

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
УНИВЕРСИТЕТ

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЙ АНАЛИЗ

Принципы и границы

УДК 80
ББК 83.3(2Рос)
И73

Рецензенты: д-р филол. наук *А. О. Большев* (С.-Петерб. гос. ун-т); д-р филол. наук *В. Ю. Вьюгин* (Ин-т русской литературы РАН)

Авторы: Бугаева Л. Д., Бухаркин П. Е., Вайскопф М. Я., Виролайнен М. Н., Грякалова Н. Ю., Двинятин Ф. Н., Доманский Ю. В., Жеребин А. И., Карпов Н. А., Кошелев В. А., Леоненко С. О., Матвеев Е. М., Монахов С. И., Оверина К. С., Овчарская О. В., Орлицкий Ю. Б., Паперный В. М., Полякова А. А., Степанов А. Д., Сухих И. Н., Титаренко С. Д., Толстая Е. Д., Филонов Е. А., Ходель Р.

Печатается по решению Научной комиссии филологического факультета Санкт-Петербургского государственного университета

Интертекстуальный анализ: принципы и границы: сборник научных статей / под ред. А. А. Карпова, А. Д. Степанова. — СПб., Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2018. — 318 с.
ISBN 978-5-288-05780-9

И73

Авторы сборника отвечают на ключевые теоретические вопросы интертекстуального анализа: о верификации скрытых цитат и реминисценций, об их функциях, о перспективах мифопоэтического анализа и изучения топосов Нового времени.

Книга предназначена филологам, теоретикам и историкам литературы. Может быть полезна и интересна студентам и аспирантам-филологам.

УДК 80
ББК 83.3(2Рос)

ISBN 978-5-288-05780-9

© Санкт-Петербургский государственный университет, 2018
© Авторы, 2018

СОДЕРЖАНИЕ

От редакторов 5

I. КРИТЕРИИ ИНТЕРТЕКСТА

Степанов А. Д. (СПбГУ). Проблема «аграмматизма» в поэзии и прозе 11

Сухих И. Н. (СПбГУ). О границах интертекстуальности: чеховский текст и «интертекст» (несколько положений) 26

Паперный В. М. (Хайфский университет, Израиль). Об одной малоизученной форме интертекстуальности: чужой текст как свой (Борхес и Лев Толстой) 36

Бугаева Л. Д. (СПбГУ). Метафора в интертексте 49

II. ПОЭТИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ — ТОПИКА — ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ — ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТЬ: ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ

Бухаркин П. Е. (СПбГУ). Интертекстуальность и риторическая словесность (предварительные замечания) 65

Двинятин Ф. Н. (СПбГУ). Поэтическая традиция — топика — интертекстуальность 80

Орлицкий Ю. Б. (РГГУ). К вопросу об интертекстуальном потенциале редких стиховых форм в русской поэзии: античных (гексаметр и логаэды) и «восточных» (хайку, рубаи, газели) 93

Монахов С. И. (СПбГУ). «Осенняя воля» А. А. Блока: еще раз к вопросу о подражательном потенциале стихотворного ритма 109

Титаренко С. Д. (СПбГУ). Интертекстуальность и интермедиальность: проблемы репрезентации в поэтике русских символистов 117

Грякалова Н. Ю. (ИРЛИ РАН). Визуальный артефакт, литературная топика и перспективы интертекстуального анализа 131

III. ФУНКЦИИ МЕЖТЕКСТОВЫХ ВЗАИМОДЕЙСТВИЙ В ЛИТЕРАТУРЕ XIX–XX ВЕКОВ

Кошелев В. А. (НовГУ им. Ярослава Мудрого). «Резво-скачущая кровь»: о «мотивных ассоциациях» у Пушкина 149

Полякова А. А. (СПбГУ). О потенциале интертекстуального анализа: опыт реконструкции сюжета незавершенного романа А. А. Бестужева «<Вадимов>» 157

Толстая Е. Д. (Еврейский университет, Иерусалим, Израиль). Общие и необщие места: претексты тургеневской Венеции 168

Жеребин А. И. (РГПУ им. А. И. Герцена). Святая русская литература. О функции русского интекста в новелле Томаса Манна «Тонио Крегер» 180

Карпов Н. А. (СПбГУ). Интертекстуальность в романе А. Аверченко «Шутка Мецената» 186

Вайскопф М. Я. (Еврейский университет, Иерусалим, Израиль). «Обмануть читателя»: стратегия бабелевского стиля 200

Ходель Р. (Гамбургский университет, Германия). Платонов и упрек в «каратаевщине» 210

Матвеев Е. М. (СПбГУ, ИЛИ РАН). Интертекстуальность как риторическая доминанта: стихотворение Г. Иванова «Свободен путь под Фермопилами…» 228

Доманский Ю. В. (РГГУ). Эпическое событие в лирическом сюжете (рассказ Антона Чехова «Тоска» и стихотворение Евгения Карасева «Бессилие») 241

IV. ТОПИКА НОВОГО ВРЕМЕНИ

Виролайнен М. Н. (ИРЛИ РАН). Поэтическая география как интертекст ... 253

Леоненко С. О. (Университет Калифорнии, Беркли, США; СПбГУ), *Овчарская О. В.* (СПбГУ). Топосы Нового времени (к постановке проблемы) 264

Оверина К. С. (СПбГУ). «Фиалковые глаза»: топос и его функционирование 284

Филонов Е. А. (РНБ, СПбГУ). «И скорби начертали морщины на челе…»: о судьбе романтического топоса 298

ПРОБЛЕМА «АГРАММАТИЗМА» В ПОЭЗИИ И ПРОЗЕ

А. Д. СТЕПАНОВ

Санкт-Петербургский государственный университет

Автор переосмысляет понятие «аграмматичность», предложенное Майклом Риффатерром, рассматривая его как эффективный в определенных условиях критерий распознавания скрытой цитаты. В статье показана специфика функционирования этого критерия для прозы на примере первого романа Саши Соколова.

