

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«ТВЕРСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

На правах рукописи

КУДИНА Анастасия Юрьевна

**ТЕКСТ-ПРОДОЛЖЕНИЕ КАК РАЗНОВИДНОСТЬ ВТОРИЧНОГО
ТЕКСТА**

Специальность 10.01.08 – теория литературы, текстология

диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

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

Тверь – 2021

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. ВТОРИЧНЫЕ ТЕКСТЫ КАК ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА.....	12
1.1. Интертекстуальность как феномен философии и эстетики постмодернизма	12
1.2. Вторичность как объект литературоведческого исследования.....	30
1.3. Теория вторичных текстов М. В. Вербической.....	42
1.4. Пародия и стилизация как виды вторичного текста.....	50
1.5. Текст-продолжение как разновидность вторичного текста.....	57
ГЛАВА 2. ТЕКСТ-ПРОДОЛЖЕНИЕ КАК ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕКСТ.....	67
2.1. Текст-продолжение и классическая драма.....	67
2.2. Текст-продолжение и «новая новая» драма: постмодернистские эксперименты.....	98
ГЛАВА 3. ТЕКСТ-ПРОДОЛЖЕНИЕ КАК ЭПИЧЕСКИЙ ТЕКСТ.....	114
3.1. Текст-продолжение как попытка реконструкции оригинального текста.....	114
3.2. Текст-продолжение и постмодернистский роман.....	127
3.3. Текст-продолжение в массовой литературе.....	137
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	145
Список использованной литературы.....	151

ВВЕДЕНИЕ

Проблема вторичных текстов в последнее время становится одной из наиболее актуальных проблем теории литературы, лингвистики, теории языка, культурологии, кроме того, проблема первичности и вторичности является одной из основополагающих онтологических проблем и поэтому подвергается широкому философскому осмыслению.

В современном литературоведении, философии и герменевтике существует множество терминов, обозначающих связи между разными текстами художественной литературы и текстами в широком смысле: интертекст, чужая речь, чужое слово, прецедентный текст, претекст, собственно заимствование, а также реминисценция, аллюзия, цитата и т.д. Терминологическое многообразие свидетельствует о том, что изучением данной проблемы заняты разные гуманитарные дисциплины в целом и различные области филологического знания, имеющие свои особые методологии и методы исследований. При этом описание и теоретическое осмысление различных видов межтекстового взаимодействия находится на стадии активного научного изучения.

В результате научных поисков в этом направлении появились и продолжают развиваться различные теории интертекстуальности (Ю. Кристева, Р. Барт, Ж. Женетт, У. Эко, И. П. Ильин, Н. А. Кузьмина, Н. А. Фатеева и другие), диалогичности (М. М. Бахтин, М. Н. Кожина и другие). Но, несмотря на активное исследование интертекстуальности в сфере художественного дискурса, проблему межтекстового взаимодействия нельзя считать исчерпанной.

При изучении феномена вторичных текстов с точки зрения теоретического литературоведения нам, безусловно, следует обращаться к теории интертекста, которая берет свои истоки в работах Юлии Кристевой и французских постструктуралистов. В свою очередь, французские исследователи во многом

являлись последователями идей М. М. Бахтина о полифоничности, а также особое внимание уделяли введенному им понятию «чужое слово» [Бахтин 1979]. Бахтин писал, что текст – это «своеобразная монада, отражающая в себе все тексты (в пределе) данной смысловой области» [Бахтин 1986, 475]; «каждое слово пахнет контекстом и контекстами, в которых оно жило» [Бахтин 1975, 106]. Ю. Кристева приходит к выводу о том, что художник помимо существующей объективной действительности всегда имеет дело с предшествующей и современной ему литературой, с которой он находится в постоянном «диалоге» [Кристева 2000, 441].

Вся современная литература в определенной степени характеризуется вторичностью, так как оказывается неразрывно связанной с текстами предшествующих эпох. Кроме прямых отсылок и цитат к предшествующим текстам, являющимся эксплицитной формой интертекстуальности (Н. Пьеге–Гро), существуют и другие формы. В настоящее время теоретически осмыслены и получили научное описание многие виды вторичных текстов, среди которых – пародия, стилизация, пастиш и другие. В то же время вопрос о такой разновидности вторичного текста, как текст-продолжение хотя и затрагивался некоторыми исследователями, до сих пор окончательно не решен.

Актуальность темы данного исследования обусловлена следующими факторами:

отсутствием специальных исследований в литературоведении, предлагающих описание особой разновидности вторичного текста – текста-продолжения;

повышением научного интереса среди ученых-филологов к проблеме вторичных текстов как недостаточно изученной на сегодняшний день области научного знания.

Научная новизна диссертационного исследования заключается в системном подходе к изучению текстов-продолжений. В данной работе впервые осуществляется анализ средних и больших жанровых форм эпики, а также драматических жанров, представляющих тексты-продолжения в творчестве

русских и зарубежных писателей XIX-XXI вв. До настоящего времени не решены вопросы о самостоятельности текста-продолжения как разновидности вторичного текста, не выделены и не описаны характерные элементы, позволяющие отделить его от стилизации, пародии и других разновидностей вторичных текстов.

В диссертации впервые в отечественном литературоведении рассматривается феномен текста-продолжения в сопоставлении с иными видами вторичного текста, такими, как пародия, плагиат, перезапись, коллаж, стилизация, пастиш и другими. Положения М. М. Бахтина о диалогичности «чужого слова» и всего текста позволили поставить проблему межтекстового взаимодействия, «поведения» одного текста в другом. Содержательная область исследования находится на пересечении проблем теории текста, поэтики художественного текста и теории интертекстуальности. Диссертационная работа представляет анализ текста-продолжения с точки зрения воспроизведения в нем оригинальных канонических текстов предшествующих эпох.

Термин *вторичный текст* в отечественной лингвистике и литературоведении впервые появился в 1983 г. благодаря М. В. Вербицкой, также опиравшейся на работы М. М. Бахтина. Её докторская диссертация посвящена таким художественным явлениям, как пародия, стилизация, бурлеск, травести и т.д. [Вербицкая 2000, 84]. По мнению М. М. Бахтина, пародиям и смежным с ним явлениям присуще общее свойство, которое заключается в том, что «слово здесь имеет двоякое направление – и на предмет речи, как обычное слово, и на другое слово, на другую речь» [Бахтин 2015, 112]. Исходя из этого Вербицкая в своей работе выделяет такие относительно несамостоятельные тексты, как пародия, стилизация, перифраз, пастиччо, бурлеск, травести, перепев, именно подобные тексты она относит к вторичным текстам, противопоставляя им тексты, обладающие оригинальностью, своеобразием, в которых присутствует индивидуальная авторская манера. По Вербицкой, вторичный текст – это «произведение стилистически вторичное, воспроизводящее важнейшие особенности стиля протослова, которые и придают этому последнему художественное многообразие» [Вербицкая 2000, 84].

Цель исследования состоит в выявлении специфических черт текста-продолжения и в теоретическом описании известных художественных литературных произведений как текстов-продолжений; построении теоретической модели текста-продолжения на репрезентативном материале, представляющем разные этапы истории мировой литературы – от реализма до постмодернизма.

Теоретической проблемой является доказательство существования текста-продолжения как особого вида вторичного текста.

Для достижения поставленной цели в работе решаются следующие исследовательские задачи:

- изучение и обобщение опыта исследований в области теории интертекста;
- изучение межтекстовых связей между прецедентным и вторичным текстами и выявление общих теоретических и аналитических моделей их взаимодействия;
- определение особенностей организации текста-продолжения как одной из разновидностей вторичного текста;
- представление модели взаимоотношений текста-продолжения с первичным художественным текстом и уяснение места текста-продолжения как вторичного текста в этой модели;
- определение объема и границ текста-продолжения для отделения его от других видов вторичных текстов;
- исследование сюжетобразующей функции интертекстуальных элементов в тексте-продолжении.

Объектом исследования является текст-продолжение как особая форма вторичного текста в отечественной и зарубежной художественной литературе.

Предмет исследования: структурно-семантические характеристики нарративного текста-продолжения, позволяющие выделить его как самостоятельный вид вторичного текста.

Материалом исследования послужили вторичные тексты, созданные как писателями-классиками русской литературы, так и тексты, написанные русскими

и зарубежными авторами в XX-XXI вв.: пьеса Е.А. Ростопчиной «Возврат Чацкого в Москву, или Встреча знакомых лиц после двадцатипятилетней разлуки», пьеса А. П. Чехова «Татьяна Репина», роман Д. Далоша «1985», роман Э. Берджесса «1985»; писателями-постмодернистами: «Чайка» Б. Акунина, «Поспели вишни в саду у дяди Вани», А. Забалуева и А. Зензинова, роман Ю.А. Авакяна «Мертвые души. Том 2»; представителями массовой литературы – роман А. и С. Литвиновых «Та самая Татьяна» и другие.

Теоретической и методологической основой диссертации являются труды М.М. Бахтина, посвященные концепции полифонизма (многоголосия) и диалогизма, послужившие основой общей теории интертекстуальности, предложенной Ю. Кристевой. Большое внимание уделено зарубежным и отечественным исследованиям, затрагивающим проблемы теории интертекстуальности (Р. Барт, Ю. Кристева, Н. Пьеге-Гро, М. Риффатер, И.А. Арнольд, Н. А. Кузьмина, В. А. Миловидов, И. П. Смирнов, Ю. С. Степанов, Н. А. Фатеева, В. Е. Чернявская и др.), а также межтекстовому взаимодействию (Ж. Женетт). Специфика исследования проблем интертекстуальности предполагает изучение философской и культурологической мысли: трудов Ю.М. Лотмана, Мишеля Фуко, Жака Деррида и Жана Бодрийяра. Теоретической основой изучения текстов-продолжений являются работы М. В. Вербицкой, в которых впервые в отечественной науке была предпринята попытка теоретического описания и классификации вторичных текстов. В качестве методологической основы диссертационного исследования использовались статьи, посвященные отдельным видам вторичных текстов (Л. А. Баранова, И. С. Беляева, О. А. Владимирова и др.). Идея инварианта, который может быть реконструирован в результате сравнения вторичных текстов, отсылающих к общему источнику, обозначена в монографии Н. В. Семеновой «Цитата в художественной прозе (на материале произведений В. Набокова)». В исследованиях Л. М. Майдановой и Ю. В. Флягиной с позиций лингвистики рассмотрена проблема литературных продолжений.

Так как отобранный материал исследования чрезвычайно разнообразен в историко-литературном плане, в диссертации также использовались труды, связанные с рассмотрением творчества отдельных писателей: А. С. Грибоедова, А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя, Е. П. Ростопчиной, А. П. Чехова, А. С. Суворина, Дж. Оруэлла (Н. В. Берг, Г. П. Бердников, Н. Я. Берковский, Ю. В. Доманский, Н.И. Ищук-Фадеева, О. А. Клинг, Ю. В. Манн, Н. К. Пиксанов и др.)

Методы, используемые для решения поставленных задач, предполагают комплексный подход, который включает в себя нарратологический анализ, интертекстуальный метод исследования, использование компаративистских методик. Следует отметить, что, говоря о нарративных текстах, мы придерживаемся структуралистского понимания данного термина. Как отмечает В. Шмид, «тексты, называемые нарративными в структуралистском смысле слова, излагают, обладая на уровне изображаемого мира темпоральной структурой, некую историю. Понятие же истории подразумевает событие. Событием является некое изменение исходной ситуации: или внешней ситуации в повествуемом мире (естественные, акциональные или интеракциональные события), или внутренней ситуации того или другого персонажа (ментальные события). Таким образом, нарративными, в структуралистском смысле, являются произведения, которые излагают историю, в которых изображается событие» [Шмид 2003, 10].

Положения, выносимые на защиту:

- Эксплицитные межтекстовые связи с претекстом на всех уровнях текста (прямые отсылки и цитаты, заимствование персонажей и «релятивизация их образов») – ключевая особенность текста-продолжения, позволяющая отделять произведения такого типа от других разновидностей вторичных текстов;
- Текст-продолжение – особый вид вторичного текста, имеющий как оригинальные видовые особенности (заимствование хронотопа и персонажей из претекста, обязательная смена авторства), так и черты других вторичных текстов (пародии, стилизации и т.п.): автор текста-продолжения может представить в ироническом ключе реплики, образы или даже целые сцены из оригинального

текста (Е. П. Ростопчина «Возврат Чацкого в Москву, или встреча знакомых лиц после двадцатипятилетней разлуки) или имитировать стиль претекста (Ю. А. Авакян «Мертвые души. Том 2»);

- Основной особенностью поэтики текста-продолжения является воспроизведение в нем элементов прецедентного текста, значимых для сюжетостроения: авторы текстов-продолжений заимствуют персонажей из претекста и их «память» о событиях, что позволяет продолжить историю, описанную в претексте;

- События, получающие развитие в тексте-продолжении, разворачиваются в рамках хронотопа претекста: авторы текстов-продолжений как бы продлевают «ось времени» претекста. Бахтинское понимание хронотопа как «втягивания пространства через сюжетное развитие в процесс движения» это предполагает: «Время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно-зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории» [Бахтин 1975, 234-407];

- Возникновение текстов-продолжений хотя и не связано с определенным периодом в истории мировой литературы, становится наиболее популярным в эпоху постмодернизма с его игровой эстетикой.

Теоретическое и практическое значение работы. На сегодняшний день построение, развитие и уточнение теории вторичных текстов является актуальной проблемой, как в лингвистике, так и в литературоведении. Единственная существующая теория вторичных текстов М. В. Вербицкой посвящена, в большей степени, лингвистическому рассмотрению данного феномена, а в типологии, предложенной исследователем, отсутствует такой вид вторичного текста, как текст-продолжение.

На материале творчества отечественных и зарубежных авторов апробируется тезис о том, что текст-продолжение является особой формой вторичного текста и имеет специфические особенности, позволяющие отграничить его от других видов вторичных текстов. Но, несмотря на особый статус текста-продолжения, данный вид вторичного текста может также иметь

черты других вторичных текстов (например, черты пародии и стилизации). Таким образом, теоретическая значимость диссертации состоит в развитии и построении общей теории вторичных текстов, в уточнении методик анализа и интерпретации межтекстовых связей в художественной литературе.

В практическом плане данное исследование может использоваться при составлении учебных программ и пособий по литературоведению и теории литературы, найти применение в курсах истории русской литературы XX – начала XXI вв., истории зарубежной литературы XX века, а также мировой художественной культуры.

Апробация результатов исследования. Основные положения и результаты исследования обсуждались на аспирантских семинарах и заседаниях кафедры теории и истории литературы ТвГУ (2017–2021 годы), были представлены на международных и всероссийских научно-практических конференциях: «Поэтика текста литературы и культуры» (2017, 2020, 2021, Тверь), «Филология и просветительство. Научное, педагогическое, краеведческое наследие Н.М. Лебедева» (2017, Тверь), «Бахрушинские чтения – 2017. Театр революции: к 100-летию революции» (2017, Москва), «Поэтика текста» (2018, 2019, 2020, 2021, Тверь), «Родная словесность в культурном и образовательном пространстве», (2018, 2019, Тверь), Международная научная конференция студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов» (2019, Москва), «Социальная семиотика: точки роста» (2020, Санкт-Петербург), «Феномен заглавия»: Интертексты в системе ЗФК учебной лаборатории мандельштамоведения Института истории филологии РГГУ и отдела теории литературы ИМЛИ им. А.М. Горького РАН (2020, Москва), Международный симпозиум «Русский язык в поликультурном мире» (2021, Ялта, Республика Крым).

Основные положения работы отражены в 11 публикациях, 4 из которых – публикации в изданиях перечня ВАК:

1. Кудина А. Ю. Комедия в двух действиях «Чайка» Б. Акунина как «текст-продолжение» // Вестник ТвГУ. Серия: Филология. – Тверь, 2018. №3. - С. 180-184.
2. Кудина А. Ю. «Текст-продолжение» «Мертвые души, том 2» Ю. А. Авакяна: стилизация по сохранившимся фрагментам оригинального текста // Вестник ТвГУ. Серия: Филология. – Тверь, 2019. № 3. - С. 223-228.
3. Кудина А. Ю. Языковая стилизация как художественный прием в «тексте-продолжении» «Мертвые души. Том 2» Ю. А. Авакяна // Вестник ТвГУ. Серия: Филология. – Тверь, 2019. №4. – С. 237-242.
4. Кудина А. Ю. «1985» Д. Далоша как «текст-продолжение» романа «1984» Дж. Оруэлла // Вестник ТвГУ. Серия: Филология. – Тверь, 2020. №3. - С. 278-282.

Структура и объем диссертации определены целью исследования и поставленными конкретными задачами, а также логикой развертывания основной темы работы. Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, списка использованной литературы, насчитывающего 219 наименований.

ГЛАВА 1. ВТОРИЧНЫЕ ТЕКСТЫ КАК ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА

1.1.Интертекстуальность как феномен философии и эстетики постмодернизма

Культура XX века неразрывно связана с понятием «постмодернизм», которое является чрезвычайно широким и объединяет все сферы ментальной деятельности человека: искусство (литература, музыка, архитектура, живопись, театр, кинематограф и др.), философию, науку. До настоящего времени понятие «постмодернизм» окончательно не определено; в литературе его принято соотносить с разнообразием литературных практик и художественных миров.

Исторически появление постмодернизма в искусстве и в сфере гуманитарного знания связывают с появлением новых научных дисциплин и кризисом модернизма, которые произошли на рубеже пятидесятих-шестидесятих годов XX века. Благодаря теориям, разработанным в рамках постструктурализма шестидесятих-семидесятих годов XX века, постмодернизм обрел философско-теоретическую базу.

Постструктурализм утверждает принцип «методологического сомнения» по отношению ко всем позитивным истинам, существовавшим и существующим в западном обществе; отрицательно относится к идее прогресса и роста в области научных знаний, так как считается, что они ограничивают спонтанность работы мысли и воображения [Ильин 1993, 7]. Постструктуралисты уделяют большое внимание бессознательному и «поэтическому мышлению», которое непосредственно связано с пониманием мира как Текста. «Тексты», «дискурсы», «стили письма» признаются значимыми по мере их бессвязности, принципиальной необобщаемости, характеризуются *интертекстуальностью* – *цитатностью*. Постструктурализм воспринимается как современный тип знания, специфика которого состоит в том, что «он существует не как набор определенных истин, а как проблемное поле – диалогически напряженное

полемическое пространство, где в состоянии вечного соперничества разнородные концепции оспаривают друг у друга право на роль наиболее авторитетной системы аргументации, не вычлняясь при этом в независимое целое, но обретая свое значение в непрекращающейся взаимной контестации» [Ильин 1998, 26].

Постмодернизм понимается как «новая философия», в основе которой лежит отказ от конечности Истины; понятия Справедливости, Правоты оказываются более не актуальными.

В предельно широком контексте под постмодерном понимается «глобальное состояние цивилизации последних десятилетий, вся сумма культурных настроений и философских тенденций» [Вайнштейн 1993, 3], связанных с ощущением завершенности целого этапа культурно-исторического развития, изжитости «современности», вступления в полосу эволюционного кризиса. Породившие постмодерн веяния отразили изменения в сознании и коллективном бессознательном человечества, разочарованного результатами реализации господствовавших в XX веке мировых идей и проектов «законодательного разума», подошедшего к грани самоуничтожения, нащупывающего пути к медиативному сосуществованию столь отличных друг от друга и имеющих собственные интересы рас, народов, наций, государственно-политических, общественных и религиозных систем, не говоря уже об отдельных людях. Чтобы выжить, общества сегодня «обязаны выработать и освоить менталитет, адекватный инструментальному могуществу и предполагающий чрезвычайно высокую степень терпимости, готовности к самокритике и компромиссам» [Назаретян 1994, 144]. Весь многовековой опыт подвергается переосмыслению, служит базой для выявления объединяющих человечество ценностей, не привязанных к какой-либо одной центрирующей идеологии, религии, философии.

Постмодерн заявил о себе как «транскультурный и мультирелигиозный феномен, предполагающий диалог на взаимной информации, открытость, ориентацию на многообразии духовной жизни человечества» [Маньковская 1995, 94]. В политике это выражается распространением различных форм

постутопической политической мысли; в философии – торжеством постметафизики, пострационализма, постэмпиризма; в этике – появлением постгуманистических концепций антипуризма, антиуниверсализма; в эстетике – ненормативностью постнеклассических парадигм; в художественной жизни – принципом снятия, с удержанием в новой форме характеристик предыдущего периода, в результате чего возникает «пространство» для появления множества вторичных текстов.

На основе понятия «постмодерн» возникло производное от него понятие «постмодернизм», которое, как правило, используют применительно к сфере философии, литературы и искусства для характеристики определенных тенденций в культуре в целом. Оно служит для обозначения: 1) нового периода в развитии культуры; 2) стиля постнеклассического научного мышления; 3) нового художественного стиля, характерного для различных видов современного искусства; 4) нового художественного направления (в архитектуре, живописи, литературе и т. д.); 5) художественно-эстетической системы, сложившейся во второй половине XX века; 6) теоретической рефлексии на эти явления (в философии, эстетике). До настоящего времени термин «постмодернизм» устоялся не окончательно и применяется в области эстетики и в литературной критике наряду с дублирующими терминами «постструктурализм», «поставангардизм», «трансавангард» (в основном в живописи), «искусство деконструкции», а также совершенно произвольно. Это связано с тем, что мы имеем дело с относительно новым, еще недостаточно изученным культурным феноменом, представления о котором продолжают уточняться [Скоропанова 2001, 9].

Постмодернизм как движение в литературе, искусстве, философии, а позднее практически во всех гуманитарных дисциплинах возникает на Западе в конце шестидесятых – начале семидесятых годов. Этот термин объединяет широкий спектр разнообразных культурных процессов, таких, например, как поиск синтеза между «высоким модернизмом» и массовой культурой, критическое отношение ко всякого рода глобальным идеологиям и утопиям, внимание к маргинальным социальным группам и культурным практикам, отказ

от модернистского и авангардистского культа новизны. Постмодернистский текст никогда не скрывает своей цитатной природы, оперируя уже известными языками и моделями. Западные теоретики определяют постмодернизм как культурное сознание «позднего капитализма» [Джеймисон], как «порождение цивилизации масс-медиа» [Бодрийяр 1976], «конца истории» [Фукуяма 1990].

Ж. Деррида говорит о том, что «нет ничего, кроме текста» [Деррида 1990, 7], который понимается в широком смысле слова. Согласно данной точке зрения, мир, вся окружающая реальность должны восприниматься как один большой текст. Поскольку текст отсылает к множеству текстов и является «потенциально открытым в бесконечность», он никогда не остается одним и тем же текстом. Мир для постмодерна выступает как текст. Его можно сравнить также с гипертекстом, тогда как отдельно взятый художественный текст будет интертекстом, отсылкой к другому тексту, при этом невозможно найти первоначальный источник, на который можно сослаться.

Но такие трактовки текста свойственны, прежде всего, постструктурализму. В. П. Руднев в «Словаре культуры XX века» [Руднев 1997, 294] акцентирует внимание на том, что постмодернизм отталкивается, в первую очередь, от модернизма. Непосредственными предшественниками его являются постструктурализм и деконструкция как философский метод. Последние два понятия чрезвычайно близки основным установкам постмодернизма: они «свели историю и философию к поэтике». Главный объект постмодернизма – *Текст с большой буквы*. Различие между постмодернизмом и постструктурализмом автор видит в том, что постструктурализм в своих исходных формах ограничивается сферой философско-литературоведческих интересов, а постмодернизм уже в восьмидесятые годы XX века стал претендовать на выражение общей теоретической надстройки современного искусства, философии, науки, политики, экономики, моды.

Вторым отличием постмодернизма от предшественников В. П. Руднев считает *отказ от серьёзности и всеобщий плюрализм*. Здесь, по-видимому, дело в том, что постмодернизм явился проводником нового постиндустриального

общества, сменившего или, по крайней мере, сменяющего на Западе традиционное буржуазное индустриальное общество. В этом новом обществе самым ценным товаром становится информация, а прежние экономические и политические ценности – власть, деньги, обмен, производство – стали подвергаться деконструкции [Руднев 1997, 294].

Как отмечает исследователь, для постмодернизма свойственны всеобщее смешение и насмешливость над всем, а одним из главных его принципов стала «культурная опосредованность», или *цитата*. Многие теоретики постмодернизма отмечают, что современная эпоха характеризуется тем, что все слова уже были когда-то сказаны, поэтому каждое слово, даже каждая буква в постмодернистской культуре – это цитата.

Другой фундаментальный принцип постмодернизма – *отказ от истины*. Истина – это просто слово, которое имеет только значение, представленное в языковой системе. Важнее при этом – не значение слова и его смысл, его этимология, а то, как оно употреблялось раньше. Постмодернисты видят истину только как элемент текста, как сам текст. Текст вместо истории (Текст-произведение у Барта). История – не что иное, как история прочтения, интерпретации текста [Там же, 220–223].

Представителями философии постмодернизма являются Р. Барт, Ж. Лакан, М. Фуко, Ж. Делёз, Ф. Гваттари, К. Кристева, Ж. Ф. Лиотар, Ж. Деррида, Р. Рорти и другие. Постмодернизм становится всеохватывающим явлением культуры: «Термин «постмодернизм» используется для характеристики современной литературной и общекультурной ситуации, комплекса философских, эпистемологических, научно-теоретических и эмоционально-эстетических представлений. Сегодня постмодернизм осмысливается не только как универсальная категория культуры XX столетия, но и как выражение «духа времени» во всех сферах человеческой деятельности: искусстве, социологии, философии, экономике, политике и пр.» [Киреева 2004, 5].

Понятие об *интертекстуальности* является основополагающей для философии и эстетики постмодернизма и лежит в основе художественного метода

данного направления в искусстве. Теория интертекста, основанная на взаимодействии, взаимопроникновении как текстов литературы, в частности, так и текстов культуры, в целом, берет свои истоки в трудах М. М. Бахтина о диалогичности текста и введенном им понятием «чужого слова» [Бахтин 1979]. Бахтин понимал литературный текст как множество неслиянных голосов, формирующих полифоническую структуру; «два высказывания, отдаленные друг от друга во времени и пространстве ... при смысловом сопоставлении обнаруживают диалогические отношения, если между ними есть хоть какая-нибудь смысловая конверсия» [Бахтин 1979, 303]. Таким образом, любой текст соотносится с другими текстами благодаря особым диалогическим отношениям.

М. М. Бахтин опирался в своих исследованиях на структурную парадигму в лингвистике, фрейдизм в обыденном и художественном сознании и модернизм в литературе [Кремнева 2014, 83]. В шестидесятые годы XX века в Европе ситуация изменяется: приоритетное положение приобретает системно-структурная научная парадигма. В то же время получают широкое распространение воззрения Ф. де Соссюра, заложившие основу семиологии, а также идеи Клода Леви-Стросса о том, что язык и культура являются результатом работы человеческого сознания, и поэтому культура обладает строением, подобным строению языка [Levi-Strauss 1967, 66–79]. В конечном счете это привело к тому, что в рамках структурализма произошла «унификация гуманитарных наук под знаком лингвистики» [Косиков 2000, 4].

Вследствие изменения научной парадигмы, идеи М. М. Бахтина были перемещены с из антропологической парадигмы в структурную, в центре которой находится не человек (автор, читатель), а текст.

В 1967 году Ю. Кристева в своей работе «Бахтин, слово, диалог и роман» [Кристева 2000, 427–457], размышляя о диалогизме гуманитарного знания, предлагает альтернативный бахтинскому термину «интерсубъективность» новый термин «интертекстуальность», перемещая фокус внимания с субъекта на объект, то есть на текст. И эта замена оказывается принципиальной, так как связана с концептуально новым пониманием межтекстового взаимодействия. Ю. Кристева

по-новому интерпретирует диалого-полифоническую теорию М. М. Бахтина, совмещая ее с концепцией Ф. де Соссюра, что впоследствии привело ее к пониманию антропоцентрической теории Бахтина с позиций структурализма и постструктурализма.

Проблема интертекстуальности не является новой и касается отношения произведения к другим текстам (предшествующим или современным). Но до появления исследований М. М. Бахтина, а затем и Ю. Кристевой, она, в основном, сводилась в *критике источников*, которая решала две противоположные задачи. Критика источников была направлена на поиск всевозможных цитат и аллюзий в новом произведении для достижения двух целей: «составив «воображаемую библиотеку» прочитанных писателем книг, они либо растворяют его в предшествующем «культурном опыте», не располагая инструментом, позволяющим объяснить его самобытность, либо, напротив, пытаются подчеркнуть эту самобытность, но делают это не позитивно, а, скорее, негативно, – путем простого «вычитания» всех элементов, которыми этот писатель обязан своим предшественникам» [Кристева, 2000].

Данные подходы к изучению произведения делают автора центральной фигурой, ставя на первый план индивидуальное сознание творца и тот опыт предшествующей литературы, который был им воспринят и использован в творческой деятельности.

Ю. Кристева произвела пересмотр теории «источников» в трех принципиальных аспектах. Интертекстуальность понималась исследовательницей предельно широко как глубинная взаимосвязь всех существующих текстов (культурных практик). В рамках этого представления продуктивной оказывается идея о том, что никакой текст не является изолированным феноменом, любое сочинение состоит из цитат.

Исследования Ю. Кристевой посвящены анализу языковых и текстовых практик, в результате чего она приходит к выводу о том, что любой текст «строится как мозаика цитаций, любой текст есть продукт впитывания и трансформации какого-нибудь другого текста» [Кристева 2000, 462].

Использование метафоры «мозаика» акцентирует внимание на том, что текст не является набором отдельных, никак не связанных друг с другом цитат, а является пространством схождения цитаций. Цитата является частным случаем цитации. Прямые цитаты из предшествующих произведений, а также всевозможные заимствования, не являющиеся конкретными цитатами из конкретных произведений, создают определенный дискурс, в который погружен автор. И все эти дискурсы (социолектные, бытовые, научные, пропагандистские и т. п.), в которых находится автор, оказывают влияние на возникающий текст.

Исходя из данной точки зрения, Ю. Кристева понимает «литературное слово» не как некую точку, а как «место пересечения текстовых плоскостей, как диалог различных видов письма – самого писателя, получателя (или персонажа) и, наконец, письма, образованного нынешним или предшествующим культурным контекстом» [Кристева 2000, 428]. Первая «плоскость», горизонтальная, рассматривает слово в его связи с субъектом письма и в связи с его получателем: «слово в тексте одновременно принадлежит и субъекту письма, и его получателю»; вторая, вертикальная, рассматривает слово в связи с другими текстами: «слово в тексте ориентировано по отношению к совокупности других литературных текстов – более ранних или современных» [Там же, 429]. Таким образом, слово является «пересечением текстовых плоскостей», диалогом различных видов письма – письма самого писателя, письма получателя (или персонажа) и, наконец, письма, образованного нынешним или предшествующим культурным контекстом» [Там же, 428].

Слово у Кристевой наделяется особым «статусом», вследствие чего приобретает пространственные характеристики: «оно функционирует в трех измерениях (субъект – получатель – контекст) как совокупность семных элементов, находящихся в диалогических отношениях, или же как совокупность амбивалентных элементов» [Там же, 429]. Говоря об описании функционирования слов в различных литературных жанрах, исследователь настаивает на том, что для этого необходим транслингвистический подход, который заключается в представлении о литературном жанре как о

«многосоставной семиологической системе» и оперировании такими крупными единицами, как дискурс-фразы, реплики, диалоги и т.п., что «правомерно с точки зрения принципа семантического расширения».

Рассматривая проблему интертекстуальности, Ю. Кристева совмещает две точки зрения: идея М. М. Бахтина о диалогизме текста интерпретируется с позиций структурализма и постструктурализма, основанных на лингвистической теории Ф. де Соссюра и его понимании языка как системы.

Ф. де Соссюр рассматривает языковой знак как определенную сущность, входящую в сложную сеть отношений, которые образуют, в конечном итоге, языковую систему в ее синхронном аспекте. Следуя за структурным пониманием языка как системы знаков, Ю. Кристева рассматривает всю совокупность текстов художественной литературы как огромную систему, роль отдельного текста в которой подобна знаку в языковой системе. При этом автор нового текста черпает материал из уже существующих в данной системе текстов: он заимствует не только отдельные слова или выражения, но и образы, сюжеты, формы, манеру повествования и многое другое, что составляет художественный мир текста; и мастерство автора сводится к умелому сочетанию уже известных форм и приемов. В силу этого, «личность субъекта письма начинает тускнеть», уступая место «безличной продуктивности текста». Задача исследователя в данном случае заключается не в поиске цитат и аллюзий, а в анализе внутренней структуры текста.

Отводя важную роль в создании текста не только автору, но и читателю (персонажу), а также культурному контексту, Ю. Кристева называет процедуру возникновения интертекста «чтением-письмом». Поскольку «литературное слово» (понимаемое как интертекст) создается в процессе взаимодействия других дискурсов, поэтому «всякое слово (текст) есть такое пересечение других слов (текстов), где можно прочесть по меньшей мере еще одно слово (текст)» [Кристева 2000, 429].

Ю. Кристева акцентирует внимание на динамичности интертекста, на том, что интертекстовая структура «не наличествует, но вырабатывается по

отношению к другой». В интертексте предшествующие тексты активно взаимодействуют друг с другом, причем в результате данного взаимодействия могут возникать два вида взаимоотношений: отношения принятия либо непринятия всего предшествующего материала.

Важной особенностью теории Ю. Кристевой является ее отказ от изучения области Смысла и Сознания, что также принципиально отличает ее подход от теории диалогизма М. М. Бахтина. Говоря о задачах поэтического языка, она отмечает: «...поэтический язык следует изучать в рамках конкретной литературной конструкции, а также изучать его специфическое место в истории знаковых систем, не смешивая его с областью Смысла или Сознания» [Кристева 2000, 462]. Данное замечание о невозможности смешения предлагаемого ею подхода с областью смысла и сознания служит подтверждением другой трактовки теории диалогизма М. М. Бахтина в рамках иной научной парадигмы.

Подход М. М. Бахтина сменяется в исследованиях Ю. Кристевой на текстоцентрический и выражается в смещении интереса от субъекта письма (т.е. автора) и его сознания к объекту – самому тексту и его структуре; основным предметом исследования становится анализ языковых и текстовых практик. Текст лишается «индивидуального, единственного и неповторимого» (как его характеризовал М. М. Бахтин) и превращается в «мозаику цитаций» (Ю. Кристева), «нескончаемый тихий говор всего написанного» (И. Фуко).

Несмотря на то что, по мнению Ю. Кристевой, у М. М. Бахтина разграничение двух осей («горизонтальной» и «вертикальной»), называемых диалогом и амбивалентностью, проведено недостаточно четко, все же именно ему принадлежит вывод, положивший начало научной идентификации феномена интертекстуальности: «любой текст – это впитывание и трансформация какого-нибудь другого текста» [Кристева 2004, 167]. Настаивая на безграничности интертекстуального диалога, Ю. Кристева выдвинула идею открытого поливалентного текста.

Дальнейшее развитие и радикализация идей Ю. Кристевой произошла в исследованиях Р. Барта, которые знаменовали собой переход от структурализма к

постструктурализму. Два основных положения теории Р. Барта заключается в следующих идеях: 1) о тождественности понятий текста и интертекста; 2) о «смерти автора». Данные положения свидетельствуют о принципиально ином подходе к понятию диалогизма, который ранее предлагал М. М. Бахтин.

Р. Барт разграничивает понятия текст и произведение. С его точки зрения, произведение является результатом работы автора, а текст (который становится глобальным Текстом) приходит на смену интертексту Ю. Кристевой. Р. Барт предельно широко понимает Текст: как весь предшествующий и литературный опыт, к которому прибегает автор при создании нового произведения.

Если произведение – «наглядно», «зримо», то текст «доказывается, высказывается в соответствии с определенными правилами (или против известных правил)» [Барт 1989, 415]. Р. Барт настаивал на семантической открытости текста, на «неустрашимой множественности» его смыслов, которые невозможно уловить даже «образцовому» читателю, поскольку текст «бесконечно открыт в бесконечность», и никто «не в силах остановить движение текста» [Там же, 425]. С этой точки зрения каждый текст является интертекстом. «Другие тексты присутствуют в нем на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах: тексты предшествующей культуры и тексты культуры окружающей» [Барт 1996, 218]. Идея интертекста у Барта возводится в Абсолют: «Любой текст – это интертекст: на различных уровнях, в более или менее опознаваемой форме в нем присутствуют другие тексты – тексты предшествующей культуры и тексты культуры окружающей; любой текст – это новая ткань, сотканная из побывавших в употреблении цитат» [Барт 1989, 415].

Особенность бартовского подхода к интертекстуальности также в том, что необходимым условием смыслообразования считается взаимодействие «Текста» с семиотическим пространством культуры. По мнению ученого, «интертекстуальность как понятие сигнализирует, что автор перестает быть единственным источником смысла текста» [Барт 1989]. Барт утверждал, что каждый текст является интертекстом; тексты предшествующей и окружающей культуры поглощены им и перемешаны в нем. Таким образом, интертекст

превращается в «размытое поле анонимных формул ... бессознательных или автоматических цитат без кавычек», а интертекстуальность становится конституирующим признаком любого текста: «текст существует лишь в силу межтекстовых отношений» [Барт 1989, 428].

Ю. Кристева и Р. Барт понимают интертекст предельно широко. В современном понимании оно более соответствует терминам «гипертекст» (при фокусировке внимания на тексте) или «лингвокультурный (интертекстуальный) тезаурус» (при фокусировке на авторе или читателе). Абсолютизируя идею межтекстового взаимодействия, Р. Барт пишет: «Любой текст – это интертекст: на различных уровнях, в более или менее опознаваемой форме в нем присутствуют другие тексты – тексты предшествующей культуры и тексты культуры окружающей; любой текст – это новая ткань, сотканная из побывавших в употреблении цитат» [Барт 1989, 415].

