал любовные страдания педофила, то последователь обязан описать приключения как минимум скотоложца или еще что-нибудь позабористей. И выходит никакое не проникновение в суть явлений и никакая не эволюция, а ровно наоборот — стремительная и непоправимая деградация и дегенерация...»¹⁶⁷. При этом сам же автор помещает явные переключки со скандальным набоковским романом «Ада, или радости страсти» в свою историю о беззаветной любви собаки и человека, что придает ей странный колорит.

Роман сам по себе не отвечает требованиям, заявляемым его автором, а скорее, наоборот полемизирует и развенчивает их.

И история Лады — это не полноценный реальный план произведения, а лишь симуляция традиционного нарратива, «ренарративизация»: «Развитие постмодернизма <...> характеризуется ренарративизацией рассказа, которая в литературе соответствует оживлению форм прошлого. <...> Подобная ренарративизация, которая, по Умберто Эко, может быть только ироничной, в литературе приобретает форму возвращения к линейности, иначе говоря, к некоему удобству чтения в противовес великой беспорядочности «нового романа». Эта линейность не обязательно включает возвращение к функциональности интриги или к хронологии реалистического типа»¹⁶⁸. Особая

¹⁶⁶ Кибилов Т. Ю. Лада, или Радость: Хроника верной и счастливой любви. С. 139.

¹⁶⁷ Там же.

¹⁶⁸ Гонтар М. Постмодернизм во Франции: определение, критерии, периодизация // Человек: образ и сущность. Гуманитарные аспекты: ежегодник. М.: ИНИОН РАН, 2006. С. 155-169.

«ренарративизация» в романе Кибирова, по сути, является средством опровержения мнения Читателя о невозможности соединить массовую и высокую литературу: «Те, кто способен умилиться вашими асадовскими старушками и собачками, как раз и будут с удовольствием читать про морпехов или про выходящих за олигархов домработниц, про тех же воительниц Лукоморья, без всяких этих постмодернистских выкрутасов. А те, кто в принципе мог бы поучаствовать в ваших цитатных оргиях и стилизаторских вакханалиях (честно говоря, немного утомительных и иногда — уж простите — грешащих против хорошего вкуса), те с неизбежностью отвратятся от подобного сюжета. Ну пора уж, ей-богу, оставить эти детские мечтания — ну не удастся уже никому совместить дедушку Крылова и, скажем, Себастьяна Найта»¹⁶⁹.

Итак, роман Кибирова отличает полицитатность, ставшая средством порождения нескольких подтекстных сюжетов, а также симулятивность реального плана, который оказывается лишь игровой иллюстрацией «филологического» подтекста романа.

В этом центонном тексте максимально отчетливо реализуется представление постмодернистской философии о тексте как «симулякре», здесь складывается парадоксальная ситуация: подмена «реального плана» его симуляцией, он приравнивается к одному из подтекстов, что разрушает привычную структуру текста. Несамостоятельность «основного плана» подчеркнута именно посредством множества равноправных с ним «подтекстных сюжетов», возникающих благодаря особому комбинированию цитат в центонном тексте, а точнее, даже комбинированию внутри одной цитаты разнонаправленных «диалогических обертонов», так что одна цитата может принадлежать одновременно двум-трем разным подтекстам. Пожалуй, обращение постмодернистов к центонным текстам оказывается вполне закономерным, ведь особым образом организованная полицитатность и множество порождаемых ею «подтекстных сюжетов» воплощают постмодернистские принципы децентрации

¹⁶⁹ Кибиров Т. Ю. Лада, или Радость: Хроника верной и счастливой любви. С. 143.

структуры текста и ризоматичности смыслов.

2.3. Цитата как основной текст (в апгрейде)

Апгрейды обычно принадлежат массовой литературе, это «низовая форма римейка»¹⁷⁰, они создаются буквально путем правки прототекста. Граница между между беллетристикой и высокой литературой в последнее время оказывается размыта, что предполагается и самой сущностью постмодернизма, но апгрейды, в отличие от ряда удачных постмодернистских римейков, однозначно невозможно отнести к высокой литературе.

Примерами апгрейдов в современной русской литературе могут послужить романы издательства «Захаров»: «Анна Каренина» Льва Николаева¹⁷¹, «Идиот» Федора Михайлова¹⁷² и «Отцы и дети» Ивана Сергеева¹⁷³. О них пишут скорее как о коммерческом проекте, чем как о заслуживающих серьезного исследования художественных произведениях. Отмечают «серийность» этих книг: единообразное формирование псевдонимов (которые состоят из имени автора первичного текста и части его отчества вместо фамилии), сохранение заглавия первичного текста, схожесть приемов «переписывания» классического произведения на современный язык. В этих книгах используются одни и тот же прием: устаревшие реалии и речевые обороты заменяются в них более современными.

«Анна Каренина» Льва Николаева характеризуется критиками как самый незамысловатый римейк: «Переписчик “Анны Карениной” перегнал текст Толстого один в один (скорее всего, с помощью сканера), выкинул почти все страницы, посвященные Кити и Левину, а остальное слегка изменил, приспособив к реалиям начала XXI века: Каренин у него чиновник в Смольном, Вронский — торговец оружием на службе у государства, вместо карет — машины, вместо

¹⁷⁰ Загидуллина М. В. Ремейки, или экспансия классики // НЛО. 2004. № 69. С. 218.

¹⁷¹ Николаев Л. Анна Каренина. М.: «Захаров», 2001. 303 с.

¹⁷² Михайлов Ф. Идиот. М.: «Захаров», 2001. 429 с.

¹⁷³ Сергеев И. Отцы и дети. М.: «Захаров», 2001. 206 с.

особняков — квартиры. Изменения же в словесную ткань внесены минимальные, и люди "как бы" современные говорят и чувствуют как в середине XIX века. Получилось бы смешно, когда бы не было столь глупо. При этом вся совокупность сложных психологических, социальных, религиозных причин, приведших Анну к гибели, оказалась разрушена, поступки героев выглядят немотивированно и нелепо, текст неуклюж и бессмыслен. Халтура как халтура»¹⁷⁴.

Известно, что для Толстого важно было изобразить судьбы Анны Карениной и Константина Левина как взаимосвязанные и сопоставленные: «Я горжусь, напротив, архитектурой — своды сведены так, что нельзя и заметить, где замок. И об этом я более всего старался»¹⁷⁵. Автор римейка, очевидно, и не пытался переосмыслить толстовский роман, потому просто сохранил в своем «апгрейде» только широко известную (во многом, из-за печальной развязки) сюжетную линию, связанную с судьбой Анны, и передал ее современным языком.

При этом есть в романе и немало будто случайно оставшихся стилистически устаревших оборотов и архаизмов, от которых автор, казалось бы, старался избавиться (например, «сажени» и «аршины» сохранены в качестве мер длины). В целом, работа автора по осовремениванию толстовского текста не была безупречной, и оценка его Урицким как «халтуры» понятна.

М. А. Черняк отказывает такой «Анне Карениной» (как и обновленному в той же манере «Идиоту») в праве называться постмодернистским римейком: «В романах же «Михайлова» и «Николаева» никакой постмодернистской игры нет. Формула «впасть в простоту» здесь оказывается транскрипцией более распространенного лексического оборота «впасть в детство». Налицо перевод одного художественного кода в другой на смысловом уровне, это уже не цитация, а корреляция текста»¹⁷⁶.

Использование фрагментов романа Л. Н. Толстого «Анна Каренина» в

¹⁷⁴ Урицкий А. Н. Дубль второй // Дружба народов. 2002. N 3. С. 208.

¹⁷⁵ Толстой Л. Н. С. А. Рачинскому (письмо 27 января 1878 г.) // Толстой Л. Н. Собрание сочинений в 22 т. М.: Худож. лит., 1984. Т. 18. С. 820.

¹⁷⁶ Черняк М. А. «Новый русский» князь Мышкин - к вопросу об адаптации классики в современной массовой культуре // Российская массовая культура конца XX века. Материалы круглого стола 4 декабря 2001 г. СПб : Центр изучения культуры, 2001. С. 196.

римейке Льва Николаева действительно своеобразно. В случае апгрейда скорее авторский текст включается в «чужой», механизм цитации как бы переворачивается. Однако здесь все же можно говорить именно о цитировании, а не о простой корреляции, поскольку такие частые и обширные заимствования не противоречат принципу различения, выделенности «чужого» и «своего» текста, наличия между ними границ, на которых могут возникать «диалогические обертоны».

Цитатные фрагменты в римейке-апгрейде «Анна Каренина» становятся «нормой», а авторский текст представляет собой лексически и стилистически инородные точечные замены, о которые читатель неизбежно «спотыкается». Такое сочетание текста оригинального романа Толстого и привнесений нового автора соответствует духу бурлескной травестии (подразумевающей сохранение сюжета, но снижение стиля и образов), поэтому даже в этом «механически» построенном римейке может порождаться (пусть и незапланированное) диалогическое отношение к оригиналу.

Чтобы показать, как это происходит, рассмотрим роман Льва Николаева, при этом особый интерес будут представлять замены, произведенные автором римейка в толстовском романе.

М. А. Черняк выделяет 4 направления, по которым идут изменения в романе Льва Николаева «Анна Каренина»:

«- элементы лексической структуры текста приспособляются к отражению современной действительности (нередко на уровне наивного сознания): Дети бегали по всему дому — Дети бегали по огромной квартире московской высотки;

- потенциально агнонимичная для современного читателя лексика заменяется или вообще исключается из текста: сафьянный диван — кожаный диван;

- осуществляется замена собственных имен на актуальные для современного читателя: Дармштадт — Давос;

- осуществляется замена прецедентных текстов: *Il mio tesoro* — «Я твой

зайка»¹⁷⁷.

По мнению М. А. Черняк, «в результате подобных замен нового вертикального контекста не создается, отдельные маркеры эпохи остаются лишь этикетками повседневности»¹⁷⁸.

Многие примеры трансформаций цитат можно назвать «нейтральными», они логичны и как будто безоценочны: это единственные возможные аналоги (а иногда просто словарные синонимы) архаизмов и историзмов из романа XIX века. Например, не удивляет, что гувернантка в доме Облонских названа учительницей, постоялый двор — гостиницей, а бумаги из присутствия, принесенные домой для Степана Аркадьича стали «бумажным свитком, прямо из "факса"¹⁷⁹» и тому подобное.

Но когда дело касается деталей, связанных с характерами, культурным уровнем героев, изменения перестают носить нейтральный характер, потому что они вписывают героев в круг новых (отличных от таковых в романе Толстого) ценностей. Лев Николаев, выборочно давая замены толстовским цитатам, вольно или невольно создает шкалу соответствия ценностей «тогда» и «сейчас». «Тогда» (в романе Л. Н. Толстого) Вронский был блестящим офицером гвардии, «сейчас» (в римейке-апгрейде Льва Николаева) он — торговец оружием на госслужбе. «Тогда» Китти была благородной девушкой с безупречным воспитанием, идеальной невестой, «сейчас» же «после факультета журналистики она была на вольных хлебах, отдавая время от времени маленькие сочинения в гляцевые журналы»¹⁸⁰. В тексте Льва Николаева появляются подробности, порочащие Левина: «Левин приехал в очередной раз в Москву из провинции, где уже пять лет занимался чем-то вроде «обустройства России» по Солженицыну. Известный идеализм нисколько не мешал Левину наилучшим образом — и не по Солженицыну, а практически — обустроить собственный уголок в Саратовской

¹⁷⁷ Черняк М. А. Феномен массовой литературы XX века: Монография. СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2005. С. 251.

¹⁷⁸ Там же.

¹⁷⁹ Там же.

¹⁸⁰ Николаев Л. Анна Каренина. С. 47.

области под крылом у Аяцкова, наладив на почти даровом сырье консервный заводик. В тонкости Степан Аркадьич никогда не вникал хорошенько, да и не интересовался. Довольно было и того, что Облонский некогда помог товарищу, сведя со своим тестем, имевшим вес в нужном деле, и что все трое остались при дивидендах»¹⁸¹. Автор отсекает возможность развития линии Левина в этом романе: в современном мире нет места одному из главных толстовских героев.

В апгрейде формируется травестийное обыгрывание современных реалий, в результате бъектом смеха становится не столько роман Л. Н. Толстого, сколько современность, в которой нет места ценностям XIX столетия, а толстовские характеры измельчали, стали карикатурными.

Важная особенность этого текста — смещение границ вставного (цитаты) и основного (авторского) текста. Заимствования из Толстого, вследствие своей обширности, для читателя уподобляются основному тексту, а авторский текст, напротив, редуцирован до масштабов вставного. Но это происходит не столько из-за количественного преобладания заимствованного текста над оригинальным, сколько из-за недоработанности авторского текста, который формально является диалогизирующим контекстом, но при этом не формируется принадлежащего автору «речевого центра», который подчинял бы возникающие «диалогические обертоны».

Даже когда в романе возникает одиночная цитата из третьего текста («вторичное внесение» в терминологии М. В. Вербицкой¹⁸²), то эта цитата внутри римейка Льва Николаева воспринимается, скорее, как цитата внутри текста Толстого, «слово» из которого занимает основной объем римейка.

Так, например, в романе Льва Николаева Анна читает в поезде книгу, которую можно идентифицировать как роман П. Зюскинда «Парфюмер»¹⁸³ (курсивом выделены совпадения с текстом «Анны Карениной» Л. Н. Толстого): *«Анна ответила несколько слов, но, не предвидя интереса от разговора, взяла из*

¹⁸¹ Там же. С. 63.

¹⁸² Вербицкая М. В. К обоснованию теории вторичных текстов // Филологические науки. 1989. № 1. С. 30-35.

¹⁸³ Зюскинд П. Парфюмер. История одного убийцы. СПб.: Азбука-классика, 2009. 304 с.

своей сумочки роман немецкого писателя о парижской жизни XVIII века, чрезвычайно модный в Европе лет десять назад и лет семь назад переведенный в России. <...> Анна читала и понимала, но ей неприятно было читать, то есть следить за отражением жизни других людей. Ей слишком самой хотелось жить. Читала ли она описания парижской грязи и удушливых запахов, ей хотелось и самой вдыхать эти миазмы и преодолевать их, вычлняя из смрада некий аромат жизни; читала ли она о том, как герой бился над изобретением чудесного запаха, и даже умерщвлял ради этого молодых красивых девушек, и ей хотелось быть участницей чего-то ужасного, таинственного, самой быть одновременно и невинной жертвой и преступником; читала ли она о том, как герой, имея в своем распоряжении духи, которые могли дать ему власть над всем миром, употребил их на то, чтобы свести счеты с жизнью, и ей хотелось таких духов, и ей хотелось облиться ими и пасть жертвою немислимого, звериного обожания.

Тут Анне сделалось *стыдно*¹⁸⁴.

Таким образом, одна цитата (а именно выделенные курсивом буквальные совпадения с романом Толстого и сама узнаваемая сцена с чтением в поезде как цитата) может включать другую цитату («Парфюмер» Зюскинда), окружая ее с двух сторон и становясь для нее ближайшим контекстом. Погруженность описания романа Зюскинда в цитатный толстовский текст порождает абсурдное впечатление, что цитирует Зюскинда сам Толстой (то есть «речевой центр» принадлежит автору оригинальной «Анны Карениной»). Своего пика абсурд достигает в подобных синтезах толстовского голоса и голоса из какого-нибудь современного прецедентного текста, если второй принадлежит совершенно несовместимой с образом Толстого современной поп-культуре: создается впечатление, что именно в толстовском тексте цитируется, например, песня «Я твой зайка!».

Итак, заимствования из романа «Анна Каренина» в апгрейде не просто дословны и обширны, они, как ни парадоксально, играют роль основного текста.

¹⁸⁴ Николаев Л. Анна Каренина С. 72.

Дело в том, что автор провел лишь лексическую обработку прототекста, разрушив его вертикальный контекст и не создав нового, убедительно соотнесенного с поведением героев, так что остается сохраненной идеологическая и фразеологическая точка зрения (Б. А. Успенский) прототекста. В результате в апгрейде доминирует именно толстовское слово, а его смыслы незначительно преобразованы «своим» словом автора римейка. Важно, что организующий все смыслы текста как целого высказывания «авторский речевой центр» в апгрейде оказывается соотношенным именно с голосом Толстого, а не с голосом автора римейка. В итоге даже при появлении в римейке цитат из современных прецедентных текстов диалогизирующим контекстом для них становится главным образом толстовское слово, что и порождает абсурд.

Конечно, в логике постмодернистской философии понятия «основной» и «вставной» текст изначально оказываются дискредитированы, но исследование функционирования цитаты в апгрейде наглядно демонстрирует их неустойчивость в литературе постмодернизма и зависимость от характера «диалогических обертонов» на границах «чужого» и «своего» слова, от организации «речевого центра» в полицитатном тексте.

2.4. Цитата как средство «перезаписи» прототекста (в римейке)

В рассмотренном выше апгрейде «Анна Каренина» автор вносит правку на протяжении всего прототекста и все же авторский «речевой центр» в апгрейде остается неизменным, толстовским. На фоне подобных апгрейдов особый интерес представляют римейки, где можно встретить не меньше заимствований из прототекста, но изменение смысла этих заимствований оказывается кардинальным: цитаты из текста-источника становятся такими «двуголосыми словами», в которых преобладает именно «свой» голос автора римейка.

Так происходит, например, в повести Е. А. Попова «Накануне накануне»¹⁸⁵. Как римейк ее характеризует воспроизведение в трансформированном виде

¹⁸⁵ Попов Е. А. Накануне накануне // Попов Е. А. Ресторан «Березка»: повести. М.: Астрель, 2010. С. 9-132.

прототекста (романа И. С. Тургенева «Накануне»¹⁸⁶), своеобразное распределение авторского текста, который местами выглядит скорее как лексическая правка обширных цитатных фрагментов из Тургенева, смещение времени действия прототекста (с середины XIX в конец XX века).

Заглавие повести Е. А. Попова «Накануне накануне» представляет собой «удвоенную» цитату заглавия романа И. С. Тургенева «Накануне», который и является прототекстом. Связь с этим романом в повести Попова проявляется на уровне цитатного заглавия, сюжетных ситуаций, элементов композиции, расстановки персонажей, цитатных фрагментов в речи повествователя и героев. При этом автор сохраняет деление тургеновского романа на главы и общую идейную устремленность — поиск замечательного человека, востребованного эпохой исторических перемен. Попов изменяет время действия и реалии прототекста: если в заглавии тургеновского романа «накануне» означает 1853 год, то есть время перед отменой крепостного права, то в заглавии Попова первое «накануне» является предлогом, а второе выступает как существительное, обозначающее исторический момент распада СССР, перестройки и, более обобщенно, время постоянного ожидания перемен к лучшему в России.

Автор повести «Накануне накануне» как бы постоянно следует за текстом романа Тургенева, иногда вдруг вмешиваясь и внося в него неожиданную правку с большим количеством советских штампов, просторечий, эротизмов, бранной и обценной лексики. В повести Попова проявляются черты бурлескной травести — сюжет сохраняет свои общие черты, но части тургеновского текста вырезаются, а замены характеризуются низким стилем. Абсурдное смешение вульгаризмов с литературным языком тургеновского романа («нонселекция») отличает язык римейка «Накануне накануне». Исследователи объясняют подобное сосуществование разных лексических пластов тем, что «возникновение русского литературного постмодернизма происходило в момент «делегитимации метанарративов советской утопии». Обнажение социальной симуляции и

¹⁸⁶ Тургенев И. С. Накануне. М.: Худож. Лит., 1964. 215 с.

ложности идеологического языка способствовало тому, что идеологический дискурс расположился на одной из крайних точек речевой оси. На другом полюсе ее формирования находится просторечная, вульгарная лексика. Между ними помещаются слова и выражения, традиционно книжные, включающие примеры высокой поэтической лексики, публицистического стиля, канцелярского языка. Особенности словоупотребления в прозе постмодернизма обусловлены принципом нонселекции: в повествовательную структуру входят контрастные лексические пласты»¹⁸⁷.

Например, диалог между Шубиным и Барсеньевым, поссорившимися из-за Елены, в романе Тургенева выглядит так (курсивом выделены совпадающие фрагменты):

«Кто там? - раздался голос Шубина.

- Я, - отвечал Барсеньев.

- Чего тебе?

- Впусти меня, Павел, полно капризничать; как тебе не стыдно?

- Я не капризничаю, я сплю и вижу во сне Зою.

- Перестань, пожалуйста. Ты не ребенок. Впусти меня. Мне нужно с тобою поговорить.

