

# *Интертекстуальность и ее функции в художественном дискурсе*

НАТАЛИЯ А. ФАТЕЕВА  
(Москва)

„Если ты художник, копируй! Всегда что-нибудь останется. Всегда что-нибудь да родится”.  
(С. Дали)

В трудах по лингвистике текста последних лет термины *интертекст*, *интертекстуальность* вместе с термином *диалогичность* получили очень широкое распространение (ср., например, работы Ю. Кристевой, Р. Барта, Ж. Дерриды, М.Риффатера, Г. Блума, И. Смирнова, И. Ильина, Р. Тименчика, С. Золяна и др.). Однако как в зарубежной, так и отечественной лингвистике, во-первых, не существует четкого теоретического обоснования понятий, стоящих за этими терминами, во-вторых, не получили полного развития идеи М.М. Бахтина, сформулированные им еще в 1924 году в работе *Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве*. А именно те, согласно которым писатель, определяя в процессе творчества отношения своего текста к другим текстам, не только выходит в широкий *диалогический* контекст настоящей, предшествующей и последующей литературы, но и вырабатывает свою эстетико-мировоззвательную позицию и те художественные формы, которые наиболее адекватным образом позволяют ее выразить.

Говоря об *интертекстуальности*, кажется вполне обоснованным различать две ее стороны – читательскую (исследовательскую) и авторскую. С точки зрения читателя интертекстуальность – это установка на (1) более

углубленное понимание текста или (2) разрешение непонимания текста (текстовых аномалий) за счет установления многомерных связей с другими текстами ( $T \geq 1$ ), связанными с данным референциальной, синтагматико-комбинаторной, звуковой и ритмико-синтаксической памятью слова. По аналогии с интертекстуальностью можно говорить об **автотекстуальности**, когда непонимание разрешается за счет установления многомерных связей, порождаемых определенной циркулирующей интертекстуальных элементов внутри одного и того же текста.

Показательной с этой точки зрения является повесть Т.Толстой *Лимпопо* (1990), смысловая глубина заглавия которой раскрывается читателю по мере разрешения им различных межтекстовых и внутритекстовых соотношений. Основная оппозиция произведения *Россия-Африка* – она же основа межтекстовой и межмировой (в двух значениях – лингвистическом и философском) референции. Так, в повести обигрывается одна и та же текстовая ситуация: не нашли приюта в метельной России ни „негр” Александр Пушкин, ни негритянская девушка Джуди, приехавшая в Россию учиться лечить животных. Ее полюбил, с надеждой родить нового Пушкина, поэт-диссидент Леня. Все действие повести разворачивается на фоне лейтмотивных строк *Метели* Б.Пастернака („Не тот это город, и полночь не та”) и *Доктора Айболита* К.Чуковского, герой которого проделывает обратный путь из России в Африку и все время „бежит” в неизвестном направлении, подобно основным героям повести („и вперед побежал Айболит, и одно только слово твердит: Лимпопо, Лимпопо, Лимпопо”). Там, в Африке, гибнет растерзанный неким диким животным Ленин дядя „Женя”, который был слишком „честных правил”, здесь „в мрачных пропастях земли” России – Джуди, которая характеризуется автором, „цитирующим Ленечку”, как „обрывок мрака, уголь среди метели, мандариновые шали в московском январе, под Сретенье!” В честь этой негритянской девушки в начале повести героиня-нарратор и зажигает свечу, отблеск поэтической валентности которой восстанавливает в прозаическом тексте по принципу контраста *Зимнюю ночь* Пастернака – точнее „доктора” Живаго („И горела свеча, [...] и неслась за окном метель...”).

Ленечка же после смерти Джуди помутился в рассудке и „бежал в леса на четвереньках” – он становится символом того „дикого среднерусского человека”, в памяти которого строки *Памятника* Пушкина так и остаются незавершенными: „И гордый внук славян и ныне дикий...” Ведь новый Пушкин так и не родился („А Пушкина все не было”), а его реальный

памятник видится оставшимся в живых после лет застоя героям *Лимпопо* как „негреющий, занесенный московскими метелями, металлический футляр”, в своем „командорском обличьи” готовый благословить всех – людей и животных, „пропавших среди пиров, в житейском море, и в мрачных пропастях земли”(Ср. слова настоящего Пушкина: „Бог помочь вам, друзья мои, [...] И на пирах разгульной дружбы, [...] И в бурях, и в житейском горе, В краю чужом, в пустынном море, И в мрачных пропастях земли”).

Так кончается эпоха „беспамятства”, для которой „Москва, Лимпопо, город Р. или остров Итака – не все ли одно?” Ведь, по совету, который автор мысленно дает Джуди, если „раскрыть книги”, то: „все бегут, бегут, – прочь от себя и на поиски себя самого: бесконечно бежит Одиссей, кружа и топчась в мелком блюде Средиземного моря, [...] перебирая шестью ногами и не двигаясь с места, бежит доктор Айболит, тоже, вроде тебя, размышлявший о каких-то заморских больных зверях...” . И оказывается, что три слова *Лимпопо*, *Лимпопо*, *Лимпопо* кодируют семантику вечного кружения пушкинской метели *Бесов*, его *Дорожных жалоб* (ведь на месте могилки Джуди проложили шоссе в *Лимпопо*) и русскую поэтическую формулу „бега” *Медного всадника*, а интеллигент Ленечка так похож на бедного Евгения, „смятенный ум” которого „против ужасных потрясений не устоял”: „И так он свой несчастный век Влачил, ни зверь, ни человек ...”.