Включенность литературного текста в Текст культуры является его важнейшей особенностью, которая является смыслообразующим элементом в новом тексте: «Текст при этом понимается как пространство, где идет процесс образования значений, то есть процесс *означивания* ... Текст подлежит наблюдению не как законченный, замкнутый продукт, а как идущее на наших глазах производство, «подключенное» к другим текстам, другим кодам (сфера *интертекстуальности*), связанное тем самым с обществом, с Историей, но связанное не отношениями детерминации, а отношениями цитации» [Барт 1989, 424].

Исходя из понимания текста как открытой сущности, развивающейся во времени и пространстве, Р. Барт акцентирует внимание на том, что процесс чтения текста есть процесс *означивания*, связанный с переживанием множественности текста. Данный подход принципиально отличает его от литературной критики герменевтического типа, целью которой является выявление одной единственной истины, по мнению критика, заключающейся в тексте. И эту самую истину в текст вложил сам автор.

По мнению Р. Барта, текст возникает не на основе авторского индивидуального сознания, а на основе множества голосов, предшествующих высказываний и предшествующих текстов, а также, в том числе, зависит от реципиента. Читающий текст также активно участвует в его создании, как и пишущий, поскольку происходит встреча двух индивидуальных сознаний, которые обладают разным опытом, знаниями, у которых возникают разные ассоциации и аллюзии. Р. Барт говорит о том, что мы мыслим, чувствуем и ведем себя в соответствии с теми кодами, которые существуют в культурном пространстве предшествующих текстов, в том, что уже сказано, написано, прочитано (the already spoken, written, read) [Barthes 1987, 47]. Написанный автором текст всегда является незавершенным. Попадая в поле зрения воспринимающего его сознания, он также оказывается незавершенным, так как изменяется при каждом новом прочтении.

Как отмечает Г. К. Косиков во вступительной статье к «S/Z», Р. Барт рассматривает текст как первичную сущность, а произведение как вторичную. «Текст – это море социокультурных смыслов, питательная среда, тогда как несколько произведений, успевших выйти из-под пера писателя за время его жизни, – всего лишь крохотные коралловые островки, созданные работой этого моря, – островки, которых могло и не возникнуть». По словам самого Р. Барта, произведение – это всего лишь «шлейф воображаемого, тянущийся за Текстом» [Барт 1989, 415]. Ученый разграничивает эти два понятия по материальному и методологическому принципам: «...произведение есть вещественный фрагмент, занимающий определенную часть книжного пространства (например, в библиотеке), а Текст – это поле методологических операций» [Там же].

Р. Барт понимает любой текст как интертекст, потому что текст существует только в дискурсе, он не является статической структурой, а, напротив, пребывает в процессе постоянного «производства», текст «по природе своей должен сквозь что-то двигаться – например, сквозь произведение, сквозь ряд произведений» [Там же].

Для Р. Барта категория автора становится вторичной, и ученый вводит метафору «смерть автора», смысл которой заключается в том, что автор из творца превращается в скриптора, роль которого сводится лишь к сплетению ткани (паутины) текста из старых цитат. Кроме того, нивелируя роль автора, Р. Барт отводит важное место роли читателя при интерпретации текста. Таким образом, можно сказать, автор «умирает», уступая место читателю, который по-своему прочитывает текст с учетом тех культурно-исторических условий, в которых он находится в момент прочтения произведения: «смысл литературной работы (литературы как работы) в том, чтобы превратить читателя из потребителя в производителя текста» [Барт, 2011, 32]. Именно потому, что текст «рождается» из «движения» «сквозь произведения», значение текста не зависит от его автора, а от самого текста, прочитанного в интертекстуальном ключе, т. е. в процессе игры с интертекстом. В этом идеи Р. Барта во многом схожи с точкой зрения философов-постструктуралистов, в частности, с идеей Ж. Деррида о деконструкции. Эта идея получила абсолютизацию в философии и эстетике постструктурализма, в основу которой заложены такие понятия, как деструкция, децентрация, нестабильность, неопределенность, субъективность, желание, удовольствие и игра [Деррида 2000].

Теория интертекстуальности, истоки которой лежали в трудах М.М. Бахтина, была подготовлена текстовыми практиками и стремится обобщить в наиболее общем виде то, что создавалось и продолжает создаваться авторами литературных произведений. Однако в трудах Ю. Кристевой и Р. Барта теория М.М. Бахтина о диалогизме и полифоничности романа претерпевает существенные изменения, смещается акцент с автора как творца произведения на сам текст и его понимание как процесса непрекращающейся и бесконечной коммуникации.

Р. Барт в своих исследованиях предлагает анализировать любой текст не для установления конкретного значения или смысла, а для выявления одной или нескольких интерпретаций, которых может быть очень много. Именно идея об интерпретации текста обуславливает способ его анализа, который Р. Барт

называет: «шаг за шагом», «декомпозиция», «замедленная съемка», комментирующее письмо. Исследователь утверждает, что из-за множественности текста и его интерпретаций, невозможно создать какую-либо структуру текста (которую пытались воссоздать структуралисты). Р. Барт настаивает на необходимости поступательного анализа текста, который будет осуществлен путем членения текста на небольшие, примыкающие друг к другу фрагменты, которые он называет лексиями (единицы чтения).

Именно потому, что Р. Барт настаивает на множественности интерпретаций текста, данный метод сложно применим на практике в качестве научной методологии при анализе интертекстуальных связей, так как интерпретация зависит от личности интерпретатора (от его социокультурного статуса, уровня образования, знаний и множества других индивидуально-личностных факторов).

Ю. Кристева, ориентировавшаяся в своей исследовательской деятельности не только на труды М. М. Бахтина, но и на исследования З. Фрейда, предлагает совершенно иную, фрейдистскую, трактовку введенного М. М. Бахтиным понятия расщепленного сознания. У М. М. Бахтина это диалог с другим или собой – другим, у Ю. Кристевой – это борьба между сознанием и подсознанием, между разумом и желанием, между рациональным и иррациональным, между коммуникабельным и некоммуникабельным. В этом состоит принципиальное отличие взгляда исследователя на данную проблему, которое она сама прокомментировала следующим образом: «Мне кажется, что изначально «другой» М. М. Бахтина – это все же «другой» гегельянского сознания, а вовсе не раздвоенный «другой» психоанализа. Я же, со своей стороны, пожелала услышать его не как «межличностного другого», но как измерение, открывающее иную реальность внутри реальности сознания. То есть я как бы повернула «гегельянского» Бахтина и сделала из него Бахтина «фрейдистского» [цит. по: [Пьеге-Гро 2008, 14].

Идею «расщепленного субъекта» Ю. Кристева переносит на анализ внутренней структуры текста, в которой, по ее мнению, существует два «поля»: символическое и семиотическое, отражающие расщепленное сознание субъекта,

вечную борьбу между логическим и алогическим, сознанием и подсознанием. Она выделяет во внутренней структуре текста так называемый фенотекст, функция которого состоит в передаче содержания, поверхностного смысла, и генотекст, то есть поле скрытого смысла, в котором отражается область подсознательного, что находит свое выражение в таких фонематических средствах, как ритм, интонация, мелодика, повторы и другие виды нарративной организации текста [Кремнева 2014].

Развитие идей Ю. Кристевой и появление понятия генотекст связано, прежде всего, с основными тенденциями развития художественной литературы XX века. Современная литература была сосредоточена на том, чтобы показать не внешний мир, а внутренний, то, что находится в глубинах психики и подсознания. В это время появляются и становятся культовыми произведения В. Вульф, Дж. Джойса, Д. Г. Лоуренса, Ф. Кафки, М. Пруста. Кроме того, широкое распространение получает новая форма повествования, названная «поток сознания», связанная с именем Дж. Джойса и романом «Улисс». Для его прозы характерны многочисленные отклонения от синтаксических норм, незаконченные предложения, всевозможные текстовые разрывы и расщепления, но в то же время особая музыкальность и внутренняя экспрессия, передающая, по мнению самого автора и его исследователей, внутренние страсти, импульсы, побуждения и инстинкты, извечно присущие человеку. Именно эти особенности присущи генотексту, как его понимает Ю. Кристева.

Новые текстовые практики стали основной причиной отказа Ю. Кристевой от термина «интертекстуальность», который она заменяет на термин «транспозиция». Как отмечает исследователь, суть транспозиции заключается в переносе ранее существующих текстов в новый культурно-исторический контекст, в использовании их для принципиально иных целей, в наполнении их новым содержанием. Ю. Кристева считает, что интертекстуальность характерна для таких форм межтекстового взаимодействия, как подражание, продолжение традиции, которые в XX веке утратили свою актуальность. Для новых художественных практик, таких, как поток сознания, характерна транспозиция.

Изучая общие вопросы теории интертекстуальности, Ю. Кристева и Р. Барт были сосредоточены на проблеме самой сущности интертекста, но понимали интертекст очень широко. Исследования ученых подготовили теоретическую почву для дальнейшего изучения и конкретизации данной проблемы.

Р. Барт утверждал, что каждый текст является интертекстом; тексты предшествующей и окружающей культуры поглощены им и перемешаны в нем. В работах Ю. Кристевой и Р. Барта роль субъекта в феномене интертекстуальности оказывается незначительной. Данный подход к пониманию интертекстуальности часто критиковался за склонность к «абстракции и дистанцированности от реальности», которая привела к тому, что в рамках этого течения не было выработано каких-либо приемлемых методов текстового анализа.

Как отмечает В. А. Миловидов, теория интертекстуальности, являясь в своей основе постструктуралистской, служит прежде всего «средством анализа и интерпретации постмодернистской литературы», а также является «в известном смысле ее «нормативной поэтикой» [Миловидов 2008, 80]. Таким образом, анализ произведений других литературных эпох с позиций теории интертекстуальности представляется не вполне корректным. Исследователь отмечает, что в постмодернистской литературе происходит «трансформация фигуры автора, превращение его в «скриптора» как регистратора чужих дискурсов, чужих социолектов» [Там же].

Расширенное понятие интертекстуальности («мозаика цитат») рассматривает интертекст как результат «взаимонейтрализации» в новом тексте пересекающихся текстов предшествующих эпох. «Широкая трактовка феномена интертекстуальности позволяет включить в его сферу практически все существующие тексты культуры, размывается как сам этот феномен, так и относящиеся к нему понятия» [Там же, 81].

Однако существует и более узкое понимание феномена интертекстуальности, которое связано с семантическими трансформациями и позволяющее отграничить цитатные тексты и тексты, в основе которых лежат интертекстуальные практики. Данный подход характеризуется тем, что, во-

первых, автору отводится роль «режиссера, регистратора чужих “голосов”», а творческий процесс «состоит в организации и взаимодействии последних»; во-вторых, «видоизменяется семиотическая природа цитируемых текстов», «объектом (Ч. С. Пирс) интертекста как знакового образования является не мир, но полилог логосов – как правило, конфликтующих» [Миловидов 2008, 81]. Данный подход ограничивает сферу интертекстуального анализа литературой XX века и оказывается наиболее актуальным именно для постмодернистской литературы.

1.2. Вторичность как объект литературоведческого исследования

В работах последователей Р. Барта и Ю. Кристевой наблюдается тенденция к стремлению сузить понятие интертекстуальности, более тесно связав ее с авторским замыслом, сознательным желанием автора установить отношения между созданным им текстом и предшествующими текстами. Узкая трактовка интертекстуальности нашла свое отражение в исследованиях зарубежных и отечественных лингвистов и литературоведов, которые предложили более конкретные и потому более пригодные для целей литературоведческого анализа определения.

Последовательное развитие идей Ю. Кристевой и Р. Барта обогатило знания об интертекстуальных связях и подготовило почву для возникновения специальных теорий интертекстуальности. Данные теории сужают понятие интертекстуальности и переносят данную проблему в сферу литературоведения, объектом исследования становится не текст вообще, а именно текст художественной литературы. При этом основным вопросом, который интересует исследователей, становится вопрос о межтекстовом взаимодействии.

Жерар Женетт занимался изучением межтекстовых связей как одним из наиболее важных вопросов теории интертекстуальности, что нашло отражение в двух его известных трудах – во «Введение в архитекст» (1979) и в «Палимпсестах» (1982). Ж. Женетт называет транстекстуальностью как более общим термином, предложенным им, пять типов межтекстового взаимодействия.

Исследователь понимает литературу как структурированную систему и, во многом, основывается в своих работах на идеях русского формализма, который о понимал как первую модель структурализма. С точки зрения Ж. Женетта, литература – это единое непрерывное пространство, в котором литературные произведения вступают во взаимодействие как между собой, так и с другими произведениями культуры. Литература может быть подвергнута структурному изучению и изнутри (изучение отношений между литературными произведениями), и снаружи (изучение отношений между литературными произведениями и другими произведениями культуры). Отношения между

литературными произведениями, а также отношения между литературными произведениями и другими произведениями культуры исследователь обозначает термином транстекстуальность, который гораздо шире термина интертекстуальность: «на данный момент текст интересует меня (только) своей текстуальной трансцендентностью, то есть тем, чем он явно или тайно связан с другими текстами. Я называю это транстекстуальностью, включая в это понятие и интертекстуальность в строгом (и «классическом», после работ Юлии Кристевой) смысле» [Женетт 1998, 338].

Исследователь создал классификацию межтекстовых связей и выделил пять типов транстекстуальности:

- собственно интертекстуальность как присутствие одного текста в другом, присутствие «чужого слова» (цитата, аллюзия и т. п.);
- паратекстуальность (связь текста со своим паратекстом: предисловия, предуведомления, иллюстрации и т. п.);
- метатекстуальность (связь комментария и комментируемого им текста);
- архитектекстуальность (связь текста с типом дискурса (жанра), которому он принадлежит, межжанровые формы текстового взаимодействия);
- гипертекстуальность, «транстекстуальность *par excellence*» (глобальный Текст в терминологии Р. Барта) [Женетт 1989].

Таким образом, интертекстуальность, с точки зрения Ж. Женетта, это межтекстовые отношения соприсутствия. Исследователь позиционировал ее как один из видов трансцендентальных отношений, названных им обобщающим термином «транстекстуальность». Интертекстуальность предполагает непосредственное присутствие одного текста в другом тексте, которое реализуется в таких приемах, как цитата, аллюзия, плагиат и др. [Genette 1982]. Однако в рамках данного подхода в качестве интертекстуальных включений не могут быть рассмотрены такие явления, как скрытые формы перезаписи, реминисценции, отношения производности, которые могут возникать между двумя текстами, поскольку они будут относиться, по классификации Ж. Женетта, к пятому типу транстекстуальности – гипертекстуальности.

Классификация Ж. Женетта строится в соответствии с двумя критериями: типом гипертекстуальной деривации и модальностью гипертекстуальных отношений.

Среди типов гипертекстуальной деривации Ж. Женетт выделяет имитацию и трансформацию гипотекста, при этом трансформация предполагает прямую связь гипотекста с гипертекстом, ориентирована на гипотекст. Подражание оказывается более сложным, поскольку направлено на овладение стилем гипотекста. Модальность гипертекстуальных отношений в концепции исследователя представлена тремя основными типами: игровой, сатирической, серьезной. Но их число может быть больше, например, с добавлением таких типов, как юмористический, полемический, иронический.

Таким образом, Ж. Женетт предлагает четко структурированную классификацию, в которой различные типы вторичных текстов распределены в соответствии с характером связи (имитация или трансформация гипотекста) и ее модальности (игровой, сатирической, серьезной). Область исследовательских интересов Ж. Женетта находится в поле именно гипертекстуальных отношений, а сами типы вторичных текстов и их особенности остаются на периферии. «Он искусно выискивает такие тексты, производный характер которых не может вызывать никаких сомнений; речь для него идет не о раскрытии скрытого гипотекста и его смысла, но о том, чтобы показать характер самой этой связи, проанализировав ее с прагматической точки зрения» [Пьеге-Гро 2015, 54].

Ю. К. Попова отмечает, что «Ж. Женетт выделяет две группы гипертекстов. Первая группа образована посредством трансформации гипотекста, к ней Ж. Женетт относит такие жанры, как пародия (игровая модальность), травести (сатирическая модальность), транспозиция (серьезная модальность). Во вторую группу исследователь включает гипертексты, созданные путем имитации гипотекста: пастиш (игровая модальность), карикатура (сатирическая модальность), продолжение (серьезная модальность) [Ibidem] [Попова 2017, 168]. Для нас оказывается важным то обстоятельство, что Ж. Женетт упоминает такой

вид вторичного текста, как текст-продолжение, и отмечает, что в основе данного вида гипертекста лежит серьезная модальность.

Проблемой интертекстуальности занимался также М. Риффатер, который так же, как Ж. Женетт, работал в русле структурно-семиотического подхода. В отличие от широкого понимания текста постструктуралистами как явления, функционирующего благодаря объединению смыслов всех предыдущих употреблений языковых единиц, точку зрения Ж. Женетта и М. Риффатера можно назвать узкой структуралистской, так как их исследования интертекстуальности направлены на вычленение в тексте интертекстуальных фрагментов и соотнесение их с конкретными претекстами. Данные исследования оказались пригодными не только для литературоведческого анализа, но и для лингвистического.

М. Риффатер предпринял попытку интегрировать в единое целое идеи структурализма, постструктурализма, психоаналитических теорий литературы и идей стилистики декодирования в практике интертекстуального анализа. Опираясь на идеи М. М. Бахтина о диалогизме текста и развивая их, М. Риффатер сосредоточивает свой исследовательский интерес на читателе, подчеркивая его литературную компетенцию. Именно культурный и литературный бэкграунд читателя оказывается наиболее важным при декодировании текста, поиске скрытых смыслов, которые в нем имеются. Именно фактор читателя и его литературной компетенции нашли отражение в трактовке понятия интертекстуальность, предложенной М. Риффатером, которую он определяет как сложную сеть (паутину) функций, которая устанавливает и регулирует отношения между текстом и интертекстом («the web of functions that constitutes and regulates the relations between text and intertext») [Riffaterre 1990, 57].

Именно читатель, используя свои знания, должен «распутывать паутину», «сплетенную» автором для того, чтобы постичь авторский замысел. Идея Риффатера заключается в том, что связь между текстом и интертекстом не сводится только к заимствованиям и влияниям, она является гораздо более сложной. М. Риффатер вводит категорию интерпретанты, функция которой

заключается в установлении взаимосвязи и осуществлении трансформации смыслов взаимодействующих текстов [Riffaterre 1972, 135]. Именно эту функцию выполняет читатель при восприятии смысла текста.

М. Риффатер различает два вида чтения: первый, *mimetic reading*, при котором читатель понимает содержание текста, но не его глубинную суть; второй, *semiotic*, семиотическое прочтение, при котором читатель способен декодировать глубинные смыслы текста, которые вплетены в текст с помощью интертекстуальных включений, отсылок, социокультурных и других семиотических кодов. Читать текст на втором уровне может читатель с достаточно высокой литературной и общекультурной компетенцией.

Узкий подход к проблеме интертекстуальности связан с введением Риффатером понятия связующих элементов (*connectives*), благодаря которым можно установить интертекстуальные связи между текстами. Данные связующие элементы являются маркерами, указывающими на интертекстуальное включение. При этом М. Риффатер особо подчеркивает, что связующие элементы могут быть не эксплицированы, а выведены в результате интерпретации текста путем соотнесения с другими текстами, а также другими произведениями искусства (в частности, живописи), в которых разрабатывается та же тема или которые основаны на тех же мифологических сюжетах и образах [Riffaterre, 1978: 6, 1990].

Как отмечает Н. Пьеге-Гро, при подобном подходе интертекстуальность «утрачивает внятность», так как «интертекст предстает как своего рода принуждение, и если вы этого не замечаете, то, значит, вы не чувствуете самой природы текста [Пьеге-Гро 2015, 55]. Исследователь также отмечает, что при таком подходе интертекст становится «орудием селекции», при помощи которого проводится граница между образованными читателями, способными распознать интертекст, и читателями «рядовыми», которые не видят «межтекстового следа».

Труды М. Риффатера посвящены глубокому интертекстуальному анализу литературных текстов, в котором он совместил литературоведческий и лингвистический анализ. Его идеи получили дальнейшее развитие в отечественной филологии в исследованиях И. В. Арнольд [Арнольд 1999]; идея

М. Риффатера о роли читателя получила свое продолжение в работах Н. А. Фатеевой [Фатеева 1997], которая выделяет авторскую и читательскую интертекстуальность.

Н. Пьеге-Гро выделяет два вида межтекстового взаимодействия: отношения сопричастия и отношения деривации, а также вводит противопоставление между имплицитными и эксплицитными связями [Пьеге-Гро 2015]. Существуют следующие формы сопричастия одного текста в другом: цитата, референция, плагиат, аллюзия, причем первые две формы относятся к эксплицитным, а вторые – к имплицитным. Отношения деривации связывают прецедентный текст и пародию и стилизацию: в основе пародии лежит трансформация гипотекста, в основе стилизации – его имитация. Н. Пьеге-Гро также наделяет читателя активной ролью при восприятии интертекста, особенно его имплицитных форм. Важной особенностью концепции исследователя является то, что Н. Пьеге-Гро говорит о смыслообразующей функции интертекста: «Интертекстуальность решительным образом подрывает монолитный характер смысла литературного текста; вводя инородные элементы, отсылая к уже сформировавшимся значениям, она изменяет его однозначность» [Пьеге-Гро 2015, 110].

Особое место в исследованиях, посвященных межтекстовому взаимодействию, занимают работы И. П. Смирнова, которые отличаются автороцентрическим подходом («Интертекст конституируется в качестве продукта не рецепции разбираемого текста, но процесса текстопорождения» [Смирнов 1995, 6]), что отличает их от многих исследований, посвященных проблемам интертекстуальности, авторы которых уделяют особое внимание читательской компетенции при восприятии и распознавании интертекста. По мнению ученого, «интертекстуальность – это слагаемое широкого видового понятия, так сказать, **интер<...>альности**, имеющего в виду, что смысл формируется посредством ссылки на иной текст, который отыскивается в творчестве того же автора, в смежном искусстве, смежном дискурсе или в предшествующей литературе» [Смирнов 1995, 12]. И. П. Смирнов настаивает на деидеологизации интертекстуальности, в результате которой теория

интертекстуальности стала бы включать «исчисление диахронически различных (в пределе – всех мыслимых) непосредственных связей между текстами (характерных, скажем, для романтизма, реализма второй половины XIX века, символизма и т.д.), а также «своего рода алгебру, учитывающую своеобразие интертекстуальности в противостоящих друг другу вне времени (хотя и меняющихся вместе с ним) таких областях речи, как стихи vs. проза, лирика vs. нарративика и т.д.» [Смирнов 1995, 18].

Важной особенностью теории И. П. Смирнова является ее конверсивный характер. Исследователь утверждает, что художественное смыслопорождение конверсивно, то есть в литературном тексте данное и новое меняются местами. В результате конверсивных отношений внутри текста получается параллелизм, который является в художественной речи «суперсегментн[ой] единиц[ей]», благодаря которой «уже имевшее место выступает в новом качестве».

И. П. Смирнов отмечает, что всякое литературное произведение отсылает как минимум к двум источникам: «Всякое произведение словесного (и – шире – художественного) творчества реактивирует как минимум два источника, обнаруживая между ними отношение параллелизма [Смирнов 1995, 22].

Ученый выделяет два типа интертекстуальности: реконструктивную и конструктивную, а также особый синтетический тип – реконструктивно-конструктивный. В основе реконструктивной интертекстуальности лежит выявление писателем общности двух (или более) источников в плане выражения и последующем постижении их смысловой связности. Конструктивная интертекстуальность, наоборот, предполагает, что целью автора после установления сходства внешне не сходных источников в плане содержания будет установление связи между их означающими элементами внутри собственного произведения. Реконструктивно-конструктивный тип интертекстуальности, по мнению И. П. Смирнова, возникает тогда, когда автор, используя тот или иной источник, прослеживает независимые друг от друга филиации этого претекста в позднейшей литературе.

И. В. Арнольд придерживается мнения о том, что интертекстуальность опознается благодаря намеренно маркированным включениям, то есть межтекстовое взаимодействие, по мнению исследователя, должно быть действительно подтверждено текстом. Критерий осознанности производимого автором заимствования позволяет говорить о смысловой значимости вводимого элемента для понимания всего текста или его фрагмента.

И. В. Арнольд разделяет интертекстуальность на внутреннюю (опознанную) и внешнюю (неопознанную). Для внутренней интертекстуальности характерно включение фрагмента источника в новый текст, интертекстуальность «реализуется как включение в текст либо целых других текстов другим субъектом речи, либо фрагментов в виде цитат, аллюзий, реминисценций, либо даже лексических или других вкраплений, контрастирующих по стилю с принимающим текстом» [Арнольд 1999, 392-393]. Внешнюю интертекстуальность исследователь понимает как припоминание источника читателем, например, в случае пародии.

Придерживаясь более узкой концепции интертекстуальности в начале своих исследований, в процессе изучения И. В. Арнольд приходит к более широкому пониманию данного явления и делает вывод о том, что межтекстовые связи выражаются не только в вербальных включениях, но также отражают диалогичность культуры. К таким связям исследователь относит влияния одних писателей или целых национальных литературных направлений на других писателей и направления, а также бродячие сюжеты сказок и эпоса [Арнольд 1999, 395].

В результате И. В. Арнольд выделяет кодовую интертекстуальность, объединяющую под своим названием различного рода включения из разных сфер коммуникации (научной, официально-деловой, религиозной и др.), в том числе иноязычные включения [Там же, 417-419]; а также синкретическую интертекстуальность, которая понимается как соотнесенность текста невербальными источниками, прежде всего, с произведениями искусства [Там же, 437].

Интертекстуальность и интертекст рассматриваются как смыслообразующие феномены в монографии Н. А. Кузьминой «Интертекст и его роль в процессах функционирования поэтического языка» (1999). Автор определяет интертекстуальность как маркированную определенными языковыми сигналами переключку текстов; интертекстуальность рассматривается как диалог текстов, причем «реплики» данного диалога маркированы определенными языковыми сигналами [Кузьмина 2007, 437]. Данные сигналы исследователь конкретно не указывает, так как они не исчерпываются только цитатами, реминисценциями и аллюзиями.

Н. А. Кузьмина отмечает, что такая динамическая модель отношения между языковыми объектами соответствует современному этапу развития естественных и гуманитарных наук [Кузьмина 2009, 19]. В ее исследованиях такой динамический характер отношений между текстами рассматривается в рамках синергетического подхода.

В исследованиях Н. А. Фатеевой объединены концепции Ж. Женетта, П.Х. Горопа и И. П. Смирнова. Н. А. Фатеева считает, что классификация Женетта «носит довольно общий характер и не покрывает всех возможных комбинаций дифференциальных признаков межтекстовых взаимодействий» [Фатеева 2006], и предлагает свою классификацию межтекстовых связей в художественных текстах.

Н. А. Фатеева считает, что интертекстуальность может быть осмыслена с точки зрения автора «как способ генезиса собственного текста и постулирования собственного «Я» через сложную систему отношений оппозиций, идентификации и маскировки с текстами других авторов», а читателю позволяет «углубить понимание за счет установления многомерных связей с другими текстами» [Фатеева 2006].

Она выделяет собственно интертекстуальность, которая образует конструкции типа «текст в тексте». К ним исследователь относит цитаты с точной и расширенной атрибуцией, цитаты без атрибуции, атрибутивные и неатрибутивные аллюзии, центонные тексты. Еще одним видом межтекстовых

отношений, по классификации Н. А. Фатеевой, является паратекстуальность, то есть отношение текста к своему заглавию, эпиграфу, послесловию. Метатекстуальность (пересказ и комментирующая ссылка на претекст) включает такие разновидности, как интертекст-пересказ, вариации на тему претекста, дописывание «чужого» текста, языковая игра с претекстами. Классификация, предложенная Н. А. Фатеевой, также содержит гипертекстуальность как осмеяние или пародирование в одном тексте другого текста. Еще одним типом интертекстуальности является архитектстуальность, которая понимается как жанровая связь текстов и также используется в романе. К интертекстуальности Н.А. Фатеева относит интертекст как троп или стилистическую фигуру, интермедиальные тропы и стилистические фигуры, звуко-слоговой и морфемный типы интертекста, заимствование приема, под которым понимается заимствование техники построения фразы, строфы, целостной композиции.

Таким образом, в классификации Н. А. Фатеевой соединились типы межтекстовых связей и типы вторичных текстов, которые оказываются тесно взаимосвязанными и взаимообусловленными.

Кроме того, Н. А. Фатеева создает классификацию функций интертекста в художественном дискурсе:

- интертекст позволяет ввести в свой текст некоторую мысль или конкретную форму представления мысли, объективированную до существования данного текста как целого;
- благодаря интертексту данный текст вводится в более широкий культурно-литературный контекст;
- интертекст, порождая конструкции «текст в тексте» и «текст о тексте», создает подобие тропеических отношений на уровне текста;
- конструктивная, текстопорождающая функции;
- функция метаязыковой рефлексии, позволяющая автору текста определить свое отличие от других авторов, утвердить собственное творческое «я» среди других и по отношению к другим [Фатеева 2000, 37-39].

Многочисленные определения интертекстуальности представляют ее как наличие одного/нескольких текстов в другом тексте и как отношения, возникающие между этими текстами. В семиотике это означает отношение между несколькими референциально соотносимыми, знаковыми системами. В прагматическом аспекте интертекстуальность выступает как специфическая стратегия соотнесенности с другими текстами, как тот способ, которым один текст актуализирует в своем внутреннем пространстве другой, выражая авторский замысел. В этом смысле интертекстуальность можно рассматривать как категорию «разгерметизации» [Чернявская 2009], открытости текста, что подразумевает содержательно-смысловую незамкнутость текста по отношению к другим текстовым системам и структурам, его открытость читателю, база знаний которого также представляет собой незамкнутую систему пресуппозиций, обуславливающих полноту восприятия всех элементов текста.

Таким образом, в первом случае интертекстуальная открытость представляет собой комбинации конкретных текстовых наложений, создающих дополнительные смыслы. Введение одного текста во внутреннее смысловое поле другого приводит к трансформации семиотической системы внутри принимающего текста [Филиппова 2008, 50]. Текст, выведенный из состояния семиотического равновесия, начинает выступать как «генератор смыслов» [Чернявская 2009, 50]. Во втором случае текстовая открытость ведет к диалогу автора и читателя. Такой диалог возможен в случае наличия интертекстуальной компетенции у читателя. Интертекстуальный потенциал, заложенный в тексте, реализуется через взаимодействие текста с читателем, его фоновыми знаниями. Именно восприятие читателя обеспечивает интертекстуально направленную интерпретацию текста. То есть маркеры интертекстуальности, введенные в текст, идентифицируются как таковые в случае их восприятия реципиентом, который сообщает им их интертекстуальную значимость.

В результате проведенного нами исследования можно сделать вывод о том, что в настоящее время существует множество трактовок понятий интертекстуальность и интертекст, что связано, прежде всего, с

многоаспектностью данных понятий. Важно отметить, что при исследовании интертекстуальных практик следует выбирать ту концепцию интертекстуальности, которая наиболее соответствует решаемым задачам.

1.3. Теория вторичных текстов М. В. Вербицкой

Интертекстуальность является важным свойством такого явления, как вторичный текст, который не существует без претекста и тесно с ним взаимодействует. Наша работа посвящена одному из видов вторичного текста – тексту-продолжению. Термин «вторичный текст» в отечественной лингвистике и литературоведении впервые появился в 1983 г. благодаря М. В. Вербицкой, также опиравшейся на работы М. М. Бахтина. Ее докторская диссертация посвящена теории вторичных текстов, среди которых она особо выделяет такое художественное явление, как пародия [Вербицкая 2000]. По мнению М. В. Вербицкой, пародиям и смежным с ним явлениям присуще общее свойство, которое заключается в том, что «слово здесь имеет двоякое направление – и на предмет речи, как обычное слово, и на другое слово, на чужую речь» [Вербицкая 2000, 3].

Исходя из этого, М. В. Вербицкая в своей работе выделяет такие относительно несамостоятельные тексты, как пародия, стилизация, перифраз, именно подобные тексты она относит к вторичным текстам, противопоставляя им тексты, обладающие оригинальностью, своеобразием, в которых присутствует индивидуальная авторская манера. По мнению Вербицкой, вторичный текст – это «произведение стилистически вторичное, воспроизводящее важнейшие особенности стиля протослова, которые и придают этому последнему художественное многообразие» [Вербицкая 2000]. Подобные тексты наследуют стилистические, жанровые, структурные черты предшествующего текста и направлены на передачу этих черт, но помимо интенции передачи данных черт претекста, вторичные тексты содержат также оценку данного текста и его авторскую интерпретацию. Полноценное понимание вторичного текста, по мнению исследователя, невозможно без знания предшествующего текста.

Теория, предложенная М. В. Вербицкой, является лингвистической и не всегда продуктивна в литературоведческом анализе, так как она рассматривает вторичный текст с точки зрения восприятия, тем самым предельно размывая его границы. Вторичный текст, по мнению исследователя, это текст, который зависит

от второго плана, то есть литературного фона, на основе которого только и может быть адекватно воспринят. Первичный текст – это текст, в котором второй план не возникает. Но изолированных текстов не существует, так как в широком смысле, наличие второго плана является неотъемлемым качеством художественного слова вообще. Носители второго плана рассматриваются исследователем на уровне языковой организации текста (фонетические, лексические, синтаксические, элементы структуры, просодия и другие особенности).

Исследователь отмечает важную роль читателя при рецепции вторичных текстов: «В задачи языковеда входит анализ специфики художественной речи, особенностей восприятия читателем произведения словесно-художественного творчества» [Вербицкая 2000, 5]. В качестве материала исследования Вербицкая избирает не только канонизированные пародии, названные так самими авторами, но и тексты, которые воспринимаются как пародии читателями, хотя изначально авторы не говорят об их пародийном характере: «Таким образом, мы считаем необходимым изучать пародирование не только в виде застывших образцов литературной пародии, но и в качестве живого речетворческого процесса, в котором участвует не только автор, но и читатель» [Вербицкая 2000, 6].

Отмечая важность восприятия произведения читателем, М. В. Вербицкая указывает на то, что воспринимающее сознание может понять все идейно-художественное богатство произведения только лишь при условии знания «вертикального контекста», а также благодаря фоновым знаниям. «Во вторичных текстах сама их семантика не может быть понята вне филологического контекста, без адекватного фонового знания читателя» [Вербицкая 2000, 6]. Данная особенность теории М. В. Вербицкой сближает ее с концепцией М. Риффатера и его идеей о читательской компетенции. М. В. Вербицкая отмечает, что для адекватного восприятия вторичного текста и его понимания необходимо владеть «общим кодом», под которым понимается представление о протослове вторичного текста. Кроме того, исследователь указывает на то, что вторичный текст в большинстве случаев имеет особые «знаки», указывающие на его

вторичность, примером которых могут служить эпиграфы из оригинального текста, а также подзаголовки типа «Пародия», «Подражание» (хотя и в истории мировой литературы существует множество примеров литературных мистификаций, которые вводили читателей в заблуждение, маскируя оригинальный текст под вторичный).

В качестве одной из главных особенностей вторичного текста Вербицкая отмечает его имитационный характер, стилистическую несамостоятельность. Именно ориентация на стиль протослова, связь с ним выступает, по мнению автора, главным критерием, по которому следует производить различие первичных и вторичных текстов, причем стиль в данном случае понимается как лингвистическая категория (ориентация на ритмический рисунок первичного текста, использование той же лексики и т.д.). Автор отмечает, что для восприятия вторичного текста как текста несамостоятельного, связанного с первичным достаточно воспроизведения ритмико-синтаксической организации художественного текста, послужившего протословом [Вербицкая 2000, 15].

Критерий, который выдвигает М. В. Вербицкая, позволяющий определить текст как вторичный, – воспроизведение «чужого стиля» – ограничивает литературоведческий анализ. По мнению исследователя, авторы вторичных текстов «сознательно и последовательно воспроизводят характерные черты лингвостилистической 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 служит разным целям и приобретает разные формы в качестве стилизации, пародии, сказа, перифраза, пастиччо и т.д.» [Вербицкая 2000]. Как видно из данного определения, автор использует лингвистическое понимание стиля, который, связан, прежде всего, с функциональностью стиля и типом речи, что, однако, гораздо уже, чем понятие стиля в литературоведении. Для литературоведения важным оказывается изучение «экспрессивного» [Томашевский 1959, 12] стиля, то есть такого, для которого характерно

«своеобразие выражения» в противоположность нормативному стилю, включающему в себя функциональные стили речи.

М. В. Вербицкая отмечает, что вторичные тексты являются произведениями усложненного характера, направленными на игру с читателем. Автор вторичного текста «отказывается от обычного способа отражения действительности и переходит от дихотомии (реальность – ее отражение в произведении искусства) к сложному трехмерному построению: реальность – уже существующее художественное произведение (художественная система, стиль) – новый, но вторичный по своему стилю текст. Причем эти три аспекта находятся в сложных отношениях и дают самые разнообразные виды вторичных текстов» [Вербицкая 2000, 16].

При этом важно отметить, что мимезис нельзя свести к непосредственному отражению действительности в произведении искусства. Подтверждением тому является научная гипотеза А. В. Маркова: речь о существовании двух типов воображения – миметического воображения и воображения как изобретения [Марков 2014]. Наиболее яркий пример произведений, в которых отсутствует «миметическое воображение» – тексты, созданные в постмодернистской манере. Эти тексты, безусловно, по своей природе являются вторичными, но вторичными в постструктуралистском смысле (текст как мозаика цитаций), а не в смысле воспроизведения стиля оригинального произведения (в соответствии с концепцией М. В. Вербицкой). Не все постмодернистские тексты воспроизводят стиль оригинального текста, и в этом смысле они не являются вторичными, хотя в их основе лежит игра – критерий, который, по мнению М. В. Вербицкой, позволяет идентифицировать вторичный текст.