- Ты не наговорился еще с Еленой?

- Полно же, полно;пусти меня!

Шубин отвечал притворным храпением. Барсеньев *пожал плечами и отправился домой.*

*Ночь была тепла и как-то особенно безмолвна, точно все кругом прислушивалось и караулило»*¹⁸⁸.

В романе Попова диалог более короткий и экспрессивный:

«Кто там? - раздался голос Михаила Сидорыча.

- Я, - ответил Владимир Лукич.

- Пошел вон, красная свинья, убийца трудового народа, - зашипел Михаил

¹⁸⁷ Романовская О. Е. «Чужое слово» в русской постмодернистской прозе. С. 17.

¹⁸⁸ Тургенев И. С. Накануне. С. 29.

Сидорыч.

- *Впусти меня, Миша, полно капризничать, как не стыдно!*

- *А я не капризничаю, считай, что я сплю и обругал тебя во сне, азиатская твоя рожа!*

Владимир Лукич *пожал плечами и отправился домой.*

*Ночь была тепла и как-то особенно безмолвна, точно все кругом прислушивалось и караулило Владимира Лукича, как в ссылке»*¹⁸⁹.

Герои повести Попова — русские эмигранты, проживающие в окрестностях Мюнхена. Главным героем становится Андрон Инсанахоров — очевидно созвучие с фамилией тургеневского болгарина-революционера Инсарова и фамилией академика Андрея Сахарова, который, как известно, является одним из создателей первой советской водородной бомбы, в то время как в романе Попова Инсанахоров изобрел мину (а позже выяснится, что он сам является миной замедленного действия). Кроме того, Андрей Сахаров известен также как диссидент и правозащитник, а Инсанахорова в повести называют именно диссидентом, он ожидает переломного момента в истории СССР, чтобы поехать на Родину и участвовать в обустройстве новой жизни своей страны.

Тургеневская Елена (возлюбленная Инсарова) у Попова именуется теперь Русей, отчего возникает ассоциация «Руся — Русь — Россия». Таким образом, судьба России в повести Е. Попова аллегорично решается через выбор Русей возлюбленного. Новое имя Елены может быть подсказано и литературной критикой на роман Тургенева «Накануне», Н. А. Добролюбов, например, тоже видел в образе Елены аллегорию России: «В Елене так ярко отразились лучшие стремления нашей современной жизни, а в ее окружающих так рельефно выступает вся несостоятельность обычного порядка той же жизни, что невольно берет охота провести аллегорический параллель... Эта тоска ожидания давно уже томит русское общество, и сколько раз уже ошибались мы, подобно Елене, думая, что жданный явился, и потом охладевали»¹⁹⁰.

¹⁸⁹ Попов Е. А. Накануне накануне. С. 19.

¹⁹⁰ Добролюбов Н. А. Когда же придет настоящий день? // Добролюбов Н. А. Русские классики. Избранные

В тургеневском романе за сердце Елены бились несколько женихов: скульптор Шубин, выпускник философского факультета Барсенев, чиновник высокого ранга Курнатовский — представители искусства, науки и государственной службы, но она выбирает революционера Инсарова. Расстановка персонажей и их взаимоотношения в римейке в целом сохранены, однако почти все герои Попова таким образом переименованы, наделены новыми чертами и репликами, что одновременно напоминают и тургеневских героев, и различных представителей власти в России и СССР. Например, Владимир Лукич явно похож на В. И. Ленина: это проявляется и в портрете, и в биографии, и в совпадении имен (а отчество «Лукич» — это симбиоз слов «Ленин» и «Ильич»), на неслучайность этих параллелей буквально указывают и замечания, что Владимир Лукич был в прошлой жизни вождем, умер в 1924 году, а затем реинкарнировал¹⁹¹. Михаил Сидорович схож с Михаилом Сергеевичем Горбачевым, этому герою суждено придумать перестройку. Отец Руси, Николай Романович, хвалится, что он — потомок Романовых. Он выбирает для дочери жениха, чье имя — Борис Михайлович Апельцин-Горчаков — является анаграммой из имен Бориса Николаевича Ельцина и Александра Михайловича Горчакова (государственный канцлер России, был последним из оставшихся в живых лицейских друзей Пушкина). Но Руся отказывает им всем, отдавая свое сердце диссиденту Инсанахорову (которого все принимают за татарина, кстати, не нашлось русского «замечательного человека» и в романе Тургенева).

Образ Руси тесно связан и с русской литературой. Руся описана как девушка современная и очень развитая, она пристрастилась к чтению книг «идейно ущербного и клеветнического содержания» (такowymi числили коммунисты бесценные произведения Аксенова, Бродского, Солженицына и других классиков современной литературы). Однако одно только чтение не удовлетворяло Русю, она с детства жаждала деятельности, деятельного добра но не видела кругом той

литературно-критические статьи. М.: Наука, 1970. С. 213.

¹⁹¹ Попов Е. А. Накануне накануне. С. 56.

тучной почвы, на которую могло бы упасть семя этого добра»¹⁹². Проживание Руси с родителями (потомками Романовых) за границей напоминает ситуацию с «потаенной» литературой, когда русские писатели были вынуждены жить и творить в основном в эмиграции, а первые произведения, находившиеся у истоков русского постмодернизма («Пушкинский дом» А. Битова, «Школа для дураков» С. Соколова, «Москва-Петушки» В. Ерофеева), не могли быть опубликованы в СССР до перестройки. Лишь диссидент Инсанахоров, ставший мужем Руси, увозит ее на Родину, что символизирует возвращение «скрытой» литературы и, вместе с тем, открытое появление постмодернистских произведений в России.

Понятие «постмодернизм» звучит в романе неоднократно. Примечательно, что от смертельной болезни за границей Инсанахорову помогают оправиться трое героев — писателей-постмодернистов, всегда обозначаемых триадой «Попов, Ерофеев, Пригов» (фамилии реальных современных постмодернистов — автора и его коллег). Инсанахоров снимает квартиру у героини по имени Роза Вольфовна, а автор лукавит в комментарии к повести: «эта литературная фигура не должна ассоциироваться с одной из лучших немецких переводчиц русской литературы Розмари Титце»¹⁹³. По пути в Россию Русю пытается соблазнить писатель Турурум, который в 60-е был «знаменитым шестидесятником, в 70-е — знаменитым семидесятником, в 80-е — знаменитым восьмидесятником, в 90-е — знаменитым девяностником и так далее»¹⁹⁴ и который рассуждает с ней о постмодернизме: «Тут в Москве была конференция по постмодернизму. Дураки все ужасные, особенно Попов, Ерофеев да Пригов. Никто не знает, что такое постмодернизм, но все делают вид, что знают»¹⁹⁵. В комментариях, сопровождающих более позднее издание, автор отмечает: книгу после первой публикации «зачислили по разряду до сих пор не понятого мною явления, именуемого "постмодернизмом"»¹⁹⁶. При этом сам роман Попова — яркий образец

¹⁹² Там же. С. 22.

¹⁹³ Там же. С. 126.

¹⁹⁴ Там же. С. 109.

¹⁹⁵ Там же. С. 110.

¹⁹⁶ Там же. С. 124.

воплощения популярных постмодернистских техник.

Отношения Руси и Инсанахорова, в начале произведения развивавшиеся в рамках сюжета тургеневского романа и при значительном сохранении тургеневского языка, в финале романа получают оттенок неомифологизма. По дороге в Россию со своей женой Русей Инсанахоров заболевает и начинает постепенно уменьшаться, наконец уподобляясь эмбриону и «внедряясь» в раздобрешую, раздавшуюся вблизи Родины Русю. Друг Инсанахорова объясняет ей, что в этом и состоял план: «Андрон толковал мне про культ Озириса в Древнем Египте, про инкарнацию... что он исчезнет, чтобы возродиться в новой России новым Инсанахоровым»¹⁹⁷. В финале упоминается, что у Руси вскоре рождается сын Андрон, который поведением был похож на отца: «вечно что-то изобретал, взрывал, ходи в ссадинах и шишках, рано научился читать и рано пошел в школу»¹⁹⁸. Вероятно, речь идет о рождении из этого аллегорического брака эмигрантской литературы и диссидентства нового направления — постмодернизма.

Итак, повесть прочитывается как римейк на роман Тургенева, в котором сохранена тематика выбора Россией (в образе Руси) своего исторического пути (отказ от женихов с «политическими» именами), однако судьба Руси воплощает, к тому же, развитие русской литературы за границей, напоминает о возвращении «потаенной литературы» в Россию после краха СССР и зарождении русского постмодернизма.

Примечательно, что здесь, как и в центонном тексте «Лада, или Радость» Т. Ю. Кибирова, отсутствует убедительный основной план, он выглядит несамостоятельным. «Основной», или «реальный», план повести «Накануне накануне» представляет собой, казалось бы, вполне традиционную историю борьбы поклонников за сердце девушки Руси и ее последующего свободного выбора, осуществленного наперекор воле родителей. Однако эта традиционность, залогом которой стало следование тургеневскому сюжету, оказывается

¹⁹⁷ Там же. С. 116.

¹⁹⁸ Там же. С. 120.

обманчивой, это вновь «ренарративизация». Наряду с развитием сюжета повести акцентируется сам процесс её написания (что характерно для постмодернистской метапрозы): это видно уже из подзаголовка «роман персонажа романа, написанного персонажем романа»¹⁹⁹. В повести эпизодически появляется и якобы потомок Тургенева, фотограф-американец, который говорит: «Дед моя бабушка есть тоже рашен. Он есть рашен автор Иван Тургенефф». Руся и Инсанахоров («обновленные» Елена и Инсаров) видят отголоски своей судьбы в романе Тургенева «Накануне», содержание которого Руся пересказывает Инсанахорову перед планируемым посещением спектакля по роману Тургенева. Или, например, Руся укоряет себя, употребляя самоназвание «тургеновская барышня»: «Зачем я здесь, когда мне надо быть там, в Мюнхене, со своим мужем? Что за бред? Ведь я не тургеновская слезливая барышня, я — совершеннолетнее, юридически самостоятельное лицо, имеющее паспорт»²⁰⁰. Попов строит метаповествование, не давая читателю погрузиться в описываемую реальность, а погружая его в мир многочисленных культурных и исторических отсылок, постоянно напоминая, что перед читателем всего лишь литературный вымысел: «Коммунисты, конечно, очень жестокие правители, но они, по крайней мере, одно делали правильно: никогда не пускали за границу таких типов, как Попов, Ерофеев да Пригов, чтобы не позорили страну, а маразмизировали дома при снисходительном наблюдении КГБ», — подумал мельком, как Леопольд Блум из романа Дж. Джойса «Улисс», Владимир Лукич из романа Евг. Попова «Накануне накануне»²⁰¹. Время и пространство «реального» плана как будто множатся. «Множится» и образ автора: помимо автора-повествователя в повести появляются еще два персонажа, похожих на биографического автора, — это Попов и Евгений Анатольевич, то есть одному из них достается только фамилия, другому — имя и отчество биографического автора. В повести сливаются реальность Тургенева-писателя (автора романа «Накануне»), художественная реальность его романа, художественная реальность

¹⁹⁹ Там же. С. 9.

²⁰⁰ Там же. С. 65.

²⁰¹ Там же. С. 97.

повести Попова, реальность Е. Попова (биографического автора и одновременно персонажа), не образуя убедительного, выделенного «основного» плана.

Таким образом, в римейке, как и в центонном тексте, проявляется несамостоятельность основного плана, этому вновь способствует основанный на цитировании подтекст, «ренарративизация» и метаповествовательность. Таким образом, эти особенности можно назвать важными факторами формирования текста, в котором основной план оказывается «симулятивным»: не доминирующим, но, скорее, равноценным образующимся в нем подтекстам.

В целом, римейк Е. А. Попова «Накануне накануне» принципиально отличается от апгрейдов: благодаря авторской «правке» обширные цитаты из Тургенева здесь диалогизируются так, что преобладает в них «голос» автора римейка, авторский «речевой центр» подчиняет смыслы цитат из прототекста смыслам нового произведения.

Интересно, что трансформация смыслов цитат из прототекста в римейке способствует не только формированию нового текста на основе текста-источника, но и, как правило, изменению исходного жанра. То есть прототекст «перезаписывается» с сохранением большого его объема в виде цитатных фрагментов, но обширные цитаты помещаются в такой диалогизирующий контекст, который придает им совершенно новые смыслы, так что, например, трагедия легко трансформируется в римейк-комедию, фарс и детектив.

Б. Акунин известен как любитель экспериментов в области жанра, один из его проектов так и называется «Жанры» и представляет собой цикл произведений разных жанров, некоторые из которых выдуманы автором (например, роман-компьютерная игра «Квест»²⁰²). Но все же «визитной карточкой» этого писателя остается детектив. Акунин завоевал популярность, создавая целые серии исторических детективных романов (некоторые из которых уже экранизированы): действие их происходит в XIX веке, а главным героем становится сыщик Эраст Петрович Фандорин. Освоив детективный жанр, Акунин стремится и

²⁰² Акунин Б. Квест. М.: АСТ, 2011. 640 с.

классические произведения переписать как детективы: его перу уже принадлежит как минимум три римейка, каждый из которых может быть примером жанровой трансформации классики в детектив: «Гамлет. Версия»²⁰³ (на основе трагедии «Гамлет» У. Шекспира²⁰⁴), «Чайка»²⁰⁵ (на основе комедии «Чайка» А. П. Чехова²⁰⁶) и «Ф.М.»²⁰⁷ (на основе романа «Преступление и наказание» Ф. М. Достоевского²⁰⁸).

Во всех этих римейках-детективах главный герой классического текста, по законам жанра, тоже оказывается сыщиком из рода Фандориных, и, таким образом, эти произведения попадают в орбиту серии романов о Фандорине.

Особый способ цитирования становится одним из средств трансформации жанра комедии «Чайка» А. П. Чехова в детективный римейк Б. Акунина «Чайка» (хотя сам Акунин не меняет жанрового подзаголовка пьесы).

Заглавие пьесы Акунина «Чайка» – первая отсылка к прототексту. Из жанрового подзаголовка («комедия в двух действиях»²⁰⁹) следует, что Акунин ломает композиционную структуру комедии Чехова: у него вместо четырех чеховских действий остается два (еще Набоков упоминал о затянутости экспозиции чеховских пьес²¹⁰, Акунин же ее резко сокращает). Акунин снимает первые три действия чеховской «Чайки» и начинает свою драму с последнего у Чехова – четвертого действия. В чеховской «Чайке» между третьим и четвертым действием (между отъездом Аркадиной и Тригорина из усадьбы и их возвращением) проходит два года. В акунинской драме оба действия происходят в один осенний вечер в усадьбе Сорина (где и разворачивается четвертое действие у Чехова) и все действующие лица в афише «состарены» на эти два года.

Читатель, не знающий или не помнящий первоначальной «Чайки», вынужден начинать чтение с середины четвертого действия — со сцены встречи

²⁰³ Акунин Б. Гамлет. Версия // Акунин Б. Трагедия. Комедия. М.: Олма-Пресс, 2002. С. 1-114.

²⁰⁴ Шекспир У. Гамлет. СПб.: Азбука-классика, 2009. 224 с.

²⁰⁵ Акунин Б. Чайка // Новый мир. 2000. №4. С. 43-66.

²⁰⁶ Чехов А. П. Чайка // Чехов А. П. Пьесы. М.: Худож. лит., 1982. С. 81-132.

²⁰⁷ Акунин Б. Ф.М. М.: Олма-Пресс, 2006. 384 с.

²⁰⁸ Достоевский Ф. М. Преступление и наказание. М.: Худож. лит., 1983. 527 с.

²⁰⁹ Акунин Б. Чайка. С. 43.

²¹⁰ Набоков В. В. Заметки о «Чайке» // Лекции по русской литературе. М.: Независимая газета, 1999. С. 361.

Константина Треплева и Нины Заречной. Но Акунин компенсирует пропущенные три действия с помощью уточнения чеховской афиши. Все действующие лица стали не только старше, но и как бы «конкретнее»: для каждого обозначен возраст, социальный статус, род деятельности. Например, к образу Аркадиной добавляются такие характеристики: «45 лет», муж ее «покойный», а она «знаменитая» актриса. Характеристика Треплева, ее сына, не просто «молодой человек», а «27 лет, писатель». Нина Заречная заявлена так: «21 года, актриса, бывшая соседка Сорина»²¹¹. Все действующие лица (за исключением второстепенных персонажей, которых нет у Акунина – работника, повара, горничной) «обросли» некоторой жизненной историей, и по афише в какой-то мере можно судить о мотивах каждого в расследуемом далее преступлении.

Эти изменения в паратексте характеризуют «Чайку» Акунина как постмодернистский текст. Его пьеса ориентирована и на читателя, который чеховской «Чайки» не помнит (но, может быть, прочитает ее, чтобы оценить масштаб игры с чеховским текстом), и на читателя, знакомого с ее содержанием, постоянно соотносящего два текста.

Первое действие переработано незначительно в количественном отношении. Можно даже сказать, что Акунин скорее не заимствует фрагменты чеховского текста, а наоборот, подставляет свои фрагменты в чеховские. В основном автор только дополняет и наращивает ремарки, добавляя к ним «свое слово», и сохраняя все чеховские диалоги, но и этой небольшой коррекции ремарок достаточно, чтобы читать «Чайку» как детективную пьесу, потому что «свое слово» автора вносит «диалогические обертоны» и в ремарки, и в диалоги.

Акунин трансформирует цитируемые ремарки, эксплицируя то, что Чеховым было только намечено: например, неврастеничность Треплева, его неуравновешенность и сосредоточенность на какой-то внутренней борьбе; в римейке он постоянно держит в руках револьвер и готов в любой момент выстрелить. Разумеется, и его реплики в разговоре с Заречной, когда в руках у

²¹¹ Акунин Б. Чайка. С. 43.

него оружие, прочитываются по-другому.

И у Акунина, и у Чехова Треплев встречается Нину впервые после долгой разлуки.

У Чехова эта встреча описана так: «Треплев <...> (Уходит; слышно, как он быстро идет по террасе; через полминуты возвращается с Ниной Заречной.) Нина! Нина!

Нина кладет ему голову на грудь и сдержанно рыдает»²¹².

Их дальнейшее объяснение раскрывает драматизм судьбы Константина и его страдания. Он любил Нину всё это время, чувствовал себя никчемным и сейчас мечтает бросить всё и уехать с ней, если бы только она смогла забыть Тригорина. Но Нина признается, что влюблена в Тригорина еще больше, чем раньше, хоть он и исковеркал ее судьбу. В финале чеховской пьесы Треплев, брошенный Ниной и от безысходности порвавший все свои рукописи, стреляется за сценой. На известии о его самоубийстве обрывается пьеса. Финал ошеломляет читателя, ему остается самому живо представить реакцию других героев на это событие.

Акунин переписывает «Чайку» в логике детектива, так что изменяется и взгляд на уже упомянутую встречу Треплева и Нины. Когда Треплев слышит стук в окно, то «(бросается на террасу с самым грозным видом. Возвращается, волоча за руку Нину Заречную. При свете узнает ее, взмахивает рукой с револьвером.) Нина! Нина!

Нина кладет ему голову на грудь и испуганно всхлипывает, косясь на револьвер»²¹³.

Треплев встречается Нину так, как будто ожидал какой-то опасности снаружи. Он кажется человеком психически неуравновешенным, его настроение переменчиво, в продолжение разговора он то поднимает, то опускает револьвер. Образ Треплева меняется за счет появившихся у Акунина ремарок, вносящих диалогические обертоны в цитаты из Чехова: «схватив ее за руку и насильно удерживая – он уже не рассеян, а возбужден; говорит всё быстрее, а под конец

²¹² Чехов А. П. Чайка. С. 128.

²¹³ Акунин Б. Чайка. С. 44.

почти исступленно», «в голосе угроза, поднимает руку с револьвером», «он вновь перешел от возбуждения к отстраненной рассеянности, даже холодности», «недобро усмехается»²¹⁴. В этом контексте становится понятен и смысл начальной ремарки, описывающей гостиную Сорина, где встречаются Нина и Константин: «Повсюду – и на шкафу, и на полках, и просто на полу – стоят чучела зверей и птиц: вороны, барсуки, зайцы, кошки, собаки и т.п. На самом видном месте, словно бы во главе всей этой рати – чучело большой чайки с растопыренными крыльями»²¹⁵. Значит, Треплев привык убивать, и эта его черта еще будет отмечена другими героями пьесы.