Повесть *Лимпопо* Т.Толстой наглядно показывает, что расщепленность семантики художественного слова становится ключевой интертекстуальной фигурой, причем часто менее актуальные для полного раскрытия смысла текста межтекстовые параллели более эксплицированы, чем те, с которыми данный текст носит глубинные связи, и именно имплицитный текст становится местом множественного структурирования смысла. Так, на первый взгляд, видение памятника Пушкина в *Лимпопо* оказывается абсолютно контрастным тому, которое рисуется в эссе М.Цветаевой *Мой Пушкин* (1937). Однако у Толстой мы встречаем такое же превосходство „черного” над „белым”: тщательное интертекстуальное сравнение обнаруживает, что Джуди описана в повести подобно („столбик живой темноты, кусочек мглы, дрожащий от холода, карие собачьи глаза [...] уголь среди метели”) Памятнику-Пушкина у Цветаевой („Памятник-Пушкина был совсем черный, как собака, еще черней собаки, потому что у самой черной из них всегда над глазами что-то желтое или под шеей что-то белое”).

В нарративном тексте стратегия интертекстуальности становится особенно эффективной в местах нарушения линейной логики рассказа,

когда дискурсивные аномалии могут быть разрешены только за счет выхода в другой текст. Таковы в большинстве своем романы В. Нарбиковой. Ср., например, ее „...и путешествие” (1996), где история отношений героини романа с ее мужем проецируется на пушкинскую биографию и тексты, ключом этого интертекстуального отношения служит неслучайное совпадение имени-отчества *Александр Сергеевич* у мужа и поэта: „Киса любила Александра Сергеевича безусловно, но если бы он был Пушкин, она любила его еще больше...”. Это совпадение затем создает сюжетную игру, которая строится на „раздвоении” литературных ролей мужа и поэта.

С точки зрения автора **интертекстуальность** – это способ генезиса собственного текста и постулирования собственного поэтического „Я” через сложную систему отношений оппозиций, идентификации и маскировки с текстами других авторов (т.е. других поэтических „Я”). Аналогично можно говорить об **автоинтертекстуальности**, когда при порождении нового текста эта система оппозиций, идентификаций и маскировки действует уже в структуре идиолекта определенного автора, создавая многомерность его „Я”. Таким образом, в процессе творчества вторым „Я” поэта, с которым он вступает в *диалог* (или точнее, автокоммуникацию „Я-Ты”, „Я-Он”), может быть как поэт-предшественник, так и он сам. В процессе метаосмысления и метаописания создается *диалогичность* литературных текстов. Эта *диалогичность* делает очевидным, почему двойственность, двойничество становятся столь органичными способами интертекстуализации: соотнесение текста с другими порождает *двойников* как на уровне сюжета, так и на уровне „текст-текст” (см. Лахман 1990).

Рассмотрим, например, своеобразную автометаописательную систему соотношений, образуемую заглавиями и текстами В.Нарбиковой. Так, заглавие ее повести *План первого лица. И второго* (1993) (в которой главными героями-любовниками „иррациональной” героини оказываются Достоевский и Тоестыльстой) получает мотивировку в романе *...и путешествие*. Этот роман открывается тремя предисловиями – автора, героя, читателя. В первом раскрывается автокоммуникативная сущность творчества („Но не произнося ни слова, не понимая ни слова, ты бежишь из „Ты” в „Я”, совершая необычайное путешествие из второго в первое лицо”), во втором – происхождение героя („Написать о себе самом на себе самом – не так просто. Потому что героем романа и являюсь Я – Язык. [...] С автором у нас любовь, мучение, страсть”), последнее предисловие – пустое, заполняется каждым читателем самостоятельно. Конец же романа

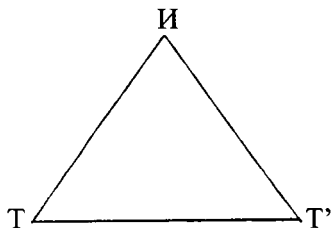
Нарбиковой вновь обращает нас к формуле бега („Бежать впереди себя. Успевать за самим собой”) и *Памятнику* Пушкина („...и буду тем дороже я народам”). Я-героиня романа, живущая в Германии, отказывается от чтения и перевода плохих стихов немецкого поэта, заменившего ей мужа *Александра Сергеевича*, и начинает писать свое стихотворение, переносясь из чужой страны в ... *и путешествие*. И в этом безусловно можно увидеть композиционный ход, аналогичный тому, который мы встречаем в *Даре* (1937) В.Набокова: там главный герой – поэт и писатель Федор Годунов-Чердынцев также отправляется из „Германии туманной” в словесную игру-путешествие со своим отцом, который оказывается по своим интертекстуальным характеристикам воображаемым двойником Пушкина (см. подробно об этом Фатеева 1996). Становится очевидным, что любое интертекстуальное сближение основывается не только на лексических совпадениях, но и на структурном сходстве, „при котором текст и его интертекст являются вариантами одной и той же структуры” (Риффатер 1972: 132). Именно поэтому следует говорить не только о собственно межтекстовых связях, но и о более глубоких интеридио-стилевых влияниях.

Благодаря авторской интертекстуальности все пространство поэтической и культурной памяти вводится в структуру вновь создаваемого текста как смыслообразующий элемент, и таким образом литературная традиция идет не из прошлого в настоящее, а из настоящего в прошлое и „конституируется всяким новым художественным явлением” (Борхес 1970: 236). Причем, подобной смысловой обратимостью могут обладать и тексты одного автора, что показывает, например, исследование М.Эпштейна *Медный всадник и золотая рыбка. Поэма-сказка Пушкина* (1996). В нем ученый, выбирая третьим, интерпретирующим текстом так называемый „петербургский текст” Ф.Достоевского, находит общность в замысле, композиции, системе образов у двух созданных почти одновременно, но совершенно разножанровых произведениях Пушкина (*Медный всадник* и *Сказка о рыбаке и рыбке* – болдинская осень 1833 г.). Основой сопоставления послужили М.Эпштейну пушкинские автоинтертекстуальные соответствия. „То, что у Пушкина разделялось на трагический и комический варианты сюжета, у Достоевского в предельно сжатой, однообразной формуле выступает как слитый гротескно-фантастический образ: трагедия исчезнувшего города и комически застрявший среди болота медный всадник. Памятник основателю того, что так и не приобрело основы,” – суммирует Эпштейн (1996, 214). Завершение же этой интертекстуальной линии („На берегу пустынных

волн [...] Чтоб служила мне рыбка золотая”), в котором сведены все мотивы Пушкина-Достоевского, автор статьи видит в словах В.Розанова 1918 года, которые суммируют сюжет уже самой российской истории: „Боже, Россия пуста ... Мечтая о золотой рыбке будущности и исторического величия” (Там же: 215).