Так как основным признаком вторичных текстов, по М. В. Вербицкой, является их стилистическая вторичность, при анализе вторичного текста необходимо изучить стилистическое своеобразие оригинального текста и, сопоставив его с вторичным определить «сходство/различие» между ними. Именно категория «сходства/различия» является основной категорией, благодаря которой можно дифференцировать вторичные тексты и понять, в чем специфика

каждого из них, так как вторичный текст не является точным повторением протослова.

В своей докторской диссертации М. В. Вербицкая приводит классификацию и подробное описание каждого из вторичных текстов. Следует отметить, что данная классификация основана не на бинарных оппозициях, а на вычленении системы категорий и специфических параметров, которые свойственны для того или иного вида вторичного текста.

М. В. Вербицкая выделяет пять параметров, на основе которых она различает «вторичные тексты»: предмет, объект изображения, на который направлена авторская идейно-эмоциональная оценка; характер этой идейно-эмоциональной оценки; отношение к используемой образно-стилистической системе, к протослову; творческий замысел автора вторичного текста, причины использования «чужого стиля»; просодия:

«1) Предмет, объект изображения, на который направлена авторская идейно-эмоциональная оценка: объективная реальность, но иная, чем в протослове VS объективная реальность, близкая к изображенной в протослове VS сам протослов;

2) характер этой идейно-эмоциональной оценки: комический (юмористический или сатирический) VS утверждающий;

3) отношение к используемой образно-стилистической системе, к протослову: положительное VS отрицательное VS нейтральное;

4) творческий замысел автора вторичного текста, причины использования «чужого стиля»: внутрилитературные и внелитературные;

5) просодия: тембр II, соответствующий вербальному контексту VS «пародийный» тембр II» [Вербицкая 2000, 18].

Следует особо подчеркнуть, что исследователь на основе предложенных ею для типологизации вторичных текстов параметров отмечает, что существуют самостоятельные виды вторичных текстов, такие, как *пародия* и *стилизация*, а также вторичные тексты, которые не обладают самостоятельностью, например, пастиччо, бурлеск, травести. Данные виды «несамостоятельных» вторичных

текстов чаще всего используются как прием создания вторичного текста: техника пастиччо – в пародии и стилизации; бурлеск и травести – в пародии и перифразе.

Таким образом, в результате проведенного анализа Вербицкая приходит к выводу о том, что существует три вида самостоятельных вторичных текстов: пародия, перифраз и стилизация. В данной классификации отсутствует текст-продолжение, который не относится ни к одному из приведенных Вербицкой видов вторичного текста.

В соответствии с приведенными критериями исследователь дает определение каждому из выделенных ею вторичных текстов. Так, в перифразе предметом изображения выступает объективная реальность; форма должна воспроизводить стиль какого-либо широко известного произведения, к которому автор перифраза относится положительно; авторская оценка направлена на изображаемые события, а не на стиль прецедентного текста; использование «чужого стиля», ориентация на него обусловлены задачей достижения комического эффекта, который возникает благодаря несоответствию формы и содержания.

Для пародии, в отличие от перифраза, характерно изображение прецедентного текста в единстве формы и содержания: «то, что было формой оригинала (композиция, приемы создания образов, ритмическая организация и т. д. – все особенности лингвопоэтической организации – становятся содержанием пародии» [Вербицкая 2000, 20]. Авторская оценка в пародии направлена не на изображаемые события, а именно на протослов. Данная оценка имеет отрицательный характер, а использование «чужого стиля» преследует литературные цели.

М. В. Вербицкая отмечает, что стилизация – наиболее гетерогенный вид вторичного текста, предметом изображения которого является не реальность, а определенный способ ее изображения. Исследователь отмечает, что существует стилизация, понимаемая в широком смысле, – это особый прием, который может быть использован в других текстах; а также собственно стилизация, понимаемая в узком смысле, как особый вид вторичного текста, который «ориентирован на

воспроизведение «чужого стиля» как основного предмета изображения» [Вербицкая 2000, 21].

О. А. Владимирова, полемизируя с М. В. Вербицкой, отмечает, что данный лингвостилистический подход к проблеме вторичных текстов является малоэффективным в сфере литературоведения, поскольку, во-первых, в теории Вербицкой вторичный текст рассматривается с точки зрения восприятия (предполагает наличие второго плана, прочтение или непрочтение которого зависит от читателя, а уровень читательской компетенции и индивидуальный читательский горизонт в данной теории не учитываются), и, во-вторых, сама теория имеет узко лингвистическую направленность, и стиль в ней понимается как явление лингвистическое (связанное с лексическими, синтаксическими, фонетическими элементами, просодией и т. д.), т. е. как языковой стиль; понятие стиля в литературоведении гораздо шире.

Кроме того, О.А. Владимирова отмечает, что при попытке создать общую теорию вторичных текстов М.В. Вербицкая использует определенный набор параметров, на основе которых выстраиваются отличия одного типа вторичного текста от другого. В качестве основного параметра Вербицкая использует критерий «стилистической имитации», который понимается очень широко, в результате чего «фактически предметом исследования становятся механизмы, формирующие отсылку к прототексту, то есть цитация» [Владимирова 2006]. В свою очередь, цитация не является исключительным свойством пародии, подражания или перифраза, а является свойством многих художественных текстов. По этой причине невозможно на основе данного критерия жестко разграничить первичные и вторичные тексты.

Наличие «второго плана» во вторичных текстах как один из критериев, предложенных М. В. Вербицкой, О. А. Владимирова также считает не достаточно убедительным, потому что «второй план» характерен не только для вторичных текстов, но и для первичных, и для литературы и художественного слова в целом.

Отметив спорные положения теории М. В. Вербицкой, О. А. Владимирова приходит к выводу о том, что для создания теории вторичных текстов, для

построения их типологии необходимо выбрать «более твердое основание». Таким основанием исследователь считает организацию текста: «зависимость вторичного текста от прототекста должна проявляться в его организации, причем это связь ярко выраженная и поэтому доказуемая» [Владиминова 2006]. Кроме того, данный подход последовательно развивает идеи изучения межтекстовых связей Ж. Женетта, У. Бройха, М. Пфистера, В. Каррера и других. В результате проведенного исследования О. А. Владимировой приходит к выводу о том, что общим свойством, позволяющим определить текст как вторичный, является воспроизведение и трансформация оригинала. Однако даже используя данный критерий, дифференцировать вторичный текст можно не всегда, хотя и в большинстве случаев он оказывается продуктивным.

Отмечается, что «текст производный, должен рассматриваться с точки зрения порождения текста», и это позволяет дать определение вторичного текста – это «текст, созданный как вариант другого текста (прототекста), обладающего с ним высокой степенью структурной общности. Сходство между вторичным текстом и прототекстом возникает на нескольких структурных уровнях и специфично именно для этих двух текстов» [Владиминова 2006].

О. А. Владимировой в своей диссертации в качестве материала для анализа использует лирические тексты, однако выводы, сделанные ею, применимы для любых вторичных текстов. В своей работе она выделяет четыре базовых типа трансформации первичного текста во вторичный для разных явлений (пародии, перепева, вольного перевода, вариации, переложения, религиозной контрафактуры): подстановку (*substitutio*), добавление (*adjectio*), удаление (*detractio*), перестановку (*transmutatio*).

1.4. Пародия и стилизация как виды вторичного текста

Исследователи, занимающиеся вопросами межтекстовых отношений, в своих работах, как правило, затрагивают проблемы конкретных видов вторичных текстов, но не преследуют цели выявить и описать все их виды. Например, Женетт в монографии «Палимсесты: литература во второй степени», исследуя гипертекстуальность и определяя виды межтекстовых связей, дает развернутую типологию гипертекстов, но подробно останавливается на описании пародии, травестии и пастиша.

В диссертации М. В. Вербицкой в качестве самостоятельных видов вторичных текстов определены перифраз, пародия и стилизация, пастишко понимается как родственное указанным типам вторичных текстов явление. Поскольку именно пародия и стилизация являются одними из самых частотных и изученных видов вторичных текстов, следует более подробно остановиться на рассмотрении их особенностей.

История мировой литературы знает множество примеров текстов-пародий: начиная со времен Аристотеля, многие авторы прибегают к данному типу текстов. Несмотря на разнообразие пародий, до настоящего времени нет однозначного и четкого определения данного явления: ученые рассматривают пародию как жанр, как определенный вид текста или как прием.

Следует отметить, что пародия как явление привлекала внимание теоретиков литературы задолго до возникновения структурализма и постструктурализма, и наиболее полное и глубокое исследование пародия получила в трудах Ю. Н. Тынянова, который обращался к пародии на протяжении всей своей научной деятельности.

Ю. Н. Тынянов понимал литературную эволюцию как «смену систем» и считал, что каждое «новое» произведение «отталкивается» от «старого», причем под «старым» ученый понимал различные источники, не только литературные, но и документальные и другие, которые использовал автор для создания «нового» произведения. С теорией литературной эволюции Ю. Н. Тынянова связана и его

большая работа «О пародии» (1929), которая, по мнению автора, завершала цикл его исследований о проблеме литературной эволюции.

Пародирование Тынянов понимал как изменение значения: «Эволюция литературы <...> совершается не только путем изобретения новых форм, но и глобальным образом, путем применения старых форм в новой функции», что и является пародированием, изменением значения, трансформацией «старого» [Тынянов 1977].

Значимым признаком пародии Тынянов считает ее направленность, которая понимается как соотнесенность какого-либо произведения с другим и (частично) особый упор на эту соотнесенность, а также соотнесенность какого-либо произведения с определенным рядом произведений, где объясняющим признаком выступает либо жанр, либо автор, либо литературное направление и т.п. [Там же, 289].

Ю. Н. Тынянов различает пародийность и пародичность: «Пародичность и есть применение пародических форм в непародийной функции» [Там же]. Выявить пародическую основу произведения бывает не просто, так как она не всегда узнаваема и со временем может «стираться». По его мнению, пародия «раскрывается только в системе литературы и в соотношении с речевыми и социальными рядами» [Там же]. В качестве еще одной немаловажной проблемы при изучении пародии Тынянов называет степень осознанности пародической направленности самим автором, так как иногда пародирование может быть неосознанным и происходить в виду причин, обусловленных существующим литературным каноном.

Поскольку Ю. Н. Тынянов видит пародическую основу в каждом произведении, он утверждает, что каждое новое произведение рождается через пародирование и отталкивается от предшествующих произведений и культуры в целом.

Ученый ввел в науку термины «второй план», «объект» пародии, которые стали общеупотребительными. Именно наличие и узнавание второго плана дает возможность говорить о возникновении пародии: «Пародия существует

постольку, поскольку сквозь произведение просвечивает второй план, пародируемый; чем уже, определеннее, ограниченнее этот второй план, чем более все детали произведения носят двойной оттенок, воспринимаются под двойным углом, тем сильнее пародийность» [Тынянов 1977, 212]. Различие между пародией и стилизацией видел в «невязке обоих планов» (второго и первого) в пародии, именно эта «невязка» и является сигналом пародийности.

Несмотря на то, что Ю. Н. Тынянов, понимал процесс пародирования предельно широко как развитие литературного процесса, его исследования, посвященные пародии, оказали большое влияние на развитие постмодернизма и идеи интертекстуальности. А. К. Жолковский делает вывод о том, что в основе литературной эволюции, о которой говорил Ю. Н. Тынянов, лежит интертекстуальный принцип [Жолковский 1992].

М. М. Бахтин в своих исследованиях специально не занимался изучением пародии, однако в знаменитых работах «Формы времени и хронотопа в романе» [Бахтин 1986, 121–291] и «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса» [Бахтин 1986, 291–353] он обращается к данному явлению и описывает его особенности на различных этапах развития мировой литературы. Бахтин говорит о диалогичности данного явления и ее гибридном характере, ссылаясь, прежде всего на гибридный характер языка: «В пародии скрестились два языка, два стиля, две языковых точки зрения, две языковые мысли и, в сущности, два речевых субъекта. Правда, один из этих языков (пародируемый) присутствует самолично, другой же присутствует незримо, как активный фон творчества и восприятия» [Бахтин 1986, 384]; «скрестившиеся» в пародии языки относятся друг к другу как реплики диалога. Кроме того, ученый настаивает на том, что пародия без соотнесения с пародируемым текстом не может быть понята: «нельзя понять пародию без соотнесения ее с пародируемым материалом, то есть без выхода за пределы [Там же, 299].

В исследованиях М. М. Бахтина названы разнообразные виды пародийного слова: как самостоятельный вид пародии он называет латинскую пародию (пародию эпитафии, завещания, диспута, диалога, хроники и т.п.), ритуальную

пародию, карнавальную пародию, смешанную пародию и многие другие, для каждой из которых характерны свои особенности. В результате ученый приходит к выводу о том, что пародия – «намеренный гибрид, но обычно гибрид внутриязыковой, питающийся за счет расслоения литературного языка на языки жанровые и направленческие. Всякий намеренный стилистический гибрид в известной мере диалогизован» [Там же, 384].

М. М. Бахтин говорит о чрезвычайно большом количестве пародий в мировой литературе, которые остаются до настоящего времени не изучены должным образом и отмечает, что данные исследования могли бы иметь большой научный потенциал: «Мы убеждаемся, что буквально не было ни одного строгого прямого жанра, не было ни одного типа прямого слова – художественного, риторического, философского, религиозного, бытового, – которые не получили бы своего пародийно-травестирующего двойника, своей комико-иронической *contre-partie*» [Там же, 364].

В своем большом труде «Эпос и роман» М. М. Бахтин затрагивает вопрос о стилизации и приходит к выводу, что те жанры, которые пытаются сохранить свою каноничность, в конечном итоге, обречены становиться стилизациями, и даже, более того, пародийными стилизациями; пародийные стилизации прямых жанров и стилей занимают большое место в романе. М. М. Бахтин называет пародии (и пародийные стилизации как родственное явление) «предвестниками», «спутниками» и «своего рода этюдами» к роману. Именно нестабильность романа как жанровой формы служит причиной появления такого большого количества пародирующих и травестирующих текстов именно этого жанра: пародии на рыцарский роман, на роман барокко, на пастушеский роман, на сентиментальный роман и т. д.

Следует отметить, что в работе «Проблемы творчества Достоевского» Бахтин разграничивает пародию и стилизацию: «Здесь автор, как и в стилизации, говорит чужим словом, но, в отличие от стилизации, он вводит в это слово интенцию, которая прямо противоположна чужой интенции. Второй голос, поселившийся в чужом слове, враждебно сталкивается здесь с его исконным

хозяином и заставляет его служить прямо противоположным целям. Слово становится ареною борьбы двух интенций. Поэтому в пародии невозможно слияние двух голосов» [Бахтин 1994, 86].

Важной особенностью концепции М. М. Бахтина является то, что ученый разграничивает не только пародию и стилизацию, но и стилизацию и подражание. Причем главное отличие подражания от стилизации он усматривает в «слиянии голосов», так как подражание не делает форму условной, «ибо само принимает подражание всерьез, делает его своим, непосредственно усваивает себе чужое слово» [Там же, 82]. Исследователь отмечает, что подражание не диалогично, а носит монологический характер, так как непосредственно направлено на изображаемый предмет – на слово.

Стилизацию Бахтин понимает как двуголосое слово, в котором преобладает вторичная условность: «Условным может стать лишь то, что когда-то было безусловным, серьезным. Это первоначальное прямое и безусловное значение служит теперь новым целям, которые овладевают им изнутри и делают его условным. Этим стилизация отличается от подражания» [Там же, 82]. Таким образом, стилизация заставляет служить своим целям чужую предметную интенцию (художественно предметную). «Стилизация пользуется чужим слогом как чужим и этим бросает легкую объективную тень на это слово» [Бахтин 1994, 81-82].

В своих исследованиях М. М. Бахтин и Ю. Н. Тынянов, говоря о пародии и стилизации, хотя и не используют термин «вторичный текст», но отмечают наличие *второго плана* и обязательной связи пародии и стилизации с планом первым, то есть с оригинальным текстом. Но другие виды текстов, имеющие второй план, остаются на периферии их научных интересов. Бахтин особое внимание уделяет установке автора на смех, иронию в пародии: неоригинальные произведения, обладающие вторым планом, стремятся вступить в диалог с предшествующим текстом и представить в ироническом ключе произведение в целом или какой-либо из его элементов. Ю. Н. Тынянов отводит пародийности важную роль в литературной эволюции, но при этом говорит о том, что в

пародичности смех и ирония не занимают главенствующего положения, а часто могут отсутствовать вовсе.

Структуралисты и постструктуралисты предпринимали попытки описать и классифицировать тексты, имеющие второй план, но основными видами текстов, которые были объектом их научного изучения, по-прежнему, оставались пародия и стилизация как наиболее яркие литературные явления, основным свойством которых выступает вторичность, а также множество различных текстов, которые можно было бы обозначить как смежные аллюзийные практики (травести, пастиш и многие другие), однако текст-продолжение в данных классификациях не упоминается.

Ж. Женетт, занимаясь вопросами межтекстового взаимодействия, уделяет большое внимание пародии и отмечает, что пастиш и пародия «вещи совершенно различные, хотя их нередко путают или различают, но неточно» [Женетт 1997, 339]; их ученый, в соответствии с предложенной им классификацией, рассматривает как виды гипертекстов. Он также называет травестию как одну из разновидностей гипертекста. Классификация гипертекстов Ж. Женетта была призвана разграничить виды гипертекстовых практик и дать четкое определение пародии, так как до настоящего времени все имеющиеся определения были достаточно расплывчатыми и неточными.

Типология гипертекстов Ж. Женетта имеет строгий вид: каждый из видов гипертекста (пародия, пастиш, травестия, шарж, транспонирование, подделка) расположен в своем определенном месте, в соответствии с критериями деривации и модальности. Пародию Женетт рассматривает как игровую трансформацию текста, но трансформацию минимальную. Исследователь понимает пародию как цитату, лишенную собственного смысла и высокого статуса, изъятую из собственного контекста и помещенную в другой контекст. Именно из-за цитатного характера пародии, по мнению Женетта, объектом пародии чаще всего оказываются короткие тексты, такие, как стихи, крылатые выражения, афоризмы и пословицы [Женетт 1997,17].

М. В. Вербицкая в качестве основных самостоятельных видов вторичных текстов рассматривает перифраз, пародию и стилизацию, остальные вторичные тексты, по мнению исследователя, являются несамостоятельными и выступают в качестве приемов при создании вторичных текстов – пастиччо, бурлеск, травестия.

М. В. Вербицкая строит свою классификацию на основе пяти параметров: 1) предмет изображения (объективная реальность или сам протослов); 2) авторская оценка предмета изображения; 3) отношение автора к используемому протослову; 4) причины использования «чужого» стиля; 5) просодия вторичного текста в сравнении с просодией протослова [Вербицкая 2000, 75].

В соответствии с данными критериями пародия «изображает литературное произведение-протослов в единстве его формы и содержания; то, что было формой оригинала (композиция, приемы создания образов, ритмическая организация и т. д. – все особенности лингвопоэтической организации) становится содержанием пародии» [Вербицкая 2000, 80]. Авторская оценка «направлена на протослов, его идейно-эстетическую ценность, творческие возможности автора, его эстетические принципы и способность воссоздать действительность в художественных образах (в случае, когда протослов – это художественных текст или тексты) или адекватно описать ее (в других случаях). Эта оценка носит отрицательный характер, а использование «чужого» стиля преследует чисто литературные цели» [Вербицкая 2000, 81]: «показать эстетическую несостоятельность протослова» [Там же, 120].

М. В. Вербицкая также отмечает, что в случае с пародией наблюдается наибольшее расхождение между просодией протослова и вторичного текста, в отличие от стилизации, в которой объектом изображения становится стиль протослова, и поэтому просодия первичного и вторичного текстов стремится к наибольшему сходству.

1.5. Текст-продолжение как разновидность вторичного текста

В теоретических исследованиях, посвященных феномену вторичных текстов, практически не затрагивается проблема текстов-продолжений. Данные тексты не выделяются как особая разновидность вторичного текста, и даже если о них упоминают, то рассматривают в качестве примера уже названных вторичных текстов (пародии, стилизации и т.п.), написанных в форме текста-продолжения, что, на наш взгляд, является не совсем верным подходом к решению данной проблемы.

Следует также отметить, что границы вторичных текстов весьма условны и четко не определены, так как нет однозначных критериев для их определения. Каждый из исследователей (Ж. Женетт, Н. Пьеге-Гро, М. В. Вербицкая), занимающийся данной проблемой, основывает свою классификацию на каком-либо определенном принципе, в результате чего определения каждого из видов вторичных текстов существенно разнятся. Несмотря на то, что определения вторичных текстов у различных исследователей отличаются, как правило, все они однозначно говорят о существовании таких вторичных текстов, как пародия, стилизация, перифраз, но не упоминают текст-продолжение.

В настоящее время существует одна лингвистическая диссертация, посвященная *литературному продолжению* – «Литературное продолжение как предмет лингвопоэтического исследования» Ю. В. Флягиной, 2000 г. Материалом для данного исследования послужили исключительно англоязычные тексты; тексты, написанные на русском языке, в данном исследовании не приводятся. В своей диссертации автор рассматривает литературное продолжение с лингвистической точки зрения; данное исследование посвящено «стилизованным продолжениям классических произведений литературы». Ю. В. Флягина рассматривает продолжение как «законченное литературное произведение, имеющее все формальные признаки своего жанра, которое создается писателем как вторая (третья и т.д.) часть оригинального произведения другого писателя с использованием действующих лиц оригинального произведения, места и времени действия и с учетом всего опыта этих действующих лиц, то есть всех

обстоятельств и событий оригинала и их последствий для персонажей. Таким образом, продолжение является лишь разновидностью того, что в западной традиции получило название 'sequel'» [Флягина 2000, 1].

Ю. В. Флягина уделяет особое внимание автору продолжения и рассматривает продолжение как «максимально объективированную и активную форму прочтения конкретного произведения» [Там же, 3]. Важной особенностью подхода исследователя является то, что продолжение рассматривается исключительно с позиций имитации стиля автора оригинального текста в тексте вторичном. Именно «голос автора» оригинального текста, воспроизведенный в продолжении, является основным объектом исследования в данной диссертации.

Ю. В. Флягина настаивает на том, что имитация индивидуального стиля оригинального произведения является неременным условием создания продолжения, так как «обеспечивает узнавание», «сохраняет преемственность рассказчика». Автор отмечает, что работает в русле лингвопоэтики и сначала выявляет основные особенности идиостиля автора оригинального текста, а затем занимается поиском воспроизведенных особенностей идиостиля во вторичном тексте-продолжении. Данный подход существенно сужает понятие текста-продолжения, в результате чего литературное продолжение рассматривается как разновидность стилизации.

В своем исследовании Ю. В. Флягина пытается ответить на вопрос, что служит мотивацией для создания продолжения и приходит к выводу, что данная причина кроется в «художественном переживании» автора продолжения после прочтения оригинала, в его неудовлетворенности развитием сюжетной или тематической линий в претексте. На наш взгляд, поиск ответов на данный вопрос является непродуктивным, поскольку единственно верный и точный ответ на данный вопрос не имеет текстового подтверждения.

На наш взгляд, определение текста-продолжения, данное Ю. В. Флягиной, является не вполне точным, так как не базируется на всех его разновидностях. Проведенный нами анализ позволяет сделать вывод о том, что текст-продолжение не всегда сохраняет жанр и форму оригинального текста (например, продолжение

романа в стихах «Евгений Онегин» А. С. Пушкина роман «Та самая Татьяна» А. и С. Литвиновых написан в прозе, в отличие от оригинала). Кроме того, отождествление текста-продолжения и такого явления, как ‘sequel’, также является некорректным. Термин ‘sequel’ не является строго литературным и применяется в различных областях науки, искусства и медиа: в философии, кинематографе, телевидении, компьютерных играх. На наш взгляд, текст-продолжение – это именно литературное явление, связанное с явлением вторичности.

Говоря в целом о вторичных текстах и определяя вторичный текст как речевое произведение, созданное на базе другого, первичного, текста со сменой авторства, Л. М. Майданова выделяет основные типы вторичных текстов. Под сменой авторства при этом понимается не замена одной личности другой личностью, а замещение одной интенции другой интенцией, даже если личность остается прежней. Таким образом, меняется субъект деятельности и первичный текст выступает как предмет, а вторичный – как результат этой деятельности [Майданова 1994, 81].

Данный критерий представляется не до конца проясненным, поскольку может возникнуть трудность при разграничении так называемых «интенций». Исходя из отличия интенции второго автора, Л.М. Майданова выделяет следующие основные типы вторичных текстов:

а) воспроизведение первичного текста (пересказ, реферат, аннотация, сценарий, школьное изложение и др.);

б) циклизация первичных текстов, под которой понимается создание вторичных текстов, представляющих собой циклы первичных текстов или их частей (публицистические тексты, сборники афоризмов и т.п.);

в) диалог с первичным текстом (вторичные тексты, производные от первичных и выступающие как отклик на предшествующее произведение);

г) завершение первичного текста, основывающееся на интенции второго автора закончить неоконченное произведение первого автора и допускающее включение первичного как составной части;

д) продолжение завершеного первичного текста в том случае, когда вторичный текст создается на основе первичного самим автором.

Согласно данной классификации вторичных текстов, где базовым понятием, выбранным в качестве классифицирующего признака, является смена интенции, мы можем отнести текст-продолжение именно к «завершению первичного текста», так как в данном виде вторичного текста Л. М. Майданова отмечает смену автора, а не интенции. Однако то обстоятельство, что «завершение первичного текста» может быть только у неоконченного оригинального произведения, не позволяет нам рассматривать текст-продолжение и «завершение первичного текста» как одноприродные феномены.

«Продолжение завершеного первичного текста» также не является синонимичным понятию «текст-продолжение», так как «продолжение» в данной классификации рассматривается как вторичный текст, созданный автором первичного текста.

Текст-продолжение оказывается наиболее близким к двум выделенным Л. М. Майдановой типам текстов: к текстам-диалогам с первичным текстом, а также к текстам-завершениям первичного текста.

Это можно увидеть при обращении к конкретным примерам. Так, «Возврат Чацкого в Москву, или встреча знакомых лиц после двадцатипятилетней разлуки. Разговор в стихах» Е. Ростопчиной (1865 г.) является продолжением комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума». С одной стороны, данный текст содержит в себе все черты текста-завершения первичного текста, поскольку заимствует героев из комедии А. С. Грибоедова и показывает развитие их судеб во времени, продолжает сюжетную линию первичного текста и доводит сюжет до определенного финала. Но также нельзя отрицать тот факт, что данное продолжение является, отчасти, и диалогом с первичным текстом, поскольку автор, обращаясь к героям Грибоедова, учитывает предзаданность характеров и помещает этих героев в новые обстоятельства, наблюдая за трансформациями, которые должны были бы с ними произойти за двадцать пять лет жизни.

Еще одним ярким примером трудности разграничения вторичных текстов в логике Л. М. Майдановой может послужить «Чайка», написанная Б. Акуниным (2000 г.), совмещающая в себе черты как диалога с первичным текстом, так и текста-завершения. Чеховская комедия (названная так самим автором) состоит из четырех действий и заканчивается самоубийством Константина Треплева. «Чайка» Б. Акунина состоит из двух действий, первое из которых является, по сути дела, четвертым действием комедии А. П. Чехова, но измененным в соответствии с авторской задачей. Задача же Б. Акунина – это написание альтернативной версии «Чайки», которая заканчивается не самоубийством, а убийством главного героя. И уже во втором действии автор обыгрывает все версии возможного преступления, используя чеховский текст и характеристики персонажей и обстоятельств. Здесь налицо и диалог двух текстов, и альтернативное продолжение в духе детектива. Исходя из вышесказанного, можно сделать вывод о том, что в ряду вторичных текстов существует целый пласт текстов, которые трудно отнести к какому-либо известному типу, поскольку ни одна из теорий вторичных текстов не занималась их детальным исследованием.

Наша гипотеза состоит в том, что текст-продолжение – это разновидность вторичного текста; текст, который является продолжением известного оригинального произведения, ставшего, как правило, каноническим, плотно вплетенным в текст культуры, как национальной, так и мировой, заимствующий из оригинального текста хронотоп, а также персонажей, которые действуют в логике развития, предложенной в претексте, с обязательной сменой автора.

Тексты-продолжения появляются именно у канонических текстов потому, что даже не увлекающийся литературой человек знаком с основными персонажами, сюжетом подобных произведений художественной литературы, отрывки данных произведений многие знают наизусть, а слова становятся «крылатыми». Для исследователя, занимающегося проблемами истории и теории литературы, а в частности, исследованием данных текстов, может показаться

интересным тот факт, что у многих оригинальных текстов есть так называемые продолжения, которые, безусловно, являются «вторичными текстами» по отношению к оригиналам. Именно эти тексты-продолжения оказываются на периферии исследовательских интересов и, как мы видим, практически не вписываются в теоретические положения концепции М. В. Вербицкой, поскольку не все тексты-продолжения оказываются направленными на передачу каких-либо черт протослова.

Несмотря на то, что феномен интертекстуальности стал предметом изучения в эпоху постмодернизма, когда в художественной литературе появляется множество произведений, в основе которых лежит игра, история литературы до эпохи постмодернизма знает большое количество примеров, связанных с активным межтекстовым взаимодействием. Вторичные тексты, в том числе и тексты-продолжения, не являются приметой исключительно литературы, возникшей внутри постмодернистской парадигмы художественности.

Тексты-продолжения, несмотря на свою вторичность, очень часто вызывают большой интерес среди читателей. Данный интерес достаточно легко объяснить: читателю интересна дальнейшая судьба и приключения уже полюбившихся героев. Тексты-продолжения встречались и в русской литературе, и в зарубежной, зачастую становясь настоящим событием.

Так, например, ярким примером может служить такое литературное явление, как «шерлокиана», которая рассказывает о новых приключениях Шерлока Холмса. Возникновение «шерлокианы» связано с очень привлекательными образами главных героев, созданных А. Конан Дойлом, – детектива Шерлока Холмса и его напарника Ватсона. Как отмечает Ю. К. Щеглов, «сами эти персонажи, их деятельность, образ жизни, времяпровождение, окружающие их аксессуары и т. п. – совмещали два противоположных качества: а) авантюристичность, опасности, перипетии, движение, драматизм; б) уют, безопасность, домашние удобства, покой, удовольствие <...> Этот мир, где совмещаются страшное с безопасным, движение с покоем, неудобства с комфортом, трагические или печальные события с наслаждением, – представляет

собой совокупность условий, в которых даже самый мирный обыватель согласился бы, и более того, хотел бы пережить приключения, повидать опасности, ужасы и т. п.» [Щеглов 1996, 97].

Герои Артура Конан Дойла продолжают расследовать преступления в более чем двухстах пятидесяти текстах-продолжениях других авторов. Что примечательно, данные продолжения написаны по-разному: некоторые из них обладают сильными интертекстуальными связями с претекстом и сохраняют черты канонического произведения; другие позволяют себе значительные отступления от исходного текста.

Некоторые приемы, которыми пользуются авторы при написании продолжений «Приключений Шерлока Холмса», достаточно оригинальны. Например, в сборнике рассказов «Новые приключения Шерлока Холмса: антология» [Новые приключения Шерлока Холмса: антология, 2014], редактором и составителем которого является Майк Эшли, авторы пытаются как бы заполнить «белые пятна», имеющиеся в оригинальном тексте. В двадцати шести рассказах описаны расследования, упоминающиеся вскользь Конан Дойлом, которые разворачиваются в полноценные детективные истории.

Кроме того, авторы текстов-продолжений включаются в литературную игру с претекстом: каждый рассказ предвещает история о том, при каких обстоятельствах был обнаружен тот или иной утраченный фрагмент «оригинального» текста.

Следует отметить, что среди авторов текстов-продолжений, составляющих «шерлокиану», есть достаточно известные и выдающиеся личности, такие, как, например, тридцать второй президент Соединенных Штатов Америки Франклин Рузвельт, написавший «записки» о Шерлоке Холмсе «Бейкер-стрит фолио: пять записок о Шерлоке Холмсе от Франклина Делано Рузвельта», 1945 г. Продолжение детективных историй писал сын автора оригинальных романов – Адриан Конан Дойл, а также многие талантливые и известные писатели, среди которых Марк Твен, Морис Леблан, Джон Диксон Карр, Эллери Куин, Стивен Кинг, Борис Акунин, Сергей Лукьяненко и многие другие.

Но несмотря на огромное количество продолжений известного детективного романа, официально признанным «Фондом наследия Конан Дойла» является только один из них – «Дом шелка» Энтони Горовица [Горовиц 2011].

Многочисленные продолжения «Приключений Шерлока Холмса» не единственный пример в мировой литературе. Роман Маргарет Митчелл «Унесенные ветром» имеет также более десяти продолжений, хотя сама автор оригинального текста категорически отказалась от написания каких-либо продолжений.

Приведенные примеры подтверждают гипотезу о том, что текст-продолжение – явление очень распространенное в зарубежной и отечественной литературе, и поэтому заслуживает глубокого и внимательного изучения.

Как было отмечено выше, существуют тексты-продолжения, в которых наблюдаются более сильные межтекстовые связи (те, которые заимствуют у претекста жанровые особенности; в которых имитируется стиль протослова, либо, напротив, преследуется попытка пародирования оригинального текста), а также тексты-продолжения с ослабленными межтекстовыми связями, в основе художественного замысла которых лежит заимствование персонажей оригинального текста и помещение их в новые условия и обстоятельства.

В нашем исследовании, имея в виду специфику отобранного материала, при анализе мы придерживаемся логики разделения текстов-продолжений по родам литературы (драма и эпос). В рамках данной работы не затрагиваются лирические тексты, так как она посвящена анализу нарративных текстов в широком понимании (В. Шмид).

Проблема разделения различных видов вторичных текстов в современном литературоведении и лингвистике является до сих пор актуальной. Различные исследовательские подходы к проблеме вторичности (лингвистический или литературоведческий) осложняют задачу типологии вторичных текстов. Но, несмотря на это, в настоящее время ученые однозначно выделяют такие

вторичные тексты, как стилизацию, пародию и перифраз, хотя разнятся в определении каждого из них.

В результате проведенного нами исследования теоретических работ, посвященных вторичным текстам, мы пришли к выводу, что текст-продолжение как самостоятельный вид вторичного текста не был рассмотрен ни в одной из них.

Нас интересуют особенности текста-продолжения и критерии, позволяющие отграничить данный вид вторичного текста от остальных. В этой связи оказывается важным определить особенности организации текста-продолжения и определить его границы. Поскольку одной из самых важных особенностей текста-продолжения является интертекстуальность, важной задачей становится исследование ее сюжетобразующей функции в данном виде вторичного текста.

Несмотря на то, что тексты-продолжения – это явление, которое присуще не только эпохе постмодернизма, но и предшествующим литературным эпохам и они были достаточно широко распространены как в зарубежной, так и в отечественной литературе, до настоящего времени литературоведами не была предпринята попытка теоретического осмысления и описания данного феномена.

Исследователи, занимающиеся проблемами интертекстуальности (Ж. Женетт, Н. Пьеге-Гро), не преследуют цели произвести классификацию вторичных текстов, а сосредоточены на самом явлении интертекстуальности и на том, как она может функционировать в том или ином виде вторичного текста.

М. В. Вербицкая, предпринимая попытку типологизации вторичных текстов, не включает текст-продолжение в данную типологию, и это подтверждает, что данный феномен остается на периферии научного знания.

Ю. В. Флягина, хотя и говорит о литературном продолжении, но рассматривает его не как самостоятельный вид вторичного текста, а как одну из разновидностей стилизации и настаивает на том, что литературное продолжение должно сохранять жанр и все стилистические особенности претекста.

В данном научном контексте нам представляется важным решение проблемы о самостоятельном статусе текста-продолжения, так как имеющийся в нашем распоряжении литературный материал позволяет сделать вывод о том, что текст-продолжение – это самостоятельный вид вторичного текста, который связан тесными межтекстуальными связями с претекстом, но при этом в тексте-продолжении не всегда имитируется его стиль, а также сохраняется его жанр.

Тексты-продолжения, написанные писателями-постмодернистами, не редко построены по принципу постмодернистской игры, которая позволяет автору вторичного текста экспериментировать с жанром, стилем, формой нового произведения.

Таким образом, неизменными отличительными чертами текстов-продолжений остаются: заимствование персонажей из оригинального текста, развитие их судеб во времени, но в логике характеров, которые представлены в оригинальном тексте; заимствование хронотопа из оригинального текста. Спецификой интертекстуальности в тексте-продолжении становится ее сюжетообразующая функция.

Описанные в данной главе особенности текста-продолжения иллюстрируются и уточняются во второй и третьей главах на материале драматических и эпических произведений различных авторов.

Глава 2. ТЕКСТ-ПРОДОЛЖЕНИЕ КАК ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕКСТ

2.1. Тексты-продолжения и классическая драма

В настоящем параграфе речь пойдет о текстах-продолжениях, которые являют собой пример драматических произведений. Мы остановимся на анализе нескольких пьес и постараемся доказать, что тексты-продолжения являются распространенным литературным явлением, характерным не только для эпохи постмодернизма; такие тексты встречаются и в классической литературе.

В соответствии со временем написания рассматриваемых в нашем исследовании текстов, вначале мы бы хотели остановиться на пьесе «Возврат Чацкого в Москву, или встреча знакомых лиц после двадцатипятилетней разлуки» Е. П. Ростопчиной.

Поэзия графини Евдокии Петровны Ростопчиной, в девичестве Сушковой (1811–1858), была высоко оценена современниками, а сама она была достаточно близко знакома с Жуковским, Пушкиным, Лермонтовым, Тютчевым. Но несмотря на это, ее творческое наследие не подвергалось глубокому изучению до 2017 года, до выхода биографии, написанной Б. Романовым «Поэтесса, или Судьба Евдокии Ростопчиной: повествование в семи частях». Однако данная книга не может служить примером литературной биографии, так как в ней практически не затрагиваются вопросы поэтики произведений Е. П. Ростопчиной, а описываются факты биографии и личной жизни автора и их влияние на ее художественные тексты.