Нина, видя состояние Треплева, пытается применить свой талант актрисы, чтобы успокоить его, заставить убрать оружие. В акунинском варианте Треплев напоминает маньяка и Нина явно остерегается его. На это указывают ремарки: «берет его за руку, в которой Треплев все еще сжимает револьвер, гладит»²¹⁶, «она в ужасе вырывает руку и отскакивает. Он проворно опускается на колени и целует пол, где она только что стояла»²¹⁷. Нина от испуга и напряжения говорит «дрожащим голосом»²¹⁸ и когда пьет, «стучит зубами о стакан»²¹⁹. В ремарках, сопровождающих ее монолог о чайке, акцентируются все ее опасения и ухищрения, она прибегает к уловкам актрисы: «решительно отставляет стакан и, глубоко вздохнув, говорит поставленным, актерским голосом», «картинно склоняется к столу», «следит за его реакцией», «торжественно, голос звенит», «приближается, мягко отводит его руку с револьвером, понижает голос»²²⁰.

Акунинские герои разительно отличаются от чеховских, диалог между ними носит совершенно иной характер, хотя реплики воспроизводятся дословно. Все дело в ремарках, трансформированных так, чтобы выделить в героях те черты, которые подразумеваются и Чеховым, но, доведенные до большей степени,

²¹⁴ Там же. С. 44.

²¹⁵ Там же. С. 43.

²¹⁶ Там же.

²¹⁷ Там же. С. 44.

²¹⁸ Там же.

²¹⁹ Там же.

²²⁰ Там же С. 44-45.

превращают «Чайку» в детектив. Это подтверждает огромную значимость ремарки для смыслообразования в драматическом произведении. Бахтин писал о том, что «путем соответствующих способов обрамления можно достигнуть очень существенных превращений точно приведенного чужого высказывания. Недобросовестный и ловкий полемист отлично знает, какой диалогизирующий фон подвести под точно процитированные слова своего противника, чтобы исказить их смысл»²²¹. Подобным образом чеховское «слово» у Акунина становится «двуголосым», в чеховский текст добавляются «диалогические обертоны» за счет нового контекста.

Когда заканчивается четвертое действие чеховской «Чайки», Акунин дописывает продолжение пьесы. Он выстраивает сюжет, в котором самоубийство оказывается убийством. Расследовать преступление берется Дорн – к этому располагает фамилия чеховского персонажа, который у Акунина оказывается потомком хорошо знакомого его читателю рода фон Дорнов и дальним родственником Фандориных. Такое созвучие фамилий, использованное Акуниным, – еще одна важная деталь, способствующая перекодированию пьесы.

Действие пьесы Акунина продолжается без какого-либо перерыва там, где у Чехова опустился занавес, но с этого момента неизбежно меняется язык героев. И потому из «чеховского» в них остается только примерная история жизни и имя, но в целом все они говорят и действуют как герои среднего детектива (исследователи даже видят в акунинской «Чайке» постмодернистский пастиш на детективный дискурс²²²). Черты их характеров сохраняются, но в каждом какая-то одна черта доводится до своего предела, так что любой герой теперь имеет определенный мотив преступления и вполне способен на убийство (например, Маша убивает Треплева из-за ревности, Тригорин – из-за зависти к литературному успеху соперника и так далее).

Своеобразие второго действия новой «Чайки» – в постмодернистской игре с

²²¹ Бахтин М. М. Слово в романе. С. 152.

²²² Завьялова Г. А. Прецедентный текст как средство пародирования детективного дискурса // Вестник КемГУ. 2013. №1. С. 170-174.

вариативностью финала. Действие состоит из восьми «дублей» – восьми независимых версий расследования (вспомним отмеченную Эко характерность повторений для «эпохи постмодерна»). В финале каждого дубля убийцей оказывается один из героев, мотивы совершить преступление обнаруживаются у всех, включая даже Дорна: ему жаль птиц и зверей, бесцельно убиваемых Треплевым.

Таким образом, автор римейка как бы восполняет пробел чеховского открытого финала и дописывает пьесу после момента выстрела, добавляет одно действие, которое, как ни парадоксально, делает пьесу еще более открытой, вариативной.

На материале чеховской пьесы рождается самоценное акунинское произведение, вполне укладывающееся в логику его серии романов. Суть акунинской «Чайки» видят в подрыве «канонического статуса пьесы Чехова через введение элементов поп-культуры, псевдо-детективного жанра, иронического отстранения и повторения»²²³. Все же римейк, пожалуй, не подрывает «статуса» оригинальной пьесы, но формирует ее актуальный вариант, отвечающий постмодернистским установкам (цитирование, игра, вариативность, пастиш, обращенность к массовому читателю и другим) и отражающий, в том числе, современные жанровые предпочтения — потому «Чайка» утрачивает свою драматическую глубину и превращается в детектив (или даже пастиш на детектив).

В римейке может формироваться новый вариант не только художественного прецедентного текста, но также и биографического мифа.

Роман В. Пелевина «t»²²⁴, с одной стороны, трудно назвать римейком, потому что он не ориентирован на какой-либо определенный прецедентный текст. С другой стороны, в романе «t» все же явно доминирует слой цитат, связанных с жизнью и творчеством Л. Н. Толстого. Ориентированность на Л. Н. Толстого

²²³ Исакова О. «Чайка» Б. Акунина и некоторые проблемы поэтики постмодернизма // Молодые исследователи Чехова. 5: Материалы международной научной конференции. М.: Изд-во МГУ, 2005. С. 56.

²²⁴ Пелевин В. О. t. М.: Эксмо, 2013. 512 с.

акцентирует образ главного героя, который именуется как «граф Т.» и во многих чертах, пусть и карикатурно освещенных, походит на исторического Толстого: граф Т. на протяжении романа совершает своеобразное путешествие в Оптину Пустынь. Можно предположить, что первичным текстом для романа «t» оказывается не одно произведение, а сразу все творчество и биографический миф писателя Льва Толстого. Без узнавания и понимания цитат не только из произведений Толстого, но и из его биографического мифа невозможно интерпретировать роман «t», посвященный сущности авторства и триады «автор-текст-читатель». Все это сближает роман Пелевина с постмодернистским римейком.

Однако при понимании пелевинского «t» как римейка встает вопрос о возможности цитирования биографического мифа, который является отдельной проблемой в литературоведении. Д. М. Магомедова в своей работе «Автобиографический миф в творчестве Александра Блока» вводит понятие «автобиографический миф» и понимает под ним «исходную сюжетную модель, получившую в сознании автора онтологический статус, рассматриваемую им как схема собственной судьбы и постоянно соотносимую со всеми событиями его жизни, а также получающую многообразные трансформации в его художественном творчестве»²²⁵.

Автобиографический миф творится, в первую очередь, самим художником. Биографический миф, в таком случае, оказывается шире автобиографического, поскольку он создается не только художником, но и его читателями.

Мы будем понимать под биографическим мифом текст культуры, который возникает и закрепляется в массовом сознании, но может получать дальнейшее сюжетное воплощение, подобно сюжетам классического мифа, в вербально оформленном литературном тексте. Элементы биографического мифа, подобно крылатым словам и выражениям, в тексте обычно противопоставлены авторскому слову как «чужие» слова. Б. Шварцкопф считает, что, говоря о крылатых

²²⁵ Магомедова Д. М. Автобиографический миф в творчестве А. Блока. М.: Мартин, 1997. С. 7.

выражениях и фразеологизмах как о цитатах, под их автором можно понимать «народ, безымянный коллектив»²²⁶.

Рассмотрим лишь один этап формирования биографического мифа Толстого (которое началось еще при его жизни). Это период с 1960-х годов до наших дней, который замечателен появлением бардовской песни «О графе Толстом – мужике непростом»²²⁷. Эта песня стала очень популярной, ее любили петь студенты 60-х и инвалиды в электричках, искренне думая, что эта песня – народная. На данный момент известно не менее восьми ее вариантов, что приближает авторскую песню к фольклорной. Обратимся к ней как варианту воплощения биографического мифа в литературном тексте:

Жил-был великий писатель
Лев Николаич Толстой,
Мяса и рыбы не кушал,
Ходил по имению босой.

Он очень удачно родился
В деревне наследной своей.
Впоследствии мир удивился.
Узнав, что он графских кровей.

Граф юность провел очень бурно,
На фронте в Крыму воевал,
А в старости очень культурно
В именье своем проживал.

В имении, в Ясной Поляне,
Любых принимал он гостей,

²²⁶ Шварцкопф Б. С. О некоторых лингвистических проблемах, связанных с цитацией (на материале русского языка). С. 672.

²²⁷ Кристи С. М., Охрименко А. П., Шрейберг В. Ф. О графе Толстом - мужике непростом // Антология бардовской песни. 100 бардов, 600 песен. М.: Эксмо, 2008. С. 243-245.

К нему приезжали славяне
И негры различных мастей.

Вступал он с правительством в трения.
Но был он народа кумир,
Закончил граф "Анну Каренину",
А также "Войну и мир".

Но Софья Андреевна Толстая
Совсем не такая была,
И, рукопись мужа листая,
Говядины много жрала.

Да, Софья Андреевна Толстая,
Напротив, любила поестъ,
Она не ходила босая,
Спасая фамильную честь.

Великие потрясения
Писатель в быту перенес,
И роман его "Воскресение"
Читать невозможно без слез...

Легко нам понять-догадаться.
Ведь все мы живем на земле,
Что так не могло продолжаться
В старинной дворянской семье.

Наскучило графу все это.

Решил он душой отдохнуть –
 Велел заложить он карету
 И в дальний отправился путь.

В дороге, увы, простудился,
 И на станционном одре
 Со всеми беззлобно простился
 И милостью Божьей помре.

На этом примере учиться
 Мы все, его дети, должны –
 Не надо поспешно жениться,
 Не выбрав хорошей жены.

Не надо, ребята, поспешно жениться,
 Не выбрав хорошей жены,
 Нельзя под венец или в загс торопиться
 Последствия будут грустны!..²²⁸

В этой песне, имевшей несколько вариантов-переложений и считавшейся народной, отразилось представление о Толстом как графе, близком к народу и стремившемся к опрощению: упомянуто и его вегетарианство, и необутые ноги. В других вариантах песни появляется также деревенская девушка на сеновале и внебрачный сын Толстого: «Подайте ж, подайте, славяне / Я сын незаконный его»²²⁹.

Жена Толстого Софья Андреевна – его противоположность, она не ходит босой, «жрет» говядину, «спасает фамильную честь». Наверное, потому говорится и о бедах, которые писатель «в быту перенес». Стремление «душой отдохнуть» заставляет его в старости покинуть Ясную Поляну. Но скорая смерть застает его в

²²⁸ Там же. С. 243-245.

²²⁹ Ужасная драма // Сиреневый туман: Песенник. Новосибирск.: Мангазея, 2001. С. 240.

пути.

Не исключено, что и Пелевину, как бывшему студенту Литинститута и писателю, посвятившему осмыслению советской действительности не одно произведение, изложенные в песне элементы мифа, как и реальная биография Толстого, были знакомы. Он берется создать собственный литературный вариант биографического мифа Л. Н. Толстого, широко используя уже существующий биографический миф. Пелевин посягает на стереотипный массовый образ Толстого, превращая его в совершенно иного человека.

Заглавие романа Пелевина «t» многозначно, но очевидна его связь с именем главного героя романа – графа Т. (имя которого, в совокупности со множеством отсылок к жизни и творчеству Льва Николаевича Толстого в романе заставляет на протяжении всего романа сопоставлять образ графа Т. с Л. Н. Толстым). Кроме того, латинским символом «t» на графиках отмечается время, и можно также предположить, что роман – о нашем времени, в котором возможно существование только преобразованного Толстого, больше похожего на современного супергероя или даже напоминающего самого акунинского Фандорина. Возникает и ассоциация со словом «text», потому что граф Т. оказывается героем создаваемого пятью писателями XXI века заказного романа и постоянно борется с авторской волей в надежде обрести самостоятельное существование вне границ текста.

В романе переплетаются исторические персонажи (писатели Толстой, Достоевский и другие), и литературные персонажи (Лойко), и персонажи собственно пелевинские (Ариэль). Все они взаимодействуют в некоем художественном мире XIX века, творимом авторами XXI века, появляются и иные пространственные и временные измерения.

С первых страниц романа акцентируется сходство главного героя графа Т. и великого русского писателя, в романе широко представлены биографические и портретные детали, с которыми для массового читателя связан образ писателя Толстого. Пелевин создает понятный каждому маскультурный образ Толстого, основа этого образа — цитаты из биографического мифа Толстого (граф, усадьба

Ясная Поляна, дорога в Оптину Пустынь, отлучение от церкви, непротивление злу насилем, идея опрощения, жена Софья Андреевна, густая борода и т. д.)

Пелевин, взяв за основу этот образ Толстого (каким его видит массовый читатель, поверхностно знакомый с его биографией и произведениями), трансформирует его, превращает великого писателя в супергероя: он неуловим, неуязвим, ловок. Но это превращение выглядит вполне убедительным, потому что сохраняется общая канва толстовского биографического мифа. Мы имеем дело с тем же сюжетом и героем: главный герой граф Т. напоминает Толстого-писателя, цель его исканий – тоже Оптина Пустынь, куда он уходит из своего имения Ясная Поляна. Взяв за основу уже сложившийся биографический миф, автор романа «t» создает собственную мифологию Толстого. И этот пелевинский миф потенциально может трансформировать исходный биографический миф Толстого в сознании читателей.

Роман «t» изобилует примерами искажения биографического мифа Толстого. Например, каждому школьнику Толстой представляется (не без влияния репинского портрета) стариком с длинной, густой, по-мужицки отпущенной бородой, и Пелевин сохраняет эту портретную черту. Но граф Т. наделен не только густой бородой, но и прозвищем «Железная борода»: его борода полна металлических пластин, сокрушающих противника. Такую же неоднозначную роль играют лапти и старая шляпа графа. На первый взгляд, это атрибуты его «опрощения», на самом деле они маскируют холодное оружие: «Когда все проволочки были вплетены в бороду, Т. надел на ноги каучуковые ботинки со стальными кошками в подошве (на каучук было наклеено лыко, из-за чего ботинки выглядели сверху как старые рваные лапти). Затем он водрузил на голову широкую соломенную шляпу, тоже старую и ветхую на вид — в ее двойных полях, склеенных друг с другом, был спрятан тонкий стальной диск с острыми зазубренными краями»²³⁰.

Важный для Толстого принцип непротивления злу насилем в романе «t»

²³⁰ Пелевин В. О. т. С. 140.

истолковывается как особый вид боевого искусства, сокращенно «незнас» (заметим, созвучно со «спецназ»):

«— Я разрежу тебя на ремни, — прошипел цыган. Т. сощурился.

— В Евангелии от Матфея сказано, — проговорил он, причем из его голоса вдруг исчез весь хрип, — кто ударит тебя в правую щеку твою, обрати к нему и левую. Евангелист Лука повторяет: ударившему тебя по щеке подставь и другую...

Т. подтянул цыгана ближе к себе, так, что их лица почти соприкоснулись.

— Вы, сударь, имели наглость ударить меня в правую щеку, — продолжал он, задрав бороду вверх, так, что ее серо-стальная метла оказалась вровень с цыганским лицом. — Так вот вам левая! А вот правая! Левая! Правая! Левая! Правая! А вот левая! А теперь правая!

Т. яростно мотал головой из стороны в сторону, и с каждым движением лицо цыгана покрывалось новыми надрезами от зазубрин вплетенного в бороду булата. Цыган уже кричал, а Т. все повторял:

— Правая! Левая! А вот правая! А вот опять левая!

Наконец цыган разжал руки и выронил свои кривые ножи. Тогда Т. пинком ноги оттолкнул его»²³¹.

Комизм и абсурдность данного фрагмента в том, что граф Т. буквально следует евангельскому завету («Если тебя ударили по правой щеке, подставь левую») и тем самым увечит того, к кому он поворачивает щеки.

Оптина Пустынь, неоднократно посещаемый Толстым знаменитый русский монастырь в Калужской области, в романе оказывается не монастырем, а каким-то мистическим, недостижимым местом, духовной целью героя, куда он движется, устраняя препятствия на своем пути:

«— Оптину Пустынь? — отец Паисий нахмурился. — А с какой целью? И что это такое?

— Цель графа мне неизвестна. А о смысле сих слов говорят очень разное.

²³¹ Там же. С. 154.

Одни полагают, что это некий тайный монастырь, где граф собирается получить духовное напутствие у святых старцев-схимонахов. Другие утверждают, что «Оптина Пустынь» есть принятое у секты исихастов обозначение предельного мистического рубежа, вершины духовного восхождения, и это не следует понимать в географическом смысле. Третьи, в правительственных кругах... Совсем не представляю их мыслей, но по какой-то причине намерение графа проникнуть в Оптину Пустынь представляется им опасным. И наперерез Железной Бороде посланы лучшие агенты охраны»²³².

Таким образом, заимствования из биографического мифа – это та часть романа, которая будет непременно опознана и воспринята любым читателем, потому что в качестве заимствований Пелевин подобрал самые узнаваемые, знаковые, широко известные моменты его жизни и творчества. Однако эти узнаваемые элементы биографического мифа Толстого он использует в карнавальной логике, конкретизируя абстрактные понятия («незнас», «Оптина Пустынь») и дополняя абсурдными подробностями реальные предметы («Железная борода»).

При этом необходимо заметить, что в романе «t» значительно переосмыслены и литературные образы, философские идеи, элементы биографии множества других классиков, в первую очередь, Ф. М. Достоевского и В. Соловьева: «"Петербург Достоевского" окончательно проясняет метод работы Пелевина: он использует имена золотого фонда русской культуры, полностью лишая их соответствующей исторической и идейной наполненности. Автор предельно упрощает сложившиеся на уровне массового сознания стереотипные представления о великих писателях: Толстой – граф, Достоевский – опасный экстремист. Такое намеренное отсекаание связей с реальными прообразами, такое их радикальное преобразование оставляет от них только имена – пустые знаки, названия «интеллектуальных брендов». Все якобы интертекстуальные отсылки (к статье Достоевского о В. Соловьеве, «реалистическая» сцена в Ясной Поляне с

²³² Там же. С. 9.

участием Софьи Андреевны и Черткова) на самом деле не опираются ни на какие реально существующие тексты или факты, а являются чистой фантазией автора. Пелевин конструирует видимость присутствия в «t» интертекста русской культуры. Исторические факты, которые могли бы быть обыграны в сюжете романа, например, совместное посещение Оптиной Пустыни Достоевским и Соловьевым, автора не интересуют»²³³.

Таким образом, цитаты в тексте Пелевина рассматриваются исследователями как «пустые знаки» культуры без стоящего за ними означаемого, которое может быть как угодно искажено и мифологизировано. Однако, пожалуй, в этом тексте именно те цитаты, благодаря которым пересоздается биографический миф Толстого, все-таки не теряют соотнесенности со своим изначальным смыслом. У Пелевина в романе «t» новый миф творится именно благодаря внесению «диалогических обертонов» в те смыслы, которые несет в себе цитата (например, Оптина Пустынь остается хоть и очень своеобразной, но «духовной пристанью», а понимание комической стороны «незнаса» невозможно без представления о принципе «непротивления злу насилием»).

Причина привлекательности образа Толстого для Пелевина вполне ясна. Она кроется в том карнавальном переворачивании, в логике которого Толстой-писатель во многом строил свою жизнь: достаточно вспомнить, как он, аристократ, граф стремился максимально уподобиться простому мужику, как он заставлял своих дочерей-графинь месить глину босыми ногами, как он покинул свою усадьбу, чтобы отправиться странствовать.

Эту карнавальность, во многом питающую биографический миф Толстого, Пелевин оборачивает против героя своего романа. Идея опрощения не раз обыгрывается в романе в той же карнавальной логике, и всякий раз не в пользу графа Т., который каждый раз сталкивается с перевернутым, искаженным вариантом простого человека. В Федоре Кузьмиче Т. видит простого русского человека и лишь потом обращает внимание на его холеные ногти, выдающие

²³³ Кабанова И. В. Троица по Пелевину: Автор-Герой-Читатель в романе «t» // Филологический класс. № 25. 2011. С. 17.

аристократическое происхождение старичка, бывшего императора. Действительно, существует легенда о старце Федоре Кузьмиче, которого считали императором Александром I, инсценировавшим свою смерть и ставшим скитальцем. Так же «оплошал» граф Т. и с деревенской девушкой Аксиньей: он никак не подозревал, что она окажется искуснейшим образом опростившейся писательницей из высшего света Толстой-Олсуфьевой, которая опишет в своих книгах все пикантные подробности их отношений. Граф Т. в этом романе – супергерой, но при этом автор заставляет его делать явные промахи в столь важных для Т. вещах: он не различает, кто действительно человек из народа, а кто «опрошенец».