Ключевые слова: критерии интертекстуальности, скрытая цитата, Майкл Риффатерр, аграмматичность.

THE PROBLEM OF UNIGRAMMATICALITY IN POETRY AND PROSE

A. D. Stepanov

St. Petersburg State University

The author is trying to rethink the "ungrammaticality" notion, offered by Michael Riffaterre, and considers it to be a criterion of a hidden citation identification, valid under proper conditions. The article demonstrates some specific features of this criterion for prose fiction on the material of Sasha Sokolov's first novel.

Keywords: criterions of intertextuality, hidden citation, Michael Riffaterre, ungrammaticality.

Проблема выделения критериев присутствия «текста в тексте» по-прежнему остается одним из сложнейших вопросов литературоведения. Если не существует документальных доказательств того, что писатель *А* имел намерение вступить в какой-то диалог с текстом писателя *Б*, и постекст не содержит прямых цитат из претекста с указанием источника, то возникает возможность исследовательского произвола — «вчитывания» одного текста в другой. Поиск скрытых цитат и реминисценций в художественных произведениях на протяжении последних десятилетий был «мейнстримом» отечественного литературоведения. В условиях кризиса интерпретации, когда не существует ни авторитетной идеологии, ни господствующей научной школы, ни сильной теории порождения и структуры художественного текста, толкование уступает место созданию бесконечных списков параллельных мест между самыми разнородными

произведениями. В результате создалась парадоксальная ситуация: ни одна статья не обходится без интертекстуальных параллелей, однако не существует общепринятого представления о границах «истинной» интертекстуальности и произвольного «вчитывания».

В этих условиях имеет смысл вернуться к идеям, высказанным 40–50 лет назад и не получившим в последующие годы развития из-за перемены научной моды — в частности, из-за смены структурализма с его устремленностью к точному знанию на эссеистический постструктурализм.

В данной статье мы хотели бы попытаться переосмыслить критерии распознавания интертекста, предложенные в свое время франко-американским литературоведом, профессором Колумбийского университета Майклом Риффатерром (1924–2006).

Теория Риффатерра создавалась в 1960–1970-е годы и потому несет на себе явные следы влияния господствовавшей в те годы структуралистской доктрины (хотя к ней не сводится). Легко показать, что любая из десятков операций порождения поэтического текста, описанных в «Семиотике поэзии»[1], базируется на тех же приемах со- и противопоставления элементов, которые лежат в основе предложенной в те же годы Ю. М. Лотманом структурной теории художественного текста[2]. Однако если у Лотмана главной приметой литературности в поэзии оказывалась семантизация формальных элементов[3], то Риффатерр выдвигал на первый план другое обстоятельство: для него поэтическая речь — это речь непрямая (обходная). Поэзия — это не «осмысленнная» фоника, ритмика, строфика и мелодика, а прежде всего способ говорить одно, а подразумевать другое. Поэт (поэтический текст) в истолковании Риффатерра, как правило, создает иллюзию мимесиса (или демонстративно отказывается от него, «выбрасывая» читателю абсурдно-несогласованный текст), но за изображением, повествованием или «набором слов» всегда обнаруживается глубинное измерение — скрытая гипограмма, которая и образует искомый смысл или значимость (significance).

---

[1] *Riffaterre M.* Semiotics of Poetry. Bloomington; London, 1978. В дальнейшем в данной статье ссылки на это издание даются в скобках с указанием страниц.

[2] *Лотман Ю. М.:* 1) Лекции по структуральной поэтике // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994. С. 11–246; 2) Структура художественного текста // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб., 1998. С. 14–288; 3) Анализ поэтического текста: Структура стиха // Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. СПб., 1996. С. 18–252.

[3] «Переходя к поэзии, мы обнаруживаем, что: 1. Любые элементы речевого уровня могут возводиться в ранг значимых. 2. Любые элементы, являющиеся в языке формальными, могут приобретать в поэзии семантический характер, получая дополнительные значения» (*Лотман Ю. М.* Анализ поэтического текста… С. 47).

Эта идея, разумеется, не была придумана франко-американским ученым «с нуля»; корни ее тянутся к самым разным положениям эстетики и поэтики прошлого и настоящего. Достаточно указать на то, что риффатерровское понимание поэзии как «смещенной» речи в какой-то мере согласуется с традиционным, восходящим к античности ее пониманием как «украшенной»[4]. Древние полагали, что примета поэзии, помимо мимесиса и ритма, — это использование тропов и прежде всего метафоры[5]. Но назвать явление по одному из признаков с переносом этого признака по сходству или смежности на другое явление, описать перифразой и т. д. — значит отказаться от прямого именования этого явления в пользу непрямого, «обходного». С другой стороны, идеи Риффатерра, несомненно, родственны и концепциям англо-американской «новой критики», прежде всего известному труду Уильяма Эмпсона о семи типах поэтической «двусмысленности» (ambiguity), представляющей собой один из видов непрямого наименования явлений[6]. Можно показать родство риффатерровского двойного прочтения текста с положениями немецкой рецептивной эстетики (констанцская школа В. Изера и Х.-Р. Яусса), которая указывала, что есть два вида чтения текста: первый — «предполагающий» смыслы и уточняющий их по ходу продвижения вперед, и второй — декодирующий смыслы уже со знанием «разгадки»[7]. У Риффатерра этому соответствует противопоставление «эвристического» (референциального, миметического) и ретроактивного (герменевтического) чтения (5–6); причем первое из них — это прежде всего «восприятие аграмматичности» (145). Упомянутый выше лотмановский подход, подчеркивающий то обстоятельство, что поэзия придает окказиональный смысл асемантическим по своей природе элементам (сочетаниям звуков,

---

[4] «Подражание при помощи речи, в каждой из своих частей различно украшенной…» (*Аристотель*. Поэтика / пер. В. Аппельрота // Аристотель. Риторика. Поэтика. М., 2000. С. 154).