Параллели, установленные М.Эпштейном, парадоксальным образом помогают увидеть еще одну страшную координату ранее обсуждаемой повести Т.Голстой *Лимпопо*: таким же „болотным” памятником выглядит в начале 1980-х гг. московский „памятник” Пушкину – „слепое позеленевшее лицо, до ушей загаженное голубями мира...”. Здесь в качестве „третьего” текста выступает уже детская сказка К.Чуковского, где „из болота тащат бегемота”.

Все это говорит о том, что при установлении интертекстуальных связей важен „принцип третьего текста”, введенный М.Риффатером („третий” здесь, конечно, условность, важно, что количество текстов больше двух). Опираясь на семиотический треугольник Г.Фреге, Риффатер (1972: 135) рисует свой, где Т – текст, Т' – интертекст, И – интерпретанта:



И совершенно обоснованно пишет, что „интертекстуальность не функционирует, и, следовательно, не получает текстуальности, если чтение от Т к Т' не проходит через И, если интерпретация текста через интертекст не является функцией интерпретанты” (Там же). Все это, согласно Риффатеру, позволяет говорить о том, что текст и интертекст не связаны между собой как „донор” и „реципиент” и их отношения не сводимы к примитивному представлению о „заимствованиях” и „влияниях”. Благодаря интерпретанте, происходит скрещение и взаимная трансформация смыслов обоих текстов, и появляется то, что Бахтин называл „смысловыми гибридами” (см. также Ямпольский 1993: 82).

По мнению М.Ямпольского (1993: 136), „сильные” произведения и авторы, вокруг которых и разворачивается истинный процесс

художественной эволюции, включены в интертекстуальные связи совершенно особым образом. В их произведениях цитаты – это не просто нуждающиеся в нормализации аномалии, но и указания-сокрытия эволюционного отношения к предшественнику. Цитирование становится парадоксальным способом утверждения оригинальности”. Для доказательства положений об обратимости эволюции и о „сильных” авторах вернемся из настоящего в эпоху „серебряного века” русской литературы. Как известно, эта литературная эпоха, именуемая еще эпохой модернизма и авангарда, согласно своим манифестам, должна была стать тотальным отрицанием предшествующей классической традиции. Однако фактически, с точки зрения теории интертекста и памяти поэтического слова, она стала, если говорить о самых сильных ее представителях, эпохой „странного авангарда” (используя слова Б. Пастернака). Несмотря на то, что блокировка всех связей с предшественниками, а значит, и блокировка интертекстуальности входили в программу авангарда, все лучшие произведения первой трети XX века ориентированы на интертекстуальные интерпретации – т.е. на память живого поэтического слова.

Самым ярким примером указания-сокрытия эволюционного отношения к предшественнику можно считать *Тему с вариацией* (1918) Б. Пастернака, посвященную Пушкину. Слова „Подражательной” вариации „В его устах звучало *завтра*, Как на устах иных *вчера*”, вложенные в процессе воображаемого диалога „Я-Он” одновременно в уста Пушкина и, из-за неопределенности референции местоимения *Он* в начале текста („На берегу пустынных волн Стоял он дум великих полн”), в уста героя *поэмы Медный всадник* – Петра I, как нельзя лучше отражают саму сущность интертекстуализации как семиотического явления. Дело в том, что Пастернак в своих вариациях фактически строит интенциональную функцию, которая не только соединяет его тексты с пушкинскими, но и соединяет три эпохи – „начало славных дней Петра”, последний период творчества Пушкина (после „слома” 1829-1830 гг.), а также современную ему эпоху. При этом благодаря цитации, „мир, который описывается в одних и тех же выражениях, может восприниматься как ‘один и тот же, регулярно воспроизводимый в определенные моменты времени’” (Золян 1989;160). Ср. у самого Пастернака: „Два дня в двух мирах..” (хотя на самом деле их три, что покажет все последующее творчество поэта – хотя бы *Столетье с лишним – не вчера* (1931), памятью текста восходящее к *Стансам* (1826) Пушкина).

„Цитация в данном случае оказывается лингвистически задаваемым и определяемым отношением между мирами и контекстами, а не между языковыми выражениями и смыслами. Отношения между выражениями и смыслами выступают как средство для установления межмировых соответствий” (Золян 1989, 161). А именно, для Пастернака важным становится установление двух параллелей: одна из них чисто творческая – стремление переосмыслить свою „авангардно-сложную” поэтическую манеру через позицию третьего лица – Пушкина, поэзия которого все более становится для Пастернака ориентиром „неслыханной простоты”; вторая – социально-политическая, впоследствии получившая выражение в еще одной „вариации” Пушкина: „Начало славных дней Петра Мрачили мятежи и казни”, как ни пытался Пастернак разными способами камуфлировать, *разнить* оба эти *сравненья*<sup>1</sup>