Причина пелевинского выбора героя кроется, конечно, и в склонности Толстого-писателя к морализаторству, дидактизму. Именно ему, Автору с большой буквы, в логике карнавального переворачивания приходится стать героем романа и бороться против самой сущности авторства, акта творения в лице Ариэля (Ариэль – автор, сочиняющий роман о графе Т.) за право самого себя создавать, творить свою судьбу. Роль графа кардинально «переворачивается»: Толстой-писатель в своих романах был всемогущим и всезнающим демиургом, а теперь его участь – быть героем, который противится воле автора и жизнь которого оказывается текстом. Если прочесть «t» как роман о сущности триады «автор – текст – читатель», то можно увидеть, что граф Т. на протяжении всего пути борется с автором-Богом за возможность не быть творимым, а творить текст о себе усилием мысли и самому стать своим читателем. И в финале это ему как будто удается, избавление от воли автора (Бога) – это и есть достижение духовной Оптиной Пустыни.

Финал романа в одном из его прочтений напоминает иллюстрацию положения Р. Барта о смерти Автора²³⁴: граф Т. все-таки одерживает верх, подавив своей творческой энергией автора Ариэля. Это показано в эпизоде физического уничтожения Ариэля графом Т. с помощью силы мысли, после чего граф сам

²³⁴ «Теперь мы знаем: чтобы обеспечить письму будущность, нужно опрокинуть миф о нем - рождение читателя приходится оплачивать смертью Автора» (Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. С. 391.).

дописывает свою судьбу. Соответственно, граф Т. сам для себя становится творящим началом, и писателем, и героем, и читателем.

Итак, пелевинский роман – глубокое постмодернистское произведение о сущности таких понятий, как текст, автор, читатель, иллюстрируемых довольно необычным образом. Пелевин, подхватывая общую тенденцию создания римейков, все же идет дальше. Он берется переписывать не отдельное произведение Толстого (как, например, автор под псевдонимом Лев Николаев, переписавший роман Толстого «Анна Каренина»), а, обращаясь к биографическому мифу Л. Н. Толстого, создает собственную версию этого мифа с масс-культурным образом писателя. Возможно, создавая из Толстого героя-супермена, Пелевин намекает, что именно такой образ Толстого может найти отклик у современной публики и только такой герой возможен в современном романе, а традиционный, биографический Толстой стал скучен. Неспроста ведь и Достоевский в романе представлен в облике героя компьютерной игры, высасывающего души из убитых им зомби, крадущего у них водку и колбасу. Так и современному Толстому, графу Т., необходимо быть искусным бойцом, участником захватывающего экшна, детектива, боевика, героем компьютерной игры, чтобы продолжать оставаться «великим» для массового читателя, и такого Толстого Пелевин предлагает ему. Так что роман «t» не в последнюю очередь посвящен и проблеме современных ценностей, массового читателя, который своими предпочтениями формирует образ нового, «ребрендового» Толстого. Римейк предоставляет автору возможность апеллировать к готовому набору образов и ценностей классической литературы, позволяет продемонстрировать их новый, часто карнавально переосмысленный, облик в современном мире.

В целом, рассмотренные римейки демонстрируют разнообразие способов «перезаписи» исходного текста, сочетания «своего» и «чужого» слова, однако важнейшим остается сам факт успешного превращения почти целиком цитируемого «чужого» текста в часть «своего», создания такого диалогизирующего контекста, который позволяет доминировать голосу автора

римейка в цитате как «двуголосом» слове и изменять исходную идеологическую и фразеологическую точку зрения прототекста.

2.5. Цитата как средство формирования цитатного инварианта (в римейках с общим прототекстом)

Популярность римейка в современной литературе не отменяет того, что набор прецедентных текстов, которые подвергаются реинтерпретации, все же ограничен кругом хрестоматийной русской и зарубежной классики. В результате такой особой сосредоточенности на творчестве определенных писателей появляются римейки, принадлежащие разным авторам, но имеющие в основе один и тот же первичный текст. Так, например, свои римейки «Гамлета» У. Шекспира создали Л. С. Петрушевская («Гамлет. Нулевое действие») и Б. Акунин («Гамлет. Версия»). Очень востребовано у авторов римейков творчество А. П. Чехова, его пьесы и рассказы. Нового «Человека в футляре» изобразили в своих рассказах и Ю. Буйда («Химич»²³⁵), и В. Пьецух («Наш человек в футляре»²³⁶).

Существование римейков, имеющих в основе один и тот же первичный текст, ставит проблему «цитатного инварианта»²³⁷, однако методика его построения еще не описана и не опробована. Цитатный инвариант можно понимать как общее, неизменное смысловое ядро определенной цитаты; он может быть реконструирован на основе сопоставления смыслов отдельной цитаты в первичном тексте и в производных от него римейках. Выявление цитатного инварианта — это, по сути, попытка выяснить, сохраняется ли некое смысловое ядро прототекста в цитатах, уже помещенных в новые диалогизирующие контексты и переосмысленных, это поиск точки совпадения смыслов в одной и той же цитате как внутри текста-источника, так и внутри созданных на его основе римейков. Цитатный инвариант (или его отсутствие) позволит говорить о том, в какой степени сохраняется или трансформируется в римейках смысл наиболее

²³⁵ Буйда Ю. В. Химич // Новый мир. 1999. №11. С. 86-105.

²³⁶ Пьецух В. Наш человек в футляре // Пьецух В. Плагиат: Повести, рассказы. М.: Глобулус, 2006. С. 78-82.

²³⁷ Семенова Н. В. Цитата в художественной прозе. С. 23.

знаковых цитат из первичного текста и, соответственно, как сам исходный текст реинтерпретируется современными авторами.

Творчество Шекспира всегда играло важную роль в русской литературе и культуре. Многие произведения Шекспира можно отнести к прецедентным текстам русской культуры: цитаты из них закреплены в словарях крылатых слов и выражений, имена героев стали нарицательными, сложилось филологическое понятие «шекспировский текст».

Особое место среди шекспировских произведений занимает трагедия «Гамлет», ставшая как бы метонимией, знаком всего его творчества. Неудивительно, что эту трагедию пытаются переосмыслить в своих римейках современные писатели, в том числе Б. Акунин и Л. С. Петрушевская.

Чтобы определить круг наиболее знаковых цитат из «Гамлета» Шекспира, можно обратиться к словарю крылатых слов и выражений. Особенность крылатых слов и выражений в том, что это «мертвые» цитаты (или «авторитарное слово» в терминологии М. М. Бахтина), за ними должно быть закреплено определенное значение (пусть и выделяемое автором словарной статьи интуитивно), не изменяемое при их употреблении в разных контекстах. Выявление цитатного инварианта позволяет в том числе увидеть, совпадает ли он со словарным значением крылатого выражения. В «Энциклопедическом словаре крылатых слов и выражений» довольно много цитат из «Гамлета», но только некоторые из них используются в римейках «Гамлет. Нулевое действие» Л. С. Петрушевской и «Гамлет. Версия» Б. Акунина. Мы проанализируем смыслы этих цитат в римейках, сопоставим их между собой и постараемся выделить общее — цитатный инвариант.

В римейке «Гамлет. Нулевое действие»²³⁸ Л. С. Петрушевская не «перекраивает» весь прототекст, а лишь один раз в самом начале преобразует текст-источник («Гамлет» У. Шекспира), переписывая первое его действие. Однако в результате этого весь шекспировский текст, следующий далее без

²³⁸ Петрушевская Л. С. Гамлет. Нулевое действие // Петрушевская Л. С. Измененное время: рассказы и пьесы. СПб.: Амфора, ТИД Амфора, 2005. С. 249-279.

искажений (со второго по пятый акты), неизбежно воспринимается читателем в одном регистре с травестийным «нулевым действием» (причем «нулевое» оно не по порядку, а, скорее, по аналогии с двухтысячными «нулевыми» годами). Подмененное первое действие в римейке кардинально меняет смысл последующего текста: у Петрушевской «Гамлет» превращается в смесь бурлескной травестии и фарса.

В списке действующих лиц римейка на первый план выведен принц Фортинбрас-норвежец. Первое действие пьесы Петрушевской поясняет планы Фортинбраса: он желает получить власть в Дании, внушив запойному Гамлету при помощи подделанного актерами призрака, что его отец убит матерью и дядей. В шекспировском финале, как известно, смерть находит и Гамлета, и Гертруду с Клавдием, а власть достается Фортинбрасу. Первое действие римейка задает понимание всего последующего шекспировского текста как успешного развития интриги, устроенной норвежским принцем, а образ появляющегося в шекспировском финале Фортинбраса закольцовывает композицию. Пьеса Петрушевской приобретает структурные черты комедии, если учитывать, что «трагедия, как правило, начинается с ситуации кажущегося благополучия <...>, а завершается полной катастрофой»²³⁹, а в комедии «ситуация кажущегося хаоса успешно разрешается волей героя»²⁴⁰. Так, Фортинбрас, будучи обделенным землями покойным королем Дании в начале пьесы, торжествует в финале, когда умирают все претенденты на датский трон: принц Гамлет и его семейство.

Образ Фортинбраса в римейке травестирован, это герой-марионетка на игрушечной лошадке: его конь, как следует из ремарки, «представляет собой палочку с конской головой под попоной»²⁴¹, а ноги норвежца «маленькие, искусственные, болтаются по бокам седла»²⁴². Снижены и образы его приближенных – актеров, речь которых изобилует ругательствами и пошлыми

²³⁹ Ищук-Фадеева Н. И. Комедия // Поэтика: слов. актуал. терминов и понятий. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 99.

²⁴⁰ Там же. С. 99.

²⁴¹ Петрушевская Л. С. Гамлет. Нулевое действие. С. 249.

²⁴² Там же. С. 249.

шутками. Королю и королеве они дают прозвища по принципу гендерной инверсии: Гертруду актеры зовут «героем труда», а Клавдия — «Клавдеей»²⁴³. Но главное, что именно их точка зрения задает дальнейшее понимание шекспировского (да и любого поэтического) текста, как нелепого и неясного:

«ПЕЛЬШЕ <...> там есть один друг Горацио, приятель Гамлета, и он про вас, принц, говорил в таком духе, что, так сказать, кипя отвагой, вы, младший Фортинбрас (кланяется), ваше высочество, дальше буквально цитирую, набрал себе якобы с норвежских побережий ватагу беззаконных удальцов, то есть нас (артисты кланяются), за корм и харч для некоего дела.

ЗОРГЕ Причем, смотрите, корм и харч — не одно ли это и то же?

ПЕЛЬШЕ Это для слога. Мой принц, должен вас предупредить, они тут все в замке Эльсинор говорят как бы стихами. Это ужас!»²⁴⁴.

По этим очень характерным цитатам легко опознается их источник, который и является прототекстом римейка как вторичного текста — это перевод «Гамлета» М. Лозинского²⁴⁵, который опубликован в 1933 году и весьма архаично звучит для современного читателя: «И вот незрелой / Кипя отвагой, младший Фортинбрас / Набрал себе с норвежских побережий / Ватагу беззаконных удальцов / За корм и харч для некоего дела, / Где нужен зуб; и то не что иное — / Так понято и нашею державой, — / Как отобрать с оружием в руках, / Путем насилия сказанные земли, / Отцом его утраченные»²⁴⁶.

При подобном (заданном актерами) восприятии языка шекспировской пьесы как чрезмерно витиеватого и высокопарного, в римейке неизбежно будет редуцировано и высокое трагическое начало дальнейших ее актов. Тем более что в сниженной манере подается в пьесе и образ самого писателя Шекспира, в биографический миф которого вписываются новые детали (он якобы написал пьесу «Мышеловка» и продал ее актерам-собутыльникам):

²⁴³ Там же. С. 252.

²⁴⁴ Там же. С. 256.

²⁴⁵ Шекспир У. Гамлет. Пер. М. Лозинского // Шекспир У. Трагедии. М.: Правда, 1983. С. 128-267.

²⁴⁶ Там же. С. 134.

«КУУСИНЕН Ну! Помню! Этот спектакль еще привозил один такой захудалый мужской театр, «Глобус», из городка какого-то английского, это далеко на севере... Ландн, что ли... Язык сломаешь.

ЗОРГЕ Лондон, я помню. Лондон произносится.

КУУСИНЕН Там был актер один, он женщин играл. Ну выпили мы с ним... Он плакал как баба. Говорит, как вспомню родной Стэффорд-на-Эйвоне... Мы обнялись с ним... Стэффорд и Стэффорд. Одно и то же повторял. Говорил: «Я всем чужой, веришь?» И утром, в дополнение ко всему, продал мне в результате за большие деньги копию пьесы «Мышеловка». Фамилия у него была какая-то чудная... Шакеспеаре.

ЗОРГЕ Произносится как Шек-спир.

КУУСИНЕН Ты откуда знаешь?

ЗОРГЕ А мне он тоже продал копию»²⁴⁷.

Таким образом, пьеса «Мышеловка» в римейке тоже заведомо помещена в комический контекст, а ведь в третьем действии «Гамлета» с ней должны быть связаны нешуточные для датского принца терзания при постановке этой пьесы и разоблачении убийцы – Клавдия. Но после переписанного первого действия в римейке даже эта сцена не может восприниматься серьезно. ведь ей предшествует такой разбор пьесы «Мышеловка»:

«КУУСИНЕН Тлетворный сок полночных трав, трикраты пронизанный проклятием Гекаты твоей природы страшным волшебством да истребитя ныне жизнь в живом. Такие хромые стишата, я еле выучил. Трикраты! Вы подумайте! Это чтобы переводчик смог найти рифму к слову «Гекаты».

ЗОРГЕ А какая еще может быть рифма?

²⁴⁷ Петрушевская Л. С. Гамлет. Нулевое действие. С. 261-262.

Все думают.

КУУСИНЕН Солдаты!

ПЕЛЬШЕ Поддатый!

ЗОРГЕ Балда ты!»²⁴⁸.

Подобные альтернативные рифмы встречаются в первом действии римейка нередко. Вот еще пример:

«ГАМЛЕТ Ты сказал, что придет мой покойный отец?

ГОЛОС (снизу, эхом) Мой попойный отец»²⁴⁹.

Такие сниженные рифмовки становятся своеобразным лейтмотивом римейка и отображают характер диалога шекспировского слова с современностью. В XXI веке образы и проблемы трагедии Шекспира карнавально искажаются, снижаются до фарса, ключевые понятия «рифмуются» с грубыми, бранными выражениями. При этом пьеса «Гамлет» обретает у Петрушевской не только современный, но также и русский колорит. Например, нередко в речи актеров проскакивают отсылки к русским реалиям (упомянутый «герой труда» или, например, «мясокомбинат, где пельмени лепят»²⁵⁰), а странные фамилии актеров, по замечанию исследователей, «добавляют в пьесу современного советского колорита»²⁵¹: «Пельше (партлидер брежневской эпохи) – в роли режиссера, Зорге (разведчик, живший на лезвии ножа) – канатоходца и генерального директора»²⁵² и так далее. Но более всех обрусел в этой пьесе Гамлет: он носит отчество Гамлетович, впадает в длительные запои, а после ищет, кого бы убить, и характерно, по-русски, ругается.

²⁴⁸ Там же. С. 262.

²⁴⁹ Там же. С. 267.

²⁵⁰ Там же. С. 253.

²⁵¹ Климова Т. Ю. Гамлет Л. Петрушевской в контексте роковых вопросов современности // Вестник ТГГПУ. 2010. №1. С. 70.

²⁵² Там же.

Цитата «быть или не быть» впервые вводится в пьесе с подачи потешающихся актеров:

«ПЕЛЬШЕ <...> сам с собой разговаривает, сам себя все время спрашивает, быть или не быть, вот в чем вопрос, видали?

КУУСИНЕН Все время так: бить или не бить.

ПЕЛЬШЕ Выть или не выть... Пока не воеет.

ЗОРГЕ Лить или не лить – этого он не спрашивает, льет где попало.

ПЕЛЬШЕ Ныть или не ныть, нет вопроса, ноет. Всем жалуется громко. Насчет ног уже три месяца решает, мыть или не мыть...

ЗОРГЕ Пить или не пить – тоже не спрашивает, пьет.

Куусинен Пошел на кладбище, могильщиков озадачил: рыть или не рыть. Они ему лопату не дали, сами роют.

ПЕЛЬШЕ Увидел Офелию, спросил: жить или не жить. Она покраснела. Думала, что намек. А он просто так, в рифму»²⁵³.

Многочисленные паронимические замены сводят на нет трагический пафос цитаты «быть или не быть», придают ей комическое звучание.

Но данное крылатое выражение вскоре произносит и Гамлет, который предстает в римейке в образе пьяницы и сумасброда. Такой Гамлет все же испытывает моменты духовного подъема и обретает потенциал трагического героя. Это сопровождается произнесением им сразу двух реплик «быть или не быть» и «распалась связь времен», которые составляют квинтэссенцию трагического образа шекспировского Гамлета:

«Гамлет Быть или не быть, жить или не жить? Ты знаешь, что у меня порвалась связь времен?

²⁵³ Петрушевская Л. С. Гамлет. Нулевое действие. С. 254.

Марцелл Ка-ка-как это?

Гамлет У меня были мать и отец. Я был их сын. А потом мама убила папу.

Марцелл Ну и что, бывает.

Гамлет Нет, я опять лягу. Пусти. Я не могу. Я сын убийцы и убитого.

Марцелл Случается.

Гамлет Как мне смотреть на прожитую жизнь? Слеза моя, на веке удержишься. Все порвалось. Распалась связь времен. Рифма, рифма к слову «времен».

Марцелл Подоен. Хотя нет, подоен. Хотя нет, кто может быть подоен? Никто. Мой принц, я устал, я вас прошу, не говорите стихами. Я вас понял»²⁵⁴.

Гамлету удается, хоть и на мгновение, выпасть из охватившего всё фарса и будто прозреть свою трагическую судьбу. В то время как мысль Гамлета устремляется ввысь, Марцелл тут же снижает его слова своей нелепой рифмой и просьбой не говорить стихами.

Цитаты, таким образом, позволяют выявить две точки зрения в плане фразеологии (Б. А. Успенский). Только для Гамлета слова «быть или не быть» еще могут звучать серьезно и указывают на его духовное просветление, для актеров и Марцелла они звучат наигранно, искусственно и сводятся к шутке. А поскольку в «нулевом действии» на первый план выходят актеры, которым легко удастся дурачить Гамлета, то их точка зрения доминирует и вся трагедия «Гамлет» трансформируется в комедию, фарс.

В римейке Б. Акунина «Гамлет. Версия» шекспировская трагедия оборачивается детективом. Главным героем становится Гораций, который вселяет в неуклюжего повесу и выпивоху Гамлета сомнения в причине смерти отца. Вот каким предстает Гамлет в начале пьесы Акунина:

Офелия, о нимфа, помяни
 Меня в своих молитвах полунощных,
 И тут же я предстану пред тобой,
 Как некий голубь, явленный Марии.

²⁵⁴ Там же. С. 277.

Немножко покурлыкаю и – прыг!
 Пушок и перья девичьи взьерошу.
 (Исподтишка щиплет ее за ягодицу.)
 Офелия ойкает. Лаэрт оглядывается.²⁵⁵

Шекспировская цитата «Офелия! О нимфа! Помяни меня в своих молитвах»²⁵⁶ передает высокую устремленность мысли акунинского героя, этому способствуют и библейский образ голубя, но затем шекспировская и библейская цитаты оборачиваются скабрзностью.

Однако и такой акунинский Гамлет тоже переживает душевный переворот. Это происходит благодаря Горацию, который приводит Гамлета посмотреть на «поддельный» призрак убитого короля. Гораций, как оказалось, служил принцу Фортинбрасу и проделал немалую работу, чтобы внутренние раздоры уничтожили семейство Гамлета изнутри: «Гораций: Это было не так трудно, милорд. Понадобился маленький фокус с призраком, подмененное письмо, душеспасительная беседа с королевой, да несколько капель яда, которым я смазал клинки перед поединком. Ваши мнимые пираты, доставившие Гамлета обратно в Данию, исполнили задание безукоризненно. Единственную серьезную угрозу представлял заговор французской партии, но мне удалось вовремя устранить ее предводителя, канцлера Полония, а молодой Лаэрт был неопасен»²⁵⁷. Однако Гамлет не подозревает об интригах Горация (как и читатель в начале пьесы) и переживает потрясение, узнав о возможной встрече с призраком отца:

Есть многое на свете, что не снилось
 Ученым умникам – Гораций так сказал.
 Он сам из умников, ему виднее,
 Но я-то, я-то здесь зачем?²⁵⁸

В пьесе Шекспира ставшая крылатым выражением фраза «Есть многое на

²⁵⁵ Акунин Б. Гамлет. Версия. С. 9.