[5] Однако тот же Аристотель предупреждал о вредности «перегрузки» поэтического текста тропами: «Но если кто-нибудь сделает такою всю речь, то получится или загадка, или варваризм; если она будет состоять из метафор, — то загадка…» (Там же. С. 172).

[6] Ср.: «…двусмысленной можно назвать ситуацию, когда мы осознаем, что в тексте появляется затруднение с определением того, что хотел сказать автор, и оказывается возможно дать альтернативные ответы, не впадая в явную ошибку» (*Empson W.* Seven Types of Ambiguity. London, 1949. P. X).

[7] В терминологии Яусса они обозначаются как «эстетически-перцептивное чтение» и «вторичное, ретроспективно-интерпретативное чтение» (см.: *Jauss H.-R.* The Poetic Text within the Horizons of Reading: the Example of Baudlaire's "Spleen II" // Jauss H.-R. Towards an Aestetics of Reception / transl. by T. Bahti. Minneapolis, 1982. P. 139 и далее).

ритму и т. п.) также, в сущности, указывает на присутствие в поэтическом тексте некоего непрямого высказывания[8].

От этих и других «родственных» теорий концепция Риффатерра отличается своим радикализмом. Ученый считал, что *любой* поэтический текст искажает репрезентацию за счет отклоняющейся от нормы грамматики и / или лексики, противоречивых деталей, стилистических сломов, немотивированных продолжений, несогласующихся частей, любых нарушений логики — за счет *аграмматичности* (ungrammaticality)[9]. Риффатерр уверен, что «аграмматичность — это знак литературности» (139).

Разумеется, эти тезисы очень трудно строго доказать: во-первых, из-за обилия и разнообразия материала; во-вторых, из-за того, что автор не дает общей логико-лингвистической классификации аграмматизмов (что до сих пор остается насущной задачей литературоведения); а в-третьих, потому что при любых определениях и классификациях того, что «грамматично», а что «аграмматично», неизбежна доля субъективности. Границы между «логично» и «нелогично», «мотивированно» и «немотивированно», «принадлежит одному» и «принадлежит разным стилям», «противоречиво» и «непротиворечиво» часто оказываются зыбкими. Кроме того, любой читатель всегда стремится свести левый полюс этих оппозиций к правому, т. е. «выровнять», упорядочить, нормализовать текст для того, чтобы сделать его читабельным[10]. Риффатерр постоянно спорит со своими предшественниками — интерпретаторами разбираемых им стихотворений, которые стремились интегрировать, свести к единому знаменателю все противоречивые детали на уровне *мимесиса*, т. е. сохранить репрезентацию. Однако сам он, дешифруя те же тексты с помощью скрытых гипограмм, занимается, в сущности, тем же, что и его оппоненты:

---

[8] Ср. также неоднократно высказанную идею Лотмана о том, что художественный текст всегда дважды закодирован и что «для его образования требуются как минимум два языка» (*Лотман Ю. М.* Текст в тексте // Лотман Ю. М. Избр. статьи: в 3 т. Т. 1. Таллинн, 1992. С. 151).

[9] Заметим, что возможны и небуквальные переводы этого неологизма, наиболее точным из которых нам представляется «несочетаемость». Близким окажется и уже упоминавшееся сложнопереводимое понятие *ambiguity* англо-американской «новой критики».

[10] В качестве частного случая — и независимо от Риффатерра — такая ситуация рассматривается и другими интертекстуалистами: «О претексте у Бродского может напоминать семантическая парадоксальность, “искривленность” стихотворения: при сопоставлении с претекстом происходит “выпрямление” смысла, обретение ясности» (*Ранчин А. М.* На пиру Мнемозины. Интертексты Иосифа Бродского. М., 2001. С. 58).

восстанавливает когерентность и единство текста, однако уже не на уровне мимесиса, а на уровне того, что он не вполне традиционно называет *семиозисом* — соотнесением данного «объясняемого» со скрытым «объясняющим».

Таким образом, можно констатировать, что Риффатерр, как и большинство его предшественников и современников, исходит из необсуждаемой, никогда не подвергаемой критике аксиомы о целостности и когерентности текста. Он подчеркивает, что гипограмма выполняет интегрирующую функцию, превращая всю строчку / фрагмент / текст в единый знак (25). В конечном счете для Риффатерра художественный текст — один знак, одна семантическая единица, и потому в нем нет ничего случайного: все его элементы соотносятся со значимостью (significance).