Продолжение известной комедии А. С. Грибоедова было написано Е. П. Ростопчиной в 1856 году, но повторяя судьбу канонического текста, было запрещено цензурой и опубликовано только через девять лет после смерти автора – в 1865 году. Многие современники посчитали, что пьеса Е. П. Ростопчиной является ярким примером сатиры на современную ей социально-историческую обстановку в России. Комедия Грибоедова вызвала большой резонанс во время

своего появления, оказала огромное влияние на современную литературу и литературу последующих периодов, а также вошла в историю русской литературы. Это влияние выразилось в большом количестве аллюзий и отсылок к данному тексту в произведениях других авторов, в распространении цитат из комедии и закреплении их в русском языке в качестве крылатых выражений. «Горе от ума» стало произведением, вошедшим в канон русской литературы и культуры в целом. Не удивительно, что попытки написать продолжение известной комедии предпринимали многие авторы, но одним из самых известных стало именно продолжение Е. П. Ростопчиной, которое, в отличие от А. С. Грибоедова, автор называет «разговором в стихах», а не «комедией в четырех действиях, в стихах».

Классификация вторичных текстов, предложенная М. В. Вербицкой, как нами отмечалось выше, имеет лингвостилистический аспект, что в значительной степени ограничивает литературоведческий анализ, а подход О. А. Владимировой, на наш взгляд, не совсем применим к тексту Е. П. Ростопчиной, поскольку различны сами жанровые определения, данные А. С. Грибоедовым и Е. П. Ростопчиной, а значит, и структура данных произведений будет отличаться. По данной причине при анализе «Возврата Чацкого в Москву» Е. П. Ростопчиной как текста-продолжения мы будем придерживаться логики Ж. Женетта для выявления межтекстовых связей двух произведений.

В первую очередь, обратимся к анализу интертекстуальных связей, к которым Ж. Женетт относит присутствие одного текста в другом в форме цитат и аллюзий. На наш взгляд, одним из наиболее ярких примеров интертекстуальных связей двух произведений является одинаковое место действия. В пьесе Ростопчиной действие развивается, как и в комедии А.С. Грибоедова, в гостиной у Фамусова, с той только разницей, что Ростопчина называет конкретный временной период, разделяющий претекст и вторичный текст – двадцать пять лет, что эксплицировано в подзаголовке ее произведения, а также в ремарках и примечании автора. Временной отрезок, разделяющий два произведения, выбран не случайно: Чацкий воспринимается Е.П. Ростопчиной как герой

«преддекабрьской эпохи» (действие претекста она относит к 1825 году и всю хронологию текста-продолжения выстраивает с опорой на этот период времени). Возвратившись в Москву по прошествии двадцати пяти лет, он с изумлением наблюдает, как опошлены неумелыми подражателями его заветные идеи свободы.

В ремарке, предваряющей действие первого явления, в которой Ростопчина описывает обстановку, мы наблюдаем, что время накладывает свой отпечаток на обстановку дома Фамусова. В комедии Грибоедова место действия описано следующим образом: «Гостиная, в ней небольшие часы, справа дверь в спальню Софии, откуда слышно фортепиано с флейтой, которые потом умолкают, Лизанька среди комнаты спит, свесившись с кресел» [Грибоедов 1994, 204]. Описание обстановки в тексте-продолжении более подробное: «Гостиная в доме Фамусова. Меблировка в московском вкусе, т. е. разнокалиберная и разновременная, смесь старого с новым, роскоши с изьяном. По стенам фамильные портреты мазильной работы; на столах и камине бронза десятых годов; занавески и портьеры шелковые, полинялые; пыль необходимая принадлежность» [Ростопчина 1994, 429]. Как видно из приведенного примера, ремарка во вторичном тексте носит оценочный характер, и языковые средства, которые использует автор, как бы подчеркивают тот временной период, который разделяет действие первичного и вторичного текстов: «полинялые» портьеры, «пыль необходимая принадлежность».

Вторым ярким примером интертекстуальных связей выступают действующие лица пьесы Е. П. Ростопчиной, которые являются действующими лицами и комедии А. С. Грибоедова в развитии по прошествии двадцати пяти лет. Подавляющее большинство персонажей заимствованы Е. П. Ростопчиной из претекста, однако появляются и новые, что обусловлено развитием судеб героев комедии Грибоедова во времени. Молчалин, ставший действительным статским советником, приближен к Фамусову как никогда раньше, обзавелся семейством: у него появляется жена полячка Гедвига Францовна и четверо детей в возрасте от пяти до десяти лет. Софья Павловна выходит замуж за Скалозуба, в их семье появляются две дочери Надя и Вера Скалозуб и двое сыновей, которые остаются

безымянными. В доме Скалозубов служит учитель дочерей Петров в возрасте тридцати двух лет. Кроме того, в пьесе Ростопчиной есть персонаж, который никак не связан с претекстом – княгиня Ольга Юрьевна Цветкова.

Ростопчина следует логике развития персонажей, заданной Грибоедовым, предполагая те жизненные ситуации и события, которые могли бы с ними произойти за двадцать пять лет жизни. Так, Чацкий в финале комедии Грибоедова произносящий слова:

Вон из Москвы! сюда я больше не езду.

Бегу, не оглянусь, пойду искать по свету,

Где оскорбленному есть чувству уголок! –

Карету мне, карету! [Грибоедов 1994, 323],

действительно покидает Москву на двадцать пять лет и появляется в продолжении Е. П. Ростопчиной со словами:

Я жил... устал!.. объездил целый свет.

Катался по суше, по морю, океаном;

Уехал мальчиком, вернулся ветераном! [Ростопчина 1994, 430].

Фамусов уже стар и не совсем здоров, но до сих не теряет интереса к дамам и очарован молодой женой Молчалина, который уже практически является полноправным владельцем всего его имущества:

Фамусов (*с восклицанием*)

Молчалиным?.. Сам посуди: Опека

На вотчины мои (*по просьбе же моей*)

Наложена, - затем, что управленье ими

Мне стало тягостно: дела мои и с ними

Всю собственность мою, и внуков, и детей

Молчалину я отдал в руки!

Он главный опекун у нас! [Там же, 435].

Петрушка верен своему хозяину, как и раньше, хотя и не так бойко справляется со своими обязанностями в силу своего возраста (ему уже 68 лет).

Служанка Лиза по-прежнему помогает по хозяйству, но теперь, по прошествии двадцати пяти лет, к ней обращаются по отчеству – Филипповна.

Молчалин (уже с семьей) живет в доме Фамусова и, благодаря его протекции, добился чина действительного статского советника и имеет блестящие карьерные перспективы: «Молчалина я поместил в Сенат. / Сначала место там он занял небольшое, / Шел-шел себе, корпел и не щадил покоя, / Теперь отличное местечко взял зато» [Ростопчина 1994, 434].

Софья Павловна, выйдя замуж за Скалозуба, стала властной матерью семейства, поведение которой достаточно далеко от того, чтобы быть примером высокой морали. Она очень расчетлива и, узнав о появлении Чацкого, тут же хочет выдать за него замуж одну из своих дочерей. Но после того, как выясняется, что Чацкий не так богат, как она думала, он теряет в ее глазах привлекательность. Кроме того, Софья Павловна позволяет себе любовные увлечения учителем своих детей и некоторыми сановными лицами. Графиня-внучка Хрюмина – светская сплетница, как и ее бабушка.

Второстепенные персонажи фамусовского общества в тексте-продолжении распределены на два противоборствующих политических лагеря, славянофилов и западников, в соответствии с историческими реалиями времени действия пьесы-продолжения Е. П. Ростопчиной – пятидесятыми годами XIX века. Данные течения сформировались еще в тридцатые годы XIX века, а причиной обострения спора между ними стала публикация «Философических писем» П. Я. Чаадаева в 1836 году в журнале «Телескоп». Сторонники «Философических писем» оформились в западников, а их критики – в славянофилов. В. Я. Чаадаев обозначает себя как религиозного мыслителя, он признает существование Высшего Разума и не отрицает христианства, одной из основных идей которого является «водворение царства божьего на Земле». Однако Царство Божье, по мысли философа, заключается в установлении справедливого общества, которое уже формируется в западных странах. В. Я. Чаадаев не отказывает России в уникальности и говорит о том, что она не принадлежит ни к Западу, ни к востоку, но считает ее включенной в цивилизацию, а не противопоставленной ей.

Славянофилы, напротив, настаивали на уникальном пути развития России, а основные их философские поиски были направлены на выявление самобытности России, ее типовых отличий от Запада.

В тексте-продолжении Е. П. Ростопчиной пара Горичей горячо воспринимает идеи славянофильства и с жаром поддерживает поэта Елейкина, который, по словам Натальи Дмитриевны, «умнейший человек», «мудрец», «Россию он прославит». Их внешний вид соответствует их политическим взглядам: «Наталья Дмитриевна – очень полная и важная дама, в сарафане, душегрейке и повойнике. Муж ее в русском кафтане, в русских сапогах, держит мурмолку в руке» [Ростопчина 1994, 462]. Данное описание является весьма ироничным: представители дворянства облачаются в крестьянскую одежду (например, повойник – Русский крестьянский головной убор – обычно замужних женщин – в виде платка, повязанного вокруг головы), чтобы как можно более нарочито продемонстрировать свои пристрастия. Однако отношения супругов, несмотря на внешние эффекты, не сильно изменились по прошествии двадцати пяти лет. В пьесе А. С. Грибоедова Наталья Дмитриевна держала своего мужа в «ежовых рукавицах», в тексте-продолжении Платон Михайлович, как и прежде, занимает подчиненное положение: «Наталья Дмитриевна осаниста и величава, говорит нараспев, с подобающим достоинством. Платон Михайлович худ или толст, – как Бог пошлет, это все равно, – но только лицо его, поступь, приемы лишены всякой физиономии и с первого вида он должен поражать своею ничтожностью» [Там же, 462].

Поэт Элейкин, которым так восхищаются Горичи, является певцом славянофильских идей. В тексте-продолжении Элейкин – новый персонаж, представлен в ироническом ключе. Его фамилия является говорящей, происходящей от слова «елей» или «элей», служащего названием для церковного масла. Считается, что прототипом поэта являлся славянофил А. С. Хомяков, который был увлечен обрядовым православием. Однако эта аллюзия не единственная, фамилия Элейкин может также отсылать к элейской философской школе Древней Греции, основными идеями которой было представление о том,

что материя является единой, неизменяемой и неделимой; идея изменения отрицалась философами этой школы. Элейкин тоже считает себя не только поэтом, но и философом, который живет ради великой цели: «Я должен выплакать все мерзости России!» [Там же, 503]. Кроме того, он отрицает идею прогресса и мечтает о том, чтобы Россия вернулась в древнейшее состояние:

Вставайте... собирайтесь, народы,
Услыша железный трезвон!..
Ветвь с ветвью сплетайте, - о! роды,
От корня славянских племен!..
Срок минул жестоким изгнаниям!
Пора плен чужбины разбить,
И вновь, по старинным преданьям,
Одною семьею зажить!.. [Ростопчина 1994, 507].

Домашний учитель Скалозубов, Петров, являющийся также новым персонажем, придерживается идей западников и очень едко отзывается о поэте в споре с Горичами:

Да!.. Элейкин знаменитый,
Хваленый ваш вития и поэт,
Московский Демосфен и Боссюэт,
Старопечатных книг толковщик плодовитый, –
В ком смысла здравого и на копейку нет! [Там же, 469].

Образ Элейкина комичен. В ремарке, предваряющей его появление, говорится, что «это русский Тартюф, пока он спокоен, но когда разгорячится, то переходит в состояние беснующегося» [Там же, 499], а его речи, обращенные к высоким материям, перемежаются с описанием бытовых подробностей и жалобами на плохой желудок: «Я?.. Нет!.. Себе желудок / Расстроил я, иль простудил, - А что-то все болит!» [Там же, 500].

С Элейкиным соперничает поэт Цурмайер, в образе которого проступают черты Н. А. Добролюбова, который, будучи в ту пору студентом, уже был одним

из критиков «Современника». Цурмайер, в отличие от Элейкина, воспекает Разум и идею прогресса, призывает к борьбе с предрассудками:

Идея!.. Ты, Божье светило,
 Зарею над миром взошло,
 И вмиг старый мир обновило, -
 И в бой с предрассудком вступило.
 И ночь побеждаешь, и зло...
 Бледнеет лик тощий злодея,
 Встречаясь с тобой, - о, идея!.. [Ростопчина 1994, 514].

Стихи обоих поэтов не обладают высокой художественной ценностью, тенденциозны и поверхностны, так же, как и взгляды их авторов. Е.П. Ростопчина подвергает осмеянию столь крайние точки зрения и воинствующую преданность этим точкам зрения их приверженцев. Симптоматичным оказывается и то, что поклонники поэтов, так же, как и их авторы, сами не до конца понимают смысл их стихотворений:

Чацкий (*который их подслушал, со вздохом*)
 ...
 Скажите? – как стихи нам эти разуместь?
 Какой в них тайный смысл? Идеи той нигде я
 Значенья не встречал...

Княжна Зизи (*очень сухо*)
 Идея есть идея!..
 Коль вы не поняли, мой долг – о вас жалеть.
 Но объяснить нельзя!
 (*отворачивается от него*)
 Чацкий
 Не просто ль ахинея
 Вся эта пресловутая идея?.. [Там же, 516].

Не только в образах данных персонажей усматриваются черты пародии на современников автора в тексте-продолжении, каждый из персонажей имеет свой прототип, но в рамках данного исследования мы не будем подробно останавливаться на данном вопросе.

Жизнь персонажей, заимствованных из претекста, переплетается с судьбами новых героев, созданных Е. П. Ростопчиной, и складывается весьма необычным образом. В пьесе-продолжении появляется и Антон Антонович Загорецкий, который благодаря своей изворотливости и склонности к аферам и занятиям ростовщицеством становится миллионером. В дом Фамусова по-прежнему входят представители семейства Тугоуховских, Е. П. Ростопчина вводит в действие двух из шести их дочерей, которые также являются персонажами канонического текста. Они придерживаются западных взглядов, поскольку Мими вышла замуж за профессора-западника Феологинского, а Зизи стала эмансипированной дамой, которая одевается в стиле Жорж Санд и курит сигары.

Новые персонажи, которых вводит Е. П. Ростопчина, с одной стороны, появляются, следуя естественной логике развития жизни, с другой – они являются представителями двух противоборствующих лагерей – западников и славянофилов. В тексте-продолжении оба лагеря представлены в ироничном ключе, Е. П. Ростопчина высмеивает крайности и неудачные подражания персонажей пьесы представителям двух течений русской мысли. Сама Ростопчина сначала с интересом относилась к идеям славянофилов, группировавшихся в то время вокруг журнала «Москвитянин», но к середине пятидесятых годов XIX века в них разочаровалась.

Политической борьбе двух лагерей в тексте-продолжении отведено достаточно большое место, но важной его особенностью является то, что в продолжении имеется множество примеров пародии и на сам текст комедии Грибоедова.

Образ Чацкого в тексте-продолжении представлен неоднозначно. Если обратиться к речевым характеристикам персонажа, то можно найти множество просторечий и старославянизмов, которые снижают образ главного героя: «Авось

ли с родиной теперь я уживуся?..» [Ростопчина 1994, 430], «*Авось* ли ты припомнишь друга!» [Там же, 465], «Не знаю как другие, – грешный *аз* / Не понимаю ни *бельмеса!*» [Там же, 471] (курсив мой – А. К.). В речи Чацкого можно встретить и варианты народных пословиц и поговорок: «А я – бежать готов! / Что дальше в лес, то больше дров!..» [Там же, 446].

Но употребление просторечий встречается и в комедии Грибоедова. Как отмечает Н. К. Пиксанов, для стиля «Горя от ума» характерны «живость разговорной речи, непринужденные смелые рифмы, контраст с бесцветным, изысканным языком старых комедий, народный «русский колорит», афористичность–пословищность речений» [Пиксанов 1971, 164]. Однако исследователь отмечает, что для речи Чацкого и Софьи, в отличие от других представителей фамусовского общества, характерны языковые средства, указывающие не на «материальность», а выражающие сложную гамму чувств. Хотя и в речи Чацкого встречаются разговорные формы, такие, как «ужли», «неужто», «давишной» и подобные, но они в большинстве своем случайны, в отличие от текста-продолжения, в котором речь Чацкого оказывается наполнена просторечными элементами.

Н. К. Пиксанов отмечает, что в «Горе от ума» А. С. Грибоедов создает три стиля речи: 1. речь фамусовской Москвы, которая «говорит бытовым стилем, характерным московским наречием, как оно сложилось к двадцатым годам XIX века. В одной бытовой стихии здесь сливаются люди разных положений, и порой бывает трудно отличить речь барыни от горничной. Эта речь изобилует реалиями, она элементарна, образна, как бы материальна, никнет в повседневности»; 2. лирический стиль речи Чацкого и Софьи, который стремится «передать все перипетии интимной любовной драмы»; 3. сатирический стиль речи Чацкого, стремящийся «охарактеризовать, оценить, обличить фамусовщину, скалозубовщину, молчалинство, всю старую Москву, «на весь мир излить желчь и всю досаду» и наметить желанный и искомый идеал» [Пиксанов 1971, 173].

В продолжении мы наблюдаем существенные изменения в характере героя, что может свидетельствовать о пародийном характере вторичного текста.

Например, по прошествии двадцати пяти лет Чацкого начинают интересоваться более приземленные вещи – статистика и геология:

К статистике давно в душе питаю страсть я,
И геология внушает мне участие;
В журналах можете вы отыскать следы
Моих разборов, розысков... [Ростопчина 1994, 431].

Между тем двадцать пять лет назад он говорил о науках и искусствах «творческих, высоких и прекрасных», а его речь была наполнена «обличительными и общественными мотивами» [Пиксанов 1971, 171]:

Теперь пускай из нас один,
Из молодых людей, найдется – враг исканий,
Не требуя ни мест, ни повышенья в чин,
В науки он вперит ум, алчущий познаний;
Или в душе его сам бог возбудит жар
К искусствам творческим, высоким
и прекрасным [Грибоедов 1994, 244].

Взаимоотношения персонажей также иллюстрируют ослабление позиции главного героя: Чацкий уже не стремится обличать «молчалинство», оно как раз за эти двадцать пять лет укоренилось и завоевало устойчивое положение в фамусовском обществе. Молчалин, заняв главенствующее положение в доме Фамусова, бросает Чацкому «покровительствующий взгляд». И если раньше свое отношение к фамусовскому обществу Чацкий выражал прямо и открыто в пространных монологах, то теперь, хотя окружение ему по-прежнему неприятно, все комментарии герой произносит в сторону:

Чацкий (*сам себе*)
Признаться, - озадачит
Такая дружба хоть кого!..
При мне, за полчаса, так нежно обнимались,
Так крепко, страстно целовались,
А врозь послушать их, – друг в друге ничего

Незапятненным не оставят...

Как раз отделают, оциплют, обесславят!

Точь-в-точь как критики в журналах меж собой!..

От дружбы их пусть небеса избавят! –

Вражда безвреднее короткости такой [Ростопчина 1994, 460],

«Чацкий (*в сторону, с негодованием*). От этих глупостей и низостей crescendo, / от этой нравственной чумы, / Вся кровь кипит... уму и сердцу тошно» [Там же].

Чацкий представлен в тексте-продолжении равнодушным и уставшим, не желающим вступать в борьбу с фамусовским обществом, несмотря на то, что это общество не только не стало лучше, но продолжает деградировать. Е. П. Ростопчина показывает, как может измениться характер и внешность некогда пылкого и умного человека по прошествии двадцати пяти лет:

Чацкий (*равнодушно*)

К чему вспоминать о детских приключениях?

Я сед и лыс, я холоден и стар.

Погас мой юношеский жар! [Ростопчина 1994, 455].

Изменение в характере главного героя не вызывает у автора текста-продолжения сочувствия, а скорее желание представить его в ироническом ключе. Поэтому Е. П. Ростопчина и вовлекает его в интриги Софьи, которая, не зная, что Чацкий не богат, пытается сосватать ему одну из своих дочерей. Но впоследствии она отказывается от этой идеи, узнав о его материальном положении. Чацкий опять становится лишним в фамусовской Москве, но если двадцать пять лет назад он сам из нее бежал («Карету мне! Карету!»), то теперь, когда он хочет вернуться («Я жил... устал!.. объездил целый свет»), оказывается, что ему здесь не очень рады.

Однако в финале, когда происходит яростный спор между западниками и славянофилами, именно Чацкого призывают их рассудить. Пространный монолог Чацкого в завершении текста-продолжения перекликается с монологом Чацкого в «Горе от ума». При их сравнении становится понятно, что главный герой по прошествии двадцати пяти лет сохранил широту взглядов и не намерен

придерживаться позиции какой-либо одной из противоборствующих сторон, так как в этом споре он призывает найти истину и справедливость. Как и прежде, Чацкий верит в высокие идеалы морали и нравственности. И если в «Горе от ума» он осуждает праздность, кумовство, необразованность, взяточничество и другие пороки современного ему фамусовского общества, то в тексте-продолжении, отмечая слабые стороны и западничества, и славянофильства, он призывает их проповедников найти точки соприкосновения для блага России.

Финалы претекста и текста-продолжения оказываются зеркальными: как в «Горе от ума», так и в «Возврате Чацкого в Москву» после его речей среди слушателей начинает распространяться слух о сумасшествии главного героя. Идея о сумасшествии Чацкого становится той единственной идеей, с которой соглашаются представители обоих противоборствующих лагерей:

Феологинский *(в сторону, Петрову)*

Послушайте, – скажу вам кое-что!..

(отводит его немного поодаль)

Ведь этот господин... тово...

Петров *(вполголоса)*

Я понимаю, и мнение ваше разделяю!..

Опасный человек... [Ростопчина 1994, 526].

Наталья Дмитриевна предлагает Чацкому «перестроить» его «крамольные» мысли на их, славянофильский, лад: «немножко помрачен заморщиной ваш ум», «войдите в наш приход» [Там же], на что он отвечает:

Нет!.. слепо не могу себя закабалить,

И думать вашим наущеньем,

И по заказу говорить! [Ростопчина 1994, 527].

Подобная сцена есть и в «Горе от ума», когда Фамусов предупреждает Чацкого о том, что ему теперь «ко всякому дверь будет заперта». Но даже после

этих слов он не стремится отказаться от своих слов: «не образумлюсь... виноват» [Грибоедов 1994, 322].

В «Горе от ума» слухи о сумасшествии Чацкого распространяются на фоне разворачивающейся любовной драмы между ним и Софьей.

В тексте-продолжении данный контекст отсутствует, несмотря на появление нового персонажа. Княгиня Ольга Юрьевна Цветкова не является представителем ни одного из противоборствующих лагерей, «женщина еще молодая, красивая, очень высокого тона и обращения» [Ростопчина 1994, 493]. Знакомство Чацкого и княгини состоялось в Петербурге, до его возвращения в фамусовскую Москву, также они встречались в Париже. Московское общество принимает ее очень холодно и даже с завистью: «Наталья Дмитриевна (*всплеснув руками*): Как что?.. / Пять лет, Бог весть зачем, каталась за границей, / А после этого... купила дом в столице!» [Там же, 497].

В финале текста-продолжения именно она становится единственным человеком, который не верит в помешательство Чацкого, в отличие от Софьи в «Горе от ума», примкнувшей к представителям фамусовской Москвы. Княгиня и Чацкий двое находятся в Москве «в опале», так как им чужды «упрямство, глупость, низость, зло». На этот раз Чацкий настроен не менее решительно, чем в финале претекста, и заявляет:

Безумец я!.. зачем давать поблажку

Несбыточности детских дум?

(подходит к княгине)

Княгиня, я с Москвой прощаюсь уж без шутки, –

И не вернуся никогда!.. [Там же, 536].

Но княгиня Цветкова просит Чацкого остаться и не судить обо всей Москве по нескольким людям. Она настаивает на том, что «виновата не Москва», а «личности пустые», и приглашает его в свой просвещенный круг:

Ручаюсь... у меня подобного народа

Вы не увидите! В Москве такая мода

Разобрала не всех, и я скажу про них, –

На то пословица, – «в семье не без урода!..»

(Чацкий подает руку княгине; занавес опускается) [Ростопчина 1994, 539].

Важным интертекстуальным элементом оказывается экспликация в репликах персонажей воспоминаний о событиях двадцатипятилетней давности: Чацкий с горечью вспоминает свой прошлый отъезд из Москвы, связанный с обманом его любовных ожиданий, и сравнивает его со своими настоящими чувствами относительно представителей фамусовского общества: «Теперь не женщиной, людьми я уязвлен!.. / Они во мне поколебали веру» [Там же, 537].

Черты пародии в тексте-продолжении прослеживаются на всех уровнях текста: не только речи персонажей и манера их поведения подвергаются пародированию, но и целые сцены, как, например, сцена обморока Софьи. Во втором действии «Горя от ума», когда Молчалин падает с лошади, Софья так переживает, что падает в обморок, тем самым выдавая себя.

Несмотря на то что в тексте-продолжении Софья уже взрослая мать семейства, она продолжает участвовать в любовных интригах. На этот раз объектом ее обожания становится Петров, домашний учитель. Между ним, Софьей и ее дочерью Верой возникает любовный треугольник, подобный тому, что существовал между Софьей, Молчалиным и Лизой. Ни в одной из этих интрижек героиня не любима, кавалер предпочитает ей другую женщину. Зная о перипетиях любовной истории дочери Фамусова, графиня Хрюмина решает вывести ее на чистую воду.

В разгар обсуждения душевного здоровья Чацкого после произнесенной им речи о споре западников и славянофилов дочь Софьи Вера роняет записку, недавно переданную ей Петровым. В записке идет речь о вечернем свидании:

Сегодня, мой дружок,

Когда разъедутся, – я буду в кабинете...

Без свеч, чтоб светилося в замок,

И не забудьте, – чтоб не быть в ответе, –

Войдя, дверь тотчас на крючок! [Ростопчина 1994, 529].

Графиня замечает записку и тут же бросается ее поднять, прочитав, передает младшему из братьев Скалозубов, который узнает почерк своего учителя. Между Софьей Павловной и Верой происходит борьба за записку, так как каждая из них считает, что записка предназначена именно ей. В результате Софья вырывает записку из рук Веры, читает ее и падает в обморок со словами: «Ах, Боже мой!.. Мерзавец!.. Помогите!» [Ростопчина 1994, 530].

В то время как все вокруг суетятся вокруг Софьи Павловны, Скалозуб отвечает на вопрос Фамусова о случившемся:

Да, верно, давеча, покушавши, она

Уж чересчур зашнуровалась!..

Она в отчаяньи, что стала так полна! [Там же].

Его ответ не только придает еще большей комичности данной ситуации, но и содержит аллюзию к претексту. Когда Софья падает в обморок в «Горе от ума» Чацкий пытается ей помочь и также упоминает шнуровку ее корсета: «Шнуровку отпусти вольнее, / Виски ей уксусом потри» [Грибоедов 1994, 243].

Графиня, желая дальнейшего продолжения скандала, пытается передать записку Скалозубу, но княгиня Цветкова ее перехватывает и рвет на мелкие куски. На вопрос Скалозуба о содержании записки отвечает, что учитель Петров давал «без позволенья романы», а «мать пришла в волненье» и «рассердилась вследствие того». После чего Фамусов решительно выгоняет Петрова из дома.

Софья Павловна приходит в себя, отводит Веру в сторону и показывает ей письмо, прочитав которое дочь понимает, что Петров обманывал и ее. Вера, так же, как и мать, падает в обморок. Эти события комментирует Скалозуб:

Как, новый обморок?.. Опять?

И эта тоже, – так, как мать! [Ростопчина 1994, 535].

Таким образом, сцена обморока в тексте-продолжении является пародийной по отношению к подобной сцене в претексте. Е. П. Ростопчина использует прием гиперболы. Она иронизирует не только над обмороком Софьи в «Горе от ума», но и удваивает данную ситуацию в продолжении, включая в действие второй обморок ее дочери.

В финале сцены, помогая выгнать из дома Петрова, Чацкий гневно высказывается в адрес учителей:

Мы для детей вас в дом берем,
Их ум, их сердце вам вверяем;
Вам платим деньги, вас ласкаем, –
И что ж?.. Мы в вас змею у груди согреваем,
Чтоб низким происком, изменою, тайком
Вы сыновей нам души развратили?..
Чтоб наших дочерей и жен вы соблазнили!.. [Ростопчина 1994, 533].

Данный монолог перекликается с речью Чацкого об учителях в «Горе от ума», в которой он также говорит о низком нравственном и образовательном уровне учителей, которые занимаются образованием дворянских детей:

Ах! к воспитанью перейдем.
Что нынче, так же, как издревле,
Хлопочут набирать учителей полки,
Числом поболее, ценою подешевле?
Не то, чтобы в науке далеки;
В России, под великим штрафом,
Нам каждого признать велят
Историком и географом! [Грибоедов 1994, 222].

Текст-продолжение и комедию А. С. Грибоедова, помимо прочего, связывают паратекстуальные связи, которые основаны на связи текста со своим паратекстом: предисловиями, предуведомлениями, иллюстрациями и т. п. В пьесе Ростопчиной паратексту отводится достаточно большое место. В самом начале после заглавия автор дает подзаголовок: «Продолжение комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума», а после списка действующих лиц размещает «Примечание от автора», которое содержит разъяснения о месте, времени действия, а также героях пьесы: «При означении лет наших лиц, мы приняли в расчет, что «Горе от Ума» написано в двадцатых годах нашего века и ходило по рукам в России до 1826 года, стало быть, действие могло относиться к

предыдущему, то есть к 1825 году; а так у Грибоедова говорится про Софью Павловну:

«В семнадцать лет, вы расцвели прелестно!»,

то мы должны полагать, что в 1850 году ей около 43-х лет, и как в «Горе от Ума» раз говорится, что Чацкий воспитан с Софьей, что они детьми вместе играли, поэтому мы думаем, что Чацкий не может быть много старше Софьи, а, вероятно, какими-нибудь четырьмя-пятью годами. На этих данных основано у нас распределение лет и возрастов всех Грибоедовских лиц, по отношению к двум главным» [Ростопчина 1994, 428].

Данный паратекст является достаточно обширным рассуждением о реальном времени появления и распространения комедии «Горя от ума» и соотношении возраста героев оригинального произведения применительно к реальному историческому времени, а также возраста героев пьесы Ростопчиной относительно возраста персонажей Грибоедова. Ростопчина пытается наиболее точно и исторически достоверно воссоздать возраст героев своего произведения по отношению к возрасту персонажей Грибоедова, хотя и допускает небольшую погрешность в расчетах: в «Горе от ума» Софье «осемнадцать лет». Но в данном случае не так важна точность расчетов, как намерение автора максимально правильно соотнести возраст героев своей пьесы с возрастом героев комедии Грибоедова, чтобы таким образом усилить интертекстуальную связь текста-оригинала и текста-продолжения, что и удастся сделать.

Следует также отметить, что метатекстуальность – связь комментария и комментируемого им текста – применительно к тексту Ростопчиной можно рассматривать только в связи с единственным на сегодняшний день обстоятельным комментарием Андрея Михайловича Ранчина к подготовленному им изданию сочинений Е. П. Ростопчиной «Счастливая женщина. Литературные сочинения», 1991 года. А архитекстуальность – связь текста с типом дискурса (жанра), которому он принадлежит – является наименее очевидным типом межтекстовых связей для двух данных произведений, поскольку сами авторы дают им разные жанровые определения.

Пятым типом межтекстовых связей, который выделяет Женетт, является гипертекстуальность, «транстекстуальность *par excellence*». Этот тип наиболее широко описывает интертекстуальные отношения, поскольку, по мнению исследователя, данные «отношения связывают текст с предшествующим ему текстом и отличаются от отношений текста-комментария с комментируемым им текстом» [Женетт 1989]. На наш взгляд, данный тип отношений включает в себя все другие, которые, в свою очередь, являются частными случаями гипертекстуальности. Как отмечалось выше, между текстом комедии «Горе от ума» и текстом пьесы «Возврат Чацкого в Москву» существуют достаточно тесные интертекстуальные и паратекстуальные связи, поэтому мы можем говорить о наличии гипертекстуальных связях между данными текстами.

Делая вывод о тексте-продолжении «Возврат Чацкого в Москву, или встреча знакомых лиц после двадцатипятилетней разлуки», можно констатировать, что в данном тексте сильны интертекстуальные связи по отношению к первичному тексту (комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума»), что особенно наглядно проявляется в заимствовании героев пьесы из текста-оригинала, в развитии их характеров в логике, предложенной автором канонического текста, в использовании аллюзий к данному тексту, заимствовании места действия: действие разыгрывается в том же месте, что и в комедии Грибоедова; соотношении времени действия со временем действия в претексте. Кроме того, между текстом Е. П. Ростопчиной и текстом А.С. Грибоедова имеется паратекстуальная связь, благодаря наличию в тексте-продолжении «Примечания от автора».

Таким образом, проанализировав продолжение «Горе от ума», можно сделать вывод о том, что тексту-продолжению, как одной из разновидностей вторичных текстов, свойственны наличие гипертекстуальных связей, включающих интертекстуальные, паратекстуальные, метатекстуальные и архитектстуальные связи, при этом некоторые из этих уровней могут выступать в качестве доминантных, а остальные присутствовать в тексте в качестве вспомогательных. Текст-продолжение Е. П. Ростопчиной обладает чертами

пародии, которые присутствуют на всех уровнях текста. Во-первых, «Возврат Чацкого в Москву» является сатирой на социально-исторические реалии середины XIX века. Персонажи пьесы Грибоедова и новые герои распределены на два противоборствующих лагеря, представители которых придерживаются идей западничества и славянофильства; подвергаются осмеянию их крайние взгляды, идеи и манера поведения. Многие герои имеют реальные прототипы. Во-вторых, текст-продолжение содержит в себе черты пародии на сам претекст, которые проявляются в пародийном характере речи персонажей, заимствованных из претекста, повторении ситуаций в утрированном виде, наличии аллюзий к претексту, помещении прямых цитат из «Горя от ума» в новый иронический контекст.

Текст-продолжение Е. П. Ростопчиной является не единственным примером произведения художественной литературы классической эпохи. Так, в 1889 году появляется пьеса «Татьяна Репина» А. П. Чехова, являющаяся продолжением известной в свое время комедии в четырех действиях А. С. Суворина «Татьяна Репина». Обращение известного писателя к подобного рода литературным экспериментам доказывает, что написание вторичных текстов является делом не только писателей-беллетристов. Известно, что А. П. Чехов приятельствовал с выдающимся журналистом, издателем и писателем А. С. Сувориным, о чем свидетельствуют сохранившиеся письма А.П. Чехова, обращенные к А.С. Суворину.

Пьеса А. С. Суворина увидела свет в 1888 году и была чрезвычайно востребована столичными и провинциальными театрами. В московском Малом театре роль Татьяны Репиной играла знаменитая М. Н. Ермолова. Вероятно, успех пьесы послужил причиной того, что Чехов обратил на нее внимание и решил написать продолжение комедии. Кроме того, сохранившаяся переписка двух авторов свидетельствует о том, что пьеса Чехова создавалась в процессе обсуждения с Сувориным исходного текста. Сам Чехов называет пьесу «дешевым подарком», которому не стоит уделять большого внимания: «Посылаю Вам <...> тот очень дешёвый и бесполезный подарок, который я обещал Вам. За словарями

я буду скучать, поскучайте и Вы за моим подарком. Сочинил я его в один присест, спешил, а потому вышел он у меня дешевле дешёвого. За то, что я воспользовался Вашим заглавием, подавайте в суд. Не показывайте его никому, а прочитавши, бросьте в камин. Можете бросить и не читая» [Чехов 1956, т. 11, 339].

В нашем исследовании мы хотели бы остановиться на анализе двух текстов: претекста А.С. Суворина и текста-продолжения А.П. Чехова с целью выявления интертекстуальных связей и анализа функционирования цитат и аллюзий, заимствованных текстом-продолжением из оригинального текста.

Многие историки литературы, обратившие внимание на необычную пьесу А. П. Чехова, задавались вопросом: не создал ли выдающийся писатель пародию на оригинальный суворинский текст. Причем первым пародией назвал продолжение Чехова сам Суворин: на автографе письма Чехова к нему от 6 марта 1889 года в качестве пояснения написал: «Пародия на мою «Татьяну Репину».

Однако А. С. Долинин, который одним из первых поднял вопрос о пародийном характере «Татьяны Репиной» Чехова, писал по этому поводу: «Чехов воспринял суворинскую пьесу как вещь почти классическую, во всяком случае, как драму, построенную писателем, “воспитанным на строгом чтении классических образцов и любви к ним”. Спрашивается: набросок его меняет ли в какой-либо мере основной подход к данному сюжету; к композиции в целом; отдельному ли приему? А может быть, так: созидавая свою драму, Чехов свободно воспользовался обломками суворинского сюжета лишь как материалом, быть может, главным, но не единственным, сочетая его с другими, случайно всплывшими тогда в художественной его памяти» [Долинин 1925, 63]. Долинин считал, что продолжение, написанное Чеховым, не является ни пародией, ни стилизацией, а представляет собой самостоятельную концепцию, целью которой является «отнюдь не дискредитирование путем пародии художественного канона Суворина, а наоборот – попытка положительного характера: обнаружить, в известном смысле, на опыте чужом, свой новый, в постепенном созревании, становящийся канон» [Долинин 1925, 75]. Исследователь полагал, что произведение Чехова, помимо пьесы Суворина, испытывает влияние и

произведений других авторов («Дама с камелиями» А. Дюма-сына, «После смерти (Клара Милич)» И. С. Тургенева и др.).