²⁵⁶ Шекспир У. Гамлет. С. 183.

²⁵⁷ Акунин Б. Гамлет. Версия. С. 114.

²⁵⁸ Там же. С. 21.

свете, друг Горацио, / Что и не снилось нашим мудрецам»²⁵⁹ принадлежит Гамлету, иронизирующему над другом. В римейке Акунина эта цитата вложена в уста Горация, который поучает недотепу Гамлета. Такая инверсия демонстрирует, кто же в пьесе Акунина на самом деле главный герой — им окажется Гораций, плетущий сеть интриг. А Гамлет, взбудораженный историей о призраке, начинает думать о жизни и смерти:

Когда не явится полнощное виденье,
 Я буду чувствовать себя болваном полным,
 А если явится, то Гамлету конец,
 Беспечному юнцу и сумасброду.
 Нетрудно жить, когда не видишь смысла
 В потоке суток, месяцев и лет,
 Тебя влекущем к смертному пределу.
 Родился, пожил, умер, позабыт.
 И что с того? Был Гамлет – и не стало.
 Быть иль не быть, сегодня иль вчера
 Быть перестать – ей-богу, все едино.
 Как жизнь скучна, когда боренья нет,
 И так грустна, а ты все ждешь,
 Что ты когда-нибудь умрешь²⁶⁰

Рядом с цитатой «Быть или не быть» Акунин помещает строку «Так жизнь скучна, когда боренья нет»²⁶¹ из стихотворения М. Ю. Лермонтова и куплет из песни «Кто виноват?» на слова К. Никольского: «И чья вина, что ты один / И жизнь одна и так длинна, / И так скучна, а ты всё ждёшь, / Что ты когда-нибудь умрёшь»²⁶². Такая контаминация цитат показывает, что легкомысленный ранее Гамлет вдруг погружается в противоречивое настроение: рассуждает

²⁵⁹ Энциклопедический словарь крылатых слов и выражений. С. 240.

²⁶⁰ Акунин Б. Гамлет. Версия. С. 21-22.

²⁶¹ Лермонтов М. Ю. 1831-го года 11 июня // Лермонтов М. Ю. Сочинения: Стихотворения. Поэмы. Драматические произведения. Проза. Письма. М.: Книжная палата, 2002. С. 151.

²⁶² Воскресение (группа). Кто виноват? [Электронный ресурс] // Официальный сайт группы «Воскресение». Режим доступа: <http://www.voskresenie.ru/lyrics-1979-1982.html#12> (дата обращения: 01.02.2014).

одновременно о необходимости (цитата из Лермонтова) и бессмысленности (цитата из песни) жизни как таковой и борьбы за свою судьбу. Цитата «быть или не быть» обозначает переломный момент для акунинского героя, и «беспечный юнец» на мгновение обретает черты шекспировского Гамлета.

Итак, и в римейке Б. Акунина, и в римейке Л. Петрушевской цитируется фраза из монолога Гамлета «быть или не быть», остальные же цитаты из трагедии Шекспира, также ставшие крылатыми выражениями, появляются либо только в одном, либо только в другом римейке. Смысл, который словарь отмечает у фразы «быть или не быть» — «о критическом моменте, когда надо сделать выбор, от которого зависит судьба»²⁶³ — сохраняется в двух рассмотренных римейках в монологах Гамлета. И хотя образ Гамлета в римейках Петрушевской и Акунина снижен (главный герой в этих текстах выведен как пьяница и простак), все же именно момент произнесения реплики «быть или не быть» отмечен духовным взлетом, как бы прозрением Гамлетом своей трагической судьбы. В устах же других героев пьесы эта цитата переосмысливается комически.

Таким образом, даже в современных римейках, трансформирующих жанр шекспировской трагедии, своего высокого пафоса и способности передавать трагическое мироощущение Гамлета цитата «быть или не быть» не утрачивает.

Несколько сложнее выделить инвариант известных цитат из чеховского рассказа «Человек в футляре» в рассказах Ю. В. Буйды «Химич» и В. А. Пьецуха «Наш человек в футляре». Дело в том, что в рассмотренных выше римейках «Гамлета» образ главного героя трансформируется весьма схожим образом — в обоих случаях Гамлет предстает в виде глупца, сумасброда и пьяницы, пьеса Шекспира превращается в фарс.

В рассказах «Наш человек в футляре» и «Химич» сюжет чеховского рассказа не травестируется. В. А. Пьецух использует чеховский материал для отражения абсурдности уклада советского общества, а Ю. В. Буйда решает вопрос о сути «человека в футляре» скорее в философском ключе.

²⁶³ Энциклопедический словарь крылатых слов и выражений. С. 86.

Для того, чтобы определить круг наиболее знаковых цитат из чеховского рассказа, можно обратиться к «Энциклопедическому словарю крылатых слов и выражений», куда вошли две цитаты из «Человека в футляре»: собственно «человек в футляре»²⁶⁴ и «как бы чего не вышло»²⁶⁵. Эти цитаты относятся к главному герою, поэтому этот образ важно сопоставить с его ипостасями в римейках. Необходимо выяснить, сохраняют ли некий инвариантный смысл цитаты из чеховского рассказа в римейках и в какой степени представление о «человеке в футляре» трансформируется современными авторами.

Рассказ В. А. Пьецуха «Наш человек в футляре» входит в авторский цикл «Антону Павловичу»²⁶⁶. Раннее название цикла — «Чехов с нами» — представляет собой трансформированную цитату из стихотворения В. В. Маяковского «Ленин с нами»²⁶⁷, которое было написано к 10-й годовщине октябрьской революции в 1927 году. Первоначальное заглавие цикла отсылает к советской эпохе и идеологии, подразумевая некое подведение итогов столетия при помощи цитаты из Чехова. Заглавием обозначается доминанта цикла: чеховские сюжеты и их трансформация в реалиях советского времени.

Первый рассказ цикла — «Наш человек в футляре» — отсылает к хрестоматийному чеховскому тексту и особому, ставшему крылатым выражением, обозначению героя как «человека в футляре». В рассказе Пьецуха появляется новый «человек в футляре» — учитель литературы Серпеев. Эта литературная параллель отмечена самим автором: «Учитель древнегреческого языка Беликов, в сущности, не знал, чего он боялся, и умер от оскорбления; учитель русского языка и литературы Серпеев отлично знал, чего он боялся, и умер оттого, что своих страхов не пережил. Беликов боялся, так сказать, выборочно, а Серпеев почти всего». Хотя заглавие «Наш человек в футляре» и прямая апелляция к чеховскому тексту в рассказе Пьецуха позволяют видеть в Серпееве преемника Беликова, на самом деле схожесть этих героев проявляется только в навязчивых страхах («как

²⁶⁴ Там же. С. 816.

²⁶⁵ Там же. С. 330.

²⁶⁶ Пьецух В. А. Антону Павловичу // Пьецух В. А. Плагиат: Повести, рассказы. М.: Глобулус, 2006. С. 78-111.

²⁶⁷ Маяковский В. В. Ленин с нами // Маяковский В. В. Сочинения в двух томах. Т. 1. М.: Правда, 1987. С. 455-458.

бы чего не вышло») и попытках Беликова и Серпеева максимально самоизолироваться.

Учитель Серпеев, в отличие от Беликова, никак не пытается давить на окружающих или запугивать их, он боится в одиночку, и его «футляр» доведен до предела: «В конце концов Серпеев весь пропитался таким ужасом перед жизнью, что принял целый ряд конструктивных мер, с тем чтобы, так сказать, офутляриться совершенно: на входную дверь он навесил чугунный засов, а стены, общие с соседями, обил старыми одеялами»²⁶⁸.

При этом страхи Серпеева не так беспочвенны, как страхи Беликова, жизнь вокруг действительно полна ужасов: «Он боялся звуков ночи, потому что по ночам в округе то страшно стучали, то страшно кричали, а у него не было сил, если что, поспешить на помощь. Между прочим, из всего этого следует, что его страхи были не абстракциями типа «как бы чего не вышло», а имели под собой в той или иной степени действительные резоны»²⁶⁹. И хотя в рассказе нет прямых указаний на время действия, многое наводит на мысль о советской эпохе. Например, уже упомянутые стены в квартире Серпеева, обитые одеялами, напоминают о боязни подслушивания и доносов.

Единственное счастье учителя Серпеева в этом страшном мире — любовь к литературе. Поэтому когда за упоминание на уроках «малых» поэтов XIX века его уволили из школы, он продолжил учить проходящих к нему домой старшеклассников, «если можно так выразиться, душе, опираясь главным образом на светлую литературу XIX столетия»²⁷⁰. Из-за этого его «должны были арестовать за подрывную агитацию среди учащейся молодежи. Он сорок восемь часов подряд ожидал ареста, а на третьи сутки с ним приключилась сердечная недостаточность, и он умер»²⁷¹. Такая смерть от сильного страха напоминает и смерть Беликова, и судьбу неудачно чихнувшего Червякова из чеховского рассказа «Смерть

²⁶⁸ Пьецух В. А. Наш человек в футляре. С. 80.

²⁶⁹ Там же. С. 79.

²⁷⁰ Там же. С. 80.

²⁷¹ Там же. С. 82.

чиновника»²⁷². Однако в случае Серпеева нелепа скорее не причина его смерти (страх быть арестованным), а причина грозящего ему ареста (уроки на дому).

В финале рассказа «Наш человек в футляре» автор сосредоточил внимание на том, что Серпеева, в отличие от чеховского Беликова, на похоронах жалеют: «сто лет тому назад учителя Беликова с большим удовольствием провожали в последний путь, потому что держали за вредную аномалию, а в конце XX столетия учителя Серпеева все жалели. Нет, все-таки жизнь не стоит на месте»²⁷³. Важнейшим итогом этого рассказа стала полная горькой иронии финальная фраза рассказа: «Нет, все-таки жизнь не стоит на месте». На первый взгляд, она должна говорить о гуманности и развитости общества конца XX столетия, раз Серпеева жалели. Однако и ненавидеть его, как Беликова, было не за что. При этом причиной смерти Серпеева стала эта самая «жизнь», которая «не стоит на месте» и не оставила в покое даже такого безобидного человека: он, как минимум, был бы арестован за «подрывную агитацию», если бы не умер от страха. Формулировка «подрывная агитация», кстати, напоминает о советском уголовном кодексе и статье «антисоветская агитация». Жизнь не стоит на месте: страх «как бы чего не вышло» становится нормой, а вовсе не беспочвенной «абстракцией». Даже самый глухой футляр не спасает человека, а его преступлением оказываются беседы о литературе и душе.

Заглавие «Наш человек в футляре» в контексте всего рассказа оказывается неоднозначным, благодаря добавлению местоимения «наш» к чеховскому заглавию появляется иронический акцент. Такое заглавие полицикатно и отсылает не только к чеховскому тексту, но и к песне на стихи Е. А. Евтушенко «Наш непростой советский человек»²⁷⁴, а также к газетным штампам («простой советский человек») и бытовому просторечию «наш человек». Как показывает рассказ Пьецуха, эти идеологемы служат приметой времени, однако они вовсе не

²⁷² Чехов А. П. Смерть чиновника // Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. Т. 2., 1883—1884. М.: Наука, 1975. С. 164—166.

²⁷³ Пьецух В. А. Наш человек в футляре. С. 82.

²⁷⁴ Евтушенко Е. А. Наш непростой советский человек // Русские советские песни (1917 - 1977) / Сост. Н. Крюков и Я. Шведов. М.: Худож. лит., 1977. С. 291.

исчерпывают сущности образа Серпеева. На первый взгляд, объект иронии в заглавии и в рассказе — это учитель Серпеев, обычный советский человек в роли чеховского Беликова — «наш человек в футляре», нелепо боящийся всего на свете и не переживший очередного страха. Однако многое указывает на то, что Серпеев — это лишь очередная жертва своего времени, политического строя, при котором постоянные страхи вполне оправданны, а быть арестованным можно за самые невинные поступки. Образ Серпеева в рассказе Пьецуха во многом обусловлен социальной средой и создается ради выражения обличительно-иронического отношения к ней, а не к герою.

Рассказ «Химич» Ю. В. Буйды открывает его трилогию «Рассказы о любви» и заставляет вспомнить «маленькую трилогию» А. П. Чехова с первым рассказом «Человек в футляре». Параллель с Чеховым заявлена уже в первых строках рассказа Ю. В. Буйды: «Сергея Сергеевича Химича все считали очень нерешительным человеком, а некоторые вдобавок – человеком в футляре, вроде учителя Беликова из чеховского рассказа»²⁷⁵. Итак, Химича в школе прозвали «человеком в футляре», ему же по литературной традиции приписывали пустые страхи: «Как бы чего не случилось?»²⁷⁶ — подначивает его молодая учительница по имени Ази. Однако в неточности этой ключевой цитаты проявляется ошибочность сравнения Химича с Беликовым: «случится» действительно что-нибудь может, тем более на уроке химии при работе с горелками, в отличие от абстрактного «как бы чего не вышло». Ази неожиданно провоцирует Химича высказать собственное мнение о «футлярности», заметив у него книгу Чехова и спросив: «Человек в футляре читает “Человека в футляре”?»²⁷⁷. Химич, как оказалось, видит в учителе Беликове пострадавшего затравленного человека, смерть которого не сделала жизнь лучше: «Там краснощекие, чернобровые, вечно хохочущие здоровые люди зверски травят несчастного одинокого человека, который ничуть не лучше, но и ничуть не хуже их. <...> Вот послушайте:

²⁷⁵ Буйда Ю. В. Химич. С. 86.

²⁷⁶ Там же. С. 87.

²⁷⁷ Там же. С. 87.

“Признаюсь, — (это рассказчик истории говорит, не Чехов), — хоронить таких людей, как Беликов, это большое удовольствие”. — Посмотрел на нее поверх очков и продолжал: — “Вернулись мы с кладбища в добром расположении. Но прошло не больше недели, и жизнь потекла по-прежнему, такая же суровая, утомительная, бестолковая...” Видите ли, человек в футляре оказался ни при чем»²⁷⁸. Учитель Серпеев такой отповедью расставляет свои акценты в понимании чеховского рассказа. Однако этим еще не определяется контекстное значение «футлярности» в рассказе Буйды.

Химич главной своей проблемой считает то, что его окружает слишком много «ненужных» людей, от которых он спасается, подобно герою романтизма, в уединенных прогулках на природе и в сновидениях: «Одно плохо: в сновидениях слишком много людей... в том числе неприятных, от которых невозможно избавиться, потому что таковы, видимо, законы сновидений...»²⁷⁹. То, что другие называли в нем страхом («как бы чего не случилось»), на самом деле оказалось богатым воображением: «Он не торопился открыть дверь – не из страха или трусости – лишь потому, что пытался перебрать, кажется, все возможные варианты встречи с гостем или гостями: это могли быть соседи, птицы, Козебяка, Дон Кихот или преодолевшая тысячи километров и иссохшая за время пути кобра, утратившая яд и жаждавшая лишь покоя у ног последнего властелина...»²⁸⁰. А молчаливость его исходила от особого отношения к слову: ведь сам он, по его убеждению, «не владел словом, которое помогло бы кому-нибудь в беде, исцелило душу, остановило злодея или вознесло праведника»²⁸¹. Все говорит о том, что нерешительность, молчаливость и медлительность не делают Химича, «человека в футляре», хуже других людей, а, напротив, свидетельствуют о его богатом внутреннем мире. Это понимает молодая учительница, ставшая его женой, но не понимают другие учителя. Даже после смерти Химича над ним продолжают посмеиваться: «кто-то из коллег в учительской вполголоса предположил, что за

²⁷⁸ Там же. С. 88.

²⁷⁹ Там же. С. 91.

²⁸⁰ Там же. С. 102.

²⁸¹ Там же.

миг до смерти Сергей Сергеевич думал не: я умираю или не умираю? — но: умирать мне или не умирать?»²⁸². Это и заставляет Ази прокричать финальную фразу: «Не смейте! Не смейте так! Вы его не знали и знать не хотели! А я знала... я знаю его! И ненавижу вашего Чехова! Не–на–ви–жу! Не–на–ви–жу...»²⁸³. Хотя ненавидеть ей нужно, в общем-то, не Чехова, а общество, не способное отказаться от привычных стереотипов. Рассказ «Химич» демонстрирует, что попытки человека спрятаться «в футляре» не говорят о его ущербности, напротив, в случае Химича «футляр» — это показатель самодостаточности. Но коллеги Химича, мыслящие шаблонно, не способны понять ни его, ни Чехова, потому привычно посмеиваются над «человеком в футляре».

Рассказ Буйды подчеркивает важную роль чеховской конструкции «рассказа в рассказе». История о Беликове у Чехова рассказана Буркиным, но в рамочном рассказе появляется другой образ «человека в футляре». Это Мавра, жена старосты, «женщина здоровая и не глупая», которая «во всю свою жизнь нигде не была дальше своего родного села, никогда не видела ни города, ни железной дороги, а в последние десять лет всё сидела за печью и только по ночам выходила на улицу»²⁸⁴. Вспоминая о Мавре, рассказчик Буркин рассуждает о «людях, одиноких по натуре, которые, как рак-отшельник или улитка, стараются уйти в свою скорлупу»²⁸⁵. Подобное понимание футлярности вовсе не имеет отрицательной коннотации, которая сопутствовала образу Беликова. И Химич, скорее, такой же «одинокий по натуре» человек, а коллеги напрасно сравнивают его с чеховским учителем древнегреческого языка.

Финал речи Буркина о Беликове, однако, ставит под сомнение способность чеховского рассказчика делать верные обобщения: «Вернулись мы с кладбища в добром расположении. Но прошло не больше недели, и жизнь потекла по-прежнему, такая же суровая, утомительная, бестолковая, жизнь, не запрещенная

²⁸² Там же. С. 105.

²⁸³ Там же.

²⁸⁴ Чехов А. П. Человек в футляре // Чехов А. П. Дом с мезонином: Повести и рассказы. М.: Худож. лит., 1983. С. 170.

²⁸⁵ Там же.

циркулярно, но и не разрешенная вполне; не стало лучше. И в самом деле, Беликова похоронили, а сколько еще таких человек в футляре осталось, сколько их еще будет!»²⁸⁶. Этот фрагмент говорит о том, что источником бестолковости действительности рассказчик Буркин недальновидно считает именно людей в футляре, к тому же заведомо считая их всех подобными Беликову.

Буркин, кажется, уже забыл о выходящей лишь по ночам Мавре, которая тоже является своеобразным человеком в футляре и которая натолкнула его на мысли о Беликове. Но все же образ Мавры незримо присутствует в финале чеховского рассказа, когда Буркин восклицает, глядя в ночное небо: «Луна-то, луна!»²⁸⁷, после чего уже от лица повествователя следует поэтичное описание ночной природы, которое может соответствовать и мировосприятию блуждающей по ночам Мавры: «Когда в лунную ночь видишь широкую сельскую улицу с ее избами, стогами, уснувшими ивами, то на душе становится тихо; в этом своем покое, укрывшись в ночных тенях от трудов, забот и горя, она кротка, печальна, прекрасна, и кажется, что и звезды смотрят на нее ласково и с умилением и что зла уже нет на земле и всё благополучно»²⁸⁸.

Итак, Буркин не замечает принципиальной разницы в мировосприятии Мавры и Беликова, как не видят ее в мировосприятии Химича и Беликова учителя из рассказа Ю. Буйды.

Если строить цитатный инвариант «человека в футляре» на основе образов Беликова, Серпеева и Химича (временно исключив Мавру, забытую и авторами словарей крылатых слов, и массовым сознанием), то можно говорить о свойственной всем трем героям пространственной самоизоляции. Беликов ведет уединенный образ жизни в тесной квартире («Спальня у Беликова была маленькая, точно ящик, кровать была с пологом. Ложась спать, он укрывался с головой»²⁸⁹), пытается отгородиться от мира очками и глухим пальто, идеальным футляром для него в финале становится гроб. Учитель Серпеев доводит до

²⁸⁶ Там же. С. 180.

²⁸⁷ Там же. С. 181.