Ведь еще ранее он создает цикл *Петербург* (1915), давший название всей книге *Поверх барьеров*. Именно в этом цикле множественность позиций лирического субъекта в диалоге „Я – мир” позволяет обнаружить большое число взаимоисключающих друг друга (с точки зрения одной позиции) связей: при сотворении *Петербурга* происходит нейтрализации оппозиций автора/наблюдателя/героя и субъекта/объекта творчества. Это со-творение представлено через смену точек зрения сновидения Я. Заметим, что сам создатель Петербурга – Петр I – ни разу не назван своим именем в качестве синтаксического субъекта в первой части *Петербурга*, как и в *поэме Медный всадник* Пушкина, где о Петре напоминают лишь местоимение *Он* и словосочетания „Петра творенье; град Петров; вечный сон Петра; на площади Петровой; Кумир с простертою рукою; строитель чудотворный; Всадник Медный”. У Пастернака Петр сначала появляется в творительном падеже деятеля („Как в пулю сажают вторую пулю Или бьют на пари по свечке, Так этот раскат берегов и улиц Петром разряжен без осечки”), затем – в прилагательном, создавая метонимическое отношение *Петр – его* глаза („Когда на Петровы глаза наверху, Слеза их, заливы в осоке”), далее в виде местоимения 3 лица *Он*, переходящем в следующей строфе в *Я* в

1 Ср. парадоксальное высказывание Пастернака в письме 1922 г. Ю.И.Юркуну: „Я серьезно и запальчиво заявляю им [людям Революции], что я – коммунист, [...] а затем уже раздраженной скороговоркой прибавляю, что коммунистами были и Петр, и Пушкин, что у нас, - и слава Богу, Пушкинское время, и, как ни дико быть Петербургу в Москве, ему было бы легче этот географический парадокс осилить, если бы все эти „люди революции” не были бы личными врагами памятника на Тверском бульваре и, следовательно, – контрреволюционерами” (Пастернак 1990: 5,126).



косвенном падеже („Мне сновиденье явилось, и счесть Сведу с ним сейчас же”), затем опять коммуникативный переход к 3 лицу: „Он тучами был, как делами завален”. Неопределенность субъекта-творца усиливается в третьей части стихотворения, где собственно и рождается неопределенно-личная формула „Здесь скажут на практике Поверх барьеров”, относящаяся как к Петру (его имя здесь единственный раз появляется в номинативе), так и *Медному всаднику*, прочно соединенному в литературе с именем Пушкина, так и самому автору текста, пытающемуся преодолеть *барьеры* пушкинского, классического способа поэтического выражения. Поэтому обращенный к согражданам вопрос „кто это?”, на который в финале третьей части мы получаем ответ с местоимением *Он*, в четвертой части стихотворения превращается в вопрос невидимого *Я* к неопределенному собеседнику-творцу („Кто ты? О, кто ты? Кто бы ты ни был, Город – вымысел твой”), на который отвечают лишь волны наводнения: „Это ведь бредишь ты, невменяемый, быстро бормочешь вслух”. Причем последнее *Ты* обращено к тому же *Я*, к которому „сновиденье явилось” в первой части стихотворения, т.е. к автору всего текста – новому творцу *Петербурга*. Это „бормотание вслух”, „унаследованное ветром морей”, затем превратится в вариацию на тему *Медного всадника в Теме с вариацией*, где снова стирается граница между субъектом и объектом творчества, но уже в сторону не отталкивания, а подражания. Это в полную силу обнаружится затем в стихотворении *Столетье с лишним – не вчера* книги *Второе рождение*, где пастернаковское следование великому образцу станет наиболее очевидным за счет упрощения его собственного стиля (см. 7,76-81). Так стирается граница между отдельными текстами, текстом и его метаописанием, а лирический субъект „Я” и создаваемый им мир становятся интертекстуальными.

Подражание-отталкивание в интертекстуальных связях связываются также с понятиями декомпозиции и рекомпозиции. Прежде всего эти явления связаны со звуковой памятью слова. Именно звуковая рекомпозиция обнаруживает вертикальный контекст и параграмматизм интертекста. Под параграмматизмом Ю.Кристева (1969: 255) понимает „вхождение множественности текстов и смыслов в поэтическое сообщение, которое иначе представляется сконцентрированным вокруг единого смысла”. „Термин *параграмма* указывает, что каждый элемент функционирует как движущаяся „грамма”, которая скорее порождает, чем выражает смысл” [17,446].

Показательно в этом отношении явление **паронимической аттракции** (В.П.Григорьев), которое благодаря особой звуковой организации создает рекомпозицию текстов и смыслов в структуре нового текста. Так, например, в поэтической системе Мандельштама снимается оппозиция между понятием эллинизма слова („Эллинизм – это система в бергсоновском смысле слова, которую человек разворачивает вокруг себя как веер явлений, освобожденных от временной зависимости, соподчиненных внутренней связи через человеческое Я” (Мандельштам 1990: 2: 182) и воскрешением мира мифов древней Эллады: ср. „Помнишь, в греческом доме: любимая всеми жена – не Елена – другая – как долго она вышивала? Золотое руно, где же ты, золотое руно? Всю дорогу шумели морские тяжелые волны, И, покинув корабль, натрудивший в морях полотно, Одиссей возвратился, пространством и временем полный. „Здесь, в стихотворении *Золотистого меда струя из бутылки стекла...* (1917) на переразложении и смешении различных древнегреческих мифов рождается новая языковая модель мира” („В каменистой Тавриде наука Эллады”), где неназываемый субъект-адресат – *Пенелопа* – складывается, как в вышивании, из движения звуковых нитей слов: *Помнишь – Не Елена – полотно – полный*. Словесные построения, вписанные в текст и дешифрующие имя рукодельницы, которая на самом деле не вышивала, а вязала и ткала, распуская ночью свои полотна, вплетаются в структурную основу других мифов „греческого дома” (о Прекрасной Елене, о золотом руно, о плавании на корабле самого Одиссея), в результате чего образуется словесная ткань, возвращающая в мир поэта начала XX века „пространством и временем полное” слово.