Одной из самых удачных метафор, с помощью которых сам Риффатерр описывает свое понимание поэзии, оказывается отождествление текста и гипограммы как загадки и разгадки. В сущности, процесс чтения описывается ученым как процесс разгадывания загадок[11]. Удачно найденная гипограмма все ставит на свои места, текст становится гармоничным целым, где нет ничего лишнего, и одновременно — единым знаком, где любая составляющая устремлена к символическому центру (гипограмме), который отсутствует в самом тексте[12]. Однако такое понимание охватывает далеко не весь материал. Более того, фольклорная («народная») загадка построена как раз по другому принципу — «затемнения содержания»[13]. Вопрос о «типе загадки», решаемой читате-

---

[11] Ср. с суждением О. Ронена о Мандельштаме: «…подтекст в его семантической функции есть область решения предложенной в тексте, обычно метонимической загадки» (*Ронен О.* Межтекстовые связи, подтекст и комментирование // Русская филология. 13: сб. науч. работ молодых филологов: памяти Елены Швайковской / отв. ред. Т. Кузовкина (литературоведение), О. Паликова (лингвистика). Тарту, 2002. С. 15).

[12] Идея одновременного присутствия и отсутствия организующего центра соотносится с развивавшейся в те же годы Жаком Деррида идеей «децентрации» философских систем. См.: *Деррида Ж.* Структура, знак и игра в дискурсе о гуманитарных науках // Современная литературная теория. Антология / сост. И. В. Кабанова. М., 2004. С. 46–68.

[13] На затемнении содержания в загадке первым указал Аристотель: «…идея загадки та, что говоря о действительно существующем, соединяют вместе с тем совершенно невозможное. Посредством связи обычных слов достичь этого нельзя, а посредством метафоры возможно…» (*Аристотель.* Указ. соч. С. 172); впоследствии эта идея была развита Ч. Т. Скоттом, писавшем о «частично затемненном семантическом соответствии» между вопросом и ответом в загадке (*Scott Ch. T.* Persian and Arabic Riddles: A Language-Centered Approach to Genre Definition. Bloomington, 1965. P. 74); подробнее см.: *Сендерович С. Я.* Морфология загадки. М., 2008. С. 22–31.

лем, — это другая формулировка вопроса о целостности и когерентности текста. Для адептов идеи «текст есть единое целое» устранение аграмматичности приводит к восстановлению этого целого. Для противников такого взгляда полной «дообъясненности», отсутствия логических противоречий не бывает никогда: отгадка объясняет лишь часть загадки.

Отождествление гипограммы и загадки помогает заметить еще одну важную особенность риффатерровской концепции, отличающей ее от работ многих интертекстуалистов: гипограмма обычно совсем не сложна. Отгадка сложной загадки, как правило, оказывается простой и ясной (что, наверное, является свойством именно «хороших» загадок). В качестве скрытых центров запутанных стихотворений в примерах, приводимых Риффатерром, выступают отдельные семы, слова, клише, дескриптивные системы[14], расхожие цитаты из классиков[15], постоянные эпитеты[16] и прочие «поэтизмы», детские стишки или поговорки и очень редко — сложные стихи других поэтов. Это заставляет отечественных интертекстуалистов несколько дистанцироваться от концепции Риффатерра. Так, исследователи Мандельштама в целом принимают риффатерровскую теорию, оговариваясь, однако, что мандельштамовские преобразования глубже и интереснее примеров Риффатерра: если в последних добытый исследованием подтекст часто оказывается банальностью (иногда даже не высказыванием, а отдельным словом или семой), то Мандельштам занят ни много ни мало (ре)сакрализацией мифа[17].

Интертекстуальность Риффатерр рассматривает как одну из форм текстопорождения, для него она — частный случай выведения текста из матрицы, когда матрица равна тексту. И действительно, несмотря на общераспространенность выражений «интертекст» и «межтекстуальные взаимодействия», порождающим элементом (гипограммой) в описываемых этими терминами процессах чаще всего бывает не полный текст какого-то произведения, а отдельные языковые и текстовые элементы, которые можно попытаться выстроить в определенную иерархию от простого к сложному (что не пытается сделать сам Риффатерр):

---

[14] В понимании Риффатерра дескриптивная система — это «сеть слов, ассоциирующихся друг с другом вокруг ключевого слова в соответствии с *семемой* этого ядра» (39).

[15] Например, одним из подтекстов стихотворения Бодлера «Красота» становится не просто строчка из Вергилия, а строчка из Вергилия, постоянно приводившаяся во французских учебниках латинской грамматики (25).

[16] Например, такие, как “agile” (живой, проворный — *фр.*) (28).

[17] *Сошкин Е.* Гипограмматика: Книга о Мандельштаме. М., 2015. С. 41.

низшие языковые единицы (ударение, фонема, слог), морфема или сема, пресуппозиция, слово, отдельное готовое выражение (клише), короткое высказывание, дескриптивная система, часть чужого текста, весь чужой текст.

Для того чтобы принять риффатерровскую «аграмматичность» в качестве критерия распознавания интертекста, нужно принять и всю его теорию поэтического смыслопорождения, включающую как эти порождающие элементы, так и классификацию этапов смыслопорождения (гипограмма — матрица — модель — текст). Однако принять концепцию в качестве универсальной, подходящей для любой поэзии мешает то, что данная теория разрабатывалась исключительно на модернистском поэтическом материале и предполагает обязательный игровой элемент: поэт загадывает, а читатель отгадывает загадку. Отсюда проистекают возможные направления критики концепции Риффатерра.