Отмечая подобные влияния, А. С. Долинин предполагает две стратегии, которыми мог руководствоваться Чехов при создании текста-продолжения: 1. комический фон, представленный статически и возникший благодаря стилистическому контрасту между торжественностью венчального обряда и пошлыми разговорами толпы; 2. «динамически развивающийся мотив тревоги и нарастающей трагической напряженности», при котором сам венчальный обряд отходит на второй план, а все внимание сосредоточено вокруг отравления Татьяны Репиной. В итоге А. С. Долинин приходит к выводу, что чеховский текст все-таки пародией не является.

Более поздние исследователи разошлись во мнениях относительно пародийной природы чеховского текста-продолжения. Так, Е. С. Смирнова-Чикина назвала чеховскую «Татьяну Репину» «пародией» [Смирнова-Чикина 1974, 117]; Г. П. Бердников полагал, что это не пародия, а самостоятельное произведение с использованием *чужой* темы [Бердников 1957, 40]. А.В. Кубасов называет эту пьесу Чехова не пародией, а «родственной, но не тождественной ей пародийной стилизацией, причем достаточно приглушенной [Кубасов 2011].

На наш взгляд, «Татьяна Репина» А. П. Чехова является текстом-продолжением с сильным пародийным началом, что мы и попытаемся доказать, сравнивая претекст Суворина и продолжение Чехова и выявляя характерные для пародии элементы во вторичном тексте.

Известно, что в конце XIX века в обществе возрастает интерес к так называемому «женскому вопросу». Безусловно, А. С. Суворин, будучи в первую очередь журналистом, использовал свои художественные произведения в качестве иллюстраций к собственным публицистическим работам: «По сути, его рассказы, повести, пьесы есть не что иное, как художественное дополнение к его публицистике, иллюстрация в беллетристической форме тех или иных проблем современности» [Кубасов 2015]. Пьеса «Татьяна Репина» не является исключением в этом ряду: журналист Адашев, выступающий в комедии Суворина

в качестве резонера и выражающий авторскую точку зрения, высказывается следующим образом: «Нервный век! На женщин особая полоса нашла. Бросились в науку, в социальные вопросы, на сцену. Вон из семьи, на выставку, на показ, в конкуренцию с мужчинами... Бегают за жизнью, рвут ее, хотят все большего и большего, и нервы становятся, как лохмотья нищего... День да мой! Какая-нибудь известность, хоть известность кокотки – все-таки лучше скромного прозябания... Хотят, чтобы о женщине говорили, об ее красоте, об ее платьях, бриллиантах, похождениях, чтоб показывали на нее в ложах, в концертах, на гуляниях, в ресторанах... Пусть осуждают, даже клеветают, но зато какая жизнь, как весело!...» [Суворин 1911, 46].

В тексте-продолжении Чехов также уделяет особое внимание «женскому вопросу», который волновал его не только в художественном смысле, но и с научной точки зрения: темой магистерской работы, которую он собирался написать, была «История полового авторитета». «Я разрабатываю теперь и в будущем разрабатывать буду один маленький вопрос: женский» [Бердников 1981]. В тексте-продолжении «женский вопрос» коррелирует с темой поднявшейся волны самоубийств женщин, которые последовали примеру Татьяны Репиной. Эмансипация представлена в ироническом ключе и связана не с тем, что женщины получили право заниматься наукой, социальными вопросами, играть на сцене, ушли «вон из семьи», как у Суворина, а с тем, что женщины осознали свое право лишать себя жизни.

Действие в пьесе Чехова начинается в тот момент, когда заканчивается пьеса Суворина. Во время венчания Сабинина и Олениной в церкви в толпе происходит обсуждение недавно произошедшего самоубийства: «А вчера в Европейской гостинице опять отравилась какая-то женщина. – Да. Говорят, жена доктора какого-то», «С легкой руки Репиной это уж четвертая отравляется. Вот объясните-ка мне, батенька, эти отравления! – Психоз. Не иначе. – Подражательность, думаете?», «Самоубийства заразительны... – Сколько психопаток этих развелось, ужас!» [Чехов 1949, т. 12, 170]. Персонажи текста-продолжения не сочувствуют несчастным женщинам, а говорят о произошедшем

с позиции осуждения, называя их «психопатками». Более того, в возникшей моде на самоубийства винят главную героиню пьесы Суворина, которая в тексте-продолжении является внесценическим персонажем: «Репина своею смертью отравила воздух. Все барыни заразились и помешались на том, что они оскорблены. – Даже в церкви отравлен воздух. Чувствуете, какое напряжение?» [Чехов 1949, т. 12, 170]. Даже речевой оборот, избранный для описания положения дел, связанных с массовыми самоубийствами («психоз»), а также номинация, используемая для обозначения женщин-самоубийц («психопатки»), служат для снижения образа главной героини пьесы Суворина: Репина отравила не только себя, но и воздух вокруг и послужила причиной вспыхнувшей «эпидемии» самоубийств.

В пьесе Суворина мотив совершения самоубийства главной героини обусловлен глубокими душевными переживаниями и ее желанием отомстить обидчику: «Репина: Я думала убить его, но только на минуту... Оружие, кровь, стоны – это противно и ужасно. У кого есть душа, тот не может спокойно жить после убийства. [...] Уж если погибать, так от своей руки, своим судом... Пусть видят, кто лучше... Пусть и он почувствует, когда его будут клясть, указывать на него, как на мучителя, как на убийцу...» [Суворин 1911, 125]. Хотя в продолжении Чехова в самоубийстве «докторши» также виноват неверный муж, массовые самоубийства объясняются модой и некой психопатологией.

Черты пародии усматриваются еще и в том, что в пьесе А. П. Чехова в толпе говорят о самоубийстве именно «докторши», а в финале пьесы Суворина появляется фигура безымянного доктора, который должен был оказать помощь Татьяне Репиной, но оказался не компетентным в этом вопросе, отметив только, что «действия разных ядов специфические и требуют различных противоядий» [Суворин 1911, 136].

Несмотря на то, что Чехов полностью заимствует название оригинального текста – «Татьяна Репина», в тексте-продолжении героиня является внесценическим персонажем, вместо нее приходит Дама в черном, которую Сабинин принимает за отравившуюся Репину. Дама в черном при своем

появлении в церкви наводит ужас и панику на венчающегося с Олениной Сабинина, он готов бежать с собственной свадьбы на кладбище на могилу Татьяны Репиной, чтобы заказать панихиду по ней, потому что чувствует свою вину.

Данный мотив, связанный с образом Дамы в черном и кладбищем, служит отсылкой к готической традиции. Образ Дамы в черном может быть рассмотрен как аллюзия к «Пиковой даме» А. С. Пушкина, самой известной готической повести русской литературы. В повести Пушкина явление Германну призрака убитой им старухи графини и ее роковая шутка (превращение туза в даму) доводит его до помешательства.

В тексте-продолжении А. П. Чехова образ Дамы в черном является некой пародией в целом на традиции готической литературы за счет нивелирования готической эстетики; объясняется появление в церкви Дамы в черном не инфернальными причинами, а бытовыми: «Дама в черном: Я отравилась... из ненависти... Он оскорбил... Зачем же он счастлив? Боже мой... (Кричит.) Спасите меня, спасите! (Опускается на пол.) Все должны отравиться... все! Нет справедливости...» [Чехов 1949, т. 12, 175]. Дама в черном оказывается не таинственным призраком усопшей Татьяны Репиной, а еще одной отравившейся от несчастной любви женщиной.

Важной особенностью текста-продолжения Чехова является его «пародийное двуголосие», заключающееся в смешении двух различных стилей в речи персонажей: с одной стороны, возвышенный церковный стиль (текст чина венчания, который читают церковные служители); с другой – разговорный стиль речи персонажей, находящихся в церкви. Смешение данных стилей в тексте-продолжении создает комический эффект, так как в пьесе встречаются эпизоды, построенные таким образом, что речь церковников, состоящая из текста Святого писания, смешивается с речью других персонажей.

Это, например, эпизод, в котором Кокошкин и Кокошкина обсуждают появление губернатора, присутствующего в церкви инкогнито: «*Кокошкин*. Губернатор здесь. *Кокошкина*. Где ты его видишь? *Кокошкин*. Вон стоит около

правого клироса рядом с Алтуховым. Инкогнито. *Кокошкина*. Вижу, вижу. С Машенькой Ганзен разговаривает. Это его пассия. *Дьячок*. Тайна сия велика есть. Аз же глаголю во Христа и во церковь. Обаче и вы по единому, кийждо свою жену сице да любит, якоже и себя, а жена да убоится мужа своего!!» [Чехов 1949, т. 12, 175]. Слова из Священного писания являются комментарием к данному компрометирующему губернатора и Машеньку Ганзен эпизоду повседневной жизни.

Б. Л. Борухов в статье «Стиль и вертикальная норма», обращаясь к проблеме стиля, отмечает, что главным признаком стиля является его нормативность, проявляющаяся на всех уровнях текста. Исследователь понимает стиль как систему норм, «пронизывающую» различные уровни, и называет его «вертикальной нормой», которая «придает целостность, как бы сшивает, склеивает различные уровни в единый блок» [Борухов 1989, 13]. Б. Л. Борухов рассматривает стиль как явление междисциплинарное и отмечает, что вертикальные нормы можно обнаружить, как и в стилях поведения, мышления, речи, так и в художественной литературе. При создании стилизаций автор пытается сохранить изоморфность стиля, то есть сохранить вертикальную норму на всех уровнях текста. В тексте-продолжении Чехов, напротив, используется прием стилистического двуголосия, в основе которого лежит смешение двух вертикальных норм и нарушение их изоморфности, в результате чего и происходит пародийное снижение.

Если обратиться к жанрам претекста и текста-продолжения, то можно заметить, что авторские жанровые характеристики не совсем соответствуют данным произведениям. Суворин определяет свою пьесу как комедию в четырех действиях, Чехов – как драму в одном действии.

Как отмечает исследователь У. Ю. Борисова, в «комедии» А. С. Суворина «не совсем органично сосуществуют трагические и комические фрагменты», и связано это, прежде всего, с «перегруженностью» драматического конфликта излишними деталями, а также с неоднородностью стиля А. С. Суворина, который, стремясь типизировать персонажей путем речевых характеристик, наполняет их

речь и просторечиями, и галлицизмами, и даже пытается имитировать акцент, что зачастую придает комичность разворачивающимся событиям» [Борисова 2017].

Несмотря на это, в пьесе Суворина очень много отсылок трагедиям Шекспира – уровень аллюзий позволяет говорить об интертекстуальности в узком значении слова. Когда Репина в разговоре с Адышевым рассуждает о том, что хотела бы отомстить Сабину, убив его, она сравнивает себя с леди Макбет: «У кого есть душа, тот не может спокойно жить после убийства. Помните леди Макбет? На что кремень была, а не вынесла. Выносят только бездушные» [Суворин 1911, 125]. Адышев, в свою очередь, говоря о душевных метаниях Репиной, отмечает сходство между ней и Гамлетом: «Дьявольское самолюбие!.. Да будь оно проклято вместе с гамлетовским “Быть или не быть?”» [Там же, с. 129]. Кроме того, Репина неоднократно упоминает гладиаторов – трагических актеров, к которым так же, как и к ней, равнодушна толпа. Такие отсылки актуализируют трагедийное начало и делают затруднительным определение жанра пьесы Суворина как комедии.

Несмотря на это, в пьесе Суворина присутствуют вкрапления комических цитирований, похожих на пародирование, например, попытка в реплике Котельникова продолжить стихотворение Фета: «На заре ты ее не буди – она так устала, занимаясь хозяйством...» [Суворин 1911, 72]. Такое смешение серьезного и комического создает эффект неосознанной самопародии и снижает трагический пафос всей пьесы, но не позволяют отнести ее к жанру комедии.

М. С. Кургинян отмечает, что разница между трагедией и комедией заключается в соотношении между целенаправленным развитием действия и обрамляющими сюжет ситуациями – начальной и конечной. В соответствии с этим критерием исследователь разграничивает три вида драматических произведений: «трагедию, в которой исходная ситуация в итоге разрушается (меняется на противоположную), комедию, где происходит «исправление» начальной ситуации и в этом смысле – возврат к норме, и драму, в которой ход действия направлен к полному прояснению (для героя и читателя) неизменной исходной ситуации» [Кургинян 1964, 318].

Если опираться на данный критерий при попытке определения жанра пьесы Суворина, то можно обнаружить несоответствие между авторским определением жанра данного произведения и самим текстом. В качестве исходной ситуации выступают любовные отношения между Татьяной Репиной и Сабининым, которые в конечном итоге разрушаются, и разрушаются трагически – заканчиваются смертью главной героини, подобно тому, как это происходит в классических трагедиях. Но обилие комических элементов, связанных с неоднородностью стиля пьесы, а также с наличием элементов комедии положений, не позволяет обозначить жанр данного произведения как трагедию. Однако назвать пьесу Суворина комедией также сложно, поэтому, на наш взгляд, «Татьяна Репина» А. С. Суворина представляет собой драматическое произведение, имеющее сильное трагедийное начало с элементами комического.

А. П. Чехов в тексте-продолжении отходит от авторского определения жанра претекста А. С. Суворина и называет свою пьесу одноактной драмой. По определению М. С. Кургинян, в драме «ход действия направлен к полному прояснению (для героя и читателя) неизменной исходной ситуации», но возможно ли в данном случае говорить о прояснении ситуации, если она уже была завершена в претексте. У. Ю. Борисова, анализируя пьесу Суворина с позиций теории В. Я. Проппа, отмечает, что претекст имеет потенциал к продолжению, так как в нем присутствует некая незавершенность, связанная с тем, что «Сабинин (в отличие от положительных фольклорных героев он корыстен) так и не обрел невесту – Оленину (по крайней мере, в рамках данной пьесы) и не «воцарился» (как герой сказки)» [Борисова 2017].

Таким образом, в пьесе А. П. Чехова как раз происходит «исправление» исходной ситуации – несмотря на появление Дамы в черном в церкви в момент венчания, оно все-таки состоялось, в результате чего Сабинин «обретает невесту». А. П. Чехов на фоне трагических обстоятельств (смерти Татьяны Репиной) как бы завершает в продолжении то, что оказалось незавершенным в претексте. Кроме того, многочисленные пародийные элементы, создающие комический эффект,

позволяют назвать одноактную драму А. П. Чехова драмой, приближающейся к комедии, или трагикомедией с сильным комедийным началом.

Одним из немаловажных доказательств того, что А. П. Чехов писал пьесу-продолжение именно как пародию на претекст, является выбранный для продолжения жанр: автор вторичного текста пишет продолжение трагедии и превращает его в трагикомедию.

Стилистический контраст, создающийся благодаря переплетению текста священного писания и реплик персонажей, присутствующих на венчании Сабинина и Олениной, в чеховской «Татьяне Репиной» создает одновременно комический эффект и, по замечанию А. П. Чудакова, жизнеподобную полифонию, являющуюся одной из ярких черт драматургии Чехова, проявившуюся в более поздних оригинальных произведениях автора [Чудаков 1986].

Комическое звучание пьесы Чехова «Татьяна Репина» усиливается благодаря тому, что одна единственная фраза, которую автор пьесы-продолжения воспроизводит точно так же, как она звучит в оригинале: «как шмел», с твердым звуком «л» на конце слова. В пьесе Суворина Давид Соломонович в разговоре с Олениной говорит: «Как это... жужжает и надоедает?.. Да, шмел... шмел... Я надоедаю и жужжаю, как шмел, но я вас уважаю, как старый человек» [Суворин 1911, 57]. В тексте-продолжении уже не сам Зоненштейн сравнивает себя с надоедливым насекомым, а Патронников, который ему делает замечание о неподобающем поведении в церкви, при этом сохраняя все особенности произнесения данного слова, обусловленные происхождением банкира: «Не жужжайте, Давид Соломонович, как шмел. И не стойте спиной к алтарю. Это не принято» [Чехов 1949, т. 12, 171]. В двуголосой реплике Патронникова можно обнаружить комическое передразнивание и сатиру в адрес новообращенного, как можно предположить, прихожанина, которому неведомы правила православной службы.

Подводя итог, можно сделать вывод о том, что пьеса «Татьяна Репина», написанная А. П. Чеховым в качестве «подарка» А. С. Суворину, является текстом-продолжением комедии в четырех действиях, так как сюжетная линия

претекста оказывается структурно незавершенной и обладают семантической валентностью для завершения. Автор вторичного текста заимствует героев претекста, хронотоп оригинального произведения, а финал пьесы Суворина (смерть Татьяны Репиной) становится завязкой для пьесы А. П. Чехова. И, хотя Чехов полностью заимствует оригинальное название, главная героиня становится внесценическим персонажем, который организует действие одноактной драмы. В целом, текст-продолжение А. П. Чехова структурно завершает комедию А. С. Суворина, является как бы ее пятым актом.

Однако сам автор пьесы-продолжения, структурно завершая пьесу Суворина, в конце текста-продолжения после «занавеса» оставляет ремарку– послание автору претекста: «а все остальное предоставляю фантазии А. С. Суворина» [Чехов 1949; т. 12, 181]. А. П. Чехов оставляет возможность для А. С. Суворина написать продолжение текста-продолжения. Логика продолжения пьесы-продолжения пьесой-продолжением здесь эксплицирована и содержит скрытое указание на вторичность чеховской пьесы.

Несмотря на это, автор вторичного текста полностью перерабатывает стиль претекста, создавая комический эффект путем смешения различных речевых регистров, а также путем оригинальной переработки первичного текста. Именно это позволяет нам говорить о сильном пародийном начале в тексте-продолжении, написанном А. П. Чеховым. Авторские находки, реализовавшиеся в тексте-продолжении (создание эффекта жизнеподобной полифонии путем перебивки церковных текстов в репликах священнослужителей и репликах остальных персонажей), получают свое дальнейшее воплощение в более поздних оригинальных произведениях великого русского писателя.

2.2. Текст-продолжение и «новая новая» драма: постмодернистские эксперименты

Выше мы рассмотрели произведения классической литературы и показали, что текст-продолжение не является феноменом исключительно литературы постмодернизма, хотя и наиболее близок к ней, так как содержит в себе элемент игры с оригинальным текстом. Особый тип текста-продолжения представляет собой «новая новая» драма постмодернизма. Примером драматического произведения, написанного в постмодернистской манере является продолжение комедии А. П. Чехова «Чайка».

Комедия «Чайка», написанная Б. Акуниным в 2000 году, – это текст, созданный в постмодернистской парадигме художественности, совмещающий в себе черты как «диалога с первичным текстом», так и «текста-завершения» (по классификации Л. М. Майдановой [Майдонова 1994]).

Чеховская комедия (названная так самим автором) состоит из четырех действий и заканчивается самоубийством Константина Треплева. Данный финал становится завязкой для произведения Б. Акунина, подобно тому как финал комедии А. С. Суворина становится завязкой пьесы-продолжения «Татьяна Репина» А. П. Чехова. В основе сюжета «Чайки» Акунина лежит предположение о том, что произошло не самоубийство, а убийство Константина Треплева. Во втором действии Акунин обыгрывает все версии возможного преступления, используя чеховский текст и предзаданность характеров и обстоятельств: «автору новой «Чайки» удастся сохранить логику чеховских характеров, речевую манеру и поведенческий репертуар каждого персонажа» [Савельева 2016, 33]. Некоторые исследователи, напротив, полагают, что «в тексте нарушена логика чеховского повествования, до неузнаваемости изменены характеры и взаимоотношения персонажей» [Петухова 2016, 16].

Противоположность оценок данного текста дает нам возможность рассматривать его и как диалог двух текстов, и как альтернативное продолжение, развивающее детективную линию. Драматический текст Акунина является постмодернистским детективом и не подходит под жанровые критерии детектива

в его традиционном понимании: важнее в пьесе не «разгадка», а «догадки», которые возникают не только у сыщика Дорна, но и у других участников следствия, при этом количество новых версий преступления определяет количество потенциальных текстов-продолжений. Множественность версий следствия можно рассматривать и как аналог идеи «конвенциональной» истины эпохи постмодерна, получившей сюжетное воплощение.

В то же время, вводя фигуру сыщика, характерную для классического детектива, Акунин, возможно не преследуя данной цели, осуществляет эксперимент с жанрами. Именно фигура Дорна, который из доктора превращается в сыщика, выходит на первый план и указывает на то, что в «Чайке» Б. Акунина происходит возвращение от новой драмы, с ее ансамблевостью [Фадеева 1991], к классической одногеройной драме.

«Чайка» Б. Акунина состоит из двух действий, первое из которых начинается словами из четвертого действия «Чайки» А. П. Чехова. Б. Акунин активно использует возможности претекста, выстраивая детективный сюжет. На самом деле, произведение Б. Акунина – это не столько продолжение чеховской «Чайки», сколько несколько вариантов финала исходного текста, предложенный Акуниным. Современный автор вступает в диалог с автором канонического текста, спорит с ним и предлагает другой финал для известного всем произведения. Благодаря изменению финала произведение приобретает совершенно иную идейную направленность и, используя семантические валентности претекста, превращается из драмы, в основе которой лежит конфликт между художником и обществом, в детективную историю.

В истории литературы есть представление о классическом детективе как о жанре с жесткой структурой и нарративной стабильностью, вследствие этого обладающем достаточной замкнутостью. Детективная проза характеризуется: 1) наличием тайны преступления; 2) столкновением на этой почве героя-детектива (сыщика-профессионала или любителя) и преступника; 3) сюжет представляет собой процесс расследования основной сюжетной тайны и разворачивается путем проверки различных версий; одновременно испытываются также подозреваемые

и сам детектив; 4) итогом расследования обычно бывает установление личности преступника, его мотивов и восстановление обстоятельств или реконструкция «картины» преступления [Деррида 1991, 55].

К классическому детективу обычно причисляют произведения Артура Конан Дойла, Дороти Л. Сайрес и Агаты Кристи. Рассматривая историю детектива, исследователь Тигран Амирян дает определение жанра «в соответствии с бахтинским пониманием «целостности» и «завершенности», то отмечая, что «детективная литература, возможно, лучше остальных вписывается в подобный жанровый конструкт. Сформировавшийся в конце XIX века классический детектив, в частности, истории о Шерлоке Холмсе (“The adventures of Sherlock Holmes, 1892”), наилучшим образом иллюстрирует определение категории жанра М. Бахтина. Нарративный вектор всегда направлен от «тайны» как актанты, выражающей утрату (это может быть не только убийство, но и похищение и исчезновение – все, что вызывает ситуацию «незнания», иррациональности) к «разгадке». Между ними повествовательный ход выстраивается как расследование, поиски, разгадывание» [Амирян 2015, 141].

Умберто Эко в комментарии к роману «Имя розы» рассуждает об особенностях постмодернистского детектива и видит его главное отличие в том, что для традиционного детектива важен факт установления истины, а для постмодернистского детектива важна «история догадки»: «...[постмодернистский] детектив любят за другое. За то, что его сюжет – это всегда история догадки... Любая история следствия и догадки открывает нам что-то такое, что мы и раньше «как бы знали» (псевдохайдеггерианская отсылка). Этим объясняется, почему у меня основной вопрос (кто убийца?) раздроблен на множество других вопросов, каждый со своей догадкой, – и все они в сущности являются вопросами о структуре догадки как таковой» [Эко 2011, 54].

Во втором действии «Чайки» Б. Акунина мы как раз и наблюдаем эту «раздробленность на множество вопросов»: второе действие пьесы разбито на восемь «дублей», каждый из которых «проигрывает» одну из возможных версий убийства Константина Треплева. Здесь, безусловно, присутствуют и черты,

характерные для традиционного детектива: функцию сыщика выполняет Дорн, который первым говорит о том, что самоубийство главного героя есть вовсе не самоубийство, и предлагает «проработать» каждую из версий. Семантические возможности чеховского текста крайне широки, и благодаря ему выясняется, что мотивы для убийства Константина были у каждого из героев чеховского текста.

Говоря о «Чайке» Акунина как о постмодернистском произведении, следует также отметить, что в основе постмодернистского текста лежит игра. Как одну из наиболее важных черт постмодернистской эстетики В. П. Руднев называет отказ от серьезности и всеобщий плюрализм [Руднев 1997]. «В постмодернизме, декларирующем принцип плюрализма, неприятие авторитарности и легитимности прежней культуры является эстетическим и философским фундаментом. Состояние «радикальной плюральности», отказ от *ratio*, и от веры в общепризнанные авторитеты, эпистемологическая неуверенность, отрицание историзма как закрепленной целокупности прошлого, настоящего и будущего, специфическое видение мира как хаоса, лишённого причинно-следственных связей, иерархии и ценностных ориентиров, «мира децентрированного», представляющего лишь в сознании» [Адамович 2001, 147].

В. Б. Катаев в отношении «Чайки» Акунина пишет о том, что «иных целей, кроме игровых, автор, кажется, не преследует» [Катаев 2002, 121], М. Адамович также отмечает, что «нет и не было никакой «необходимости» Акунину переписывать последний акт пьесы Чехова «Чайка» – хорошо написана пьеса. А вот удовольствие от переписывания он явно получил. И хотя мы обычно не знаем, почему получаем удовольствие от одних вещей, а не от других, удовлетворение Акунина от игры в Чехова объяснить на самом деле легко [...] Писать чеховским словом, погрузиться в атмосферу его пьес – искушение, труднопреодолимое для последнего поколения российских беллетристов-постмодернистов, с легкой совестью деконструирующих любой авторитетный дискурс» [Адамович 2001, 152].

Но хотя проявление игры в тексте Акунина мы наблюдаем уже в самом начале: трансформированная ремарка исходного произведения становится началом текста Акунина, отмечается, что в кабинете Треплева появляются новые предметы: «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» [Акунин]. Образ чайки в комедии Акунина подвергается ироническому переосмыслению, и не случайно автор помещает в кабинет Треплева чучело чайки. В чеховском тексте упоминание о чучеле чайки возникает только в диалоге Шамраева и Тригорина в конце произведения и предвосхищает ремарку: «Направо за сценой выстрел; все вздрагивают» [Чехов 1978, 61].

Одной из версий, которая в итоге и становится, на наш взгляд, «отгадкой», является версия о том, что убийцей Треплева оказывается сам Дорн, инициирующий данное расследование. Большинство исследователей склоняется к тому, что Б. Акунин вовлекает читателя в постмодернистскую игру и ни один из дублей его версии «Чайки» не является развязкой. Признание финального дубля развязкой позволяет рассматривать «Чайку» Б. Акунина именно как «текст-продолжение». Б. Акунин, по сути, эксплицирует то, что заложено уже в «Чайке» Чехова. На то, что именно эта версия более всех подходит для того, чтобы быть «отгадкой», указывает, во-первых, формальный признак – восьмой дубль находится в конце пьесы, в «сильной» позиции текста. В той же логике решает вопрос об убийстве Константина Треплева Л. Димитров: «В конечном счете, последнее решающее самопризнание приводит к тому, что убийца – именно сам он, Дорн» [Димитров 2016, 47].

Во-вторых, данная версия представляет собой характерный для классического детектива пуант: тот, кто является инициатором следствия и ведет расследование, оказывается убийцей. Мотив Дорна преподан иронически (но от этого он не перестает быть мотивом для убийства): врач убивает Константина из-за того, что тот увлекался охотой и был жесток по отношению к животным, а сам

Дорн, как оказалось, является секретарем губернского Общества защиты животных. Убийство раскрыто, Дорн признается и произносит слова: «Я отомстил за тебя, бедная чайка!» [Акунин], – а в финальной ремарке отмечено, что стеклянные глаза чучела чайки загораются огоньками и раздается ее крик. Этот крик оказывается как бы свидетельством самой убитой, и эта дополнительная улика есть только в дубле, в котором убийцей оказывается Дорн. Все остальные герои, несмотря на то что у каждого из них есть и мотив для убийства, и признание вины, подобного «доказательства» лишены.

Открытый финал чеховского произведения провоцирует на то, чтобы «дописать» его комедию, тем более, что сам А. П. Чехов упоминал в письме к А. С. Суворину: «Начал её *forte* и кончил *pianissimo* – вопреки всем правилам драматического искусства. Вышла повесть. Я более недоволен, чем доволен...» [Чехов 1978, т. 6, 53].

Таким образом, можно сделать вывод о том, что продолжение чеховской «Чайки», написанное Акуниным, является одновременно и альтернативной версией чеховского текста. «Чайка» Б. Акунина совмещает в себе черты как традиционного детектива (наличие фигуры следователя и установление истины в финале), так и постмодернистского, для которого характерны развитие сюжета как развитие истории «догадки», авторская ирония и игра по отношению к каноническому тексту. Кроме того, пьеса Б. Акунина представляет собой эксперимент с жанрами «новой новой» и классической драмы. Переключки ситуаций, имеющих отношение к разным героям («гетероперсональная эквивалентность» [Шмид 2003, 134]), позволяет воспринимать «Чайку» Акунина как текст-продолжение: Дорн убивает Константина Треплева, осуществляя месть за убитую чайку.

Еще одним ярким примером текста-продолжения, написанного в постмодернистской манере, является пьеса А. Зензинова и В. Забалуева «Поспели вишни в саду у дяди Вани». Пьеса «Поспели вишни в саду у дяди Вани» уже рассматривалась исследователями в ряду ремейков чеховских пьес. Но данный текст представляет интерес не столько как ремейк, сколько как «диптих». Именно

так его определяет исследователь В. Л. Шуников [Шуников 2015, 62–70]. Он отмечает, что «принцип построения пьесы отражен в ее заглавии: очевидно, что возникающие аллюзии ориентируют нас на два произведения А. П. Чехова. При этом интересно, что данный заголовочный комплекс может функционировать как в целостности (в начале произведения), так и распадаться на две части, что происходит далее по тексту – «Поспели вишни в саду» и «У дяди Вани» [Там же].

Кроме того, хотелось бы отметить, что само заглавие, которое так удачно обыграно авторами вторичного текста, является весьма распространенным в сфере массовой культуры. Как отметил Ю. В. Доманский, «текст Чехова строится именно в расчете на способность реципиента к созданию собственного варианта», будь то театральный, эпический или лирический текст. Первая часть названия «Поспели вишни» является названием достаточно известного песенного текста второй половины XX века, который относится к музыкальному направлению городского шансона и входит «в разряд русских «блатных» песен, включаемых в массовую песенную культуру» [Доманский 2005, 151]. Таким образом, заглавие не только эксплицирует сильные гипертекстуальные связи с двумя текстами Чехова, но и оказывается вплетенным в общий социокультурный контекст эпохи.

При анализе пьесы мы видим, что такое двусоставное заглавие не случайно и полностью соответствует структуре данного произведения: драму можно прочесть как два самостоятельных произведения либо «скомбинировать» их в одно, на что указано во введении к пьесе. Она может быть прочитана различными способами, как об этом говорят сами авторы: «Нетрудно, например, заметить, что с пьесой номер 2 («У дяди Вани») при желании можно обходиться как с колодой карт, раскладывая скетчи сообразно вкусу и в соответствии с железнонеуловимыми законами перформанса. Порядок действий в пьесе номер 1 («Поспели вишни в саду») – тоже не догма, скорее призывы к творческому беспорядку. Всем, кто азартен – карты в руки» [Забалуев В., Зензинов А. Дата обращения: 28.01.2021].

Мы остановимся на анализе пьесы 1 «Поспели вишни в саду», потому что именно она является текстом-продолжением по отношению к комедии Чехова «Вишневый сад». Кроме того, в данной пьесе присутствуют элементы пародии, причем пародии не на первичный текст, а пародии на саму постмодернистскую игру с текстом. Действие происходит в относительно недалеком для чеховских героев будущем, в революционной России начала XX века в 1918 году, что эксплицировано в подзаголовке «Интеллигентская ссора времен русской революции». В духе времени изменены характеристики персонажей в списке действующих лиц: например, Раневская теперь не помещица, а «бывшая помещица», Лопахин не купец, а «министр эсеро-меньшевистского правительства», остальные персонажи, «перепрофилировались» и приобрели новые актуальные для той эпохи занятия: от командира бронепоезда Красной Армии, как Петя Трофимов, до тюремщика, как Епиходов. В тексте-продолжении в списке действующих лиц отсутствуют Аня, Варя и Фирс, зато появляются новые фигуры: француз Кретьен (любовник Раневской), и несколько второстепенных персонажей, представляющих два противоборствующих лагеря – белых и красных.

Ярким примером сильных гипертекстуальных связей, существующих между претекстом и текстом-продолжением, может служить система персонажей вторичного текста, которые в большинстве своем заимствованы из комедии Чехова, но все-таки претерпевают определенные трансформации.

Сами характеры чеховских персонажей значительно меняются; суть данных изменений – в преувеличениях черт их характеров, нарушении чеховской «меры». Авторы выделяют и гиперболизируют лишь одну или две черты в образе героя оригинального текста. По мнению исследователя А. А. Щербаковой, авторы вторичного текста «переписывают не столько Чехова, сколько растиражированное представление о Чехове» [Щербакова 2006, с.11]. Само время действия – период гражданской войны – выбрано не случайно, так как связано со сменой исторических эпох. Одновременно с этим стало уже общим местом и представление о том, что комедия «Вишневый сад» является произведением о

смене исторических формаций, о прощании с прежней жизнью. Данный мотив гипертрофируется в тексте-продолжении.

Это деление на старое и новое касается и персонажей оригинального текста, и персонажей, перешедших в текст-продолжение. К условно «старым» относятся Раневская, что эксплицировано в афише – «бывшая помещица», а также ее брат – Гаев, которого она сама сравнивает с «ребенком», который всегда находится при ней.

«Новыми» становятся Лопахин, Петя Трофимов, Шарлотта, Епиходов, Яша, которые изменяют образ жизни и род своей деятельности в соответствии со сложившимися историческими условиями.

Подобное деление на «старых» и «новых» персонажей характерно и для претекста. Как отмечает Т. Г. Ивлева, в «Вишневом саде» А. П. Чехова персонажи условно поделены в соответствии с тем временем, в котором каждый из них себя ощущает: «Мало того, именно хронотоп, выбранный каждым персонажем, эксплицирует его характер, его ощущение мира и себя в нем» [Ивлева 2003, 71]. К персонажам, живущим прошлым, Ивлева относит Любовь Андреевну, Гаева и Фирса; к тем, кто живет мечтами о будущем, – Петю Трофимова, Аню, Дуняшу, Варю и Яшу.

Таким образом, данное разделение почти полностью сохраняется в тексте-продолжении, за исключением тех героев, которые оказались выведены из пьесы (Фирс, Аня, Варя).

Место действия – тюрьма, а точнее, подвал бывшего княжеского дома, который теперь используется как тюрьма. Какие-либо топонимические указания отсутствуют, кроме упоминания о том, что дом расположен в «одном из провинциальных городов». Действие начинается с появления в подвале Раневской, француза Кретьена, ее любовника, и Гаева, которого арестовали по подозрению в шпионаже. Роль охранника отведена Епиходову, а инспектирует тюрьмы Симеонов-Пищик, который является «комиссаром эсеро-меньшевистского правительства». Позже в процессе действия появляется министр данного правительства Лопахин, а также Петя Трофимов и Шарлотта, которые

вступили в Красную Армию. В третьем акте на сцену выходит Яша, ставший унтер-офицером Белой Армии.

Герои, примкнувшие к Красной Армии и революционному движению, вначале пытаются скрыть свою личность. Они даже меняют свои фамилии: например, Петя Трофимов становится Штыковым (авторы используют «говорящую» фамилию, соответствующую революционной эпохе), а Шарлотта – «товарищем Лариной» – фамилия, которая вызывает у каждого читателя вполне конкретные литературные аллюзии. Встречая Раневскую и Гаева, они не хотят узнавать своих старых знакомых, что, впрочем, им не удается, потому что Раневская этого знакомства не скрывает.

В процессе развития действия обсуждаются трагические судьбы Ани (умерла от тифа), Вари (ушла в монастырь, который сожгли и разграбили) и Фирса (его нашли мертвым в прихожей проданного дома), которые «по-чеховски» вынесены за пределы сцены, но влияют на художественный мир текста-продолжения. Что характерно, в тексте-продолжении постоянно происходят убийства, которые непосредственно на сцене не представлены. И если в начале убивают безымянных второстепенных персонажей, то в конце происходит уже убийство героев Чехова: Пищика и его дочери.

Меняется место действия, что, с одной стороны, обусловлено финалом претекста, ведь имение и вишневый сад проданы, с другой – теми революционными событиями, которые описаны во вторичном тексте. Чеховские герои попадают в совершенно новые условия, поэтому справедливым становится утверждение о том, что хронотоп из оригинального текста авторы текста-продолжения не заимствуют.

Черты пародии, свойственные данному тексту-продолжению, становятся явными при рассмотрении его героев и их трансформаций. Особого внимания в этом смысле заслуживает персонаж, которого авторы текста-продолжения не заимствуют из комедии Чехова, а выводят на сцену впервые – француз Жан-Луи Кретьен. В афише он заявлен как «французский гражданин», затем из беседы Гаева и Пищика читатель узнает о том, что Жан-Луи является зятем Раневской,

однако какая именно из дочерей Любови Андреевны стала его женой, не уточняется. Но в конце второго акта из ремарки: «По ходу действия Любовь Андреевна опускает руку Гаева и жадно целуется с Кретьеном» [Забалуев В., Зензинов А. Дата обращения: 28.01.2021] читатель узнает, что Кретьен является для Раневской отнюдь не зятем, а ее любовником.

Сама Раневская признается в том, что она счастлива, и в пылу ссоры с Петей Трофимовым описывает эту ситуацию так: «Петя, с чего вы взяли, что я мертва? В этом подвале я живее всех вместе взятых. Возможно, это свинство с моей стороны, быть счастливой, когда я осталась без дома и пропитания, без здоровья, без детей, с одним только любовником на руках...» «Но я ничего не могу с собой поделать. Я счастлива, как только может быть счастлива женщина» [Там же].