Совершенно иную технику параграмматизма наблюдаем в конце XX века – например, в произведениях 1990-х гг. А.Вознесенского. Ткань его насыщенных интертекстами произведений, наоборот, не сшивается, не складывается, а как бы распадается на отдельные фрагменты, что получает свою визуальную интерпретацию. Поэтому его последний цикл стихов и прозы и носит название *Разбейте иллюзии* (1996). Наиболее показательной является стихопрозаическая композиция *Темная фигура*, которая существует как в линейном текстовом варианте, так и видеоматическом – на шахматной доске, где также происходит борьба черного и белого. Сам фрейм шахматной игры как способ композиционной организации отнюдь не нов в поэзии и прозе – ср. хотя бы *Марбург* и *Определение творчества* Пастернака, *Защита Лужина* и *Дар* Набокова. Однако у Вознесенского он становится способом визуального движения интертекста в двумерном

пространстве; при этом стихотворные фрагменты пишутся по горизонтали шахматной доски, а прозаические – по вертикали, как бы наглядно обретая вертикальный контекст, свойственный в первую очередь стихам. Нарушается и последовательность фрагментов (по отношению к линейному представлению текста), которая, вероятно, задается ходом „темной фигуры”. Так, например, под прямым углом оказываются соотносимый с поэзией и жизнью А. Блока прозаический фрагмент:

Мы с тобой играли в Шахматове. Ты проиграла плащ,  
сняла шелка и туманы. Но опять проиграла.

и фрагмент, написанный стихами, где, благодаря паронимической аттракции и рифме, можно увидеть параллельное горизонтально-вертикальное проведение нескольких поэтических проекций (к поэтическим реалиям – Блока, Ахматовой, Пастернака), что далее получит эксплицитное выражение в следующих фрагментах текста:

Мы играли с тобою в Шахматове,  
В пыль алмазную вверх тормашками  
белой махью черной махью  
тень ложилась на луг ромашковый

АХМАТОВА, ПРОИГРЫВАЯ, ВЫИГРЫВАЕТ.

А-5, Шопен не ищет выгод – удлиняя клавиши,  
*Шопен проигрывает этюд Чигорина.*

Понятно, что здесь игра идет не только на уровне звуковых соответствий, не только на разных прочтениях одного слова (*проигрывает* ‘остается побежденным’, ‘быстро исполняет мелодию’) в разных воображаемых ситуациях, но и на расщеплении звуко-смысла (как, например, *играли в Шахматове* – где сам процесс игры в шахматы и название блоковской усадьбы паронимичны; ср. также ряд *Шахматове – махью – Ахматова*, где *маха*, видимо, отражает испанизированный облик Ахматовой, заданный

посвящением Блока „Красота страшна, – Вам скажут...”<sup>2)</sup>, вплоть до введения ребуса, делающего пастернаковскую строку „Опять Шопен не ищет выгод...” менее узнаваемой. Значит, интертекстуальность здесь существует как форма взрыва линейности текста и как механизм нового прочтения в тексте смыслов, структурированных до него. В случае Вознесенского, интертекстуальность подобна новой координате в стерео из знаменитых строк А.Парщикова: „Как монокино проламывается в стерео, в трепете аппарата новая координата нашаривала утерянное”.

В связи с последним встает вопрос, который актуален не только для русской литературы: Насколько постмодернистской является интертекстуальность? Зарубежные исследователи, например, М.Пфистер (1991), пишет, что интертекстуальность отнюдь не ограничивается постмодернистской литературой, хотя постмодернистская интертекстуальность имеет свою специфику: ранее интертекстуальность являлась лишь одним из приемов наряду с другими, а сейчас это самый выдвинутый прием и неотъемлемая часть постмодернистского дискурса. Проведенный нами анализ подтверждает этот вывод, однако следует скорее говорить не о приеме интертекстуализации текста, а о том, что в литературе последних лет каждый новый текст просто иначе рождается, как из фрагментов или с ориентацией на „атомы” старых, причем соотношение с другими текстами становится не точечным, а общекомпозиционным, архитектурным принципом. С позиции же читателя новые тексты иначе и не прочтываются (не понимаются), как в металитературном ключе. Литература все больше становится не литературой о жизни, а литературой о литературе.

Если ранее, в начале XX века авторы стремились ассимилировать интертекст в своем тексте, влить его в себя вплоть до полного растворения в нем, ввести мотивировку интертекстуализации, то конец века отличает стремление к диссимилиации, к введению формальных маркеров межтекстовой связи, к метатекстовой игре с чужим текстом. Например, в романе В.Нарбиковой *План первого лица. И второго* знаменитая фраза Ф.М.Достоевского „красота спасет мир” обыгрывается так: „Она указала туда, где была красота. Да,- сказал Додостоевский, – красиво, то есть уровень есть. [...] В том месте, где все было для красоты,

2 Видимо, данный фрагмент текста Вознесенского соотносим и со следующими строками Ахматовой о Блоке: „И ветер с залива. А там, между строк, Минюя и ахи, и охи, Тебе улыбнется презрительно Блок – Трагический тенор эпохи”. Р.Д.Тименчик (1972) считает, что здесь анаграммирована фамилия Ахматовой – то же можно сказать и о строках Вознесенского о „махе”.