Во-первых, не всякий аграмматизм свидетельствует о присутствии гипограммы. Неумелые и несовершенные произведения (а также их стилизации, вплоть до нарочито графоманских стихов — ср., например, творчество Д. А. Пригова), могут в то же время быть совершенно «оригинальны» в смысле отсутствия подтекстов и выражать только незаурядность их автора или принятой автором «маски»[18]. Кроме того, модернистская поэзия представляет много примеров сознательного искажения грамматики и логики в самых разных целях без обязательного присутствия интертекстов[19]. Приведем только один пример из стихов поэта, отнюдь не принадлежавшего к «левым и крайним». Ю. И. Левин, иллюстрируя один из видов непонимания текста, при котором «все по отдельности понятно, а смысл целого непонятен»[20], приводит начало стихотворения Пастернака: «Косых картин, летящих ливмя / С шоссе, задувшего свечу…» и описывает его как фрагмент, в котором «разорваны все попарные смысловые связи — картины не могут быть косыми и не летят, тем более “с шоссе”; нельзя “лететь ливмя”, а только “лить”; шоссе не может задуть свечу и т. д.»[21] Однако этот «сильный» случай

[18] Ср. хотя бы стихи капитана Лебядкина или обериутов, охотно соглашавшихся называться его наследниками.

[19] Ср. хотя бы раннего Заболоцкого или отношение Хармса к указаниям на ошибки: «На замечание: “Вы написали с ошибкой”, ответствуй: “Так всегда выглядит в моем написании”», — дневниковая запись от 22 ноября 1937 года, см.: URL: http://www.lib.ru / HARMS / xarms_diaries.txt (дата обращения: 04.11.2016).

[20] *Левин Ю. И.* О типологии непонимания текста // Левин Ю. И. Избранные труды: поэтика; семиотика. М.: Языки русской культуры, 1998. С. 583.

[21] Там же.

аграмматизма нельзя нормализовать обращением к некой гипограмме. Если мы дадим объяснение, исходящее из нашего понимания этого стихотворения и / или творчества Пастернака в целом (например, такое: «Ливень подобен творческому порыву, оба они — моменты подлинности»), то мы введем не гипограмму, нормализирующую аграмматичность, а лишь предложим одно из возможных толкований, не способное соединить разорванные связи.

К случаям «аграмматизмов без гипограмм» относятся и целые классы текстов: например, пародии, перепевы, лимерики и другие стихи, построенные на языковом комизме и нарушениях логики.

Во-вторых, не всякая скрытая цитата выдает себя аграмматизмом. Как известно, первая строчка лермонтовского «Паруса» заимствована из поэмы А. Бестужева-Марлинского «Андрей, князь Переяславский», однако чужие слова совершенно органично, без зазора вписываются в текст-реципиент. Комментаторы, отмечая этот общеизвестный факт, обычно даже не пытаются соотнести по смыслу претекст и посттекст, так как в строчках Марлинского едва ли можно найти смыслы, обогащающие понимание Лермонтова: «Но вот ярящимся Дунаем, / То видим, то опять скрываем, / Ловец плывет на челноке. / Белеет парус одинокий, / Как лебединое крыло, / И грустен путник яснооки, / У ног колчан, в руке весло. / Но с беззаботною улыбкой, / Летучей пеной орошен, / Бестрепетно по влаге зыбкой / Порывом бури мчится он»[22]. По-видимому, интерес представляет вопрос об условиях такой полной ассимиляции (в приведенном примере — общность литературного направления, общий «фонд» эпитетов, стихотворных размеров, стилистических клише и т. д.). Но в любом случае для подобных заимствований риффатерровский подход окажется бесполезен: он предполагает исключительно движение от аграмматичного посттекста к объясняющему его претексту.

В-третьих, вызывает сомнения применимость данной теории к художественной прозе. Риффатерр был по преимуществу исследователем французской модернистской поэзии (от Бодлера до сюрреалистов), обращения к эпическому и драматическому роду в его научном творчестве единичны. Хотя он и предпринял несколько попыток адаптации своих идей к классической прозе, результаты оказались не слишком убедительными: подобно ранним формалистам, искавшим в прозаическом тексте черты «поэтического языка» на уровне означающего, Риффатерр пытался найти в рассказах и повестях все ту же порождающую

[22] *Бестужев-Марлинский А. А.* Полн. собр. стихотворений. Л., 1961. С. 95.

гипограмму[23]. Такие прозаические произведения, разумеется, встречаются, но не чаще, чем сказовые тексты, в которых формалисты видели проявление «поэтического языка».

В-четвертых, возможны и не описанные Риффатерром случаи «анти-аграмматичности», когда цитата опознается не по аграмматизму, а наоборот — по некой цельности в «мозаичном» тексте. Множество подобных примеров предоставляет творчество Саши Соколова:

> …хочу стрекоз летание в ветлах на реках во рвах некошеных вдоль главного рельсового пути созвездия Веты в гущах вереска…[24].

Немаркированная цитата «во рвах некошеных», даже если не знать Блока, явно выделяется и ямбическим ритмом, и логической связью стоящих рядом слов. Другими словами, в сплошь аграмматичном тексте[25] цитата узнается по своей грамматичности (что в терминах Ю. М. Лотмана можно назвать «минус-приемом»). Однако и этот метод не гарантирует узнавания цитаты — даже в «распадающихся» фрагментах текстов того же Соколова. Там же, в начале «Школы для дураков», отрывок «Горн мыс труби головы а барабан естественно бей»[26] вполне может содержать отсылку к названию фильма 1962 года «Бей, барабан!», знание которого «естественно» для людей поколения Соколова[27], но это никак не маркируется в тексте. А с другой стороны, внедренные в соколовские перечни лексически и ритмически маркированные конструкции («обрати лицо свое на север, к новгородским высоким дворам»[28]) могут не иметь прямого источника заимствования.