²⁸⁸ Там же.

²⁸⁹ Там же. С. 172.

предела идею пространственного футляра, вешая засов на двери и обивая стены одеялами. Химич в этом плане отличается, он не старается заточить себя в квартире, но, подобно романтику-эскаписту, спасается от общества людей на природе, где уже не нужен футляр в виде одежды или замков.

Другим проявлением футлярности этих героев можно назвать их «социальное бегство»: Серпеев надеется как-нибудь избавиться от необходимости ходить на работу, Химич с облегчением переводится из учителей химии в лаборанты. Однако Беликов не стремится уйти из учителей и в некотором смысле пользуется своим положением, запугивая других учителей своими предостережениями.

Особый тип футляра — духовный — становится главным спасением Химича от ненужных людей. Он предпочитает ограничить круг общения («И не лезьте ко мне в душу, даже если вам вдруг стало скучно»²⁹⁰), замкнуться в своем внутреннем мире, проводить как можно больше времени в сновидениях. Духовным футляром Серпеева можно назвать любовь к русской литературе XIX столетия, уединяясь за чтением которой он чувствует себя счастливым. Духовным футляром Беликова можно считать любовь к мертвому греческому языку и циркулярным запретам, однако этот футляр не говорит о богатом внутреннем мире Беликова, как в случае Серпеева и Химича: «и древние языки, которые он преподавал, были для него, в сущности, те же калоши и зонтик, куда он прятался от действительной жизни»²⁹¹.

В целом, Серпеев и Химич, в отличие от Беликова, изображены как положительные герои: безобидный Серпеев не заслуживает наказания и смерти, а самодостаточный Химич — открытых насмешек при жизни и тем более после смерти. Потому их футляры — явление скорее положительно коннотированное, они действительно необходимы им и не используются для давления на других.

Таким образом, абсолютных совпадений между тремя героями нет, а инвариантом цитаты «человек в футляре», объединяющей образы Беликова,

²⁹⁰ Буйда Ю. В. Химич. С. 90.

²⁹¹ Там же. С. 171.

Серпеева и Химича, станет только само понятие футлярности, толкуемой нейтрально (как сознательная самоизоляция). И именно введенный в рассказ Чехова образ Мавры скорее подтверждает формулировку инварианта «человека в футляре» как просто «нелюдимого, склонного к уединению, в одиночестве более счастливого человека».

В словаре крылатых слов и выражений, однако, закрепился довольно субъективный, далекий от инвариантного смысл цитаты «человек в футляре» как шутливо-иронического обозначения «человека робкого, боящегося непогоды, сквозняков, неприятных внешних воздействий»²⁹².

Цитата «как бы чего не вышло» обозначена словарем как «иронический комментарий к поведению робкого, «забитого», излишне осторожного человека, а также к поступкам человека-конформиста, который слепо придерживается обычаев, традиций, норм поведения»²⁹³. А ведь для Серпеева «как бы чего не вышло» — это не беспочвенные страхи, а норма, диктуемая самим временем. В случае Химича беликовское «как бы чего не вышло» вовсе трансформируется до несущего совсем другой смысл «как бы чего не случилось» в насмешке учительницы. Так что эта цитата оказалась полностью переосмыслена и не имеет инвариантной семантики во всех трех рассказах.

Исследование чеховских цитат в римейках «Наш человек в футляре» В. Пьецуха и «Химич» Ю. Буйды показывает, что в этих текстах по-разному сформирован и образ «человека в футляре». В рассказе Чехова заложено две его ипостаси (Мавра и Беликов). Римейк Пьецуха обыгрывает линию Беликова, давая понять, что его герой Серпеев живет в социальной среде, где навязчивые страхи, как у Беликова, совершенно оправданны. Римейк Буйды, напротив, развивает образ Мавры, ведь Химич — это герой, самодостаточный в своем уединении, лишь из-за стереотипного мышления коллег воспринимаемый ими как Беликов.

Инвариантный смысл цитаты «человек в футляре» может быть сформулирован лишь как нейтральное описание человека, стремящегося по разным

²⁹² Энциклопедический словарь крылатых слов и выражений. С. 816.

²⁹³ Там же. С. 330.

причинам к уединению. Футлярность как внешний показатель поведения вовсе не предполагает наличия у героя черт характера Беликова: неоправданных навязчивых страхов по принципу «как бы чего не вышло», страсти к следованию во всем формулярным требованиям и к запугиванию окружающих. Собственно, эта мысль заложена уже в самом прототексте — рассказе Чехова «Человек в футляре», где представлен не только образ Беликова, но и образ Мавры.

В целом, можно отметить перспективность работы над исследованием цитатного инварианта, поскольку он отчетливо демонстрирует степень сохранения смыслов ключевых классических цитат и образов во вторичных текстах. Если римейки Петрушевской и Акунина, на первый взгляд, совершенно абсурдно и комично искажают пьесу Шекспира «Гамлет», то при исследовании смыслового инварианта цитаты «быть или не быть» оказывается, что в римейках сохраняется ее изначальный смысл. А в римейках чеховского «Человека в футляре», напротив, реализованы совершенно разные смыслы цитат «человек в футляре» и «как бы чего не вышло», что позволяет рассматривать эти римейки как тексты-дискуссии, позволяющие в своей совокупности глубже осмыслить и сам прототекст, и смыслы понятия «человек в футляре» в нем, уйти от литературного стереотипа.

2.6. Цитата как «минус-прием» (в заглавии неполицитатного текста)

Цитата в литературе постмодернизма, как уже было отмечено, становится нормой. В результате даже одиночная цитата начинает функционировать по-новому, в игровом ключе.

В ряде текстов наблюдается парадоксальное для читателя постмодернистской литературы (привыкшего к полицитатным текстам) сочетание цитатного заглавия и практически нецитатного текста рассказа.

Таким образом построены 12 рассказов С. Солоуха в цикле «Картинки»²⁹⁴, все, как один, имеющие чеховские заглавия («Крыжовник», «Ионыч», «Душечка»,

²⁹⁴ Солоух С. Картинки // Солоух С. Естественные науки: Книга рассказов. М.: Время, 2008. С. 5-106.

«Хамелеон», «Человек в футляре», «Дом с мезонином», «Архиерей», «Дама с собачкой», «Лошадиная фамилия», «Анна на шее», «Степь», «Каштанка»). При обращении к тексту каждого рассказа эти заглавия выглядят случайными и только через сложные, зачастую метафорические, связи в каждом тексте можно обнаружить некое оправдание заглавия.

«Хамелеоном» оказывается молодой человек, подглядывающий в лесу за влюбленными; заглавие рассказа «Архиерей» оказывается обусловлено тем, что попутчик в купе мешает паре влюбленных уединиться; в рассказе «Лошадиная фамилия» один из героев носит «лошадиную» фамилию Буденнов, вследствие чего возникают ассоциации с Буденным и его конной армией; в «Каштанке» герой в ресторане долгое время разглядывает барышню, сидящую в компании молодых людей, и она вскоре уходит оттуда с ним. Каждый раз появляется далекое от смыслов цитируемого текста обоснование заглавия.

В основе сюжета каждого рассказа из цикла «Картинки» — мимолетное эротическое приключение. Так, в «Крыжовнике» Солоуха звучит тема вуайеризма, а единственное упоминание крыжовника встречается в контексте, связанном с чеховским «Крыжовником» очень отдаленно, крыжовник растет на личном участке героя, из-за куста крыжовника герой Солоуха подглядывает за соседками по даче: «Серьезный человек в щелочку не подглядывает, буква зет, поза членистоногого, физии... Да и что увидишь ценой переохлаждения нежного копчика и нарушения кровообращения нижних конечностей? По большей части лишь трепет неясных крыл да нечто розовое без выраженной половой принадлежности. Нет, только лежа, среди смородины и крыжовника, на е5 или, положим, f4 любительской доски пайковых соток»²⁹⁵.

Цитатное заглавие оказывается «минус-приемом», обманом читательских ожиданий: «чужое слово» в заглавии распространяет свои диалогические обертоны сразу на весь авторский текст и читатель неизбежно ищет и в тексте новых отсылок, связанных с цитатой в заглавии. Однако в тексте не появляется

²⁹⁵ Солоух С. Крыжовник // Солоух С. Естественные науки: Книга рассказов. М.: Время, 2008. С. 7.

других цитат, зато обнаруживается совершенно не относящееся к смыслу цитаты объяснение заглавия, так что очевидно «двуголосое» заглавие предлагается прочесть как «одноголосое» авторское.

Хотя все заглавия рассказов из цикла «Картинки» цитатны, сами рассказы совершенно самобытны, это лирическая проза с собственным авторским стилем, в рассказах ход сюжета прерывается множеством отступлений, насыщенных метафорически или метонимически переосмысленными деталями: «О, брасс — стиль мертвого полуденного часа, когда прямоходящих тянет лечь, растечься по древу, хлопку или кожзаменителю. Стиль свободного плавания свободного человека вне досягаемости, видимости и слышимости ограниченных умственно и отягощенных желудочно»²⁹⁶, «В просветах листвы видна солнечная река и тот берег, серые скалы, на вершинах которых за стволами и иголками в пластилиновых домиках потолки наплывают на стены, утекают предметы в воронки полов, слипаются дырки окон, и балконы выгибаются собачьими языками. Там дышит, храпит и булькает суп — физиологическая бурда, похлебка отпускного сезона. Что скажешь, гороховый?»²⁹⁷.

Критики замечают: «Что конкретно происходит в каждом рассказе — не так и важно. События даны фрагментарно, вскользь, легкими полукапаниями. Гораздо важнее общая атмосфера «Картинок». Действие происходит летом, в жару, и рассказы наполнены духотой и влажными испарениями, они пропитаны речной прохладой и запахами перегретой земли, продуты сухими, пыльными ветрами, и они пронизаны эротическим токами. Персонажи рассказов изнывают от желания, истекающая истомой плоть, плоть неодоухотворенная, вольготно расположилась в центре каждой картинке. А прорывающаяся тоска по бесцельно проходящей жизни и душная, гнетущая пошлость описываемого мирка должны, надо полагать, напоминать о Чехове. Постоянное воспоминание о Чехове придает «Картинкам» дополнительную глубину, дополнительный объем»²⁹⁸.

²⁹⁶ Солоух С. Дом с мезонином // Солоух С. Естественные науки: Книга рассказов. М.: Время, 2008. С. 50.

²⁹⁷ Там же. С. 53.

²⁹⁸ Александров Н. «Картинки» Сергея Солоуха // Дружба народов. 2000. №5. С. 211.

Однако «прорывающаяся тоска» и «гнетущая пошлость», вполне вероятно, тоже навеяны именно цитатными заглавиями, необходимостью поиска во всех текстах хоть чего-нибудь определенно чеховского.

«Прозаик использует чеховский дискурс в качестве великого немого, но от этого не менее значимого контекста чеховский текст не разыгрывается, он *используется* как авторитетный знак, символ. Это именно случай применения "приема найденных вещей", распространенного в комбинированной живописи, а в литературе бытующего в качестве термина "украденный объект" (когда романист помещает в свой текст куски объявлений, надписей на стенах, рекламы, а также словесные клише, устойчивые фразеологические обороты и т. д.). Солоух "крадет" знаковые названия чеховских произведений, которые для нас давно стали "коллективным кодом", "говорящими фамилиями", и блистательно разыгрывает *собственное* представление на чеховской сцене»²⁹⁹.

В рассказах Солоуха представлен особый тип обращения с заимствованиями. Цитата в заглавии остается одиночной, тем самым акцентируя игровую природу текста: она навязывает необходимость постоянного поиска переключек с прототекстом, которые оказываются неожиданными и очень натянутыми, спровоцированными исключительно самим заглавием. Например, все чеховские заглавия рассказов «Картинок» в совокупности вносят в цикл акцент бестолковости и пошлости всего бытового. Но этот акцент расставлен в самих самобытных текстах и мог быть очевиден и при других заглавиях. Неожиданные ассоциации с чеховскими заглавиями, которые обнаруживаются на ассоциативном, метафорическом уровне в самом тексте, скорее не способствуют диалогизации текста, а, напротив, подчеркивают неповторимость, оригинальность авторского стиля и мировоззрения.

Так что особый художественный эффект «Картинок» заключается в особой абсурдной диалогизованности, когда заведомо «двуголосое» заглавие позиционируется как «одноголосое» авторское. Чем более тщетным оказывается

²⁹⁹ Адамович М. М. Юдифь с головой Олоферна: псевдоклассика в русской литературе 90-х // Новый мир. 2001. № 7. С. 174.

читательский поиск подтверждения «двуголосости» заглавия, то есть новых цитат в самом тексте, тем более выражен парадокс одновременной диалогизации и как бы ее отсутствия, сочетания в одном и том же заглавии одновременно «двуголосого» и «одноголосого» слова. Это очень своеобразное воплощение такого распространенного принципа постмодернистской игровой поэтики как «амбивалентность», которая подразумевает «установку на двух- или поливариантное прочтение, при котором автор таким образом манипулирует восприятием читателя, что тот нацелен на одновременное видение альтернативных возможностей прочтения (и интерпретации) как всего текста, так и отдельных его элементов»³⁰⁰. Отсутствие характерной для постмодернизма полицитатности компенсируется здесь таким раздвоением, неопределенностью восприятия одиночной цитаты в заглавии.

Известен и другой «чеховский» цикл рассказов — «Чехов с нами» В. А. Пьецуха (впервые опубликованный в 1991 году и затем переработанный в цикл «Антону Павловичу»). Все заглавия рассказов этого цикла отсылают к чеховским произведениям, но некоторые рассказы оказываются полноценными римейками (например, «Наш человек в футляре» В. Пьецуха — римейк «Человека в футляре» А. П. Чехова), а некоторые — лишь очень отдаленно, через ряд аллюзий и реминисценций связаны с чеховскими текстами и не являются вторичными текстами (например, рассказы В. А. Пьецуха «Крыжовник» и «Д.Б.С.»³⁰¹).

Заглавие цикла «Чехов с нами», кроме очевидных отсылок к Чехову, содержит языковые приметы советской эпохи, что позволяет говорить об особом характере трансформации чеховской цитаты в текстах цикла, постоянном сопоставлении «сквозь век».

Рассказ В. А. Пьецуха «Крыжовник», очевидно, отсылает к чеховскому «Крыжовнику»³⁰². Однако текст В. Пьецуха вполне самостоятелен, не

³⁰⁰ Люксембург А. М. Амбивалентность как свойство набоковской игровой поэтики // Набоковский вестник. СПб.: «Дорн», 1998. Вып. 1. С. 19.

³⁰¹ Пьецух В. А. Д.Б.С. // Пьецух В. Плагиат: Повести, рассказы. М.: Глобулус, 2006. С. 82-85.

³⁰² Чехов А. П. Крыжовник // Чехов А. П. Дом с мезонином: Повести и рассказы. М.: Худож. лит., 1983. С. 182-190.

воспроизводит чеховский рассказ на других уровнях структуры (кроме единственного упоминания кустов крыжовника в финале), смысл его заглавия раскрывается лишь в финальных абзацах. Рассказ посвящен описанию скитаний по всей стране главного героя Саши Петушкова (фамилия героя - аллюзия к «Москве-Петушкам» В. Ерофеева), который легко загорается новыми идеями и в молодости делает карьеру комсомольского работника. В его судьбе отражается изменяющееся историческое время, реалии до перестройки и после, которые он пытается осмыслить. В конце 1980-х ему довелось пожить с маргиналами (с бичами на Колыме и сектантами в Сибири), которых он, к своему удивлению, нашел неплохими, думающими людьми, и даже был их лидером. Но каждый раз случай резко вырывал героя из привычной среды и заставлял менять жизнь и взгляды. В Москве после перестройки он открыл успешный бизнес, который в одночасье рухнул с приходом рэкетиров. Тогда Саша Петушков организовал социал-монархическую партию, которую он и возглавлял, пока с ее счетов вдруг не пропали все деньги. В конце концов он приходит к тихой жизни в провинции, где самозабвенно выращивает крыжовник и выводит его новые сорта.

С одной стороны, в этом рассказе, как и во многих произведениях Пьецуха, отражено влияние реалий 1980-х-1990-х на судьбу человека, а изображение героя, обусловленного средой, обществом, напоминает традиции критического реализма. Но с другой стороны, иронически поданы сами обстоятельства, влияющие на героя: например, после распития спирта с золотодобытчиками в рабочей командировке в Магадане Саша обнаруживает себя в пятистах километрах оттуда без документов, но с копченой рыбой в авоське, на которую уже давно посматривает странный, плохо одетый мужчина. Такое одновременное воспроизведение и ироническое переосмысление традиции вполне характерно для постмодернизма.

В отличие от чеховского героя Николая Иваныча, всю жизнь посвятившего одной мечте — купить усадьбу с крыжовником, Саша Петушков пришел к тихой жизни на своем участке после долгих скитаний и многих неудавшихся начинаний.

«Он вспоминал приключения молодости, как он скитался, любил, стремился, работал, страдал, и никак не мог решить одного недоразумения: а зачем...»³⁰³. Эта финальная фраза рассказа Пьецуха является своеобразным ответом на реплику чеховского Ивана Ивановича: «Человеку нужно не три аршина земли, не усадьба, а весь земной шар, вся природа, где на просторе он мог бы проявить все свойства и особенности своего свободного духа»³⁰⁴. Вопрос Саши Петушкова остается без ответа: ему был дан почти весь земной шар и простор, но обстоятельства вынуждают его прийти к тому же крыжовнику, только проделав гораздо более сложный и, как оказалось, бессмысленный путь.

Цитата в сильной позиции рассказа Пьецуха «Крыжовник» — заглавии — ориентирует на восприятие чеховского «Крыжовника» как прототекста и поиски важных связей с ним. Но у Пьецуха практически нет именно чеховских цитат, и, тем более, рассказ Пьецуха не является вторичным текстом по отношению к «Крыжовнику» Чехова (что ожидается из-за цитатного заглавия и присутствия римейков в цикле). Обнаруженные аналогии возникают именно благодаря заданной заглавием установки на поиск «чеховского» в тексте, но в данном случае цитатное заглавие — не абсолютный «минус-прием», поскольку очень отдаленные связи все же позволяют переосмыслить и рассказ Пьецуха, и чеховский «Крыжовник».

Рассказ Пьецуха «ДБС», как и «Крыжовник», входит в цикл «Антону Павловичу» («Чехов с нами») В. Пьецуха и также порождает читательские ожидания римейка или другого полицитатного текста. На первый взгляд, заглавие этого рассказа отсылает к чеховскому рассказу «Беззащитное существо»³⁰⁵: в самом начале автор расшифровывает «Д.Б.С.» как «действительно беззащитное существо»³⁰⁶ (а это почти точная цитата чеховского заглавия), к тому же заметно сходство сюжетов и героинь двух рассказов. Но аббревиатура «Д.Б.С.» в заглавии

³⁰³ Пьецух В. А. Крыжовник. С.111.

³⁰⁴ Чехов А. П. Крыжовник. С. 184.

³⁰⁵ Чехов А. П. Беззащитное существо // Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. Т. 6. [Рассказы], 1887. М.: Наука, 1976. С. 87—91.

³⁰⁶ Пьецух В. А. Д.Б.С. С. 82.

становится знаком гражданской войны и советского режима, смещая смысловые акценты в рассказе Пьецуха.

«Беззащитное существо» Чехова — иронический рассказ о надоедливой чиновнице, госпоже Шукиной, решивший требовать в банке компенсацию за недоплаченное жалованье мужа, хотя служил он совершенно в другом ведомстве. Она приходит к случайному человеку (банкиру Кистуну) настойчиво требовать того, чего он ей не должен, отказывается принимать логические объяснения и аргументирует свои требования тем, что она «женщина слабая, беззащитная»³⁰⁷. Хотя оказывается, что это «беззащитное существо» может и засудить, и устроить скандал, лишь бы морально извести человека и добиться своего: «Троих жильцов засудила, а за твои дерзкие слова ты у меня в ногах навалешься!»³⁰⁸. В итоге Кистуну отдает 25 рублей, лишь бы только прекратились ее приставания. В данном случае комически меняются роли: на деле именно банкир выступает беззащитным существом, он — несправедливо замученная Шукиной жертва. Чеховское заглавие «Беззащитное существо» звучит иронически, указывая на несоответствие действий госпожи Шукиной (кстати наделенной говорящей фамилией) маске беззащитного существа.