В оригинальном тексте Раневская также говорит о своем любовнике, но нигде прямо не идет речи о том, что он является французом. Речь идет только о том, что она жила с ним во Франции и после продажи дома и имения отправилась обратно к нему за границу: «Муж мой умер от шампанского, – он страшно пил, – и на несчастье я полюбила другого, сошлась, и как раз в это время, – это было первое наказание, удар прямо в голову, – вот тут на реке... утонул мой мальчик, и я уехала за границу, совсем уехала, чтобы никогда не возвращаться, не видеть этой реки...» [Чехов 1986]. Таким образом, получается, что со своим вторым избранником Любовь Андреевна познакомилась до своего отъезда во Францию, но он последовал за ней и там ее сопровождал: «А в прошлом году, когда дачу продали за долги, я уехала в Париж, и там он обобрал меня, сошелся с другой, я пробовала отравиться» [Там же].

В тексте-продолжении этническая характеристика любовника Раневской эксплицирована уже в списке действующих лиц – «французский гражданин». Многие исследователи, занимающиеся творчеством А. П. Чехова, отмечают, что образ француза как карикатурного персонажа характерен для произведений писателя. Как отмечает Т. О. Буглак, «Чехов умело использует литературные штампы для создания комического эффекта в своих юморесках и рассказах, и не

менее лаконично он играет национальными стереотипами, демонстрируя через взаимодействие двух культур не только французский, но и русский национальный характер» [Буглак 2014, с. 400]. В качестве основных лейтмотивов, проходящих через все творчество А. П. Чехова и затрагивающих проблему французов и Франции, исследователь выделяет: оппозицию свое-чужое, Отечественную войну 1812 года; ксенофобию; представление о Франции как об оплоте свободы; искажение французского языка.

В «Вишневом саде» вначале Франция воспринимается героиней как оплот свободы, как то место, в котором закончатся ее страдания, место, в котором ее не будут одолевать мысли о случившемся с ней и ее сыном горе. Хотя несчастья с Раневской случаются и во Франции и она возвращается в Россию, все равно в результате своих метаний в конце пьесы она все-таки уезжает обратно.

Любовник Раневской как действующее лицо в комедии Чехова не представлен, мы узнаем о нем опосредованно, из монолога Любви Андреевны. Авторы текста-продолжения пародируют мотив, свойственный творчеству автора оригинального текста и связанный с ксенофобией по отношению к французам. Как было отмечено выше, для создания образов персонажей текста-продолжения А. Зензинов и А. Забалуев берут одну или две черты персонажа оригинального текста и гиперболизируют ее. Но при создании образа Кретьена гипербола достигает высшей точки: появляется новый персонаж, о котором в претексте только упоминается, и достоверно не известно, о нем ли говорит Раневская или о ком-то другом.

В тексте-продолжении имеется множество аллюзий, связанных с образом «французского гражданина». Само его имя Жан-Луи Кретьен представляет собой национальный стереотип. Фамилия Кретьен является очень распространенной во Франции, так же, как в России распространены фамилии Иванов, Петров и подобные. Кроме того, имя персонажа невольно заставляет вспомнить читателя о средневековом авторе Кретьене де Труа, создателе цикла романов о рыцарях Круглого стола и их легендарных подвигах.

В «Поспели вишни в саду» отношение Кретъена к Раневской представлено как пародия на отношение средневекового рыцаря к Прекрасной Даме. Комичность данной ситуации заключается в том, что тут не рыцарь служит Прекрасной Даме, а, наоборот, Раневская сама всячески пытается услужить Кретъену, и в этих попытках прибегает даже к помощи своего брата: «Любовь Андреевна: Жан–Луи, попросить Леню, чтобы он принес тебе кипяточка? Кретъен: До чего же ты мне надоела, Льюба. И почему только я тебя терплю? Любовь Андреевна: Потому что без меня ты пропадешь. Так просить Леню?» [Забалуев В., Зензинов А. Дата обращения: 28.01.2021].

Кретъен представлен капризным, избалованным и даже грубым по отношению к Раневской, но несмотря на это, она продолжает о нем заботиться и испытывать к нему любовную страсть. Жан–Луи демонстрирует свое безразличное отношение к героине, при любой возможности пытается найти ей замену, живо интересуется другими женщинами и даже не скрывает этого от Любови Андреевны. Его интересует только личная свобода и личный комфорт. Авторы текста–продолжения высмеивают глупость «французского гражданина»: когда в тюрьме становятся слышны пушечные раскаты с улицы, Кретъен просит Епиходова: «Мсье Епиходофф, может быть, нам на всякий случай запереться?», на что тот ему отвечает, что тюремные камеры имеют свойство запираются снаружи, но никак не изнутри.

Финал пьесы представлен как пародия на традиции рыцарства: Прекрасная Дама (Раневская) умирает, а Рыцарь (Кретъен) пытается спастись бегством из тюремного заключения, не обращая внимания на произошедшую трагедию: когда Лопухин, еще не осознав случившегося с Раневской, продолжает уговаривать ее бежать, Кретъен спокойно отвечает ему: «Я жье говорил, что Льюба отошеть. Дальеко–дальеко – в Елисейские поля. О, эти поля! Монмартр, Мулен Руж...»[Забалуев В., Зензинов А. Дата обращения: 28.01.2021]. В момент смерти Любови Андреевны его заботят только мысли о Франции.

В образе Кретъена высмеяны все стереотипные представления о характере французов: легкомыслие, лень, развращенность, меркантильность и излишняя

любезность. Последними словами, произнесёнными на сцене перед занавесом, оказываются слова Кретьена: «надо накрыть покойную. Ньеприлично оставлять ее в таком виде» [Забалуев В., Зензинов А. Дата обращения: 28.01.2021]. Ведь даже в смерти все должно быть прилично и изящно.

Речевая характеристика персонажа – еще одна из важных особенностей создания сниженного образа Кретьена. Его акцент, передаваемый с помощью искажения русских слов путем добавления мягкого знака перед гласными звуками, выглядит комично и нередко является основой для каламбура, например: «Это нье народ. И нье льюди. Иллюзьон. Повьерьте, мнье приходьилось имьеть дьело с актрисс. Спльошной *мульязж*, *охмурьяжсь...*» [Забалуев В., Зензинов А. Дата обращения: 28.01.2021].

Таким образом, в Кретьене получили воплощение основные мотивы, связанные с французами и Францией, свойственные творчеству А. П. Чехова, с той только разницей, что в творчестве великого писателя они, хотя и присутствуют, но проступают в текстах не так нарочито и ярко. В тексте-продолжении все они гиперболизированы настолько, что в результате становятся пародией на них.

Помимо интертекстуальных аллюзий, возникающих между текстом-продолжением и «Вишневым садом» и связанных с образом Кретьена, возникают также аллюзии, отсылающие к современному культурному контексту. Полное имя персонажа текста-продолжения Жан-Луи Кретьен является почти точной калькой с имени первого французского астронавта Жан-Лу Кретьена, который с 26 июня по 2 июля 1982 года совершил космический полет, будучи в составе основного экипажа советского космического корабля «Союз Т-6». По итогам космической экспедиции гражданин Французской Республики Жан-Лу Кретьен был удостоен звания Героя Советского Союза с вручением ордена Ленина и медали «Золотая Звезда».

Подобно тому как французский астронавт покоряет космос на советском космическом корабле, а потом еще удостоивается звания Героя Советского Союза, Жан-Луи Кретьен в тексте-продолжении «Поспели вишни в саду»

«врывается» в пьесу великого русского писателя, оказывается на одной сцене с его героями. Кроме того, Кретьен в пьесе также метафорически достаивается «Золотой Звезды»: он получает сердце и беззаветную любовь главной героини пьесы Чехова Раневской. Эта метафора усиливает пародийные черты как образа французского любовника, так и всего текста-продолжения.

Черты пародии можно найти и в образах и поступках других персонажей пьесы-продолжения. На первый взгляд, может показаться, что изменены характеры героев «Вишневого сада», за исключением Раневской и Гаева. Хотя при более внимательном рассмотрении, становится ясно, что это не так. Лопехин все так же пытается выразить свое нежное отношение к Любове Андреевне. Петя Трофимов очень остро реагирует на слово «любовник», хотя оно фигурирует тут не в контексте обсуждения его жизни. Комически представлен Епиходов, который называет сам себя сначала «двадцать два несчастья» и с каждым разом увеличивает количество несчастий – «тридцать три», «пятьдесят пять», доведя его в итоге до «миллиона».

В тексте-продолжении имеется множество примеров и собственно интертекстуальных связей: авторы вторичного текста умело используют прямые цитаты из оригинального текста для создания комического эффекта. Несмотря на различия, мы понимаем, что общих черт у героев претекста и текста-продолжения гораздо больше и что перед нами именно текст-продолжение. Важной особенностью оказывается «память персонажей», благодаря которой вторичный текст наполнен множеством отсылок и аллюзий к оригинальному тексту: Петя Трофимов горячо интересуется судьбой Ани, характер Шарлотты, несмотря на перемену имени, остается прежним – героиня все так же ощущает свою маргинальность и одиночество. В пьесе постоянно звучит вопрос Гаева «Кого?», выглядящий как причуда, которую поясняет Раневская: «Не обращайтесь внимания на брата. Он с детских пеленок запутался в родительном падеже». Даже сам Чехов постоянно упоминается в новой пьесе как некий сочинитель – «то ли Белочехов, то ли Красночехов».

Ярким примером сильных гипертекстуальных связей могут служить финалы оригинального текста и текста-продолжения, которые оказываются зеркальными и еще больше сближают оба текста. В «Вишневом саде» Лопухин предлагает выход из сложившейся ситуации: вырубить вишневый сад и сдавать участки дачникам. Однако герои Чехова не следуют его совету и продают дом, который стал последним пристанищем для Фирса, и вместе с ним вишневый сад. В тексте-продолжении Лопухин также предлагает героям освобождение из тюремного заключения с помощью побега, потому что иначе их ждет неминуемая гибель (от рук красных, либо белых): «Что вы все на меня глазеете?.. Любовь Андреевна, бежать надо. Я сюда пробирался закоулками – в городе тишина, как на погосте. (Смеется). Мужичок! Пусть я и мужичок – а живой! Господа, вам тоже рекомендую долго не раздумывать. Бежать надо, бежать!» [Забалуев В., Зензинов А. Дата обращения: 28.01.2021]. Но герои, как некогда в чеховском тексте, не хотят следовать его совету. А вскоре после этого умирает Раневская, подобно Фирсу в «Вишневом саде».

Подводя итог, можно сделать вывод о том, что, хотя пьеса «Поспели вишни в саду у Дяди Вани» является постмодернистским текстом, в основе которого лежит игра, первая часть данного произведения является именно текстом-продолжением, со всеми характерными для него чертами. В тексте-продолжении «Поспели вишни в саду у дяди Вани» усматриваются черты пародии как на оригинальную пьесу А.П. Чехова, так и на все творчество писателя в целом. В пьесе В. Забалуева и А. Зензинова реализованы сильные гипертекстуальные связи между вторичным текстом и претекстом, заключающиеся в заимствовании героев из оригинального текста, сохранении их памяти и глубинных черт характеров; а также собственно интертекстуальные: во вторичном тексте есть множество аллюзий, отсылающих к первичному тексту, которые представлены в ироническом ключе.

В результате проведенного анализа драматических текстов мы установили, что тексты-продолжения являются общелитературным феноменом и самостоятельным видом вторичного текста, который характерен не только для

современной литературы, но и для более ранних периодов истории литературы. Кроме того, текст-продолжение, хотя и является разновидностью вторичного текста, представляет интерес не только для писателей, так называемого, «второго ряда», но для писателей-классиков, которые использовали подобную форму для литературных экспериментов.

Для более ранних проанализированных текстов-продолжений характерна попытка создания текстов-продолжений, наиболее приближенных к оригиналу с сохранением сюжетной линии исходного текста и развитием судеб персонажей в логике, предложенной автором оригинального текста, как это представлено в тексте-продолжении Е. П. Ростопчиной.

Три другие проанализированные нами драматических текста так или иначе связаны с именем А. П. Чехова, что не случайно, потому что именно он по праву считается основателем «новой» драмы, а его комедии стали классикой и неизменно входят в репертуар современного театра.

Очень важным замечанием является то, что не только тексты А. П. Чехова побуждают современных авторов к написанию текстов-продолжений к его известным драматическим произведениям, но и сам великий писатель также имеет в своем литературном наследии один текст-продолжение. По мнению многих исследователей, текст-продолжение А. П. Чехова к комедии А.С. Суворина превосходит оригинал по своей литературной значимости, и именно в нем зарождаются характерные для «новой» драмы черты, отразившиеся в более поздних произведениях писателя.

ГЛАВА 3. ТЕКСТ-ПРОДОЛЖЕНИЕ КАК ЭПИЧЕСКОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ

Тексты-продолжения существуют также и в форме эпических произведений. В данной главе мы бы хотели проследить взаимодействие с исходными текстами текстов-продолжений различных видов: продолжения, написанного в форме стилизации (автор которого пытается воспроизвести все характерные черты идиостиля, так как имеет возможность использовать сохранившиеся фрагменты продолжения, написанного автором оригинального текста); постмодернистского продолжения романа-антиутопии; текста-продолжения из массовой литературы.

3.1. Текст-продолжение как попытка восстановить утраченные фрагменты оригинального текста

«Мертвые души, том 2» Ю. А. Авакяна является продолжением поэмы Н.В. Гоголя «Мертвые души», причем продолжением, воссозданным на основе оригинальных глав и их фрагментов утраченного второго тома поэмы. Авакян подчеркивает, что текст, написанный им в 1994 году, неразрывно связан с оригинальным, указывает в качестве соавтора Н. В. Гоголя и выносит его имя в заглавие своего произведения: «Мертвые души. Том второй, написанный Николаем Васильевичем Гоголем, им же сожженный, вновь воссозданный Юрием Арамовичем Авакяном и включающий полный текст глав, счастливо избежавших пламени» [Авакян, дата обращения: 15.07.2019].

Следует отметить, что Ю. А. Авакян написал также третий том поэмы «Мертвые души», предисловие к которому написала его супруга С. В. Авакян. В предисловии к третьему тому отмечается: «Перед Юрием Арамовичем стояла необыкновенная задача – воссоздать текст второго тома, бережно сохраняя и

стиль, и язык автора бессмертного произведения; максимально используя фрагменты оригинального текста, те, что сохранило для нас Провидение» [Авакян, дата обращения: 15.07.2019].

Ю. А. Авакян заново написал семь отсутствующих глав, дописаны недостающие фрагменты второй, четвертой и заключительной одиннадцатой главы.

Продолжение, или «реконструкция», как его называет сам Ю.А. Авакян, получило хорошие отзывы критиков не только в России, но и от иностранных рецензентов. Ю. А. Авакян при написании продолжения использовал не только сохранившиеся фрагменты поэмы Н. В. Гоголя, но и его черновики и заметки, чтобы наиболее точно воссоздать продолжение поэмы.

Если обратиться к данному тексту-продолжению с позиций теории интертекстуальности Ж. Женнета, в нем можно найти все типы межтекстовых связей, указанные исследователем в труде «Палимпсесты» [Женетт 1991].

Уже в самом начале второго тома «Мертвых душ» Авакян вводит паратекст – обращение к читателю, в котором сообщает об обстоятельствах появления данного текста, а также о цели, которую преследует автор: «...перед нами стояла необыкновенно сложная задача – воссоздать текст второго тома «Мертвых душ», бережно сохраняя и стиль, и язык автора бессмертного произведения; максимально используя фрагменты оригинального текста, те, что сохранило для нас Провидение и опираясь, сколько возможно, на воспоминания друзей Николая Васильевича Гоголя» [Авакян, дата обращения: 15.07.2019].

Внутри паратекста имеются указания на то, что автор при написании продолжения «Мертвых душ» использовал воспоминания друзей, а также другие доступные ему источники, что по классификации Женетта представляет собой метатекстуальные межтекстовые связи.

Архитекстуальность проявляется в заимствовании Авакяном жанра оригинального произведения: Н. В. Гоголь выбирает поэму в качестве авторского жанрового определения для «Мертвых душ». Следуя за автором оригинального текста, Авакян написанный им текст-продолжение обозначает как «поэму». И это

не случайно: в тексте-продолжении Авакян пытается следовать общему тону повествования, заданному Гоголем. После публикации «Мертвых душ» Гоголь работал над «Учебной книгой словесности для русского юношества» (ок. 1844 – 1846 гг.), в которой пишет о том, что повесть можно считать поэмой при определенных условиях: «...Повесть <...> может быть совершенно поэтической и получает название поэмы, если происшествие, случившиеся само по себе, имеет что-то поэтическое; или же придано ему поэтическое выражение отдаленностью времени, в которое оно случилось; или же сам поэт взял его с той поэтической стороны, с какой может взять только поэт» [Гоголь 1984, Т. 7, 408].

Ю. А. Авакян сохраняет образ автора-повествователя, в новых главах присутствуют обширные лирические отступления, являющиеся одной из наиболее ярких особенностей текста «Мертвых душ», например: «Скажите только, где в мире, у какого народа на столе видели вы этикие пышные, пропитанные топленным маслом блины, жаркие и желтые, точно солнце, так и просящиеся в рот со сковородки? У немца с его колбасами, кишками да свиньи ногами? У француза с его лягушками да улитками? Или у англичанина, жующего свою жилистую бычачину с жареной картошкой и сквозь набитый рот бормочущего: «Ах, ах, ах – ростбиф, ростбиф». А где, скажите мне, милостивые государи и милостивые государыни, где, в какой стране полнятся реки от ходящих в них несчитанных табунов длиннорылых осетров, тучных от распирающей их бока икры, до которой так падки те же немцы да французы и которую везут за море бочками русские купцы, обращая ее в звонкое золото? Где, ответьте мне, дорогие читатели? Не ответите, ибо такая страна одна в целом свете, и имя ей – Русь. Изобильная, добрая и ласковая матушка Русь. Одна такая в целом свете» [Авакян, дата обращения: 15.07.2019].

Ю. А. Авакян стремится к тому, чтобы даже риторика лирических отступлений, стилистическая манера, в которой они написаны, была приближена к тем, которые имеются в претексте. Если сравнить приведенный отрывок с самым известным лирическим отступлением из «Мертвых душ» Н. В. Гоголя, то можно заметить, что Ю. А. Авакян использует множество риторических

вопросов, восклицательных предложений: «Не так ли и ты, Русь, что бойкая необгонимая тройка несешься? Дымом дымитесь под тобою дорога, гремят мосты, все отстает и остается позади. Остановился пораженный божьим чудом созерцатель: не молния ли это, сброшенная с неба? что значит это наводящее ужас движенье? и что за неведомая сила заключена в сих неведомых светом конях? Эх, кони, кони, что за кони! Вихри ли сидят в ваших гривах? Чуткое ли ухо горит во всякой вашей жилке? Заслышали с вышины знакомую песню, дружно и разом напрягли медные груди и, почти не тронув копытами земли, превратились в одни втянутые линии, летящие по воздуху, и мчится вся вдохновенная Богом!.. Русь, куда ж несешься ты? дай ответ. Не дает ответа» [Гоголь 1994, Т. 5, 477].

Интертекстуальность как присутствие одного текста в другом лежит в основе текста-продолжения, написанного Ю. А. Авакяном. Автор не только заимствует обстоятельства, пространство и время, персонажей из оригинального текста, пытается воссоздать логику их развития, но и включает в свой текст очень объемный массив текста, написанного не им, а Н. В. Гоголем. В продолжение «Мертвых душ» включены первая, третья главы и фрагменты второй, четвертой и заключительной глав второго тома «Мертвых душ» Н. В. Гоголя. Таким образом, включение глав оригинального текста в «текст-продолжение» является примером прямого цитирования. Стоит отметить, что все дальнейшее «дописывание» Авакяном является «воссозданием» утраченного текста, с попыткой сохранения авторского стиля Гоголя.

М. В. Вербицкая ввела в научный обиход термин вторичный текст применительно к имитационным текстам, к которым она относит пародию, стилизацию, перифраз. В своей диссертации она рассматривает пять параметров, по которым различаются вторичные тексты: предмет, объект изображения, на который направлена авторская идейно-эмоциональная оценка; характер этой идейно-эмоциональной оценки; отношение к используемой образно-стилистической системе, к протослову; творческий замысел автора вторичного текста, причины использования «чужого стиля»; просодия [Вербицкая 2000, 9].

На их основе исследователь выделяет три основные разновидности вторичного текста: пародию, перифраз и стилизацию.

В соответствии с критериями, предложенными Вербицкой, второй том «Мертвых душ» Ю. А. Авакяна следует считать стилизацией, так как данный текст-продолжение ориентирован на воспроизведение «чужого стиля» как основного предмета изображения. Ю. А. Авакян создает новый текст таким образом, что границы между оригинальным текстом Гоголя и новым текстом становятся практически незаметны: включение первых четырех глав и дописывание утраченных в них фрагментов происходит вполне органично, без нарушения повествовательной линии автора прецедентного текста.

Более свободно Ю. А. Авакян распоряжается сохранившимся оригинальным текстом в заключительной главе. С одной стороны, это происходит потому, что утрачены достаточно большие фрагменты поэмы Гоголя. С другой стороны, Авакян выстраивает повествование в соответствии со своей сюжетной линией и «перекраивает» текст Гоголя. Например, «Одна из последних глав» второго тома «Мертвых душ» Н.В. Гоголя дошла до нас в двух редакциях. В позднейшей редакции [Гоголь 1984, Т. 6, 5–126] в начале главы имеется лирическое отступление, начинающееся со слов: «Все на свете обделывает свои дела» [Авакян, дата обращения: 15.07.2019], за которым следует сцена с покупкой Чичиковым сукна на ярмарке:

«— Есть сукна брусничных цветов с искрой? – спросил Чичиков.

– Отличные сукна, – сказал купец, приподнимая одной рукой картуз, а другой указывая на лавку.

Чичиков взошел в лавку. Ловко приподнял <купец> доску стола и очутился на другой стороне его, спиной к товарам, вознесенным от низу до потолка, штука на штуке, и – лицом к покупателю. Опершись ловко обеими руками и слегка покачиваясь на них всем корпусом, произнес:

– Каких сукон пожелаете?

– С искрой оливковых или бутылочных, приближающих<ся>, так сказать, к бруснике, – сказал Чичиков» [Там же, 114].

После покупки сукна Чичиков встречает Федора Федоровича Леницына.

В более ранней редакции [Там же, 127–259] лирическое отступление отсутствует, а глава начинается с разговора Чичикова с Алексеем Ивановичем Леницыным о завещании со слов: «В то самое время, когда Чичиков в персидском новом халате из золотистой термаламы, торговался с заезжим контрабандистом-купцом <...> вошел его превосходительство Алексей Иванович Леницын» [Там же, 234], после которого представлен эпизод с выбором сукна на «ярманке в городе Тьфуславле»:

«Чичиков вошел в лавку.

– Покажите-ка мне, любезнейший, суконца.

Благоприятный купец тотчас приподнял вверх открывающуюся доску стола и, сделавши таким образом себе проход, очутился в лавке, спиною к товару и лицом к покупателю. Ставши спиной к товарам и лицом к покупателю, купец, с обнаженной головою и шляпой на отлете, еще раз приветствовал Чичикова. Потом надел шляпу и, приятно нагнувшись, обеими же руками упершись в стол, сказал так:

– Какого рода сукон-с, английских мануфактур или отечественной фабрикации предпочитаете?

– Отечественной фабрикации, – сказал Чичиков, – но только именно лучшего сорта, который называется аглицким,

– Каких цветов пожелаете иметь? – спросил купец, все так<же> приятно колеблясь на двух упершихся руках.

– Цветов темных, оливковых или бутылочных с искрою, приближающихся, так сказать, к бруснике, – сказал Чичиков» [Там же, 238].

В тексте Авакяна происходит контаминация двух редакций заключительной главы, предложенных Н.В. Гоголем: в тексте-продолжении начало главы совпадает с началом главы позднейшей редакции прецедентного текста, после приводится эпизод из ранней редакции:

«Всё на свете обделывает свои дела. <...>

В то самое время, когда Чичиков в персидском новом халате из золотистой термаламы, развалясь на диване, торговался с заезжим контрабандистом-купцом <...> вошёл его превосходительство Фёдор Фёдорович Леницын» » [Авакян, дата обращения: 15.07.2019].

Далее следует разговор о наследстве, причем собеседник Чичикова назван не Алексеем Ивановичем, а Федором Федоровичем Леницыным (так Гоголь назвал Леницына в позднейшей редакции). После разговора представлена сцена с выбором сукна, являющаяся цитатой из ранней редакции второго тома поэмы.

Наличие двух редакций сохранившихся фрагментов второго тома «Мертвых душ» Гоголя позволяет Авакяну использовать особую технику письма. Н. В. Семенова в своей монографии, затрагивая проблему анаморфоза, в качестве примера приводит роман Мишеля Бютора «6810000 л воды ежесекундно», в котором анаморфозом выступает текст из «Аталы» Шатобриана. М. Бютор в интервью определил принцип новой техники письма следующим образом: «Я вынужден просить некоторым образом (Шатобриана. – Н. С.)... разрешения использовать его текст, но не как цитату, а как первичный материал. К счастью для меня, имеются две версии этого описания. Это текст, который имеет две формы, это текст, который, как следствие, имеет уже игру в себе самом» [Семенова 2000, 170].

Именно такой способ письма мы наблюдаем в приведенном нами примере, что позволяет считать «Мертвые души, том 2» Ю. А. Авакяна постмодернистским текстом, в основе которого лежат принцип деконструкции и постмодернистская игра.

Благодаря двум сохранившимся редакциям и возможности их комбинирования, Ю. А. Авакян пытается наиболее точно, насколько это возможно, следовать стилю прецедентного текста. Необходимо также отметить, что многие исследователи в качестве основной стилевой доминанты «Мертвых душ» называют описательность, которая вызвана тем, что Н. В. Гоголь ставил своей задачей нарисовать, по его словам, «образ». В тексте-продолжении описательность является достаточно сильной стилевой доминантой: автор

пытается погрузиться в описываемую историческую эпоху, так же, как Гоголь, изображает не только отдельные лица и их судьбы, но в многообразных лирических отступлениях занят рассуждениями об исторической судьбе России, национальном характере, особенностях культурно-бытового уклада.

Пятым видом межтекстовых связей Ж. Женетт называет гипертекстуальность, или «транстекстуальность *par excellence*». Под гипертекстуальностью Женетт понимает всякое отношение, которое связывает текст с предшествующим ему текстом, производным от которого он становится. В «Палимпсестах» Женетт предлагает классифицировать различные гипертекстовые феномены в соответствии с выделенными им критериями: характером связи, которой могут быть, как в нашем примере, имитация гипотекста, а также с ее модальностью [Genette 1982, 55].

В результате проведенного анализа мы пришли к выводу о том, что в тексте-продолжении «Мертвые души, том 2» присутствуют все виды межтекстовых связей, предложенных Ж. Женеттом, которые при этом подчинены общей авторской задаче создания стилизации. Все типы межтекстовых связей, имеющих во вторичном тексте-продолжении Ю. А. Авакяна, служат для того, чтобы текст-продолжение стал наиболее близок к оригиналу и воспринимался читателем как продолжение поэмы «Мертвые души», написанной Н. В. Гоголем.

Вербицкая указывает на многозначность термина стилизация. Исследователь отмечает, что есть более широкое значение данного явления как родового понятия. Стилизация рассматривается как «воспроизведение существенных черт стиля писателя, литературного течения, разговорного стиля какой-либо этнографической группы и т.д.». В качестве родового понятия стилизация понимается как прием, «художественное средство, когда существенные черты стиля, взятого за образец («прототипного»), в основном сохраняются» [Вербицкая 2000, 30]. В более узком смысле стилизацией называется особое произведение, построенное на серьезном, уважительном воспроизведении чужого стиля. [Там же, 29].

Стилизация как художественный прием, особая техника может присутствовать во многих видах вторичных текстов, в том числе и в пародии, и в перифразе, и т. д. Использование данного приема будет иметь различные цели, а также будут отличаться объект художественного освоения и предмет изображения.

Имея в виду многообразие вторичных текстов, художественных приемов и техник их написания, Вербицкая приходит к выводу о том, что стилизация как особый вид вторичного текста встречается крайне редко, но как художественный прием присутствует во многих видах вторичных текстов: «собственно стилизациями следует считать только те произведения, которые ориентированы на воспроизведение «чужого стиля» как основного предмета изображения; произведения, предметом художественного освоения которых является объективная реальность, таковыми считать нельзя, даже если они носят имитационный характер» [Вербицкая 2000, 90].

Если обратиться к данному тексту-продолжению с позиций теории Вербицкой, то в качестве основного приема, лежащего в основе текста Ю.А. Авакяна, можно назвать стилизацию, понимаемую в широком смысле как воспроизведение существенных черт стиля прецедентного текста, то есть поэмы «Мертвые души» Н. В. Гоголя. Вербицкая, вслед за Т. Г. Винокуром, отмечает, что «речевые характеристики персонажей, строящиеся на воспроизведении живой разговорной речи в художественном тексте, представляют собой один из видов языковой стилизации» [Там же, 185].

Исследователь Т.К. Абдуллаева в своей диссертации «Особенности идиостиля Н.В. Гоголя в поэме «Мертвые души» (2011) выделяет следующие лингвистические особенности индивидуального стиля автора, которые в полной мере можно отнести и к речевым характеристикам персонажей:

- 1) использование семантических архаизмов современного русского литературного языка для создания историко-страноведческого дискурса поэмы, которые представляют собой репрезентативный материал для интерпретации семантической эволюции слов (комиссия, обыватель, съезд);

- 2) употребление историзмов, обозначающих реалии 19 века;
- 3) пейоративные прозвища для характеристики героя с негативной стороны;
- 4) дифференциация социально-ролевого статуса героев с помощью этикетных слов ты, Вы;
- 5) метафоры и сравнения, повышающие уровень экспрессивности и эмоциональности образной номинации героев;
- 6) гиперболизированные сравнения и повторы;
- 7) наличие внутренних реплик героев, способствующих колоризации образов [Абдулаева 2011, 5].

В тексте-продолжении речевые характеристики персонажей строятся не на воспроизведении живой разговорной речи, а на имитации речевых характеристик персонажей прецедентного текста.

Так, например, Ю. А. Авакян использует семантические архаизмы, на которые указывает Абдуллаева: «Те же старые домишки, полусгнившие крыши, поросшие мхом, травой и даже кустарником, мелочные лавчонки, где продавался чай, дёготь, сахар, хомуты, и редкие прохожие на улицах, с интересом провожающие долгим взглядом незнакомую коляску с седоком, выделявшимся из того общего ряда, к которому были привычны местные обыватели» [Абдулаева 2011]. Значение слова «обыватель» в современном языке изменилось и теперь обозначает человека, лишённого общественного кругозора, отличающегося косными мещанскими взглядами, живущего мелкими, личными интересами, а не постоянного жителя какой-либо местности.

В тексте Авакяна встречается большое количество устаревших слов: «хлопанцы» (устар. домашние туфли, обычно без задников; шлепанцы), «физиогномия», «елико», «уста»; историзмы, обозначающие реалии 19 века: «верста», «лакей», «ливрея», «чапец», «сюртук», «имение» и др.

В продолжении, так же, как и в оригинальном тексте Гоголя, встречаются пейоративы, выступающие в качестве негативной характеристики персонажа, например: «уж сегодня я как пить дать обыграю этого шалолая», «вот подлец»,

«мало тебе, что ты, скотина, людям пакостишь», «Ах, скотина! Какая же скотина!», «этот негодяй совершил» [Авакян, дата обращения: 15.07.2019].

Во фрагментах второго тома «Мертвых душ», написанных Авакяном, имеются внутренние реплики героев, способствующие колоризации образов, например: «Присутствующие, послушно крестясь, возводили глаза к потолку, под которым резвилась стая всё тех же озабоченных закускою мух, и шептали что-то, еле заметно шевеля губами. Какие слова срывались с их уст, сказать трудно и одному богу известно, но нам почему-то думается, что наместо молитвы многие говорили про себя: «Разрази тебя гром, чёртова баба»; «В первые минуты Чичиков готов был даже приписать эти происходящие в ней перемены своему собственному обаянию, и даже немного испугался этого, подумавши: «Бог ты мой, да как с ней управиться: велика ведь очень...» [Авакян, дата обращения: 15.07.2019].

Ю.А. Авакян активно использует метафоры, сравнения и гиперболы, свойственные идиостилю Гоголя и имитирующие его: «Месяц нежный и пока еле видимый, тоже уж проступал на синеве, так, что казалось точно кто-то огромный, кем был создан этот чудесный пейзаж, махнул легонько кисточкою, обмоченною в белила, и вывел его сияющую белизной закорючку» [Авакян, дата обращения: 15.07.2019].

Особенности идиостиля Н. В. Гоголя не только имеются в сохранившихся фрагментах оригинального текста, но и воссозданы в «тексте-продолжении» Ю. А. Авакяна. Благодаря этому происходит имитация языкового стиля поэмы «Мертвые души» Н. В. Гоголя. Данный текст следует отличать от стилизации, понимаемой в узком смысле и являющейся одной из разновидностей вторичного текста. Стилизация в поэме «Мертвые души. Том 2» Ю.А. Авакяна является художественным приемом, лежащим в основе текста-продолжения.

Текст-продолжение Ю. А. Авакяна является ярким примером продолжения-стилизации оригинального текста, созданного на основе сохранившихся фрагментов, написанных автором оригинального текста, что, безусловно, является уникальным случаем для истории литературы, связанным с творческой историей

поэмы «Мертвые души» Н. В. Гоголя. Однако приемы, которые использует автор продолжения для того, чтобы сделать его как можно более похожим на оригинал, свойственны для стилизаций, так как текст Авакяна совмещает в себе два предмета изображения: это и «воспроизведение чужого стиля», что характерно именно для стилизаций, и также попытка изобразить дальнейшее развитие судеб героев оригинального текста по сохранившимся фрагментам, которые были написаны самим Н. В. Гоголем.

Следует отметить, что не только оригинальное произведение Н. В. Гоголя и его незавершенность, но и сохранившиеся фрагменты второго тома и черновики писателя «провоцируют» написание продолжения. Рецепция творчества Н. В. Гоголя в продолжении А. Ю. Авакяна стала поводом для нового уровня в литературной игре. Как отмечают Г. И. Данилина и О. В. Хавралёва [Данилина, Хавралёва 2018, 140–152], в романе В. А. Шарова «Возвращение в Египет» (2013) в основе сюжета лежит замысел дописать поэму «Мертвые души» Н.В. Гоголя, что должен сделать его праправнук, живущий в XX веке, – Коля Гоголь. Роман написан в эпистолярной форме и представляет собой, в основном, переписку Коли с его родственниками, которые одержимы идеей дописать неоконченную поэму великого предка. В романе В. А. Шарова есть также «Синопсис», который пишет Коля. Данный «Синопсис» является по сути продолжением поэмы Гоголя, соответствующим замыслу писателя о том, что первая часть представляет собой аллегорию Ада, а две последующие – Чистилища и Рая, подобно градации, предложенной в «Божественной комедии» Данте Алигьери. Данный сюжет как бы повторяет творческую биографию Ю. А. Авакяна, однако исследование романа В. А. Шарова не является задачей данного исследования, так представляет собой не текст-продолжение в чистом виде.

Роман «Мертвые души, Том 2» Ю. А. Авакяна представляет собой пример текста-продолжения, имитирующего поэму «Мертвые души» таким образом, как будто продолжение написал сам автор оригинального текста. За счет использования приема стилизации продолжение становится максимально приближенным к идиостилю писателя.

Однако в эпоху постмодернизма канонические тексты все больше привлекают писателей не с целью подражания и созданий стилизаций, а с целью вовлечения в литературную игру с автором претекста. Примером данного явления могут послужить произведения, которые мы рассмотрим ниже.

3.2. Текст-продолжение и постмодернистский роман

В этой связи особый интерес представляет рассмотрение межтекстовых связей текста-продолжения Дьердя Далоша «1985» и известного романа-антиутопии Джорджа Оруэлла «1984».

Роман Оруэлла «1984» имеет два известных продолжения. Одним из них является роман Э. Берджесса «1985», представляющий собой вариант квазипродолжения (Берджесс заимствует из романа «1984» саму идею антиутопии и хронотоп, помещая в текст-продолжении новых персонажей).

Роман Дьердя Далоша «1985» впервые был опубликован в 1983 году, по прошествии тридцати четырех лет после выхода оригинального романа Джорджа Оруэлла «1984» в 1949 году.

Само название романа венгерского писателя «1985» указывает на тесную связь с известным романом-антиутопией. Роман Далоша написан в постмодернистской манере и обладает всеми характерными для подобных произведений чертами, в основе которых лежит постмодернистская игра.

Интересной особенностью данного текста-продолжения является нелинейный нарратив. Нарратив в современном представлении есть «текстопорождающая конфигурация двух рядов событийности: референтного и коммуникативного» [Тюпа 2001, 8]. Событие, о котором рассказывается, вступает во взаимодействие с событием рассказывания, и второе – с точки зрения сюжетной нарратологии – не менее, а более важно, чем первое. В романе Далоша событие рассказывания эксплицировано в сносках к основному тексту. Данные сноски авторизованы: их дает историк, который выстраивает все повествование «1985» на основании попавших в его руки документов и дневниковых записей главных героев романа Оруэлла. Происходит удвоение за счет того, что в сносках историка имеются не только пояснения основного текста, но и своя отдельная сюжетная линия, связанная с событиями собственной жизни историка-повествователя.

Название романа Далоша указывает на то, что события, о которых пойдет речь в романе, непосредственно связаны с событиями, описанными в тексте

Оруэлла. Причем временной период, разделяющий действие претекста и одной из сюжетных линий вторичного текста, основными героями которой являются главные герои романа «1984», невелик и составляет всего лишь год. Таким образом, в романе «1985» изображена жизнь героев непосредственно после «1984»-го года. События второй сюжетной линии развиваются в будущем, по прошествии полувека. Историк, от лица которого ведется повествование, живет в тридцатых годах XXI века.