Таким образом, аграмматизм — понятие относительное: в литературе это отклонение не от правил грамматики, литературного языка и «хорошего стиля», а от заданного горизонта ожидания, семантиче-

---

[23] Так, в работе «Порождение нарратива 1: “Семейный мир” Бальзака», Риффатерр доказывает, что вся структура бальзаковской повести является расширением («экспансией») пословицы «не все золото, что блестит» (см.: *Riffaterre M.* Text Production. N. Y., 1983. P. 157–167).

[24] *Соколов С.* Школа для дураков // Соколов С. Школа для дураков. Между собакой и волком. Палисандрия. Эссе. СПб., 2009. С. 14.

[25] «Школа для дураков» написана в форме «школьного сочинения», содержащего все виды ошибок и едва ли не состоящего из них. Аграмматичной здесь оказывается грамотная речь.

[26] *Соколов С.* Школа для дураков. С. 14.

[27] К тому же такие идеологизированные произведения для детей неоднократно обыгрываются в «Школе для дураков» как шлак, от которого путем обессмысливания и преобразования (ср. в дальнейшем появление барабана в «японской» сцене) избавляется Нимфея.

[28] *Соколов С.* Школа для дураков. С. 22.

ский и стилистический слом (и потому формализовать это понятие чрезвычайно сложно). Подчеркнем, что ожидание не всегда нарушается загадкой: в сложных модернистских стихах, сплошь состоящих из загадок (например, у Малларме или позднего Мандельштама), читатель редко чувствует «сломы» (отказы от «темноты»): в большинстве случаев он ждет продолжения загадок.

* * *

Попробуем в рамках данной работы показать применимость концепции М. Риффатерра к определенным видам прозы — так называемой «поэтической прозе», которую обычно определяют не по содержательным, а по формальным критериям. Теория Риффатерра позволяет предложить иной подход.

В качестве примера мы возьмем прозу уже упоминавшегося Саши Соколова, который начинал в 1960-е годы как поэт-«смогист», в позднейших эссе и интервью неоднократно указывал на близость своего прозаического творчества к поэзии и даже изобрел для его характеристики специальный термин — «проэзия»[29].

Действительно, во всех текстах Соколова (и особенно в «Школе для дураков») действуют скорее не люди, а эмоции. Вместо твердо очерченного героя, имеющего имя, биографию, черты характера и социальный статус, перед нами скорее «лирический герой», а вместо последовательности связанных между собой событий — пунктирный «лирический сюжет». Хронотоп обычно также оказывается лишен каких-либо устойчивых черт: здесь очень трудно четко определить, где и когда происходит действие, что сближает прозу Соколова с полностью лишенной пространственно-временных характеристик «чистой» лирикой. Этому сближению способствуют и другие черты: ассоциативный принцип сцепления отдельных мотивов, стремление придать окказиональную содержательность формальным элементам, внимание к фонике, просодике, ритму и т. п.

Эти «стихотворные» структурные особенности неоднократно обсуждались, и мы не будем на них подробно останавливаться. Наша задача состоит в другом — показать, что существуют и иные, не «формальные», а содержательные закономерности, сближающие прозу Соколова с поэзией, прежде всего модернистской. В данном случае мы имеем в виду как раз те способы разворачивания поэтического текста, которые утвердились сначала во французской поэзии начиная с Бодле-

[29] В указанном издании С. Соколова: «Общая тетрадь, или же Групповой портрет СМОГа», «О другой встрече» (с. 567, 569, 598).

ра и Малларме, а потом были подхвачены и русскими модернистами.

Начнем с краткого разбора одной из самых удачных сцен в «Школе для дураков»:

> Когда я служил дворником в Министерстве Тревог, я подолгу сидел в вестибюле и беседовал с лифтером, а Министр Тревог, зная меня как честного, исполнительного сотрудника, время от времени позванивал мне и спрашивал: это дворник такой-то? Да, отвечал я, такой-то, работаю у вас с такого-то года. А это Министр Тревог такой-то, говорил он, работаю на пятом этаже, кабинет номер три, третий направо по коридору, у меня к вам дело, зайдите на пару минут, если не заняты, очень нужно, поговорим о погоде[30].

Нетрудно заметить, что этот эпизод, который, как почти все в романе, скорее всего, является фантазией героя, строится по «принципу противоположности» по отношению к привычным, общепринятым представлениям о действительности. В реальности министр всегда занят исключительно важными делами — здесь же он готов в служебное время болтать о погоде. Все сотрудники министерства, безусловно, знают, где находится кабинет министра, — но здесь он принимается это объяснять. В любой, даже самой демократической системе (а тут речь идет о советской) министр вряд ли знает дворника по имени и его служебным качествам и не станет лично без исключительных причин ему звонить, — но здесь они общаются на равных без всякого повода. Вызывая к себе сотрудника, даже самый вежливый министр вряд ли скажет: «…зайдите на пару минут, если не заняты», не станет вводить в свой приказ элементы частной просьбы («очень нужно») и т. д. Таким образом, вся сцена строится как обратное преобразование «реальных» пресуппозиций, укорененных в сознании читателя: служебное переводится в частное, официальное — в неофициальное[31], известное — в неизвестное, важное — в неважное.

Последнее преобразование (важное → неважное) оказывается доминирующим в «Школе для дураков». От первой и до последней страницы роман наполнен описаниями того, что описывать не принято. Мелочи и «лишние» подробности заполняют все уровни организации текста — от предметного до персонажного.