красоты не было". Любое ранее существовавшее поэтическое сообщение превращается в новое – в нем нарочито снимается ореол высокого, и оно становится примитивно ощутимым": „Но когда сам язык указывал на пол стихий, сил, светил, их отношения вытекали из языка. Ветер гонял стаи туч. Звезда говорила со звездой. Русское гермафродитное солнце надолго засело за русским андрогинным море" [ср. „Солнце за море садится" – Н.Ф.] (В.Нарбикова *Равновесие света дневных и ночных звезд*). Нарочито акцентируются языковые, и шире знаковые характеристики предшествующего текста (в последнем примере „грамматический род" природных явлений), вплоть до восстановления его собственного интертекстуального генезиса. Ср. там же у Нарбиковой: „Рядом валялась околевшая пальма, но ее некому было воспеть, потому что ее поэт умер. А так бы поэт написал, вот, мол, пальма, ты оторвалась от своих родных сестер, и тебя занесло в далекий холодный край, и теперь ты одна лежишь на чужбине. Вместо того, умершего поэта был другой, живой, но был еще хуже. За его текстом чувствовался подтекст того. Нет, не какой-нибудь там второй смысл, а в буквальном смысле под текст, то есть то, что находится под текстом, а под этим новым текстом находился определенный текст того умершего поэта". Речь здесь, конечно же, идет о вольном переводе стихотворения *Гейне Сосна стоит одиноко* Лермонтовым; примечательно, что в лермонтовском стихотворении родовые различия сосны и пальмы, свойственные немецкому языку, как раз сняты.

В постмодернистских текстах каждый контраст с претекстом оборачивается связью, в результате интертекстуальная связь приобретает характер каламбура, гиперболы или их взаимоналожения. Так соединяются высокий и низкий регистры, причем как бы повышенная физическая телесность интертекстуального фрагмента по сравнению с другими компонентами текста часто заставляет современных авторов находить его переосмысление в сфере физиологии. Часто становится невозможным не только провести границу между высоким и низким, но и решить, является ли данное произведение художественным или его скорее можно отнести к разряду литературно-критической литературы. В какой-то мере такой тип литературного произведения задан зарубежными образцами, среди которых особенно показателен роман американского писателя Р.Федермена *На Ваше усмотрение* (1976). Заглавие романа определяет способ его прочтения – читатель волен прочитывать текст так, как он считает нужным, поскольку его страницы не имеют нумерации, а части текста – рубрикации. При этом сам текст представляет жизнь в цитатах из Дерриды, Барта,

Борхеса и из собственных романов Федермена, графически же текст часто „сочленяется” по принципу коллажа с философским подтекстом (см. подробнее Ильин 1989: 191).

Что касается русских постмодернистских текстов, то определенным пределом погружения в цитатную форму можно считать эссе М.Безродного *Конец Цитаты* (1995). В нем автор, следуя принципу коллажного метаосмысления чужих художественных и научно-филологических текстов, одновременно порождает свои, причем порядок размещения корреспондирующих друг с другом текстов остается неопределенным. Так, М.Безродный, замороженный паронимичностью терминов интертекстуальность/интерсексуальность, сначала пишет, как бы продолжая Пушкина, свои „Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы и не вошедшие в основное собрание”, выбирая для них эротический эпиграф, затем, пройдясь взад и вперед по русской и зарубежной литературе и истории (тут и Ленин, и Набоков, и Карамзин, и Пушкин, и филологи Тартуского университета и др.), а также литературе, посвященной вопросам физиологии и пола, вдруг начинает интертекстуальный анализ *Марбурга* Пастернака: „Как грамматику, бессонницу знал и Пастернак, но штудировал ее, похоже не по Пушкину, а по новейшим изданиям (Там же 286) – имеются ввиду стихотворения И.Анненского *Стальная цикада* и *Моя тоска*, где образ тоски персонафицируется, и блоковское *Над озером*. Ср. „И я, и все союзники мои: Ночь белая, и бог, и твердь, и сосны .. И в комнате моей белеет утро” у Блока и эту же картину сквозь шахматную символику у Пастернака: „Ведь я, как грамматику, Бессонницу знаю. У нас с ней союз. [...] И тополь – король. Я играю с бессонницей. И ферзь – соловей. Я тянусь к соловью. И ночь побеждает, фигуры сторонятся, Я белое утро в лицо узнаю”. Через несколько же страниц мы находим *Конспект лекции о Пастернаке*. Становится очевидным, что те авторы постмодернизма, которых никак нельзя отнести к „сильным”, скорее штудируют и аранжируют „новейшие” литературно-критические и медицинские издания, чем занимаются художественным творчеством.

Однако нельзя не заметить, что и у талантливых писателей круг авторов, которые становятся как бы центрами интертекстуального излучения, не так уж широк. У Нарбиковой он вообще почти сводится к школьной программе, у Толстой он несомненно неизмеримо шире, но тоже не безграничен (Так А.К.Жолковский [1995] обнаруживает в ее рассказе *Река Оккервиль* следующие источники интертекстуальной „иррадиации”: Пушкин, Гоголь, Достоевский, Евангелие, Флобер, Набоков, Платонов,

Ахматова, Ахмадулина; причем Ахматова в этом ряду выделяется тем, что становится как бы „интеробразом” романа, поскольку Толстая транспонирует в свой рассказ не только ахматовские тексты, но и биографическую канву ее жизни). Необычно широкую и разнообразную „упоминательную клавиатуру” обнаруживает Ю.И.Левин (1992) в повести *Москва – Петушки* В.Ерофеева, однако и она сводима, по мысли исследователя, к школьной программе по литературе и истории, штампам социальной и политической жизни 1960-х гг., Святому писанию и бессистемному внепрограммному чтению – причем все эти фоновые знания часто контаминируются.