Вначале мы остановимся на рассмотрении первой сюжетной линии, главными героями которой являются персонажи романа-антиутопии «1984». Далош «снимает» трагичность финала романа Оруэлла, благодаря чему появляется возможность написания текста-продолжения. Концовка романа-антиутопии не предполагает возможности написания текста-продолжения. В финале оригинального текста «1984» личность главных героев оказывается разрушенной, их воля сломлена и подчинена Старшему Брату, роман Дж. Оруэлла заканчивается словами: «Но все хорошо, теперь все хорошо, борьба кончилась. Он одержал победу. Он любил Старшего Брата» [Оруэлл 1991, 280].

Несмотря на все мучения, испытанные Смитом в стенах Министерства любви, он до последнего не мог отказаться от Джулии и предать ее. «Они не могут в тебя влезть», – сказала Джулия. Но они смогли влезть» [Оруэлл 1991, 54-55], надежда одержать победу в борьбе со Старшим Братом все-таки оставалась у главных героев. Но пытки в Министерстве любви оказались сильнее их чувств друг к другу. О’Брайену все-таки удалось поработить волю Смита, используя против него его самый большой страх. Финальная встреча Уинстона и Джулии и их взаимное признание в предательстве друг друга символизируют метафорическую победу тоталитарного государства над человеческой личностью, которая стала возможной благодаря бесчеловечным манипуляциям, производимым над ними.

В начале текста-продолжения «1985» пафос финала романа-претекста как бы сглаживается: оказывается, что Старший Брат умер, Уинстон Смит и Джулия Миллер живы и достаточно благополучны, О’Брайен больше не занимает пост в

тайной полиции, а участвует в издании литературного приложения к газете «Таймс».

Сам Старший Брат уже не имеет такого могущества, а впоследствии и вовсе умирает. Его смерть представлена в ироническом ключе, благодаря чему текст-продолжение приобретает черты пародии:

«По решению Специальной государственной комиссии с целью улучшения состояния больного у него были временно удалены правая рука и левая нога. Одновременно были приняты меры к временному удалению левой почки <...>

Специальная комиссия, расширенная до 250 членов за счет введения в ее состав общественных деятелей, приняла решение об ампутации и правой ноги нашего любимого Вождя <...>.

После ампутации левой руки, вызванной гангреной, Старший Брат в трехминутном выступлении по радио обратился к населению Океании с пожеланием, чтобы его временное недомогание не помешало празднованию недавней небывалой победы Военно-воздушных сил Океании над пиратской авиацией варварской Евразии» [Далос 1991, 299–300].

Далее следует рассказ о резекции правого легкого и о повторном удалении левой руки Старшего Брата, что позволяет сделать вывод о том, что у него было две левых руки. В качестве причины смерти Старшего Брата названо «временное недомогание». На наш взгляд, данный эпизод является пародией на систему управления существовавшую в странах Восточной Европы, которая была строго централизована и имела разросшийся бюрократический аппарат, управления и ведомства в котором выполняли схожие функции, а их существование зачастую не имело никакой практической значимости.

1985 год становится годом «лондонской весны», как его называет историк в примечании к дневниковым записям Смита. Далос заимствует героев из претекста, но их судьбы уже не кажутся столь трагичными. Текст-продолжение нельзя назвать антиутопией в строгом смысле слова. Сюжет антиутопии в основном строится на внезапном отказе одного из членов общества следовать привычному ритуалу: конфликт начинается, когда герой осознает себя как

личность. В антиутопии царит атмосфера страха, панического страха не соответствовать нормам, принятым в обществе, и страха продолжать жить в этом обществе, а точнее, существовать в нем в постоянном подчинении. Вольнодумство, предательство общественной идеи, неподчинение наказываются крайне жестоко: от насильственного внушения веры в идеи общества и государства до ареста или ссылки [Коломейцева 1998, 68].

Так, например, главный герой романа «1984» Уинстон Смит, несмотря на все пережитые потрясения и страдания, становится вновь востребованным и нужным империи человеком. В романе Далоша оказывается важна именно личность главного героя, его способности и профессиональные умения.

Как и прежде, Океания находится в перманентном состоянии войны с Евразией, и вся система государственного управления, в том числе органы, занимающиеся пропагандой, работают в соответствии с нуждами военного времени. Бывший палач О'Брайен становится высокопоставленным офицером полиции мыслей, которая также называлась «Управление умами». Он приглашает Смита на встречу и предлагает место главного редактора литературного приложения к газете «Таймс». Безусловно, О'Брайен не забыл произошедшее между ним и Смитом в 1984 году, но называет неопишуемые страдания, причинные Смицу, «прошлогодним эпизодом» и оправдывает себя тем, что он, О'Брайен, был младшим офицером и был вынужден выполнять приказ. О'Брайен даже просит прощения и предлагает Уинстону работу, в которой появляется место творчеству, что было невозможно в романе Оруэлла: «Немного критики, немного поэзии, а позже, может быть, и немного политики» [Далош 1991, 305]. Безусловно, вся жизнь общества продолжает подчиняться принципам ангсоца, но наблюдаются определенные послабления: «Литературное приложение не может идти вразрез с основными принципами ангсоца и партии, но ангсоц – понятие достаточно широкое, – добавил О'Брайен, едва заметно подмигнув мне, – и его можно интерпретировать по-разному» [Далош 1991, 305].

Меняются и сами лозунги Океании: мир – это уже не война, как раньше, а мир теперь означает поражение. О'Брайен отмечает, что империя не может

оставаться такой, какой она была до смерти Старшего Брата, и именно Смит призван помогать в формировании ее нового образа.

Далаш пытается сохранить основные черты характера главного персонажа. В процессе работы в литературном приложении к газете «Таймс» у Смита начинает зреть идея освободительной революции. Роман Дж. Оруэлла заканчивается тем, что Смит полностью принял господство Старшего Брата над ним и над всем обществом, однако по прошествии года в его мировоззрении происходят существенные изменения. Смит опять задумался о свержении Старшего Брата: «Я подумал, что если откажусь занять пост главного редактора, он достанется кому-то другому, и как знать, какой тогда будет газета? В такой ситуации я не мог принимать во внимание моральные соображения. Чтобы изгнать из Океании дьявола – призрак Старшего Брата, нужно было (по крайней мере, на первых порах) взять в союзники Вельзевула, то есть О'Брайена» [Далаш 1991, 306].

Несмотря на все послабления, произошедшие в общественной и политической жизни, Смит не доволен тем, что вся власть в Океании сосредоточена в руках партии. Он включается в активную политическую борьбу, которая, как и в «1984», не увенчалась успехом: он стал врагом народа. Его судьбу вряд ли можно сравнить с судьбой героя-революционера. Из комментариев историка мы узнаем, что в конце 90-х Смит написал мемуары, которые распространились только в рукописи; из них становится известно, что после поражения революции он был арестован по политическим мотивам, а позже – сослан на родину. Жизнь его оборвалась в результате автомобильной катастрофы.

Джулия, изображенная Оруэллом как поверхностная, но пылкая девушка, в тексте-продолжении действует в логике развития персонажа, предложенной автором претекста. Она занимает позицию партии и оправдывает Старшего Брата: «Не забудем, что власть Старшего Брата означала не только застенки и тюрьмы, но и созидательный труд миллионов людей, которые силой своего разума и рук сделали Океанию великой» [Далаш 1991, 306]. Благодаря верности идеалам

партии Джулия поднимается на самую вершину власти, а Смит, по ее собственному выражению, оказывается «на мусорной свалке истории». Она, единственная из героев претекста, оказывается в выигрышном положении. После поражения революции Джулия перешла на сторону нового режима и впоследствии стала министром культуры. Она даже написала книгу «Жизнь, отданная английскому социализму: Воспоминания», которая в XXI веке стала единственным легальным источником информации, из которого жители Океании и Англии могли черпать сведения о событиях 1985 года.

Когда Смита арестовывают во второй раз, он видит Джулию и произносит: «Да, твое место с ними» [Далош 1991, 418]. Данная развязка оказывается символической и перекликается с финалом романа Оруэлла, который заканчивается обоюдным предательством главных героев. Несмотря на то, что в «1985» Старший Брат умер, у него остаются последователи.

Интересна судьба О'Брайена, которую нельзя назвать счастливой. Бывший палач сначала был оправлен в отставку, а затем написал скандальную книгу в названии «Ничто не остается тайной: Разоблачения сотрудника тайной полиции», которую он отправил за границу и завещал опубликовать только после его смерти. А смерть настигла его в 2008 году в лондонской психиатрической лечебнице.

«1985» представляет собой текст-продолжение, со всеми характерными для него чертами: заимствование персонажей, хронотопа из оригинального текста. Кроме того, роман Далоша обладает оригинальными чертами: нелинейный нарратив связан с образом историка, в примечаниях которого представлены многочисленные отсылки к роману «1984». Текст-продолжение «1985» совмещает в себе черты текста-завершения с элементами пародии. Роман Далоша, написанный в постмодернистской манере, сохраняет признаки жанра антиутопии. Данные особенности вторичного текста лежат в основе межтекстовых связей между оригинальным текстом Дж. Оруэлла и текстом-продолжением Д. Далоша.

Текст-продолжение Д. Далоша является постмодернистским текстом, в основе которого лежит всем известный оригинальный текст. Хотя «1985» и

наследует основных действующих персонажей из романа Оруэлла: Смита, Джулию, О Брайна, Большого Брата и других, в нем появляются новые герои, главным из которых является историк. Историк – внетекстовый персонаж, который не принимает участия в событиях, а выстраивает повествование и выполняет функцию рассказчика: «Основу этого сборника документов составляют воспоминания трех авторов ... Их дополняют официальные сообщения правительства Океании, а также газетные статьи, стихотворения и частные документы. Я снабдил документы примечаниями и расположил их в хронологическом порядке. При этом я не имел намерения повлиять на суждение читателей – я стремился лишь исправить фактические ошибки и фальсификации, обусловленные предубеждением авторов» [Далош 1991, 297].

Д. Далош заимствует хронотоп из оригинального текста, при этом события, описываемые в основной части произведения, происходят через год после событий, описанных в оригинальном тексте, то есть в 1985 году. Повествование историка ведется из 2035 года. Таким образом, происходит удвоение нарратива и собственно текстом-продолжением становится основной текст, составленный из воспоминаний главных героев романа Дж. Оруэлла; а обрамляющий и комментирующий текст, связанный с образом историка, становится метатекстом, хотя его основной функцией является не только комментирование; в нем также выстраивается свой сюжет.

Комментарии историка представлены в романе девятью десятками сносок, которые являются примером метатекстуальных связей, пронизывающих весь роман «1985». Примечания историка условно можно поделить на пять групп:

1. собственно примечания историка, то есть разъяснение реалий того или иного исторического момента, которые могут быть непонятны современному читателю («8. Истангсоц – «истинный английский социализм», официальная политическая доктрина режима, установленного после поражения революции в сентябре 1985 года. Заменил прежний ангсоц» [Далош 1991, 307]); причем у этих комментариев весьма широкий спектр – от бытовых до политических, от житейских до эстетических (например, в примечании № 41 историк весьма

пространно рассуждает на тему «Гамлета» У. Шекспира и о попытках его постановки в Океании [Там же, 349]);

2. ссылки на труды ученых и литературные произведения (например, «1. Выстрадавшая истина. Изд-во «Свободная Океания». Браззавиль, 2010. На англ. яз.» [Далош 1991, 298] «3. Жизнь, отданная английскому социализму: Воспоминания. Центральное государственное изд-во. Лондон, 2010. На англ. яз.» [Там же] и др.). Данные сноски, с одной стороны, усиливают эффект документальности, так как оформлены по всем законам библиографии, но в то же время, напоминают читателю о том, что перед ним художественное произведение, так как подобных трудов не существует в реальности;

3. сноски, благодаря которым в тексте-продолжении появляются сведения о событиях, предшествующих событиям, описываемым в оригинальном тексте, то есть сноски, в которых появляется предыстория оригинального текста, романа «1984» (например, «9. Согласно некоторым источникам, О Брайен был незаконным сыном лорда и служанки. Свою фамилию он получил от приемного отца, рабочего-ирландца. При старом режиме его карьеру тормозило незаконное происхождение; во времена Старшего Брата он подвергался дискриминации из-за своей ирландской фамилии: когда он начинал политическую деятельность, ему пришлось приложить много усилий, чтобы снять с себя подозрение в «католицизме», и в конце концов ему это удалось» [Далош 1991, 309]). Данные сноски, как правило, привязаны к героям «1985», заимствованным Далошем из претекста, данные дополнения воспринимаются как автобиографичные;

4. примечания, в которых историк «исправляет фальсификации, обусловленные предубеждением авторов» («54. О Брайен неточно излагает принцип полета, использованный евразийцами. В действительности им позволял держаться в воздухе механизм, вмонтированный в одежду...» [Далош 1991, 364]);

5. примечания, связанные со второй сюжетной линией, жизнью историка в 2035 году, в которых он выражает собственные мысли и чувства относительно описываемых событий, а также описывает события собственной жизни (например, «66... Мы полностью сочувствуем человеческим трагедиям того

времени. Правда, как исследователи мы ни в коем случае не можем допустить, чтобы нами руководили эмоции, но тем не менее нам причиняют боль страдания людей, и мы можем признаться, что чисто по-человечески нам жалко их до слез» [Далош 1991, 385], «70. Я тоже вырос в неполной семье. Позже моя мать вторично вышла замуж, и отчим часто колотил меня. Привет, Мухаммед!» [Далош 1991, 387], «75. Это не имеет отношения к теме, но отмечаю: меня исключили из списка на повышение зарплаты, потому что на празднование дня рождения шефа, где присутствовали все остальные, я демонстративно не явился, сославшись на нездоровье» [Далош 1991,392] и т. п.).

В заключительных примечаниях историка наблюдается тенденция к ослаблению гипертекстуальных связей текста-продолжения и оригинального текста, а также усиление метатекстуальных связей внутри текста «1985» из-за развития второй сюжетной линии в комментариях, связанной с собственной жизнью историка.

В рассматриваемом произведении сноски представляют собой довольно объемный и вполне самостоятельный текст (особенно во второй части произведения). В первой части текста-продолжения преобладают сноски первых четырех типов, которые постоянно отсылают читателя к претексту и к собственно тексту-продолжению. Во второй части произведения преобладают сноски пятого типа, и текст, вынесенный в сноски, становится самостоятельным повествованием о жизни историка и о его конфликте с начальством и коллегами.

Параллельное повествование в финале произведения не соединяется: собственно текст-продолжение заканчивается заключением Смита под стражу, что является зеркальным финалом по отношению к претексту – роману «1984». Финал сюжетной линии, связанной с образом историка, приводится в примечании под номером «90», который также является зеркальным и по отношению к тексту-продолжению и по отношению к претексту. Историк так же, как и Смит, оказывается в тюрьме и ждет суда: «Завтра процесс. По договоренности с адвокатом я буду защищаться сам. Я буду обвинять! Он замечательный человек и тоже ненавидит моего директора. Мы вместе разоблачим его. Он обещал мне

после суда официально приобщить к делу мою рукопись. Тогда он сможет на законном основании вынести ее из тюрьмы и даже снять с нее копию. «Для определенной цели», – сказал он с хитрым огоньком в глазах» [Далош 1991, 425].

Таким образом, удвоенный нарратив текста-продолжения и вторичность самого текста «1985» по отношению к роману «1984» создают сложный комплекс интертекстуальных связей (внешних и внутренних). В романе «1985» реализованы сильные гипертекстуальные связи (по терминологии Ж. Женетта) между вторичным текстом и претекстом, заключающиеся в заимствовании героев, хронотопа из оригинального текста; а также метатекстуальные (то есть связь текста и комментирующего текста) связи; усложнение данных связей происходит за счет того, что метатекст комментирует не только роман, в котором он присутствует, но и претекст, роман «1984». Реализованные в примечаниях историка метатекстуальные связи лежат в основе межтекстового взаимодействия двух произведений.

3.3. Текст-продолжение в массовой литературе

Названные выше формы интертекстуальности получили широкое распространение в массовой литературе. Как отмечает М. А. Черняк, литературный процесс в России к концу XX века характеризуется резко обозначившейся дифференциацией «высокого», элитарного и «низкого», массового. «В массовой литературе выработаны жесткие жанрово-тематические каноны, являющие собой формально-содержательные модели прозаических произведений, предлагающие определенную сюжетную схему и обладающие общностью тематики, устоявшимся набором действующих лиц и типов героев» [Черняк 2008, 4].

Роман «Та самая Татьяна» Анны и Сергея Литвиновых, написанный в 2016 году, является произведением массовой литературы, для него свойственно наличие типового шаблона, который лежит в основе его жанрово-тематической разновидности. «Та самая Татьяна» может служить примером любовно-детективного романа, однако сами авторы в аннотации называют его «блестящей литературной стилизацией» [Литвиновы 2016, 5], что, на наш взгляд, является не вполне точным обозначением для данного литературного произведения.

В массовой литературе редко встречаются стилизации, поскольку, как отмечает Натали Пьеге-Гро, «при стилизации исходный текст не подвергается искажению, имитируется лишь его стиль», «подражатель должен следовать мелодии песни, а не ее словам» [Пьеге-Гро 2015, 110]. Исследователь отмечает, что стилизация носит формальный характер и не предполагает сохранение сюжета имитируемого произведения. Стилизация также предполагает воссоздание жанра. Массовая же литература, ориентированная на «жанровое ожидание» и серийность издательских проектов, использует типичные схемы и шаблоны, а не ориентируется на художественные особенности претекста.

В любовно-детективном романе «Та самая Татьяна» используется якобы оригинальный для массовой литературы прием: А. и С. Литвиновы пытаются создать текст-продолжение романа А. С. Пушкина «Евгений Онегин», более того, авторы пытаются его дописать, завершить. Однако этот прием, как отмечает

М.А. Черняк, связан с «литературной беспомощностью», которая «обрекает авторов массовой литературы на всевозможные пересказы, римейки, имитации, подделки. Эксплуатация классического наследия современной российской литературой достигла массового размаха. Заимствуется названия, имитируется стиль, жанр, пишутся продолжения» [Черняк 2008, 8].

Критик М. Адамович называет данное направление в современной литературе «псевдоклассикой», ее появление автор связывает с постмодернистским мироощущением, которое поглотило мир. «Русская литературная классика имеет четко очерченный ореол славы у отечественного читателя – славы литературы совершенной; русская классика, с ее оформленными этическими и эстетическими кредо, с ее сбалансированными нормами, порождающими особый эффект гармонии и эстетичности, заменявшая в большой мере философскую и общественную мысль, – такая классика необычайно привлекательна и удобна для игровой литературы постмодернизма, крепко-накрепко завязанной на эстетике игры» [Адамович 2001, 165]. Привлекательна классика становится не только для литературы постмодернизма, но и для современной массовой литературы.

А. и С. Литвиновы заимствуют героев из романа в стихах А. С. Пушкина и наделяют их типичными чертами героев любовных и детективных романов массовой литературы. Называя свое произведение «литературной стилизацией», авторы, скорее всего, лукавят. «Свободный роман» Пушкина в принципе не может быть завершен, так что дописать «Евгения Онегина» Пушкина и создать при этом стилизацию – задания несовместимые.

Ю. В. Лотман, говоря о сюжетном пространстве русского романа XIX века, отмечает, что «русский роман, начиная с Гоголя, ориентируется в глубинной сюжетной структуре на миф, а не сказку», важной чертой которого является цикличность времени и повторяемость действий, поэтому «понятие конца текста несущественно: повествование может начинаться с любого места и в любом месте быть оборвано» [Лотман 1988, 333]. Именно сознательная (как в случае с «Евгением Онегиным» А.С. Пушкина) и бессознательная незавершенность

многих текстов классической русской литературы порождает стремление и возможность для написания их продолжений. А широкая известность и популярность канонических текстов среди неискушенных читателей способствует тому, что в так называемой массовой литературе существует множество текстов-продолжений известных классических произведений.

«Та самая Татьяна» является прозаическим романом, продолжающим ставший уже прецедентным текстом роман в стихах А.С. Пушкина «Евгений Онегин», написанный в 1830 году. Произведение А. и С. Литвиновых совмещает в себе черты как «диалога с первичным текстом», так и «текста-завершения» (по классификации Л. М. Майдановой [Майданова 1994, 81-104]). Это характерно для многих текстов, которые являются продолжениями известных классических произведений. Попытка завершения произведения, как отмечает Ю. В. Лотман, не характерна, однако, для русского романа с его мифологическим циклическим временем. Рассматривая русские романы XIX века, ученый отмечает, что для них не характерна смерть героя, которая становится конечной точкой в сюжете произведения. Исключением являются романы Тургенева, в которых автор выступает как «демифологизатор по отношению к романским схемам своего времени» [Лотман 1988, 341]. Романы Тургенева на фоне остальных романов русской классической литературы «можно было бы осмыслить как романы «неуспеха», т.е. увидеть в них негативно реализованную европейскую модель» [Там же], в противоположность тем романам классической литературы, в которых герой в процессе жизненных потрясений приходит к воскрешению души.

Как было отмечено выше, продолжение, написанное А. и С. Литвиновыми содержит в себе черты завершения романа, что не характерно для «свободного романа» А. С. Пушкина, и это различие между двумя произведениями не является единственным. Если мы обратимся к тексту романа-продолжения «Та самая Татьяна», то увидим, что авторы не создают стилизацию пушкинского романа в стихах (что видно при самом беглом взгляде на данное произведение: оно написано в прозе, в отличие от канонического текста), но, используя множество аллюзий к классическому роману, пишут совершенно новый текст.

Множественные референции дают авторам возможность создать «эффект переключки» между двумя романами, кроме того, авторы предполагают, что читатель знаком с прецедентным текстом и поэтому без труда сможет установить связь между ними.

А. и С. Литвиновы заимствуют пушкинских героев: Татьяну, Евгения Онегина, Ольгу, мать Татьяны и Ольги, Зарецкого, мосье Гильо, в романе также упоминаются Трике, Буянов, Петушков, Филиппьевна.

Роман обладает рамочной композицией. В предисловии, которое «Писано в Санкт-Петербурге в 1872 году», мы узнаем, что в распоряжении у некого барона Аркадия фон Шиншиллинга оказываются бумаги его бабушки, княгини Татьяны Ртищевой, которая скончалась в 1870 «в своем доме на Фонтанке». Бумаги состоят из дневниковых записей, а также писем, с помощью которых барон предлагает совершить путешествие к «милому сердцу времени» – двадцатым годам XIX века.

Собственно роман начинается с письма «Е. О.», обращенного к Татьяне и писанного 8 марта 1825 года, примерно через 4 года после их разлуки. В письме Онегин признается в любви Татьяне и пространно высказывается о ее супруге, упрекая его к нелюбви к Татьяне: «Ему разрешена даже такая малость, воспрещенная мне, как касаться губами края вашей одежды! Но между прочим: часто ли вообще ваш супруг целует край вашего платья – как это делал я в тот вечер? Часто ли вы видели его у ваших ног? Нет? Отчего же он, безумец, не предается этому занятию бесконечно – как делал бы я, получив подобное соизволение?» [Литвиновы 2016, 12]. Приведенный фрагмент иллюстрирует то, как изменен характер главного героя по сравнению с характером героя претекста. Литвиновы обращаются к памяти персонажа: Евгений Онегин упоминает о своем письме события бала, на котором его отвергла Татьяна. Но сама манера изложения мыслей, сравнения себя с супругом Татьяны и попытка выставить последнего в неблагоприятном свете, конечно, противоречит поведению дворянина и дэнди, которым Евгений Онегин является в романе А. С. Пушкина. Евгений

Онегин у Литвиновых не обладает манерами и воспитанием, присущими дворянину, а его поведение в высоком свете непозволительно.

Далее действие развивается стремительно, в соответствии с типовой схемой любовного романа: героиня с радостью отвечает на письмо бывшего возлюбленного, между Татьяной и Евгением вспыхивают былые чувства, и клятва, данная Татьяной («и буду век ему верна», то есть своему мужу-генералу), оказывается нарушенной.

В процессе общения Татьяны и Евгения выясняется, что Онегин, хоть и стрелял в Ленского, но не признает себя его убийцей, так как стрелял поверх головы и уверен, что истинным убийцей является кто-то другой. Это обстоятельство провоцирует появления в тексте-продолжении второй сюжетной линии – детективной. Таким образом, происходит трансформация «открытого» романа Пушкина, в результате которой появляется текст-продолжение в духе любовно-детективного романа.

Дальнейшее повествование посвящено разгадыванию тайны убийства Владимира Ленского. Роман соответствует канонам классического детектива. Вне зависимости от жанровой принадлежности детективная проза характеризуется: 1. наличием тайны преступления, 2. столкновением на этой почве героя-детектива (сыщика-профессионала или любителя) и преступника, 3. сюжет представляет собой процесс расследования и разворачивается путем проверки различных версий; одновременно испытываются также подозреваемые и сам детектив; 4. итогом расследования обычно бывает установление личности преступника, его мотивов и восстановление обстоятельств или реконструкция «картины» преступления [Резван 2006, 55].

Роль героя-детектива в романе «Та самая Татьяна» выполняет Евгений Онегин, который отправляется для выяснения обстоятельств дуэли на место ее проведения. Сюжет основан на проверке различных версий и применении криминалистических методов, используемых для раскрытия преступлений, как это происходит в реальной следственной практике. Например, Евгений, приехав на место дуэли, проводит следственный эксперимент, сопоставляя действительное

положение дел со своими воспоминаниями об «ужасном утре января четырнадцатого дня 1821 года». В результате эксперимента Евгений находит доказательство того, что был сделан еще один выстрел. Теперь его главная задача – найти того, кто этот выстрел произвел.

В процессе расследования Евгений встречается с героями пушкинского романа: секундантом Ленского, который выдвигает множество своих версий, узнав о догадке Онегина, с мосье Гильо, а также с уланом, который в романе Пушкина упоминается лишь в связи с Ольгой, а в романе Литвиновых становится одним из главных действующих лиц и получает свое собственное имя – Григорий Аржаев.

Григорий Аржаев не единственный новый персонаж. Кроме него в романе «Та самая Татьяна» появляется Иван Аврамов, дядюшка Владимира Ленского, который унаследовал состояние юного поэта. Именно с Иваном Аврамовым связана разгадка убийства Ленского: это он убил поэта ради наследства. Типичная для массовой литературы сюжетная схема. Убийство ради получения наследства тиражируется во многих детективных романах массовой литературы.

Но в романе А. и С. Литвиновых данная сюжетная схема разыграна несколько по-иному: обычно наследник убивает своего престарелого родственника, а в тексте-продолжении складывается противоположная ситуация. Данная развязка является еще одной референцией к роману Пушкина: наследование дядей состояния племянника является зеркальной по отношению к каноническому роману, в котором Евгений Онегин наследует состояние своего дяди.

В послесловии к роману «Та самая Татьяна», которое также написано бароном Шиншиллингом, получает свое развитие любовная линия: Татьяна и Евгений становятся мужем и женой, после трагической гибели генерала, супруга Татьяны, но их брак не приносит им радости. После нескольких лет замужества Татьяна становится вдовой во второй раз. Онегин уезжает путешествовать по Америке, вероятно, в этом сюжете обыгрывается, свойственная ему «охота к перемене мест». В конце своего путешествия «Онегин примкнул к войскам

генерала Хьюстона, сражавшимся за независимость Техаса от Мексики. А вскоре, в марте 1836 года, стало известно, что Евгений в числе почти всего отряда под командованием полковника Джеймса Боуи погиб во время осады мексиканскими войсками форта Аламо» [Литвиновы 2016, 137]. Татьяна вышла в третий раз замуж за врача Павла Ртищева, сподвижника Пирогова, но в 1855 году опять овдовела и в одиночестве дожила до 1870 года.

Таким образом, в романе «Та самая Татьяна» А. и С. Литвиновых межтекстовые связи с претекстом оказываются ослабленными: хотя авторы заимствуют героев, обстоятельства, хронотоп, но полностью изменяют всю структуру текста-продолжения. В отличие от претекста (романа в стихах), он оказывается романом, построенным по законам любовно-детективного романа. Подобно тому как авторы текстов-продолжений, написанных в постмодернистской манере, основываясь на принципе децентрации, «переделывают» классиков, так и данный текст массовой литературы полностью изменяет исходный канонический текст и не имеет в своей структуре каких-либо глубинных межтекстовых связей с ним.

Роман Литвиновых имеет свойства «текста-завершения», в котором описана вся последующая жизнь героев А. С. Пушкина с того момента, на котором поэт прервал свое повествование. Однако данное завершение практически не сопоставимо с каноническим текстом, так как герои-текста продолжения существуют и действуют в новой логике, не соотносящейся с той, которая была предложена в претексте.

В результате проведенного анализа прозаических текстов отечественных и зарубежных авторов нами установлено, что тексты-продолжения являются общелитературным феноменом и самостоятельным видом вторичного текста, для которого характерны указанные выше черты. Данные свойства текстов-продолжений характерны как для текстов, обладающих сильными межтекстовыми связями с претекстом, что иллюстрирует текст-продолжение Ю. А. Авакяна «Мертвые души. Том 2», так и для текстов с более слабыми межтекстовыми связями, таких, как продолжение Д. Далоша «1984», а также для

текстов, в которых данные связи являются весьма условными («Та самая Татьяна» А. и С. Литвиновых).

Таким образом, можно сделать вывод о том, что эпический текст-продолжение является самостоятельной разновидностью вторичного текста и может обладать различной эстетической ценностью, в зависимости от того, насколько точно его автор воспроизводит или видоизменяет черты оригинального текста в своем произведении. В результате попытки воспроизведения черт идиостиля автора оригинального текста мы можем наблюдать текст-продолжение с элементами стилизации. В том случае если автор текста-продолжения имеет своей целью представить в ироническом ключе героев оригинального текста или сам текст, мы можем говорить о признаках пародии в данных произведениях. Если же текст-продолжение заимствует из канонического текста только имена героев, ориентирован на его время и пространство, а развитие персонажей во времени не следует логике, предложенной автором претекста, возникает произведение, которое никак не связано структурно с претекстом и может быть названо его продолжением весьма условно.

Заключение

В результате проведенного исследования работ, посвященных вторичным текстам, мы пришли к выводу о том, что текст-продолжение как самостоятельный вид вторичного текста не был рассмотрен ни в одном литературоведческом исследовании.

В настоящее время имеется лишь одна теория вторичных текстов, предложенная М.В. Вербицкой, в которой, однако, отсутствует текст-продолжение как самостоятельный вид вторичного текста, хотя попытки исследовать вторичные тексты предпринимались учеными и ранее. Данное изучение было связано, прежде всего, с исследованием феномена интертекстуальности и межтекстового взаимодействия, а не описанием видов вторичных текстов и их классификацией. Наиболее очевидными вторичными текстами признаются пародия и стилизация, поэтому именно данные разновидности получили наиболее широкое описание в теоретической литературе. Текст-продолжение оказался на периферии научного знания, однако он упоминается в работах некоторых исследователей.

Мы пришли к выводу о том, что текст-продолжение является самостоятельным видом вторичного текста, обладает набором дифференцирующих признаков, позволяющих отграничить его от других видов вторичных текстов. Таким образом, текст-продолжение - текст, который является продолжением известного оригинального произведения, ставшего, как правило, каноническим, плотно вплетенным в текст культуры, как национальной, так и мировой, заимствующий из оригинального текста хронотоп, а также персонажей, которые действуют в логике развития, предложенной в претексте, с обязательной сменой автора.

Тексты-продолжения появляются именно у канонических текстов потому, что даже не увлекающийся литературой человек знаком с основными

персонажами, сюжетом подобных произведений художественной литературы, отрывки данных произведений многие знают наизусть, а слова становятся «крылатыми». Для исследователя, занимающегося проблемами истории и теории литературы, а в частности, исследованием данных текстов, может показаться интересным тот факт, что у многих оригинальных текстов есть так называемые продолжения, которые, безусловно, являются «вторичными текстами» по отношению к оригиналам. Именно эти тексты-продолжения оказываются на периферии исследовательских интересов и, как мы видим, практически не вписываются в теоретические положения концепции М. В. Вербицкой, поскольку не все тексты-продолжения оказываются направленными на передачу каких-либо черт протослова.

Несмотря на то, что феномен интертекстуальности стал предметом изучения в эпоху постмодернизма, когда в художественной литературе появляется множество произведений, в основе которых лежит игра, история литературы до эпохи постмодернизма знает большое количество примеров, связанных с активным межтекстовым взаимодействием. Вторичные тексты, в том числе и тексты-продолжения, не являются приметой исключительно литературы, возникшей внутри постмодернистской парадигмы художественности.

Тексты-продолжения, несмотря на свою вторичность, очень часто вызывают большой интерес среди читателей. Данный интерес достаточно легко объяснить: читателю интересна дальнейшая судьба и приключения уже полюбившихся героев. Тексты-продолжения встречались и в русской литературе, и в зарубежной, зачастую становясь настоящим событием.

Анализ работ выдающихся литературоведов, лингвистов, философов, писателей позволил нам показать актуальность проблем интертекстуальности и межтекстового взаимодействия, а также отметить сложность однозначного решения данных проблем (от определения самого понятия интертекстуальности и его отличия от критики источников, интерессубъективности до различных типов классификаций видов вторичных текстов, зависящих от принципов, положенных в их основу).

В процессе исследования мы попытались разграничить драматические и эпические тексты-продолжения. Анализ драматических текстов-продолжений показал, что количество драматических текстов-продолжений очень велико, несмотря на то, что в «классической» драме, как правило, не бывает открытого финала, потому что конфликт должен быть исчерпан и разрешен. Однако возможности для написания драматических текстов-продолжений все-таки существуют. Это обусловлено тем, драматический герой реализуется в действии, и даже если конфликт оказывается разрешенным, автор текста-продолжения может произвести функциональную подмену героев для дальнейшего развития действия.

Мы рассмотрели драматические тексты-продолжения и условно их разделили по времени их написания и эстетической манере, в которой они написаны. Таким образом, возникло деление на «традиционные» и на постмодернистские драматические тексты-продолжения. К первому типу относятся произведения Е. П. Ростопчиной и А. П. Чехова. Авторы данных текстов-продолжений, ориентируясь на претекст, в своих произведениях сохраняют с ним достаточно сильные межтекстовые связи. Отъезд Чацкого из дома Фамусова в комедии А. С. Грибоедова дает возможности для написания продолжения с действующими лицами из претекста. Но в пьесе А. С. Суворина конфликт разрешается самоубийством главной героини, ситуация оказывается конечной. А. П. Чехов решает на подмену одних персонажей другими, функционально совпадающими с персонажами претекста (Татьяна Репина – Оленина).

Ориентация на стиль оригинального текста может содержать в себе иронию по отношению к претексту. При этом комический модус повествования может быть истолкован как намерение пародировать исходный текст. Однако не все авторы текстов-продолжений стремятся к тому, чтобы представить претекст в комическом ключе, а, напротив, пытаются наиболее точно воссоздать черты стиля претекста. В таких случаях текст-продолжение имеет свойства стилизации.

Эпоха постмодернизма со своей установкой на игру и «стремление[м] включить в современную культуру весь опыт мировой истории путем ее ироничного цитирования <...> превратить культурный хаос путем игрового освоения в специфичную среду обитания современного человека» [Флиер 2000, 187] порождает множество текстов, цитирующих более ранние произведения. В результате таких литературных игр создаются большое количество произведений, среди которых есть и тексты-продолжения.

Философы постмодернизма отмечают, что помимо принципа деконструкции, для постмодернизма свойственен принцип децентрации, предполагающий снятие бинарных оппозиций: верх и низ, добродетель и грех, добро и зло. Таким образом, претекст лишается своего авторитета в глазах автора текста–продолжения, в результате чего во вторичном тексте происходят значительные структурные изменения, ослабляются межтекстовые связи с претекстом. Авторы текстов-продолжений, написанных в постмодернистской манере, используют литературную игру не только ради нее самой, но и для того, чтобы обнаружить и эксплицировать с помощью текстов-продолжений в исходном тексте «колодцы смысла».

В текстах-продолжениях, написанных в постмодернистской манере, постмодернистская игра связана со значительными структурными изменениями (варианты продолжения и развязки в «Чайке» Б. Акунина; соединение в пределах вторичного текста – пьесы В. Забалуева, А. Зензинова «Поспели вишни в саду у дяди Вани») двух чеховских пьес – «Вишневый сад» и «Дядя Ваня».

Третья глава исследования посвящена эпическим текстам-продолжениям, которые были рассмотрены в той же логике, что и драматические тексты-продолжения. Текст-продолжение Ю. А. Авакяна является ярким примером реконструкции текста по сохранившимся фрагментам утраченного претекста, автор которого со скрупулезной точностью пытается следовать стилю канонического текста. В тексте-продолжении Ю. А. Авакяна наблюдается очень плотное переплетение оригинального и вторичного текстов, в результате которого создается стилизация на основе сохранившихся фрагментов претекста. Наличие

двух редакций утраченного оригинального текста позволяет автору текста-продолжения использовать фрагменты из них обеих, тем самым выстраивая новый текст с большим количеством фрагментов, написанных самим Н.В. Гоголем. Но данная ситуация для истории литературы является скорее исключением, нежели правилом. У авторов других текстов-продолжений, ввиду отсутствия у создателя оригинального текста замысла писать продолжение, появляется больше творческой свободы, поэтому и формы данных произведений могут значительно изменяться в сравнении с оригинальным текстом.

Эпоха постмодернизма со своей установкой на игру и отношением ко всем словам как уже сказанным множество раз порождает множество текстов, цитирующих более ранние произведения. В результате создается большое количество произведений, среди которых есть и тексты-продолжения. Роман Д. Далоша «1985» является примером подобного рода текстов, в основе которого лежит известная антиутопия Дж. Оруэлла «1984». Но несмотря на заимствование героев, общей сюжетной линии, хронотопа из претекста, автор текста-продолжения создает совершенно новое произведение, в котором появляются новые персонажи и развивается параллельно новая сюжетная линия, которой не было в исходном произведении. Такое же разрушение структуры претекста в постмодернистском тексте-продолжении было отмечено нами при анализе драматических текстов-продолжений.