На уровне *предметного мира* как герой, так и появляющийся в середине романа «автор» то и дело приводят нарочито неупорядоченные списки абсолютно не важных для действия или характеристики персонажей природных явлений и артефактов, ср. хотя бы описание железно-

---

[30] *Соколов С.* Школа для дураков. С. 22.

[31] Возможно, что и само название «Министерство Тревог» представляет собой конверсию «Министерства (государственной) безопасности».

дорожной платформы со «всеми ее окурками, отгоревшими спичками, тщательно обсосанными палочками от эскимо, использованными билетами и высохшими, а потому невидимыми пассажирскими плевками разных достоинств»[32]. В столь подчеркнутом внимании к «случайной» предметной детали видно влияние даже не столько Чехова, сколько Гоголя, «верным учеником» которого называл себя Соколов[33].

На уровне *пространственной организации* текста в «Школе для дураков» уравниваются, среди прочего, квазиреальное пространство дачного поселка, в котором живет герой, и местность, находящаяся за «рекой Летой», где здесь и сейчас обитает давно умерший Павел Петрович. При описании школы на равных соседствуют класс, раздевалка и туалет, а в классе наибольшее внимание рассказчика привлекают скелеты: «Один был искусственный, а другой — настоящий»[34]. Впрочем, описаниями это назвать нельзя: перед нами, скорее, динамичные «рассказы о пространстве», постоянно стирающие границы и иерархии описаний и действий.

Наиболее энтропийным, лишенным всякой последовательности, структуры и иерархии в романе является уровень *времени*, которое предстает как слияние разных временных пластов (герой — ребенок и герой — взрослый; дача давно продана — герой продолжает на ней жить; Савл жив и умер) и сиюсекундных состояний: «Дорогой Леонардо, недавно (сию минуту, в скором времени) я плыл (плыву, буду плыть) на весельной лодке по большой реке»[35].

Из этого вытекает уравнивание разнородных мотивов и эпизодов на *уровне действия*. Отказ от традиционно понимаемой сюжетности (с делением на «важные» динамические и «неважные» статические мотивы) — известная и осознанная самим Соколовым черта его поэтики: «…я утратил вкус лишь к сюжету. А любит Б, Б — В, В — Г. Какая докука»[36]. Однако полный отказ от сюжета все-таки, по-видимому, невозможен, и стремящемуся к этому пределу автору остается по-разному подрывать и дезавуировать все, что считается важным в этой области, путем многочисленных описательных, лирических и «сценочных» отступлений, которые количественно превалируют над поддающимися пересказу эпизодами.

Наконец, хорошо известно и подробно описано в научной литературе то свойство соколовских *персонажей*, которое можно назвать

---

[32] *Соколов С.* Школа для дураков. С. 17.

[33] *Кравченко В.* О встречах и невстречах. С С. Соколовым беседует В. Кравченко // Ясная Поляна. 1997. № 2. С. 188.

[34] *Соколов С.* Школа для дураков. С. 134.

[35] Там же. С. 23.

[36] *Соколов С.* Palissandre — c'est moi? // Соколов С. Школа для дураков. С. 549.

«протеичностью». Каждый из второстепенных героев «Школы для дураков» — одновременно и очень четко определенный, именуемый по своей социальной роли член общества (почтальон, школьный учитель географии, пенсионерка и т. д.), и мифологический персонаж (Насылающий Ветер, апостол Павел, ведьма Тинберген и т. д.). В этой перспективе неважные действия, совершаемые героями, могут легко приобретать «вселенское» значение.

Обаяние нестареющего соколовского шедевра во многом обусловлено тем, что здесь поэтизируется все то, что обычно полагается неважным, и одновременно с огромной энергией отвергаются «важные» прагматические и идеологические ценности репрессивного общества, которое представляют прокурор, директор школы и другие. То, что этот беспомощный и обреченный протест вкладывается в уста больного шизофренией ребенка (в одной из возможных интерпретаций), придает роману особый гуманизм, который, по-видимому, и заставил совсем не сентиментального Набокова назвать роман «трагической и трогательной книгой».

Если же отнестись к вышеописанному способу смыслопорождения в «Школе для дураков» как к научной проблеме, требующей описания и истолкования, то следует вернуться к теории Майкла Риффатерра, которая, кстати, создавалась примерно в те же годы, что и роман Соколова.

Преобразования, подобные тому, которое происходит в сцене с министром и дворником, Риффатерр предлагал называть «конверсией» (63–80). Суть этого приема состоит в том, что все элементы отсутствующей в поэтическом тексте порождающей «гипограммы» подвергаются одной и той же операции семантического переноса — чаще всего по противоположности. Наиболее выразительным из многочисленных примеров, которые приводил на этот счет Риффатерр, является, по всей вероятности, разбор первого «Сплина» Бодлера (67–70), где выворачивается наизнанку поэзия домашнего уюта в дождливый день: непогода, обычно описываемая как нечто «внешнее», проникает и в сам дом; кот не дремлет, а напротив, не находит себе покоя; полено в очаге дымит и т. д.

Конверсия — только один из приемов, описанных Риффатерром, однако он очень показателен, потому что наиболее наглядно выражает упоминавшуюся выше главную идею ученого: поэтическая речь — это *речь непрямая (обходная)*. Изложенные в начале этой статьи положения риффатерровской теории, на наш взгляд, как нельзя лучше описывают предмет и метод «проэзии» Соколова. Создавая иллюзию реальности (которая то и дело открыто дезавуируется), писатель

одновременно реализует — по преимуществу с помощью конверсии — ряд гипограмм, начиная с пресуппозиций, как в приведенном выше примере с дворником и министром, и заканчивая чужими текстами и целыми жанрами.