Круг авторов, попадающий в центр внимания поэтов и прозаиков „серебряного века”, безусловно гораздо шире (конечно, с учетом временных рамок), однако и в его центре все чаще оказываются одни и те же художники слова, особенно если распределять произведения по годам их написания. Это объясняется диалогической ориентацией авторской интертекстуализации, когда автор вступает в воображаемый диалог не только со своими предшественниками, но и современниками, что превращает интертекстуальный диалог из внутреннего во внешний. Художник понимает, что адекватность восприятия порождаемых им текстов зависит от объема общей памяти между ним и его читателями; общностью „диалекта памяти” определяется и степень эллиптичности (Лотман 1985: 5) текста и выбор автором собеседника-адресата. Так, в литературе „серебряного века” особо акцентировалась соотнесенность начала XX и начала XIX вв., которая мыслилась как одно из „колец возврата” символистской идеи вечного возвращения. Причем эта временная возвратность материализовалась прежде всего в пространственных символах культурной топографии. Так, Петербург начала XX века проецировался, с одной стороны, на пушкинский Петербург с доминантной идеей топоса смерти поэта, с другой, – приобретал египетские черты, и в связи с идеей умирания русской культуры возник образ Петербурга как египетского города мертвых-некрополя (см. Топоров 1984). Обе эти проекции обнаружились сначала в *Петербурге* (1916, 1922) А.Белого, а затем в *Египетской* марке (1927) О.Мандельштама. Одним из основных „адресов” обоих текстов стал *Медный всадник*, благодаря поэме Пушкина оказавшийся символом роковой судьбы как поэта, так и России. *Медный Всадник* явился скрепляющим лейтмотивом романа А.Белого *Петербург*, главный герой которого Николай Аполлонович Аблеухов в эпилоге попадает из

Петербурга в Египет и, читая *Книгу Мертвых*, „в двадцатом столетии он провидит Египет; культура, – трухлявая голова: в ней все умерло; ничего не осталось; будет взрыв: все сметется”. Таково переосмысление петербургского текста Пушкина, а затем Достоевского уже в начале XX века.

Следовательно, как мы видим, „сильные” произведения и авторы действительно существуют, и они выполняют роль центрирующих при установлении интертекстуальных связей. Благодаря им могут быть установлены интертекстуальные отношения между текстами, расходящимися от центрирующего в разные стороны: например, *Флейта-позвоночник* Маяковского ← F → *Петербург* *Конец романа*, *Египетская марка* Манделштама через идею „слома позвоночника” собственного произведения (см. Фатеева 1995). Видимо, в этом контексте можно говорить и о „сломе позвоночника” всей русской литературной традиции XX века, который был предсказан „сильными” художниками слова.

Подводя итог всему сказанному, определим, каковы функции интертекста в художественном дискурсе, считая все же, что литература XX века, несмотря на слом традиции, представляет собой все же некоторое единое пространство культурной памяти. Итак, в первую очередь, **интертекст позволяет ввести в свой текст некоторую мысль или конкретную форму представления мысли, объективированную до существования данного текста как целого.** Таким образом, „каждое произведение, выстраивая свое интертекстуальное поле, создает собственную историю культуры, переструктурирует весь предшествующий культурный фонд” (Ямпольский 1993: 408). При этом имеется в виду, что в литературный текст можно ввести и фрагменты „текстов” других искусств: так, например, в визуальное представление *Темной фигуры* Вознесенского вводится 1/32 черного квадрата Малевича. Значит, благодаря интертексту, данный текст вводится в более широкий культурно-литературный контекст. Межтекстовые связи создают **вертикальный контекст произведения, в связи с чем он приобретает неоднородность смысла.** Следовательно, мы можем говорить о том, что интертекст, порождая конструкции текст в тексте и текст о тексте, создает **подобие тропических отношений на уровне текста.** Теория интертекстуальности позволяет видеть метафору там, где происходит сближение явленного в тексте фрагмента и фрагмента другого текста, не представленному читателю физически (ср. фрагмент о пальме у



Нарбиковой). Смыслопорождение разворачивается между реально данным и тем цельным текстовым фрагментом, что присутствует у читателя в памяти. Так два текста становятся семантически смежными. Это порождает эффект метатекстовой метонимии, предельным проявлением которой является звуковой параграмматизм, когда по звуковым частям собирается анаграммированное целое (ср. *Пенелопу* в тексте Мандельштама). По контрасту с „серебряным веком”, у современных авторов целое чаще разлагается на части, и современные „Пенелопы”, вроде В.Нарбиковой, чаще „распускают” свои материи, так что, как предсказано в повести *Лимпопо* Толстой, мы имеем дело с бегом Одиссея по замкнутому кругу литературы. Ср. „Женщины вяжут [...]. Как много ты связала, было столько, а теперь уж столько; а можно сказать и так: было утро, а теперь уж вечер; если все это распустить – опять будет утро” (*Равновесие света ночных и дневных звезд*). Однако и в том и другом случае можно говорить о **конструктивной, текстопорождающей функции интертекстуализации**.

Тенденция разворачивания вокруг данного текста целого „пучка” соотносимых с ним текстов других авторов позволяет художнику слова определить свое отличие от других авторов, утвердить собственное творческое „Я” среди других и по отношению к другим. По существу **интертекстуальность становится механизмом метаязыковой рефлексии**. Однако интертекстуализация и авторефлексия, доведенные до абсурда и пропущенные через теорию деконструкции Ж.Дерриды, как раз приводят к обратному эффекту – полному растворению, рассеиванию авторского „Я” в семиотическом пространстве чужих слов и образов третьего лица: „...кто это третье лицо? автор? но автор в этот момент ничего не видит, потому что его самого приперли к стенке по этому же самому поводу, и автор тоже ищет третье лицо, которое скажет, что нет, но и у автора этого третьего лица – нет” (В.Нарбикова *Равновесие света ночных и дневных звезд*). Так стремление автора посредством семиотической и языковой игры достичь принципиальное отличие от других и самого себя на деле оборачивается „децентрированием субъекта” (Ж.Деррида), „смертью автора” (Р.Барт). „Субъективность обычно расценивается как полнота, с которой „Я” насыщает тексты, – пишет Р.Барт [1970,17], – но на самом деле – это лжеполнота, это всего лишь следы тех кодов, которые составляют данное „Я”. Таким образом, моя субъективность в конечном счете представляет из себя лишь банальность стереотипов”. Значит, функции интертекста в каждом тексте определяются

исключительно через „Я” его автора, поскольку введение интертекстуального отношения – это прежде всего попытка метатекстового переосмысления претекста с целью извлечения нового смысла своего текста. Степень приращения смысла в этом случае и является показателем художественности интертекстуальной фигуры. Образцом может служить строчка из *Дара* В.Набокова о Пушкине: „Гений – это негр, который во сне видит снег”.