В финале рассказа В. Пьецуха «Д.Б.С.» героиня помещена в сходную, на первый взгляд, ситуацию. Она тоже надоедает кассирше, вынуждает ее позвать милиционера, но просьба бабки Софьи неназойлива и проста: ей хочется купить билет до Бердянска из Очакова, она не может взять в толк, что это другая акватория, с Бердянском нет прямого водного сообщения. Бабку Софью, как и чиновницу Шукину, называют «идиоткой», однако Шукина наглостью добивается желаемого, прикрываясь непониманием, в то время как бабка Софья уже безо всякой иронии может называться беззащитным существом: ее приставания робки и вызваны ее искренним недоумением. Однако ключом к прочтению рассказа Пьецуха становится вовсе не эта финальная ситуация, а характер трансформации заглавия.

³⁰⁷ Чехов А. П. Беззащитное существо. С. 88.

³⁰⁸ Там же. С. 90.

Заглавие рассказа Пьецуха «Д.Б.С.» выглядит необычно, но автор объясняет такой «фортель» помешательством главной героини (хотя ее имя — Софья, напротив, означает «мудрость») на аббревиатурах: и «если бы она сознавала себя в качестве действительно беззащитного существа, она себя так и называла бы — Д.Б.С.»³⁰⁹. В сильной позиции текста — первом абзаце — повествуется именно о причинах помешательства бабки Софьи, которые заслоняют собой всю последующую ситуацию у кассы. Благодаря сокращенному заглавию на первый план выходит не история с билетом, перекликающаяся с чеховским сюжетом, а то, что заставляет бабушку (в молодости отличницу женской гимназии) помешаться и мыслить аббревиатурами, — события гражданской войны, когда пошла мода на сокращение имен нарицательных. Света с ума Софью не только эта мода, а скорее сопровождающие ее реалии: «в городе то трупы висели на фонарях, то в пользу мировой революции шли официальные грабежи»³¹⁰. Защитной реакцией ее психики и стали аббревиатуры: странные сокращенные слова, скрывающие суть явления, позволили отгородиться от страшных реалий действительности, которых ее разум не мог принять и понять.

Таким образом, вынесение аббревиатуры в заглавие расставляет акценты в понимании текста. С одной стороны, сюжетная и образная связь с чеховским текстом подтверждается появлением в начале рассказа Пьецуха цитатной формулировки «действительно беззащитное существо», вступающей в диалог с ироническим чеховским заглавием «Беззащитное существо». С другой стороны, эта очевидная связь все же подчеркивает именно несходство героинь и трудную судьбу Софьи, ключевым в интерпретации рассказа становится сам факт «аббревиатурности» заглавия, напоминающий о страшных событиях гражданской войны, которые сломали жизнь Софьи, травмировали ее психику и, скорее всего, породили целое поколение «действительно беззащитных существ», не способных осмыслить и принять происходящее.

Финал рассказа подтверждает такое понимание текста и делает ясным

³⁰⁹ Пьецух В. А. Д.Б.С. С. 87.

³¹⁰ Там же.

смысл добавления наречия «действительно» к формулировке «беззащитное существо». Бабка Софья и вся страна оказались абсолютно беззащитны потому, что даже сам Бог давно ничего не может для них сделать. Более того, он сам — беспомощное существо: «Бог, который все это время наблюдал за старухинными злоключениями с расстояния в десять световых лет, отвернулся в беспомощном сочувствии ее горю. Он ничего не мог сделать для бабки Софьи. Он давно уже ничего не мог поделать с этой страной и ее народом»³¹¹.

Чеховские заглавия у Пьецуха обрастают новыми смыслами. Сопряжение чеховского творчества с языковыми приметам советского времени изменяет смысл рассказов в целом: не только чеховские заглавия, но и сюжеты искажаются и трансформируются, высвечивая нелепость и абсурдность советских реалий.

Эта тенденция обличения советского режима становится организующим началом цикла и позволяет автору соединять вместе тексты, в очень разной степени перекликающиеся с чеховскими (и римейк «Наш человек в футляре», и невторичные, неполицитатные тексты наподобие рассказов «Д.Б.С» или «Крыжовник»).

Таким образом, в полицитатной литературе постмодернизма одиночная цитата в сильной позиции оказывается «минус-приемом», но отношения текста и завяленного в заглавии прототекста при этом могут быть принципиально различными. В рассказах С. Солоуха из цикла «Картинки» реализуется своеобразная вариативность: цитату можно одновременно прочитать и как «чужое» (чеховское), и как «свое» слово, причем второе явно опровергает чеховский подтекст и делает его неуместным, абсурдным. Тексты Пьецуха «Крыжовник» и «Д.Б.С.», в свою очередь, демонстрируют важные аллюзийные связи с чеховскими текстами. Причем эти аллюзии не выглядят очевидно «натянутыми», как у Солоуха, но вносят значимые акценты в понимание проблем, которые оказываются по-разному отражены в созвучных текстах Чехова и Пьецуха.

³¹¹ Там же. С. 91.

Заключение

Предметом данного исследования стала цитата в аспекте ее функционирования в постмодернистских текстах, основанных на цитировании.

Для системного решения задач исследования была разработана классификация наиболее репрезентативных, основанных на цитировании постмодернистских текстов, которая позволила сравнить особенности цитатных функций в них: коллажи, центонные тексты, римейки и апгрейды, неполицитатные тексты с цитатным заглавием. Предложенная классификация оказалась продуктивной, так как позволила не только сопоставить механизмы функционирования цитаты в постмодернистских текстах разных типов, но и уточнить представление о поэтике этих текстов постмодернизма, а также о нетрадиционных возможностях цитирования как такового.

В результате анализа функционирования цитат в текстах каждого типа выяснилось, что в коллажах, центонных текстах, римейках (и апгрейдах), неполицитатных текстах с цитатным заглавием цитата как «чужое слово» по-разному встраивается в их структуру, разными оказываются принципы сочетания цитаты и ее контекста (который тоже может представлять собой либо только авторское «свое слово», либо только цитаты — «чужие слова», либо оба типа «слов»), и на первый план выходят разные аспекты ее функционирования.

В коллаже, полностью состоящем из «чужих» слов, недостаточная смысловая общность между цитатами из различных текстов компенсируется посредством синтагматики (которой, хоть и несправедливо, зачастую уделяется меньшее внимание при интерпретации текста), то есть на первый план выходят выразительные средства синтаксиса (в основном это фигуры речи, или синтаксические фигуры), именно они связывают цитаты воедино и придают коллажу осмысленность. Развитие мысли в коллаже может отражать и смена эмоциональной окраски предложений, и градация, и полисиндетон, и повтор, и другие риторические фигуры. Важная смыслообразующая роль служебных частей

речи в художественном тексте отмечена И. В. Фоменко³¹², а в коллаже, как оказалось, они могут приобретать первостепенное значение. Так, в коллаже-фрагменте романа Т. Н. Толстой «Кысь» даже одна усилительная частица «ну», добавленная автором («Чего, ну чего тебе надобно, старче?»), помогает передать эмоциональное состояние героя и сместить акцент с сути вопроса на факт отчаянного вопрошания.

Примечательно, что при полном отсутствии авторского слова и, соответственно, авторского «речевого центра», который организовал бы диалогические обертоны на границах множества «чужих» слов, цитата в коллаже может функционировать как «пустой» знак. Это означает, что при дефиците семантической общности с контекстом, цитата может утрачивать соотнесенность со смыслами своего текста-источника, часто реализуя лишь свой буквальный смысл как языковая единица или смысл, диктуемый выразительными средствами синтаксиса. И наоборот, в тексте, подобном коллажу, но содержащем некоторые вкрапления «своего» слова автора (как фрагмент романа «Москва-Петушки» В. В. Ерофеева), принадлежащий автору «речевой центр» задает определенное направление диалогическим обертонам. В результате цитаты оказываются переосмысленными, но все же сохраняют значительную смысловую соотнесенность с текстом-источником. Однако и при наличии, и при отсутствии авторского «речевого центра», авторская интенция в коллаже может быть выражена посредством комбинирования цитат в тексте.

В *центонном тексте* могут быть представлены самые разнообразные цитаты. Однако многие из них оказываются взаимосвязанными, созвучными, если относятся к одному тексту, творчеству одного автора или даже обладают родственными смыслами. Такие связанные между собой цитаты способствуют порождению «подтекстных сюжетов».

Так, в романе Т. Ю. Кибирова «Лада, или радость», фабула которого состоит

³¹² Фоменко И. В. Служебные слова и словообразование. С. 500–505.

в описании одного года из жизни собачки Лады, появляется множество цитатных отсылок, благодаря общности семантики образующих несколько подтекстных сюжетов: мифологический, или эсхатологический (борьба сил тьмы и света, космоса и хаоса, смерть и рождение мира/года), языческий (борьба богини Лады с врагами Святой Руси), христианский (его образуют библейские цитаты, складывающиеся в подтекстный сюжет о самопожертвовании и воскрешении Христа), набоковский (складывается из параллелей с набоковским творчеством, в основном — романом «Ада, или Радости страсти» и его интерпретациями), филологический (формируется обширным полицитатным метаповествованием, где ставятся вопросы о возможности создания интересного для массового и элитарного читателя постмодернистского текста, о поступательном развитии литературы, о потере литераторами интереса к простому человеку и его обыденной жизни), комический подтекст (отражающий в сниженном виде все образы из других подтекстов и развенчивающий их).

Все подтексты сосуществуют в сложном взаимодействии: зачастую даже в одной цитате одновременно звучат несколько разнонаправленных, относящихся к разным подтекстам диалогических обертонов. А образ собаки Лады благодаря цитатным отсылкам соотносится и с силами света (эсхатологический подтекст), и со славянской богиней Ладой (языческий подтекст), и с Христом (христианский подтекст), и с «воительницей Лукоморья» в «бронированном бикини» из массового квазитекста-фэнтези (комический подтекст), и с набоковской Адой (набоковский подтекст), и с собачками из стихотворений Асадова (филологический подтекст).

На фоне множества подтекстов становится особенно очевиден «симулятивный» характер основного сюжета: зачастую он строится как симуляция традиционного нарратива (то есть основывается на «ренарративизации»), искусственность реального плана может подчеркиваться метаповествовательными отступлениями (которые постоянно акцентируют факт вымышленности, созданности читаемого текста), а также посредством

«релятивизации» героев (цитатного соотнесения их одновременно с множеством литературных героев). Таким образом, в центонном тексте оказывается разрушена традиционная структура текста с доминирующим основным (реальным) планом, смыслы ризоматически множатся за счет сложно организованной полицитатности, порождающей несколько равноправных подтекстов.

В *римейке* — полицитатном вторичном тексте — обширное цитирование прототекста становится средством его диалогизации и своеобразной «перезаписи» в трансформированном виде. В римейке заимствуются многие элементы различных уровней структуры прототекста (например, заглавие, сюжет, система персонажей, ключевые образы и так далее) и помещаются в контекст, вносящий в них «диалогические обертоны».

Римейк можно наглядно сопоставить с апгрейдом, который отличает попытка диалогизации большого количества цитатных фрагментов из прототекста лишь посредством их незамысловатой лексической правки, адаптации к языку современности, но такое «редактирование» приводит только к разрушению «вертикального контекста» и всей структуры текста без его полноценной трансформации в самоценное художественное целое.

В апгрейде цитатные фрагменты занимают большую часть текста, но введенное автором в качестве правки «свое слово» не влияет на цитату настолько, чтобы в ней как «двуголосом слове» в первую очередь звучало слово автора. Это означает, что автору не удалось подчинить своему голосу «речевой центр» высказывания, он остается принадлежащим «чужому» голосу автора прототекста (в рассмотренном апгрейде «Анна Каренина» — это толстовский голос). А поскольку «чужое слово» и «чужой» речевой центр в апгрейде доминируют, складывается парадоксальная ситуация уподобления цитаты основному тексту, а также порождаются абсурды на границах цитат из толстовского и более современных текстов (например, как будто Толстой цитирует песню «Я твой зайка!»).

Принципиально важен как выбор цитатных фрагментов исходного текста, так и их новый контекст, который должен вносить «диалогические обертоны», существенно изменяющие смыслы прототекста. Именно это происходит в постмодернистском римейке: правка одного только паратекста драмы с полным сохранением реплик («Чайка» Б. Акунина) или правка одного действия пьесы при сохранении без изменения всех остальных действий («Гамлет. Нулевое действие» Л. С. Петрушевской) может служить кардинальной трансформации жанра и смыслов, которые были свойственны прототексту. В римейке цитирование может также стать средством пересоздания биографического мифа, в таком случае заимствуется и диалогически трансформируется не один текст писателя, но множество его хрестоматийных текстов, опубликованная переписка, публицистика, отсылки к биографии (как в романе В. О. Пелевина «t»).

Цитата в разных римейках, созданных на основе одного первичного текста, может стать инструментом построения цитатного инварианта. Цитатный инвариант должен демонстрировать наличие единого смыслового ядра у конкретной цитаты в прототексте и римейках. Так, в римейках Л. С. Петрушевской «Гамлет. Нулевое действие» и Б. Акунина «Гамлет. Версия», переводящих шекспировскую трагедию в комический модус, цитата «быть ли не быть» даже в новом контексте оказывается знаком духовного просветления Гамлета, за ней сохранен смысл трудного выбора между необходимостью борьбы и фатализмом в критический момент жизни. Анализ инварианта цитаты «Человек в футляре» в одноименном чеховском тексте и римейках («Наш человек в футляре» В. А. Пьецуха и «Химич» Ю. В. Буйды) позволяет прояснить представление о «футлярности» не только у современных авторов, но и в самом тексте Чехова. Если В. Пьецух в рассказе «Наш человек в футляре» пересматривает образ Беликова (советская действительность прямо провоцирует безобидного и незащитного человека, каким был учитель литературы Серпеев, становится «человеком в футляре», то есть самоизолироваться и всего бояться), то Ю. Буйда, в свою очередь, выводит образ самодостаточного, не нуждающегося

в людях Химича, более напоминающего нелюдимую Мавру из рамочного рассказа чеховского «Человека в футляре» благодаря нейтрально или даже положительно коннотированной футлярности. Так что цитатным инвариантом «человека в футляре» в трех текстах оказывается только нейтральное обозначение любого человека — «отшельника» по натуре, а остальные грани «футлярности» каждым текстом освещаются по-разному.

В контексте постмодернистской полицитатности, уже ставшей нормой, возможно использование в тексте *одиночной цитаты в заглавии неполицитатного текста* как «минус-приема»: цитата в заглавии провоцирует читательские ожидания полицитатного текста или римейка, но сам текст их не оправдывает. Читателю приходится заниматься поиском связей с заявленным «прототекстом», которые могут реализовываться как на уровне одиночных мотивных и образных переключек («Крыжовник», «Д.Б.С.» В. А. Пьецуха), так и в виде очень далеких ассоциаций, которые могли бы и не возникнуть без цитатного заглавия («Крыжовник» и другие рассказы С. Солоуха из цикла «Картинки»). Причем в рассказах С. Солоуха цитатное заглавие всегда имеет «нецитатное» обоснование, то есть очевидно «двуголосое» слово предлагается прочитать как «одноголосое»: так, в рассказе «Хамелеон» под «хамелеоном» можно понимать молодого человека, подглядывающего в лесу за парой влюбленных. Благодаря такой особенности в полной мере проявляется «амбивалентность» (Люксембург А. М.) текстов Солоуха.

Итак, цитаты могут быть по-разному организованы в зависимости от типа постмодернистского текста, с чем связано их своеобразное функционирование в коллаже, центонном тексте, римейке, апгрейде и неполицитатном тексте с цитатным заглавием:

- в коллаже при отсутствии авторского «речевого центра» недостаток смысловой общности между цитатами компенсируется благодаря способности цитаты функционировать как «пустой знак», то есть

реализовать не смыслы своего текста-источника, но определяемый контекстом и синтагматикой оттенок своего буквального смысла как языковой единицы.

- в центонном тексте обычно присутствуют взаимосвязанные цитаты, относящиеся к одной теме или источнику, «диалогические обертоны» в массиве таких схожих цитат взаимоусиливаются, и это способствует порождению подтекстных сюжетов.
- в основе механизма цитирования в римейке лежит использование очень обширных фрагментов «чужого» прототекста, в которые вносится точечная авторская правка, изменяющая исходную фразеологическую и идеологическую точку зрения прототекста, подчиняющая «чужое слово» авторскому «речевому центру».
- в случае апгрейда при встраивании в «чужой» текст «своего» лишь по принципу правки лексики на современную такой трансформации точек зрения не происходит, «чужой» текст не подчинен авторскому «речевому центру», и вставной текст (цитаты) функционирует как основной.
- в тексте с одиночной цитатой в сильной позиции цитата функционирует как «минус-прием», читательские ожидания полицитатного текста не оправдываются, однако заглавие все же вносит «диалогические обертоны» в весь текст, заставляя воспринимать его как дискуссионный по отношению к прототексту в заглавии.

Исследование особенностей функционирования цитаты и диалогических обертонов в римейках, центонных текстах, коллажах и текстах с локальным цитированием в сильной позиции обеспечивает более глубокое понимание поэтики этих постмодернистских текстов, а также позволяет конкретизировать представление о полицитатном принципе постмодернизма и механизмах комбинирования цитат друг с другом и с авторским словом в постмодернистском

тексте. Выявление особенностей постмодернистской цитаты (которые обычно лишь обобщенно характеризуются как «игровые») также будет способствовать развитию теории цитаты, которая должна учитывать в том числе и находки постмодернистов в области цитирования.

В целом, постмодернистские тексты демонстрируют не забвение классики и не отрицание ее, а скорее выражают рефлексию по поводу смены ценностей и утери прежней картины мира, отраженной в классических текстах, потому цитата (в основном из «прецедентных» текстов русской культуры) становится центральным, связующим элементом, основой смыслообразования в русской постмодернистской литературе.

Список литературы:

1. Адамович М. М. Юдифь с головой Олоферна: псевдоклассика в русской литературе 90-х // Новый мир. – 2001. – № 7. – С. 165-17.
2. Акунин Б. Гамлет. Версия // Акунин Б. Трагедия. Комедия. – М.: Олма-Пресс, 2002. – С. 1-114.
3. Акунин Б. Квест. – М.: АСТ, 2011. – 640 с.
4. Акунин Б. Ф. М. – М.: Олма-Пресс, 2006. – 384 с.
5. Акунин Б. Чайка // Новый мир. – 2000. – №4. – С. 43-66.
6. Александров Н. «Картинки» Сергея Солоуха // Дружба народов. – 2000. – №5. – С. 209-212.
7. Антошина Е. В. Литературные контексты романа В. В. Набокова «Ада, или радости страсти. Семейная хроника» (на примере мотива инцеста) // Вестник ТГПУ. – 2011. – №11. – С. 156-161.
8. Ахманова О. С., Гюббенет, И. В. “Вертикальный контекст” как филологическая проблема // Вопросы языкознания. – 1977. – № 3. – С. 47-54.
9. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика: Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – М.: Прогресс, 1989. – 616 с.
10. Барт Р. Смерть Автора // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М., 1994. – С. 384-391.
11. Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М. М. Автор и герой. К философским основам гуманитарных наук. – СПб.: Азбука, 2000. – С. 9-226.
12. Бахтин М. М. Проблема речевых жанров // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / Сост. С. Г. Бочаров,

- примеч. С. С. Аверинцев и С. Г. Бочаров. – М.: Искусство, 1979. – С. 237-280.
13. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. – М.: «Советский писатель», 1963. – 362 с.
 14. Бахтин М. М. Слово в романе // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. – М.: Худож. лит., 1975. – С. 72-233.
 15. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – 424 с.
 16. Белокурова С. П. Словарь литературоведческих терминов. – СПб.: Паритет, 2007. – 320 с.
 17. Беляева И. С. Пародия в ряду вторичных текстов: две типологии (М. В. Вербицкая и Ж. Женетт) // Вестник ТвГУ. Серия: Филология. – 2012. – Вып.1. – С. 109-114.
 18. Битов А. Г. Пушкинский дом : Империя в четырех измерениях. Измерение II: роман. М.: АСТ, 2013. – 461 с.
 19. Блок А. А. На серые камни ложилась дремота... // Блок А. А. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 2. Стихотворения и поэмы. 1904-1908. М.-Л.: Гос. изд-во худож. лит., 1960. – С. 203.
 20. Богданова О. В. «Москва-Петушки» Венедикта Ерофеева как пратекст русского постмодернизма. – СПб.: С.-Петербург. гос. ун-т, 2002. – 56 с.
 21. Борхес Х. Л. Пьер Менар, автор «Дон-Кихота» // Борхес Х. Л. Алеф: Новеллы / Пер. с исп. – СПб.: Азбука, 2000. – С. 103-116.
 22. Буйда Ю. В. Химич // Новый мир. – 1999. – №11. – С. 86-105.
 23. Вербицкая М. В. К обоснованию теории вторичных текстов // Филологические науки. – 1989. – № 1. – С. 30-35.