Последовательно проведенный, такой подход к «проэзии», на наш взгляд, мог бы открыть некоторые новые перспективы в исследовании поэтики Соколова. Так, например, можно поставить вопрос о том, не является ли та же «Школа для дураков» негативной проекцией (конверсией) определенных мотивов соцреалистической литературы?

Как показала Катерина Кларк, стержнем соцреалистического «романа воспитания», как и у Соколова, являются отношения пары героев — «ученика» и «наставника», причем последний приучает ученика к созидательному труду и коллективизму[37]. В молодежном изводе канона обязательно есть первая любовь (разумеется, к ровеснице). Часто присутствуют мотивы осознания своего места в истории (обычно в связи с революцией или войной), героя окружают верные друзья и т. д. У Соколова все эти элементы «конверсируются». «Ветрогон»-наставник не только сам не занимается созидательным трудом, но и учит молодежь «ветрогонству» — придавать значение неважному и ставить *capre diem* выше любой идеологии. Вместо того чтобы способствовать интеграции учеников в общество, он выражает индивидуалистический протест, проклинает полезных членов общества, называя их «вонючими дрянями» и «могильными жуками»[38], и заражает своей энергией ученика. Сам ученик выключен из времени, теряет всякую связь с ближайшей историей[39] и свободно путешествует в древние времена (еще одним его наставником становится Леонардо да Винчи). Первую любовь ученик испытывает к учительнице Вете Аркадьевне, а учитель Савл любит ученицу Розу Ветрову, причем в обоих случаях читателю остается неясно, реальны ли эти женские фигуры. Соученики героя представлены как идиоты, которых он ненавидит, а его единственный друг — воображаемое «второе я». Таким образом, одна из магистральных тем соцреализма (в том числе шестидесятнического «соцреализма с человеческим лицом») — укоренение молодого человека в своей стране, своем городе / поселке, своей истории, своем коллективе — выворачивается у Соколова наизнанку. Этому соответствует и язык «Школы для дураков»,

[37] *Кларк К.* Советский роман. История как ритуал. Екатеринбург, 2002. С. 51, 54, 145–153 и др.

[38] *Соколов С.* Школа для дураков. С. 39.

[39] Из мотивов, связанных с Великой Отечественной войной, в книге присутствует, кажется, только однорукий домоуправ, который совокуплялся с соседкой в трофейной машине.

полный архаизмов, которые представляют собой конверсию советских неологизмов.

Конечно, все эти наблюдения и идеи нуждаются в развитии и конкретизации (возможно, объектом конверсии у Соколова служит не столько советская литература в целом, сколько отдельные произведения, и тогда мы возвращаемся к традиционно понимаемой «интертекстуальности»), однако не вызывает сомнения главное: понятие «проэзии» глубже чисто формального, поверхностного сходства соколовской прозы со стихами на уровне метрики, фоники и просодики. Это явление родственно поэзии прежде всего своими механизмами преобразования смыслов.

Итак, несмотря на очевидные недостатки, концепция Риффатерра остается едва ли не единственной теорией, которая пытается выявить четкие критерии скрытых цитат и реминисценций в самом тексте. Поэтому, как нам кажется, указав на обозначенные выше слабости этой доктрины, следует не отвергать ее с ходу и не считать «устаревшей», наследием 1960-х годов, а попытаться уточнить, расширить и детализировать[40].

---

[40] К числу поставленных, но не решенных Риффатерром задач относится также важная задача типологизации стандартных операций, позволяющих вывести текст из матрицы (семы, пресуппозиции, клише и т. д.). По-видимому, система Риффатерра окажется более действенной, если попытаться совместить его приемы с данными порождающей грамматики и порождающей поэтики.

О ГРАНИЦАХ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТИ: ЧЕХОВСКИЙ ТЕКСТ И «ИНТЕРТЕКСТ» (несколько положений)

И. Н. СУХИХ

Санкт-Петербургский государственный университет

Автор предлагает решать вопрос об интертекстуальности исходя из противопоставления значимых / незначимых совпадений и выстраивает иерархию межтекстовых взаимодействий. Важным фактором в определении скрытой цитаты является принадлежность поэта к «цитатным» или «нецитатным» (Владимир Марков).

Ключевые слова: критерии интертекстуальности, значимое совпадение, скрытая цитата, Владимир Марков.

ON THE PROBLEM OF INTERTEXTUALITY BORDERS: SEVERAL REMARKS

I. N. Sukhikh

St. Petersburg State University

The author is inclined to solve the problem of intertextuality on the basis of opposition "meaninful" *vs.* "meaningless" coincidences, and offers the hierarchy of textual interactions. An important factor in hidden quote's recognition is writer's belonging to "citatory" or "non-citatory" poets, as Vladimir Markov has called it.

Keywords: criterions of intertextuality, meaninful coincidence, hidden quote, Vladimir Markov.

1. Удачное изобретение Ю. Кристевой (1967), подхваченное Р. Бартом и пр., et cetera, за которое лишь отчасти ответствен М. М. Бахтин, по научной судьбе напоминает топоровский *петербургский текст*. Термин *интертекст* бесконечно транслируется, становясь названием монографий и статей, заявок на гранты и научных конференций, включая ту, на которой был сделан доклад, ставший основой настоящих тезисов.

В заявленной программе лишь треть докладов (11 из 33) обошлись без ключевого концепта, хотя во многих случаях, думаю, это рамоч-