## Литература

- Бахтин М.М., 1975, *Проблемы содержания, материала и формы в словесном творчестве (1924)*. – Он же. *Вопросы литературы и эстетики*, Москва.
- Безродный М., 1995, *Конец Цитаты*. – *Новое литературное обозрение*, N 12.
- Жолковский А.К., 1995, *В минус первом и минус втором зеркале. Татьяна Толстая, Виктор Ерофеев – ахматовиана и архетипы*. – *Литературное обозрение*, N 6.
- Золян С.Т., 1989, *О семантике поэтической цитаты*. – *Проблемы структурной лингвистики. 1985-1987*, Москва.
- Ильин И.П., 1989, *Стилистика интертекстуальности: теоретические аспекты*. – *Проблемы современной стилистики. Сборник научно-аналитических трудов*, Москва.
- Левин Ю.И., 1992, *Семиотика Венички Ерофеева*. – *Сборник статей к 70-летию профессора Ю.М. Лотмана*, Тарту.
- Лотман Ю.М., 1985, *Память в культурологическом освещении // Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 16*, Wien.
- Мандельштам О.Э., 1990, *Сочинения в 2-х томах*, Москва., т.2
- Пастернак Б.Л., 1990, *Собрание сочинений в 5-ти тт*, Москва, т.5
- Смирнов И.П., 1995, *Порождение интертекста. Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л.Пастернака*, С.-Петербург.
- Тименчик Р.Д., 1972, „Анаграммы” у Ахматовой. – *Материалы XXVII научной студенческой конференции ТГУ: Литературоведение. Лингвистика*, Тарту.
- Тименчик Р.Д., 1981, *Текст в тексте у акмеистов*. – *Труды по знаковым системам. XIV*, Тарту.
- Топоров В.Н., 1984, *Петербург и петербургский текст русской литературы*. – *Труды по знаковым системам. XVIII*. Учен. Зап. ТГУ, Тарту. Вып.664.
- Фатеева Н.А., 1995, „Петербург”: кто автор плана?, „Русская речь”, N 6
- Фатеева Н.А., 1996, „Дар” В.Набокова, „Русистика сегодня”, N 2.
- Эпштейн М., 1996, *Медный всадник и золотая рыбка. Поэма-сказка Пушкина, „Знамя”*, N 6.

- Ямпольский М., 1993, Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф, Москва.
- Barthes R., 1970, *S/Z*, Paris.
- Bloom H., 1973, *The anxiety of influence. A theory of poetry*, New York: Oxford University Press.
- Bloom H., 1975, *A map of misreading*, New York: Oxford University Press.
- Borges J.L., 1970, *Labyrinths*, Harmondsworth: Penguin Books.
- Deconstruction and criticism*. – De Man P., Derrida J., Hartman G. et al. New York, 1979.
- Ducrot O., Todorov T., 1979, *Dictionnaire encyclopedique des sciences du langage*, P., Seuil.
- Federman R., 1976, *Take it or leave it*, New York.
- Kristeva J., 1969, *Sémiotiké: Recherches pour une sémanalyse*, Paris.
- Lachmann R. *Gedächtnis und Literatur: Intertextualität in der russischen Moderne*. Frankfurt: Suhrkamp, 1990.
- Pfister M., 1991, *How postmodernist is intertextuality? – Intertextuality*, ed. Heinrich F.Plett, Berlin: New York.
- Riffaterre M., 1972, *Sémiotique intertextuelle: l'interprétant*. „Revue d'Esthétique”, N 1-2.

### *Intertextuality and its Functions in Literary Discourse*

In this paper we summarize all contemporary views on the problems of 'intertextuality', 'dialogic structures' and 'other voices' in literary discourse and at the same time we try to generate our own systematic understanding of the notions under consideration. First of all we distinguish between author's and reader's (researcher's) intertextuality. From a reader's point of view intertextuality is an orientation towards (1) more deep understanding of a literary text or (2) solving of some text's semantic anomalies by establishing versatile relations with other texts that are correlated with a given text on the basis of semantic and verbal memory. In this aspect we study a story of T.Tolstaja „Limpopo” which is full of allusions and reminiscences from A.Pushkin, B.Pasternak, M.Cvetaeva and children's writer K.Chukovsky. These semantical relations based on recollection of already existing texts of other authors help to understand the poetic message of Tolstajan story.

From an author's point of view intertextuality is a way of genesis of his own text and postulating of his own „I” by a complex system of oppositions, identifications and camouflage with texts of other writers or other poetical „I”. Similarly, when this system of oppositions and identifications functions in the confines

of the idiolect of a definite writer we can speak about autointertextuality. From this point of view we study the latest novels of V.Narbikova („The foreground of the first person. And of the second”, „Whisper of noise”, „... and travel”) and try to point out main peculiarities of her postmodernist's manner. Analyzing texts of different modernist and postmodernist writers we determine the following functions of intertextuality: (1) intertext permits to adduce in a new text some idea or concrete form of presenting of this idea objectified before its existence as a whole; thus (2) intertextuality has constructive, text generating function that (3) bears relation to metalinguistic and metatextual reflection.

At the same time we distinguish between 4 kinds of intertexts: 1) that which serves as an impulse of the creation of a new text; 2) the text which reveals the poetic message of a later text; 3) the structure which forms rhythmic and sound congruence of two texts; 4) the text which is treated polemically by the author.