Схожее явление наблюдается и в текстах массовой литературы, среди которых также встречаются тексты-продолжения. Широкая известность некоторых произведений, а также привлекательность героев провоцируют появление текстов-продолжений в массовой литературе. Как правило, массовая литература использует популярные и известные широкому кругу читателей произведения классической литературы. Но ввиду того, что массовая литература имеет в своей основе установку на развлекательность, тексты современной массовой литературы неожиданно объединяет с постмодернистскими текстами взгляд на искусство не как на способ познания, а как на развлечение. Это соответствует общему взгляду на искусство в эпоху постмодерна: «За

достоверными знаниями человек обращается к науке, а искусство служит лишь для развлечения» [Марков 2018, 29].

Авторы массовой литературы, как правило, не стремятся к созданию стилизаций или пародий, основанных на сильных межтекстовых связях текста-продолжения с первичным текстом. В рассмотренном нами тексте-продолжении «Та самая Татьяна» А. и С. Литвиновых какие-либо глубинные межтекстовые связи с претекстом отсутствуют, заимствование ведется на уровне имен главных персонажей и условном заимствовании хронотопа. В результате появляется любовно-детективный роман, никак не связанный с одним из самых главных произведений русской литературы – романом в стихах «Евгений Онегин» А. С. Пушкина.

В этой связи представляется уместным привести высказывания Д. С. Лихачева, в которых ученый призывал защищать классическую литературу и говорил о том, что ей угрожают «вульгарное преподавание, скучное популяризаторство», «засилье массовой культуры», «абстракционизм, сюрреализм, абсурдное искусство». Д. С. Лихачев не отрицал возможность интерпретации и со-творчества при переводе произведения из языка художественной литературы на новый язык (например, театра или кино), но настаивал на том, что интерпретатор должен глубоко погружаться в исследуемый текст с целью понимания его подлинного смысла.

Большое количество и многообразие текстов-продолжений как в отечественной, так и в зарубежной литературе позволяет наметить перспективы их дальнейшего изучения. На наш взгляд, актуальным остается вопрос о нарративных схемах различных текстов-продолжений, представляет интерес проведение их сравнительного анализа как в диахронии, так и в синхронии. В данном исследовании не были рассмотрены произведения детской литературы, в которой очень много текстов-продолжений (например, продолжение сказок о Незнайке Николая Носова – «Остров Незнайки» Игоря Носова). Данные обстоятельства обуславливают возможность привлечения в будущем нового материала для исследования.

Список использованной литературы

1. Акунин Б., Чехов А. П. Чайка. М.: Олма Медиа Групп / Просвещение, 2009. 192 с.
2. Бёрджесс Э. 1985. / Пер. Комаринец А. – АСТ, 2015. - 320 с.
3. Гоголь Н. В., Авакян Ю. А. Мертвые души, том 2. [Электронный ресурс]. URL: http://samlib.ru/a/awakjan_j_a/deadsouls2.shtml (дата обращения 15.07.2019).
4. Гоголь Н. В. Собрание сочинений в восьми томах. Т. 6. М. : Правда, 1984. 318 с.
5. Гоголь Н. В. Собрание сочинений в восьми томах. Т. 7. М. : Правда, 1984. 528 с.
6. Гоголь Н. В. Собрание сочинений в девяти томах. Т. 5. М. : Русская книга, 1994. 477 с.
7. Горовиц Э. Дом шелка. Новые приключения Шерлока Холмса. / Пер. Загот М. – М. , 2011. – 320 с.
8. Грибоедов А. С. Горе от ума // От русского классицизма к реализму: Д. И. Фонвизин, А. С. Грибоедов / Сост., вступит. ст. и коммент. Е. Рогачевской. – М.: Школа–Пресс, 1994. – С. 203–336.
9. Далош Д. 1985 / Дж. Оруэлл, Д. Далош. 1984. 1985. М.: Текст, РИК «Культура», 1991. С. 295– 426.
10. Забалуев В., Зензинов А. Пospели вишни в саду у дяди Вани // URL: <http://www.netslova.ru/zenzab/cherry.html>. (Дата обращения: 28.01.2021)

11. Литвинова А. В., Литвинов С. В. Та самая Татьяна / Анна и Сергей Литвиновы. Та самая Татьяна ; Семейное проклятие. – М. : Издательство «Э», 2016. – С. 5- 138.
12. Оруэлл Дж. 1984. / Дж. Оруэлл, Д. Далош. 1984. 1985. М.: Текст, РИК «Культура», 1991. С.9–294.
13. Пушкин А. С. Евгений Онегин / Полное собрание сочинений в десяти томах. Т. 5. М.-Л.: Издательство АН СССР, 1950. – С. 5-215.
14. Пушкин А. С. Пиковая Дама / Собрание сочинений в десяти томах. Т. 5. М.: Художественная литература, 1960. – С. 233-263.
15. Ростопчина Е. П. Возврат Чацкого в Москву, или встреча знакомых лиц после двадцатипятилетней разлуки: Разговор в стихах // От русского классицизма к реализму: Д. И. Фонвизин, А. С. Грибоедов / Сост., вступит. ст. и коммент. Е. Рогачевской. – М.: Школа–Пресс, 1994. – С. 427–539.
16. Суворин А. С. Татьяна Репина. 4-е изд., испр. / А. С. Суворин. – СПб.: Издание А. С. Суворина, 1911. – 141 с.
17. Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т.: сочинения: В 18 т., письма: В 12 т. / А. П. Чехов. - М.: Наука, 1974 – 1988.
18. Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. – Т. 12 / А. П. Чехов. – М.: ОГИЗ – ГИХЛ, 1949. – 421 с.
19. Чехов А. П. Собрание сочинений: в 12 т. – Т. 11 / А. П. Чехов. – М.: ГИХЛ, 1956. – 711 с.
20. Чехов А.П. Письма. Том 6: Январь 1895 - май 1897 // Чехов А.П., Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. М.: Наука, 1978. 765 с.
21. Чехов А.П. Чайка: Комедия в четырех действиях / Сочинения. Том 13: Пьесы 1895 - 1904 // Чехов А.П., Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. М.: Наука, 1978. - С. 3-61.

22. Чехов А. П. Вишневый сад // Полное собрание сочинений и писем в 30-ти томах. Сочинения. Том 13. М., "Наука", 1986.
23. Ильин И. П. Постмодернизм: словарь терминов. – М.: ИНИОН РАН (отдел литературоведения) – INTRADA, 2001. – 384 с.
24. Литературный энциклопедический словарь / Под общей ред. В. М. Кожевникова и П. А. Николаева. – М.: Сов. энциклопедия, 1987. – 752 с.
25. Криминалистика: Учебник / Под ред. Резвана А.П, Субботиной М.В. Колосова Н.Ф., Могутина Р.И.. - М. : ЦОКР МВД России, 2006. – 328 с.
26. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А. Н. Николюкина. – М., 2001. – 1600 стб.
27. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / Гл. науч. Ред. Н.Д. Тамарченко. – М.: Издательство Кулагиной, 2008. – 358 с.
28. Руднев В. П. Словарь культуры XX века: Ключевые понятия и тексты / В. П. Руднев. – М., 1997. – 384 с.
29. Философский энциклопедический словарь / Гл. редакция: Л. Ф. Ильичёв, П. Н. Федосеев, С. М. Ковалёв, В. Г. Панов. – М: Советская энциклопедия, 1983. – 840 с.
30. Абдулаева Т.К. Особенности идиостиля Н.В. Гоголя в поэме «Мертвые души»: Автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01 / Т.К. Абдулаева ; Дагестанский государственный педагогический университет. Махачкала, 2011. 20 с.
31. Адамович М. Юдифь с головой Олоферна: псевдокласика в русской литературе 90-х // Новый мир. 2001. № 7. 165–174.
32. Аверинцев С. С. Размышления над переводами Жуковского // Поэты. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. – С. 137-164.

33. Автономова Н. С. Открытая структура: Якобсон – Бахтин – Лотман – Гаспаров. – М. : Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2009. – 503 с.
34. Агранович Н. Б. Вторичные тексты в коммуникативно-когнитивном аспекте: дисс... канд. Филол. наук: 10.02.19. – М., 2006. – 152 с.
35. Амирян Т. Н. От классического детектива к постмодернистскому: аспекты жанровой трансформации / Метаморфозы жанра в современной литературе: Сб. науч. тр. / Отв. ред. Соколова Е. В.; Сост. : Пахсарьян Н. Т., Ревякина А. А. – М., 2015. – С. 138–153.
36. Арнольд И. В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность: сб. Ст. / науч. ред. Бухаркин П. Е. СПб. : Изд-во С. Петерб. Ун-та, 1999. 444 с.
37. Арнольд И. В. Проблемы интертекстуальности // Вестн. С.-Петерб. Ун-та. Сер. 2. 1992. Вып. 4 (№23). С. 53–61.
38. Арнольд И. В. Читательское восприятие интертекстуальности и герменевтика // Интертекстуальные связи в художественном тексте. СПб.: РГПИ им. А. И. Герцена, 1993. С. 4–12.
39. Арнольд И. В. Проблемы диалогизма, интертекстуальности и герменевтики (в интерпретации художественного текста): лекции к спецкурсу. СПб.: Образование, 1995.
40. Бабина Л. В. «Вторичные тексты», вторичность и интертекстуальность / Л. В. Бабина // Онтология языка и его социокультурные аспекты: Материалы конф. аспирантов и молодых учёных Ин-та языкознания РАН (1998 г.). – М., 1999. – С. 15-19.
41. Баранова Л. А. Некоторые особенности вторичных текстов и образы персонажей в интерсемиотическом контексте: на примере произведений О.

Уайльда и Дж. Остен / Л. А. Баранова // Вестник Томского государственного университета. – 2011. – № 350 (сентябрь). – С. 69-73.

42. Барт. Избранные работы: Семиотика: Поэтика: Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Косикова Г. К. М.: Прогресс, 1989. 616 с.

43. Барт Р. S/Z. М.: Ad Marginem, 1994.

44. Барт Р. Нулевая степень письма // Семиотика. Антология. Изд. 2-е, испр. и доп. – М.: Академический Проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2001. – С. 327-270.

45. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. – М.: Худож. лит., 1965. – 528 с.

46. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М. : Художественная литература, 1975. - 504 с.

47. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / Сост. С. Г. Бочаров, примеч. С. С. Аверинцев и С. Г. Бочаров. – М.: Искусство, 1979. – 423 с.

48. Бахтин М.М. Проблема речевых жанров / М. М. Бахтин // Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. - С. 237-280.

49. Бахтин М. М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа / М. М. Бахтин // Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – С. 281-307.

50. Бахтин М.М. Литературно–критические статьи. М. : Художественная литература, 1986. - 543 с.

51. Бахтин М. М. Проблемы творчества Достоевского. Проблемы поэтики Достоевского. 5-е изд., доп. – Киев: Next, 1994. – 511 с.

52. Бахтин М. М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа // Бахтин М.М. Эстетика

словесного творчества / Сост. С.Г. Бочаров; Текст подг. Г.С. Бернштейн и Л.В. Дерюгина; Примеч. С.С. Аверинцева и С.Г. Бочарова. – М.: Искусство, 1979. – С. 300–307.

53. Белоглазова Е. В. Полидискурсивность как особый исследовательский фокус // Известия Санкт-Петербургского университета экономики и финансов. – 2009а. - №№. – С. 66-71.

54. Белоглазова Е. В. Потенциальная интердискурсивность ЭЭ Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 2: Языкознание. – 2009б. – №2 (10). – С. 158-162.

55. Белый А. А. Философско–эстетические основы пушкинского «истинного романтизма»: Дисс. ... д-ра филол. наук : 10.01.01, 10.01.08. Тверь: Тверской государственный университет, 2013. - 291 с.

56. Беляева И. С. Пародия в ряду вторичных текстов: две типологии (М. В. Вербицкая и Ж. Женетт). Вестник ТвГУ. Серия: Филология (1). 2012. С. 109–114.

57. Берг Н. В. Графиня Ростопчина в Москве. Отрывки из воспоминаний // исторический вестник. 1893. № 3. - 697 с.

58. Бердников Г. П. Чехов-драматург. Традиции и новаторство в драматургии Чехова / Г. П. Бердников. – М. – Л.: Искусство, 1957. – 246 с.

59. Бердников Г. П. Чехов-драматург: Традиции и новаторство в драматургии А. П. Чехова. 3-е изд., дораб. и доп. / Г. П. Бердников. – М.: Искусство, 1981. – 356 с.

60. Бердников Г. П. А. П. Чехов: идейные и творческие искания / Г. П. Бердников. М.: Худож. лит., 1984. - 511 с.

61. Берковский Н. Я. Чехов: от рассказов и повестей к драматургии / Н. Я. Берковский // Берковский Н. Я. Литература и театр : статьи разных лет. М.: Искусство, 1969. - С. 48 - 182.

62. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть / Ж. Бодрийяр. – М.: Добросвет, 2000. – 389 с.
63. Борев Ю. Б. Эстетика / Ю. Б. Борев. 4-е изд. - М. : Политиздат, 1988. -495 с.
64. Борисова У. Ю. Наблюдения над языком писателей (на материале пьес А. С. Суворина и А. П. Чехова «Татьяна Репина») / У. Ю. Борисова // Современные аспекты гуманитарного знания: материалы II Международной научно-практической конференции (г. Воронеж, март 2017 г.). – Воронеж: Издательско-полиграфический центр «Научная книга», 2017 (в). – С. 134 – 142.
65. Борисова У. Ю. Роль церковной книги в создании пьесы А. П. Чехова «Татьяна Репина» / У. Ю. Борисова // Книга в современном мире: кризис логоцентризма и/или торжество визуальности?: материалы международной научной конференции, 28 февраля – 2 марта 2017 года. – Воронеж: ВГПУ, 2018 (г). – С. 26–32.
66. Богин Г. И. Схемы действий читателя при понимании текста. Калинин: КГУ, 1989. 70 с.
67. Борухов Б. Л. Стиль и вертикальная норма // Стилистика как общелингвистическая дисциплина: Сб. науч. трудов. – Калинин, 1989. – С. 4 – 23.
68. Бразговская Е.Е. Языки и коды. Введение в семиотику культуры: учеб. пособие. Пермь, 2008.
69. Вайнштейн О. Б. Постмодернизм: история или язык? // Вопр. Философии 1993. №3. С. 3.
70. Вербицкая М.В. Теория вторичных текстов (на материале современного английского языка). М.: Издательство московского университета, 2000. – 220 с.
71. Вербицкая М.В. Теория вторичных текстов: На материале современного английского языка : Автореф. дисс. ... д-ра филол. наук : 10.02.04. М.: МГУ им. М.В. Ломоносова, 2000. - 47 с.

72. Ветловская В. Е. Анализ эпического произведения: проблемы поэтики / В. Е. Ветловская. СПб.: Наука, 2002. - 213 с.
73. Владимиров С. В. Действие в драме / С. В. Владимиров. Л. : Искусство, 1972. - 176 с.
74. Владимирова О. А. Эволюция вторичных текстов в 40–90-е годы XIX века на примере творчества А. Майкова / О. А. Владимирова // Жанрологический сборник. – Выпуск 1. – Елец: ЕГУ имени И. А. Бунина, 2004. – С. 43-48.
75. Владимирова О. А. К определению понятия «вторичный текст» / О.А. Владимирова // Парадигмы: сб. статей молодых филологов. – Тверь, 2003. – С. 12-16.
76. Гадамер Х.-Г. Текст и интерпретация / Х.-Г. Гадамер // Герменевтика и деконструкция. – СПб, 1999. – С. 202-242.
77. Гаспаров Б.М. Литературный интертекст и языковой интертекст // Известия РАН. Серия литературы и языка. 2002. Т. 61. С. 3–9.
78. Гущанская Е. М. «Вишневый сад»: проблемы поэтики / Е. М. Гущанская // О поэтике А. П.Чехова. Иркутск, 1993. - С. 227 - 251.
79. Горовиц Э. Дом шелка. Новые приключения Шерлока Холмса. М.: Слово, 2011.
80. Гудков Л. Д. Массовая литература как проблема. Для кого? // Новое лит. обозрение, 1996. №22. С. 78–100.
81. Деррида Ж. Московские лекции. Свердловск: УрО АН СССР, 1991. 90 с.
82. Деррида Ж. Письмо японскому другу // Вопросы философии 1992. №4. С. 53-57.
83. Деррида Ж. Вокруг вавилонских башен. – СПб: Академический проект, 2002. – С. 88-111.

84. Димитров Л. Ловушка для чает // Весь мир театр? Весь мир – литература! Б. Акунин глазами заинтересованных читателей: Коллективная монография. М.: Буки Веди, 2016. - С. 39-51.
85. Долинин А. С. Пародия ли «Татьян Репина» Чехова? / А. С. Долинин // Чехов А. П. Затерянные произведения, неизданные письма, воспоминания, библиография. – Л.: Атеней, 1925. – С. 59 – 84.
86. Доманский Ю. В. Вариативность драматургии А. П. Чехова : Монография. Тверь: «Лилия Принт», 2005. – 160 с.
87. Женетт Ж. Введение в арихитекст / Женетт Ж. // Работы по поэтике. Фигуры: В 2 т. / Ж. Женетт. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – Т. 2. – С.282-340.
88. Женетт Ж. Работы по поэтике. Фигуры. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. Т.2. 472 с.
89. Женетт Ж. Палимпсесты / Женетт Ж. // Работы по поэтике. Фигуры: В 2 т. / Ж. Женетт. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – Т. 1. – С. 78-102.
90. Жолковский А. К., 1992
91. Журавлева А. И. Русская драма и литературный процесс XIX века: от Гоголя до Чехова / А. И. Журавлева. М. : Изд-во Моск. ун-та, 1988.- 198 с.
92. Емельянова М. А. Семиотика искусства в зеркале французского постструктурализма: Барт и Бодрийяр : автореферат дис. ... кандидата философских наук : 09.00.13 / Емельянова Марина Александровна; [Место защиты: Белгород. гос. ун-т]. - Белгород, 2009. - 20 с.
93. Илунина А. А. Теоретические аспекты проблемы интертекстуальности в современном литературоведении // Вестник Челябинского государственного университета. – 2013. - №4(295). Серия: Филология. Искусствоведение. – Вып. 75. – С. 36 – 39.

94. Ильин И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. М.: Интрада, 1998.
95. Ильин И. П. Стилистика интертекстуальности // Проблемы современной стилистики. М., 1989. С. 186–207.
96. Ильин И. П. Интертекстуальность // Современное зарубежное литературоведение: энцикл. справочник. М.: Интрада, 1996. С. 204–210.
97. Ионова С. В. Аппроксимация содержания вторичных текстов: монография. Волгоград: Изд-во ВолГУ, 2006. – 380 с.
98. Ищук-Фадеева Н. И. Чехов и драматургия «серебряного века» / Н. И. Ищук-Фадеева // Чеховиана. Чехов и «серебряный век». М. : Наука, 1996.-С. 180- 185.
99. Касимова С. В. Содержание и границы понятия "вторичный текст" / С. В. Касимова // Вестник Московского государственного областного университета. Серия "Лингвистика": науч. журн. – М.: МГОУ, 2010. – №2. – С. 28- 31.
100. Катаев В. Б. Игра в осколки: Судьба русской классики в эпоху постмодернизма. М.: Изд-во МГУ, 2002. 252 с.
101. Катыхева Д. Н. Вопросы теории драмы: действие, композиция, жанр: Учебное пособие. – 2-е изд., испр. и доп. – СПб.: Издательство «Лань»; Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2016. – 256 с.
102. Киреева Н. В. Постмодернизм в зарубежной литературе: Учебный комплекс для студентов-филологов / Н.В. Киреева. – М.: Флинта: Наука, 2004. – 216 с.
103. Клинг О. А. Бахтин и русские символисты. Филологический класс, 25(4):1, 2020.
104. Клинг О. А. Разгадка тайн Гоголя. Рец. на книгу: Манн Ю. В. Н. В.Гоголь: тайны биографии и тайны творчества. М. : РГГУ, 2019. Русская литература, (3), 2020. С. 259–260.

105. Колокольникова Т. Н., Москвин В. П. Интертекстуальность и фигуры интертекста в дискурсах разных типов: коллективная монография / Науч. ред. Т. Н. Колокольникова, В. П. Москвин. – М.: Флинта: Наука, 2014. – 352 с.
106. Коломейцева Е.Ю. Литературная антиутопия: проблемы жанровой дифференциации / Филологические пауки. Материалы научно-методической конференции.1999. С. 66-69.
107. Косиков Г. К. 4. Идеология. Коннотация. Текст. Предисловие // Ролан Барт. «S/Z». Пер. с фр. 2-е изд., испр.; под ред. Г .К. Косикова. – М.: Эдиториал УРСС, 2001. – 232 с.
108. Косиков Г. К. Ролан Барт – семиолог, литературовед // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М. : 1989. С. 3–45.
109. Косиков Г. К. Текст / Интертекст / Интертекстология. Предисловие // Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности: пер. с фр. / общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. М.: Изд-во ЛКИ, 2008. С. 8–42.
110. Костина А.В. Массовая культура как феномен постиндустриального общества. – М.: Издательство ЛКИ, 2008. – 352 с.
111. Кремнева А. В. Интертекстуальность как предмет изучения литературоведения и лингвистики: интегративный подход // Филология и человек. 2010. № 1. С. 7–19.
112. Кремнева А. В. Трансформация теории диалогизма М. М. Бахтина в контексте структурализма и постструктурализма // Вестник Новосибирского государственного университета Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2014. № 2. С. 83–90.
113. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман / Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. М: Прогресс, 2000. – С. 427-475.

114. Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики // Ю. Кристева. – М., 2004. – 255 с.
115. Крюкова Т. А. Постмодернизм в театральном искусстве. Автореф. дисс. ... канд. искусств.-я : 17.00.01. СПб.: ФГНИ УК «Российский институт истории искусств», 2006. - 32 с.
116. Кожевникова Н. А. Стиль Чехова / Н. А. Кожевникова. – М.: Издательский центр «Азбуковник», 2011. – 488 с.
117. Кубасов А. В. Проза А. П. Чехова: искусство стилизации. Монография / Урал. гос. пед. ун-т. Екатеринбург, 1998. - 400 с.
118. Кубасов А. В. Творческая неудача читателя-писателя: Чехов vs Суворин // Феномен творческой неудачи: Коллективная монография/ под общ. ред. А. В. Подчиненова и Т. А. Снигиревой. Екатеринбург: Изд-во Урал. Ун-та, 2011.
119. Кудрина Н. А. Интертекстуальность и прецедентность: к вопросу о разграничении понятий // Вестник ТГУ. 2005. - №4. – С. 5 – 11.
120. Кузьмина Н. А. Интертекст и его роль в процессе эволюции поэтического языка: Монография / Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та – Омск: Омск. гос. ун-т, 1999. 268 с.
121. Кузьмина Н.А. Интертекст: тема с вариациями. Феномены культуры и языка в интертекстуальной интерпретации: моногр. Омск: Изд-во Омского гос. ун-та, 2009.
122. Кургинян М. С. Драма // Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении. Т. 2. М., 1964. С. 318.
123. Курицын В. Русский литературный постмодернизм. М. : ОГИ, 2000.
124. Леви-Стросс К. Структурная антропология / К. Леви-Стросс. – М.: Наука, 1985. – 535 с.

125. Левченко Е. В. О первичных и вторичных свойствах текста / Е. В. Левченко // Стереотипность и творчество в тексте. – Пермь: Пермск. гос. унт, 2004. – С. 174-184.
126. Липовецкий М. Паралогии: трансформации (пост)модернистского дискурса в культуре 1920- 2000-х годов. М.: НЛО, 2008.
127. Литература как игра и мистификация. Материалы Шестых Международных чтений «Калуга на литературной карте России». – Калуга: КГУ им. К. Э Циолковского, 2018. – 546 с.
128. Лотман Ю. М. Лекции по структуральной поэтике // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М.: Гнозис, 1994. С. 11–264.
129. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М.: Изд-во «Искусство», 1970. 384 с.
130. Лотман Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь: Кн. для учителя. – М.: Просвещение, 1988. – 352 с.
131. Лотман Ю. М. Сюжетное пространство русского романа XIX столетия // Ю. М. Лотман В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь: Кн. для учителя. – М.: Просвещение, 1988. – С. 325-349.
132. Майданова Л. М. Речевая интенция и типология вторичных текстов / Л. М. Майданова, Человек. Текст. Культура. Екатеринбург: АО «Полиграфист», 1994. - С. 81-104.
133. Манн Ю. В. Поэтика Гоголя / Ю. В. Манн. 2-е изд., доп. - М. : Худож. лит., 1988.-413 с.
134. Маньковская Н. Б. «Париж со змеями» (Введение в эстетику постмодернизма). М.: ИФРАН, 1994. 220 с.
135. Марков А. В. Воображаемое и границы художественности в европейской литературе. – М., 2014.

136. Марков А.В. Постмодерн культуры и культура постмодерна. Лекции по теории культуры. М.: РИПОЛ классик, 2018 – 256 с.
137. Марков А.В. Как начать разбираться в искусстве. Язык художника. М., АСТ, 2019.
138. Миловидов В. А. Интертекстуальность // Поэтика: словарь актуал. терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко]. — М.: Издательство Кулагиной, 2008. — С. 80-82.
139. Миловидов В. А. Введение в семиологию / Тверь: Тверской госуниверситет, 2003. - 176 с.
140. Миловидов В. А. Текст, контекст, интертекст / Тверь: Тверской госуниверситет, 1998. – 83 с.
141. Миловидов В. А. От семиотики текста к семиотике дискурса / В. А. Миловидов. – Тверь: Изд-во ТвГУ, 2000. – 98 с.
142. Москвин В. П. Интертекстуальность. Понятийный аппарат. Фигуры, жанры, стили. – М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2015. – 168 с.
143. Назаретян А. "Столкновение цивилизаций" и "Конец истории" // Обществ. науки и современность. 1994. № 6. С. 144.
144. Папулова Ю. К. Прецедентный текст как компонент интертекста // Современная филология: теория и практика: материалы XVI научно-практической конференции (Москва, 2-3 июля 2014). – М.: Изд-во «Спецкнига», 2014d. – С. 120 – 126.
145. Петухова Е.Н. Трансформация «Чайки» // Весь мир театр? Весь мир – литература! Б. Акунин глазами заинтересованных читателей: Коллективная монография. М.: Буки Веди, 2016. - С. 14-22.
146. Пиксанов Н. К. Творческая история «Горе от ума» / АН СССР; Подгот. текста и коммент. А. Л. Грушина. – М.: Наука, 1971. – 400 с.

147. Попова Ю. К. Специфика перевода гипертекста (на материале кинотекста фильма Т. Бертон «Алиса в стране чудес» и его перевода на русский язык) // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2017. № 1 (67): в 2 ч. Ч. 2. С. 168-171.
148. Пропп В. Я. Морфология волшебной сказки / В. Я. Пропп. – М.: Лабиринт, 2001. – 192 с.
149. Пье-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности / М.: Издательство ЛКИ, 2008. - 240 с.
150. Пье-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности: Пер с фр. / Общ. Ред. И вступ. Ст. Г. К. Косикова. Изд. 2-е. – М.: ЛЕНАНД, 2015. – 240 с.
151. Райгородский Л. Д. Две даты и две судьбы // Вестник Санкт-Петербургского университета. – СПб.: 2015, Сер. 15, вып. 2. – С. 149-160.
152. Риффатер, М. Критерии стилистического анализа // Новое в зарубежной лингвистике: Лингвостилистика. М., 1988. Вып. 9. С. 126– 141.
153. Савельева В. В. Чужое как своё: пересоздание чеховского текста и мира в «Чайке» Б. Акунина // Весь мир театр? Весь мир – литература! Б. Акунин глазами заинтересованных читателей : Коллективная монография. М. : Буки Веди, 2016. С. 29-39.
154. Семенова Н. В. Цитата в художественной прозе (На материале произведений В. Набокова): Монография. Сер. Литературный текст: проблемы и методы исследования. Тверь : Твер. гос. ун-т, 2002. 200 с.
155. Семенова Н. В. Роль неожиданной развязки в новеллах В. В. Набокова // Литературный текст: проблемы и методы исследования. Сборник научных трудов. Министерство общего и профессионального образования Российской Федерации Тверской государственный университет; [редкол.: И. В. Фоменко (отв. ред.) и др.]. Тверь, 1988. С. 89–94.

156. Семенова Н. В., Бабушкина Т. В. «Песня о Соколе» в романе Евгения Клюева «Между двух стульев»: к типологии абсурдистских текстов / Новый филологический вестник. № 1 (48). М.: 2019. С. 222–229.
157. Семенова Н. В. Цитата // Теория литературы. Т. II. Произведение. И.: ИМЛИ РАН. 2011. С. 246–270.
158. Скоропанова И. С. Русская постмодернистическая литература: Учеб. пособие. – 3-е изд., изд. и доп. – М.: флинта: Наука, 2001. – 608 с.
159. Смирнов И. П. Порождение Интертекста. Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Л. Пастернака. СПб., 1995.
160. Смирнова-Чикина Е. С. «Татьян Репина» Антона Чехова / Е. С. Смирнова-Чикина // В творческой лаборатории Чехова: сб. статей. – М.: Наука, 1974. – С. 108 – 117.
161. Соссюр Ф. Труды по языкознанию. М.: Прогресс, 1977. – 695 с.
162. Степанов Ю. С. «Интертекст», «Интернет», «Интерсубъект» (К основаниям сравнительной концептологии) // Известия РАН. Серия литературы и языка. 2001. Т. 60. № 1. С. 3–11.
163. Тамарченко Н. Д. Русский классический роман XIX века. Проблемы поэтики и типологии жанра. М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 1997. 203 с.
164. Тамарченко Н. Д. Теория литературных родов и жанров. Эпика. Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. 72 с.
165. Теория литературных жанров / под ред. Н. Д. Тамарченко. М.: «Академия», 2011. 256 с.
166. Теория литературы: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: в 2 т. / под ред. Н. Д. Тамарченко. М.: Академия, 2008. Т. 1. 512 с.

167. Тодоров Ц. Поэтика прозы // Структурализм «за» и «против»: сб. науч. ст. М.: Прогресс, 1975. С. 37–112.
168. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика / Б. В. Томашевский. – М.: Аспект Пресс, 1996. – 334 с.
169. Тынянов Ю. Н. О пародии // Поэтика. История литературы. Кино. – М., 1977. – С. 284–309.
170. Тюпа В.И. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса («Архиерей» А.П. Чехова). Тверь, 2001. – 58 с.
171. Тюпа В. И. Анализ художественного текста. М.: Академия, 2008. 336 с.
172. Тюпа В. И. Художественная реальность как предмет научного познания / В. И. Тюпа. – Кемерово: Кемеровский госуниверситет, 1981. – 92 с.
173. Тютелова Л. Г. Драматургия А. П. Чехова и русская драма эпохи романа: поэтика субъектной сферы / Л. Г. Тютелова. – Самара: ООО «Книга», 2012. – 412 с.
174. Успенский Б. А. Семиотика искусства. М.: Школа «Языки русской культуры», 1995. 360 с.
175. Фадеева Н. И. Новаторство драматургии А.П. Чехова: пособие по спецкурсу. Тверь : Тверской государственный университет, 1991. 83 с.
176. Фатеева Н.А. Интертекстуальность и ее функции в художественном тексте // Известия РАН. Серия литературы и языка. 1997. Т. 5. № 5. С. 12–21.
177. Фатеева Н. А. Интертекст в мире текстов. Контрапункт интертекстуальности. М., 2006.
178. Фатеева Н.А. Открытая структура: о поэтическом языке и тексте рубежа XX-XXI веков. — М.: Вест-Консалтинг, 2006. — 160 с.

179. Фатеева Н. А. Синтез целого: На пути к новой поэтике. — М.: Новое литературное обозрение, 2010. — 352 с.
180. Филиппова С. Г. Интертекстуальность как средство объективации картины мира автора. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. — СПб., 2008.
181. Фоменко И. В. Практическая поэтика: учеб. пособие для студентов филол. фак. вузов / И. В. Фоменко. — М: Академия, 2006. — 192 с.
182. Флягина Ю. В. Литературное продолжение как предмет лингвопоэтического исследования: Автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04. М.: МГУ им. М.В. Ломоносова, 2000. - 31 с.
183. Флиер А. Я. Культурология для культурологов: Учебное пособие для магистрантов и аспирантов, докторантов и соискателей, а также преподавателей культурологии. — М.: Академический Проект, 2000.— 496 с.
184. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997. 448 с.
185. Фуко М. Слова и вещи: Археология гуманитарных наук. М.: «Прогресс», 1977. 488 с.
186. Фукуяма Ф. Конец истории? // Вопросы философии. № 3. М.: 1990.
187. Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет / М. Хайдеггер.- М.: Гнозис, 1993. 464 с.
188. Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления / М. Хайдеггер. — М.: Республика, 1993. — 446 с.
189. Хализев В. Е. Теория литературы / В. Е. Хализев. — М.: Высшая школа, 1999. — 398 с.
190. Хаустов Д.С. Лекции по философии постмодерна. — М.: Рипол-Классик, 2018.

191. Чернявская В. Е. Интертекст и интердискурс как реализация текстовой открытости // Вопр. когнитив. лингвистики. 2004. № 1. С. 106–115.
192. Чернявская В. Е. Интертекстуальность как текстообразующая категория в научной коммуникации: на материале немецкого языка. Дис. ... докт. филол. наук: 10.02.04 / В. Е. Чернявская. – СПб., 2000. – 49 с. 200.
193. Чернявская В. Е. Лингвистика текста: поликодовость, интертекстуальность, интердискурсивность / В. Е. Чернявская. – М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. – 248 с.
194. Черняк М. А. Массовая литература конца XX – начала XXI века: технология или поэтика? / Филологический класс. – 2008. – №2 (20). – С. 4–11.
195. Чудаков А. П. Мир Чехова: возникновение и утверждение / А. П. Чудаков. – М.: Советский писатель, 1986. – 384 с.
196. Шапинская Е. Н. Массовая культура в теоретических исследованиях // Массовая культура и массовое искусство. «За» и «против». – М., 2003. – С. 58–101.
197. Шкловский В. Б. О теории прозы / В. Б. Шкловский. М. : Сов. писатель, 1983. - 382 с.
198. Шкловский В. Б. Заметки о прозе русских классиков / В. Б. Шкловский. – М.: Советский писатель, 1953. – 322 с.
199. Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003. 312 с.
200. Шпилева Г. А. «Татьяна Репина» А. С. Суворина и А. П. Чехова: к вопросу о соотношении беллетристики и классики / Г. А. Шпилева // Печать и слово Санкт-Петербурга: Петербургские чтения – 2013. – СПб.: СПбГУТД, 2014. – Ч. 2. Литературоведение. – С. 139–149.
201. Шуников В. Л. Диптих как жанровая модификация новейшей драмы (на материале пьесы А. Зензинова и В. Забалуева «Поспели вишни в саду у дяди

Вани») // Вестник РУДН, серия «Литературоведение. Журналистика». 2015. №3. С. – 62–70.

202. Щеглов Ю. К. К описанию структуры детективной новеллы // Работы по поэтике выразительности: Инварианты – Тема – приемы– Текст / А. К. Жолковский, Ю. К. Щеглов. – М., 1996. – С. 95–112.

203. Эко У. Заметки на полях «Имени розы». М: Corpus, 2011. 160 с.

204. Эко У. Открытое произведение. СПб.: Академический проект, 2004. 384 с.

205. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / СПб.: ТОО ТК «Петрополис» , 1998. 432 с.

206. Эпштейн М. От модернизма к постмодернизму: диалектика «гипер» в культуре XX века/ М. Эпштейн // Новое лит. обозрение. – 1995. – № 16. – С. 32–46.

207. Эпштейн М. Постмодернизм в России. Литература и теория / М. Эпштейн. – М., 2000. – 368 с.

208. Якобсон Р. О. Лингвистика и поэтика / Р. О. Якобсон // Структурализм: "за" и "против". – М., 1975. – С. 193-230. [Электронный ресурс]. – URL: http://plr.iling-ran.ru/upload/book_files/roman_yakobson.pdf (дата обращения 27.02.217).

209. Barthes R. L'Empire des signes. Geneve, 1970.

210. Derrida J. De la grammatologie. P. 1967.

211. Deleuze G., Guattari F. Difference et repetition. P. 1968

212. Genette G. The Architext: an introduction / Transl. by J. E. Lewin. Berkeley; Oxford: Univ. of California Press, 1992.

213. Genette G. Palimpsests: Literature in the second degree / Transl. by G. Newman, C. Dou- binsky. Lincoln; London: Univ. of Nebraska Press, 1997a.

214. Genette G. *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Cambridge Univ. Press, 1997b.
215. Kristeva J. *La révolution du langage poétique: L'avantgarde e la fin du XIXe siècle: Leutreamont et Mallarme*. P., 1974.
216. Levi-Strauss C. *Structural Anthropology*. Translated from the French by Claire Jacobson and Brooke Grundfest Schoepf. N. Y.: Anchor Books, 1967. 413 p.
217. Riffaterre M. *Sémiotique intertextuelle: l'interpretant // Revue d'esthétique*. 1972. № 1–2. P. 128–150.
218. Riffaterre M. *Semiotics of Poetry*. Bloomington: Indiana Univ. Press, 1978.
219. Riffaterre M. *Compulsory Reader Response: the intertextual drive // Intertextuality. Theories and Practice*. Edited by Michael Worton and Judith Still. Manchester; New York: Manchester Univ. Press, 1990. P. 56–79.