24. Вербицкая М. В. Теория вторичных текстов (на материале современного английского языка). – М.: МГУ, 2000. – 220 с.
25. Владимирова О. А. Вторичный текст в лирике: онтология и поэтика : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.08 / Твер. гос. ун-т, каф. теории литературы. – Тверь : Тверской государственный университет, 2006. – 18 с.
26. Владимирова О. А. К определению понятия «Вторичный текст» // Парадигмы: Сб. статей молодых филологов. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2003. – С. 12-15.
27. Власов Э. Ю. Бессмертная поэма Венедикта Ерофеева «Москва-Петушки». Спутник писателя // В. В. Ерофеев. Москва-Петушки. – М.: Вагриус, 2002. – С. 121-559.
28. Воскресение (группа). Кто виноват? [Электронный ресурс] // Официальный сайт группы «Воскресение». – Режим доступа: <http://www.voskresenie.ru/lyrics-1979-1982.html#12> (дата обращения: 01.02.2014).
29. Генис А. А. Беседа десятая: поле чудес. Виктор Пелевин // Звезда. – 1997. – № 12. – С. 212-213.
30. Гладилина И. В., Усовик Е. Г. Индивидуальные образования как один из слотов авторского словаря // Вестник ТвГУ. Серия: Филология. – 2014. – № 3. – С. 175-183.
31. Гоготишвили Л. А. 1961 год. Заметки. Комментарий // Бахтин М. М. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5. – М.: Русские словари, 1997. – С. 654-657.
32. Гоготишвили Л. А. Непрямое говорение. – М.: Языки славянских культур, 2006. – 720 с.
33. Гоготишвили Л. А. Философия языка М. М. Бахтина и проблема ценностного релятивизма // М. М. Бахтин как философ: Сб. ст. – М.:

- Наука, 1992. – С. 142-174.
34. Гонтар М. Постмодернизм во Франции: определение, критерии, периодизация // Человек: образ и сущность. Гуманитарные аспекты: ежегодник. – М.: ИНИОН РАН, 2006. – С. 155-169.
 35. Грищенко А. И. Центон и центонный текст в поэзии Н. Моршена // Язык русской литературы XX века: Выпуск 3: Сборник научных статей / Под общ. Ред. О. П. Мурашевой, Н. А. Николиной. – Ярославль: Изд-во ЯГПУ, 2006. – С. 132-140.
 36. Добролюбов Н. А. Когда же придет настоящий день? // Добролюбов Н. А. Русские классики. Избранные литературно-критические статьи. – М.: Наука, 1970. – С. 189-230.
 37. Долинин К. А. ИмPLICITное содержание высказывания // Вопросы языкознания. – М: Наука, 1983. – №6. – С. 37-47.
 38. Достоевский Ф. М. Преступление и наказание. – М.: Худож. Лит., 1983. – 527 с.
 39. Евтушенко Е. А. Наш непростой советский человек // Русские советские песни (1917 - 1977) / Сост. Н. Крюков и Я. Шведов. – М.: Худож. лит., 1977. – С. 291.
 40. Ерофеев В. В. Москва-Петушки. – М.: «Издательский Дом СОЮЗ», 2008. – 144 с.
 41. Жбанков М. Р. Миф // Новейший философский словарь. Мн.: Изд. В. М. Скакун, 1998. – С. 430.
 42. Завьялова Г. А. Прецедентный текст как средство пародирования детективного дискурса // Вестник КемГУ. – 2013. – №1. – С. 170-174.
 43. Загидуллина М. В. Ремейки, или экспансия классики // НЛО. – 2004. – №69. – С. 213-222.

44. Зонис Ю., Шакилов А. Культурный герой: роман-коллаж. – СПб.: Амфора. ТИД Амфора, 2009. – 478 с.
45. Зюскинд П. Парфюмер. История одного убийцы. – СПб.: Азбука-классика, 2009. – 304 с.
46. Ильин И. П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. – М.: Интрада, 1996. – 256 с.
47. Исаяя, ликуй! [Электронный ресурс] // Энциклопедия dslov.ru. – Режим доступа: <http://dslov.ru/fslov/f1115.htm> (дата обращения 03.02.2014.).
48. Исакова О. «Чайка» Б. Акунина и некоторые проблемы поэтики постмодернизма // Молодые исследователи Чехова. 5: Материалы международной научной конференции. – М.: Изд-во МГУ, 2005. – С. 53-64.
49. Ищук-Фадеева Н. И. Комедия // Поэтика: слов. актуал. терминов и понятий. – М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. – С. 97-99.
50. Кабанова И. В. Троица по Пелевину: Автор-Герой-Читатель в романе «t» // Филологический класс. – № 25. – 2011. – С. 15-20.
51. Караулов Ю. Н. Русский язык и языковая личность. – М.: ЛКИ, УРСС Эдиториал, 2010. – 264 с.
52. Квятковский А. П. Поэтический словарь. – М.: Сов. энциклопедия, 1966. – 376 с.
53. Кибилов Т. Ю. Лада, или Радость: Хроника верной и счастливой любви: Роман. – М.: Время, 2014. – 192 с.
54. Климова Т. Ю. Гамлет Л. Петрушевской в контексте роковых вопросов современности // Вестник ТГГПУ. – 2010. – №1. – С. 69-75.
55. Корнев С. Столкновение пустот: может ли постмодернизм быть русским и классическим? // НЛО. – 1997. – №28. – С. 244-259.

56. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / Пер. с франц., сост., вступ. ст. Г.К. Косикова. – М.: ИГ Прогресс, 2000. – С. 427-457.
57. Кристева Ю. Разрушение поэтики // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / Пер. с франц., сост., вступ. ст. Г. К. Косикова. – М.: ИГ Прогресс, 2000. – С. 458-483.
58. Кристи С. М., Охрименко А. П., Шрейберг В. Ф. О графе Толстом – мужике непростом // Антология бардовской песни. 100 бардов, 600 песен. – М.: Эксмо, 2008. – С. 243-245.
59. Ларни М. Четвертый позвонок. – Минск: Издательство БГУ им. В. И. Ленина, 1983. – 256 с.
60. Лермонтов М. Ю. Желанье // Лермонтов М. Ю. Стихотворения и поэмы. – М.: ОЛМА–ПРЕСС, 1999. – С. 144–145.
61. Лермонтов М. Ю. 1831-го года 11 июня // М.Ю. Лермонтов Сочинения: Стихотворения. Поэмы. Драматические произведения. Проза. Письма. – М.: Книжная палата, 2002. – С. 147-153.
62. Липовецкий М. Н. Русский постмодернизм. (Очерки исторической поэтики): Монография. – Екатеринбург: УрГПУ, 1997. – 317 с.
63. Лотман Ю. М. Лекции по структуральной поэтике // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. – М.: «ГНОЗИС», 1994. – С. 11–246.
64. Люксембург А. М. Амбивалентность как свойство набоковской игровой поэтики // Набоковский вестник. – СПб.: «Дорн», 1998. – Вып. 1. – С. 16-25.
65. Магомедова Д. М. Автобиографический миф в творчестве А. Блока. – М.: Мартин, 1997. – 221 с.

66. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма. – СПб.: Алетейя, 2000. – 347 с.
67. Миловидов В. А. Введение в семиологию. – Тверь: Твер. гос. ун-т., 2003. – 182 с.
68. Миловидов В. А. Текст, контекст, интертекст. Введение в проблему сравнительного литературоведения. Пособие по спецкурсу. – Тверь: Твер. гос. ун-т., 1998. – 83 с.
69. Минц З. Г. «Забытая цитата» в поэтике русского постсимволизма // Минц З. Г. Блок и русский символизм: избр. труды: в 3 кн. Кн. 3: Поэтика русского символизма. – СПб.: Искусство – СПб, 2004. – С. 327–338.
70. Михайлов Ф. Идиот. – М.: «Захаров», 2001. – 429 с.
71. Михина Е. В. Чеховская трилогия в рецепции современных прозаиков // Филологический класс. – 2013. – №3. – С. 90-99.
72. Михина Е. В. Чеховский интертекст в русской прозе конца XX – начала XXI веков : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Ур. гос. ун-т им. А. М. Горького. – Екатеринбург, 2008. – 22 с.
73. Можейко М. А. Пустой знак // Постмодернизм. Энциклопедия. – Мн.:Интерпрессервис; Книжный Дом. 2001. – С. 639-642.
74. Можейко М. А. Симулякр // История философии: Энциклопедия. – Мн.: Интерпрессервис; Книжный Дом, 2002. – С. 955.
75. Молитва Богородице [Электронный ресурс] // Православная энциклопедия «Азбука веры». – Режим доступа: <http://azbyka.ru/molitvoslov/molitvy-korpresvyatoj-bogorodice.html> (дата обращения 03. 02. 2014).
76. Молитва Честному Кресту [Электронный ресурс] // Православная энциклопедия «Азбука веры». – Режим доступа: <http://azbyka.ru/molitvoslov/molitvy-v-besovskix-napastyax-i->

iskusheniyaх.html (дата обращения 05. 06. 2014.).

77. Набоков В. В. Заметки о «Чайке» // Лекции по русской литературе. – М.: Независимая газета, 1999. – С. 360-377.
78. Набоков В. В. Ада, или Радости страсти: Семейная хроника / Пер. с англ. С. Ильина. – М.: ДИ-ДИК, 1996. – 572 с.
79. Некрасов Н. А. Тройка // Некрасов Н. А. Полное собрание сочинений и писем: в 15 т. Т. 1. Стихотворения 1838-1855. – Л.: Наука, 1981. – С. 43-44.
80. Нефагина Г. Л. Русская проза второй половины 80-х – начала 90-х годов XX века. – Минск, Экономпресс, 1998. – С. 202.
81. Николаев Л. Анна Каренина. – М.: Захаров, 2001. – 304 с.
82. Новикова Н. Л., Трemasкина И. В. Модернизм и постмодернизм: к проблеме соотношения // Вестник Том. гос. Ун-та. – Культурология и искусствоведение. – 2011. – № 2. – С. 19-25.
83. Ныне отпускаеши раба Твоего, Владыко... (текст и перевод) [Электронный ресурс] // Православный журнал «Фома». – Режим доступа: <http://foma.ru/nyine-otpushhaeshi-raba-tvoego-vladyiko.html> (дата обращения 03. 02. 2014.).
84. Огданец М. Ю. Центон // Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века. / Под ред. В.В.Бычкова. – М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2003. – С. 488.
85. Орлова Э. А. Культурная (социальная) антропология: Учебное пособие для вузов. – М.: Академический Проект, 2004. – 480 с.
86. Пастернак Б. Л. Февраль. Достать чернил и плакать! // Пастернак Б. Л. Стихотворения и поэмы. – М.: Худож. Лит., 1988. – С. 3-4.
87. Пелевин В. О. t. – М.: Эксмо, 2013. – 512 с.

88. Петрушевская Л. С. Гамлет. Нулевое действие // Петрушевская Л. Измененное время: рассказы и пьесы. – СПб.: Амфора, ТИД Амфора, 2005. – С. 249-279.
89. Пирс Ч. С. Начала прагматизма. Том 2. Логические основания теории знаков. – СПб.: Лаборатория метафизических исследований философского факультета СПбГУ; Алетейя, 2000. – 352 с.
90. Пономарева О. А. «Чужое слово» в романе Т. Толстой «Кысь» // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2008. – № 49. – С. 160-164.
91. Попов Е. А. Накануне накануне // Попов Е. А. Ресторан «Березка»: повести. – М.: Астрель, 2010. – С. 9-132.
92. Постмодернизм. Энциклопедия / сост. и науч. ред.: А. А. Грицанов, М. А. Можейко. – Мн.: Интерпрессервис; Книжный Дом. 2001. – 1040 с.
93. Поэтика: слов. актуал. терминов и понятий. – М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. – 358 с.
94. Пушкин А. С. Египетские ночи // Пушкин А. С. Драматургия. Проза. – М.: Правда, 1981. – С. 438-451.
95. Пушкин А. С. Поэзия. – М.: СЛОВО, 1999. – 808 с.
96. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности: пер. с фр. / Общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – М.: Издательство ЛКИ, 2008. – 240 с.
97. Пьецух В. А. Антону Павловичу // Пьецух В. Плагиат: Повести, рассказы. – М.: Глобулус, 2006. – С. 78-111.
98. Пьецух В. А. Д.Б.С. // Пьецух В. Плагиат: Повести, рассказы. – М.: Глобулус, 2006. – С. 82-85.
99. Пьецух В. А. Крыжовник // Пьецух В. Плагиат: Повести, рассказы. – М.: Глобулус, 2006. – С. 89-110.

100. Пьецух В. А. Наш человек в футляре // Пьецух В. Плагиат: Повести, рассказы. – М.: Глобулус, 2006. – С. 78-82.
101. Радищев А. Н. Вольность // А. Н. Радищев. Полное собрание сочинений. Т. 1. – М.-Л.: Изд-во Академии Наук СССР, 1938. – С. 1-17.
102. Романова Г. Р. Миф в художественной структуре романа В. Набокова «Ада, или Радости Страсти» // Вестник ДВО РАН. – 2005. – № 4. – С. 95-103.
103. Романовская О. Е. «Чужое слово» в русской постмодернистской прозе: монография. – Астрахань : Астраханский ун-т, 2012. – 164 с.
104. Руднев В. П. Словарь культуры XX века. – М.: Аграф, 1999. – 384 с.
105. Рузина Е. Г. «Центон» Фальтони Пробы (вергилианские стихи и христианские темы) // Античный мир и археология. – Вып. 3. – Саратов, 1977. – С. 46-63.
106. Рыков А. В. Постмодернизм как "радикальный консерватизм". – СПб.: Алетейя, 2007. – 376 с.
107. Самарин А. Н. Проблемы изучения римейка в современной русской драматургии [Электронный ресурс] // Научная электронная библиотека периодических изданий НАН Украины. – Режим доступа: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/31050/27-Samarin.pdf?sequence=1> (дата обращения: 16.03.2014).
108. Самарин А. Н. Проблема типологии современных драматургических римейка [Электронный ресурс] // Южный архив. – Сер.: Филологические науки. 2009. – Вып. 47. – С. 79-83. – Режим доступа: http://nbuv.gov.ua/j-pdf/Pafn_2009_47_11.pdf (дата обращения 15.03.2013).
109. Седакова О. А. Постмодернизм: усвоение отчуждения // Седакова.О. Двухтомное собрание сочинений. Том II. Проза. – М.: Эн Эф Кью, 2001. – С. 334-343.

110. Семенова Н. В. «Цитата» в тезаурусе М. М. Бахтина // Вестник ТвГУ. – Серия: Филология. – 2004. – С. 78-83.
111. Семенова Н. В. Цитата в художественной прозе (на материале произведений В.Набокова). – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2002. – 200 с.
112. Сергеев И. Отцы и дети. – М.: «Захаров», 2001. – 206 с.
113. Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература: учеб. пособие. – М.: Флинта: Наука, 2004. – 607 с.
114. Смирнова Т. А. Типология и функции цитаты в художественном тексте (на материале романов А. Битова «Пушкинский дом», В. Маканина «Андеграунд, или Герой нашего времени») : дис. ... канд. филол. наук / Т. А. Смирнова. – М., 2005. – 180 с.
115. Соколов С. Школа для дураков // Октябрь. – 1989. – №3. – С. 75-158.
116. Солоух С. Картинки // Солоух С. Естественные науки: Книга рассказов. – М.: Время, 2008. – С. 5-106.
117. Толстая Т. Н. Кысь: роман. – М.: Подкова, 2001. – 320 с.
118. Толстой Л. Н. Анна Каренина. – М.: Художественная литература, 1981. – 799 с.
119. Толстой Л. Н. С. А. Рачинскому (письмо 27 января 1878 г.) // Толстой Л. Н. Собрание сочинений в 22 т. Т. 18. – М.: Худож. Лит, 1984. – С. 820-821.
120. Тургенев И. С. Накануне. – М.: Худож. лит., 1964. – 215 с.
121. Тюленева Е. М. «Пустой знак» в постмодернизме: теория и русская литературная практика: Монография. – Иваново, 2006. – 295 с.
122. Ужасная драма // Сиреневый туман: Песенник. – Новосибирск.: Мангазея, 2001. – С. 238-240.
123. Урицкий А. Н. Дубль второй // Дружба народов. – 2002. – N 3. – С. 207-209.

124. Успенский Б. А. Поэтика композиции. – СПб.: Азбука, 2000. – 348 с.
125. Фатеева Н. А. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов. – М.: Агар, 2000. – 280 с.
126. Федорова Л. Г. Цитата // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. – М.: НПК “Интелвак”, 2001. – С. 1190-1191.
127. Фидлер Л. Пересекайте рвы, засыпайте границы // Современная западная культурология: самоубийство дискурса. – М., 1993. – С. 462-518.
128. Фоменко И. В. Служебные слова и смыслообразование // Художественный текст как динамическая система : материалы междунар. науч. конф., посвящ. 80-летию В. П. Григорьева, 19–22 мая 2005 г. – М., 2006. – С. 500–505.
129. Фоменко И. В. Цитата // Поэтика: слов. актуал. терминов и понятий. – М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. – 358 с.
130. Ходасевич В. Ф. Гостю // Ходасевич В. Ф. Собрание стихов (Путем зерна — Тяжелая лира — Европейская ночь). Париж, издательство «Возрождение», 1927 г. – Л.: Искусство, 1989. – С. 58.
131. Черняк М. А. «Новый русский» князь Мышкин - к вопросу об адаптации классики в современной массовой культуре // Российская массовая культура конца XX века. Материалы круглого стола 4 декабря 2001 г. – СПб : Центр изучения культуры, 2001. – С. 187-199.
132. Черняк М. А. Феномен массовой литературы XX века: Монография. – СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2005. – 308 с.
133. Чехов А. П. Беззащитное существо // Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. Т. 6. [Рассказы], 1887. – М.: Наука, 1976. – С. 87-91.

134. Чехов А. П. Крыжовник // Чехов А. П. Дом с мезонином: Повести и рассказы. – М.: Худож. кит., 1983. – С. 182-190.
135. Чехов А. П. Смерть чиновника // Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. Т. 2., 1883—1884. – М.: Наука, 1975. – С. 164-166.
136. Чехов А. П. Чайка // Чехов А. П. Пьесы. – М.: Худож. лит., 1982. – С. 81-132.
137. Чехов А. П. Человек в футляре // Чехов А. П. Дом с мезонином: Повести и рассказы. – М.: Худож. лит., 1983. – С. 169-181.
138. Чупринин С. И. Русская литература сегодня. Жизнь по понятиям. – М.: Время, 2007. – 186 с.
139. Шварцкопф Б. С. О некоторых лингвистических проблемах, связанных с цитацией (на материале русского языка) // Sign. Language. Culture. – The Hague-Paris: Mouton, 1970. – С. 658-673.
140. Шекспир У. Гамлет. Пер. М. Лозинского // Шекспир У. Трагедии. – М.: Правда, 1983. – С. 128-267.
141. Шекспир У. Гамлет. – СПб.: Азбука-классика, 2009. – 224 с.
142. Эко У. Инновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна // Философия эпохи постмодерна. – Минск: Красико-Принт, 1996. – С. 52-74.
143. Эко У. Заметки на полях «Имени розы» // Эко У. Имя розы. – М.: Книжная палата, 1989. – С. 427-467.
144. Энциклопедический словарь крылатых слов и выражений: Более 4000 статей / Авт.-сост. В. Серов. 2-е изд. – М.: Локид-Пресс, 2005. – 880 с.
145. Эпштейн М. Н. Истоки и смысл русского постмодернизма // Звезда. – 1996. – №8. – С.166-188.

146. Эпштейн М. Н. Постмодерн в России: литература и теория. – М.: ЛИА
Р. Элинина, 2000. – 367 с.
147. Hutcheon L. A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction. – London &
New York: Routledge, 1988. – 265 p.
148. Morawski S. The basic functions of quotation // Sing. Language. Culture. –
Paris, 1970. – P. 690-705.
149. Nicol B. The Cambridge Introduction to Postmodern Fiction. – New York:
Cambridge University Press, 2009. – 221 p.