

Министерство образования Российской Федерации

Тверской государственный университет

**Н.В. СЕМЕНОВА**

**ЦИТАТА В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЕ**

**(НА МАТЕРИАЛЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ В. НАБОКОВА)**

**Приложение к серийному изданию  
«Литературный текст: проблемы и методы исследования»**

**Тверь 2002**

УДК 882.09–3+929Набоков  
ББК Ш5(2=411.2)6–4Набоков В.В. 534  
С30

**Семенова Н.В.**

С30 Цитата в художественной прозе (На материале произведений В. Набокова): Монография. – Тверь: Твер.гос.ун-т, 2002. – 200 с. – (Литературный текст: проблемы и методы исследования; Приложение).

В книге рассмотрено функционирование цитаты в художественной прозе, преимущественно на материале произведений В. Набокова.

УДК 882.09–3+929Набоков  
ББК Ш5(2=411.2)6–4Набоков В.В. 534

© Семенова Н.В., 2002  
© Тверской госуниверситет, 2002  
© Есиков А., оформление обложки, 2002

## ОГЛАВЛЕНИЕ

ОБЪЕМ ПОНЯТИЯ «ЦИТАТА».....	7
<i>Цитата</i> .....	7
<i>Аллюзия</i> .....	15
ПРИЗНАКИ ЦИТАТЫ.....	23
МАРКЕРЫ ЦИТАТЫ.....	36
УРОВНИ ЦИТИРОВАНИЯ.....	45
<i>Лексическая цитата</i> .....	45
Цитата-«однословник».....	45
Лексическая цитата в новелле.....	49
Лексическая цитата в романе.....	55
<i>Мотивная цитата</i> .....	93
<i>Метрическая и анаграмматическая цитата</i> .....	111
<i>Стилевая цитата</i> .....	113
ЦИТАТА В СИЛЬНОЙ ПОЗИЦИИ ТЕКСТА.....	123
ТЕКСТЫ-ИСТОЧНИКИ.....	132
«Догматические» тексты.....	132

<i>Автоцитация</i> .....	136
<i>Полигенетичная цитата</i> .....	142
<i>ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ</i> .....	146
<i>ЦИТАТА И МИФЫ ПОСТМОДЕРНИЗМА</i> .....	152
<i>ПАСТИШ</i> .....	166
<i>ЦИТАТА В РЕЧИ ГЕРОЯ, ПЕРСОНАЖА, РАССКАЗЧИКА, ПОВЕСТВОВАТЕЛЯ</i> .....	189
<i>ЗАКЛЮЧЕНИЕ</i> .....	194



«Цитировать любят все»<sup>1</sup>, – эту напоминающую Ильфа и Петрова фразу невозможно оспорить. Цитаты привычны «в научной компиляции, в пробных записях, научно–популярных эссе, философских дискуссиях», но «сильно удивят в любовном письме или обычном разговоре», – как тонко заметил Стефан Моравский<sup>2</sup>. Исследователи особенно подчеркивают красоту проблемы – «прелесть цитаты» («своеобразно чарующее смешение сфер» увидел в цитате Томас Манн). Установление факта заимствования, по свидетельству Германа Мейера, может дать филологу лишь чувство удовлетворения – отыскание цитаты или аллюзии способно вызвать чувство эстетического наслаждения и восхищения<sup>3</sup>. Не есть ли это то самое «удовольствие от текста», по Ролану Барту, которое в данном случае переходит в удовольствие для читателя «самостоятельно разгадать загадку»<sup>4</sup>? Прделана уже огромная «черновая работа», ведь отыскание аллюзии – «это вид детективной страсти». И если отсутствие цитаты в заглавиях англоязычных авторов семьдесят лет назад воспринималось как дурной тон<sup>5</sup>, то анализ современных литературных явлений под углом зрения их тотальной цитатности оказывается единственно возможным.

Классификация случаев употребления цитаты и даже – на ранней стадии изучения – их простая регистрация продемонстрировали потенциал индуктивного метода, но этого оказалось недостаточно для построения универсальной теории цитаты. Не привело к уяснению самого феномена цитации и моделирование «метатекстуального процесса со взаимообогащением прото- и метатекстов» (А. Попович) с позиций семиотического подхода. Неудовлетворительность результатов имела своим следствием, что поиски цитатных отсылок («критика источников») было

---

<sup>1</sup> Падучева Е.В. Феномен Анны Вежбицкой // Вежбицкая А. Язык. Культура. Познание. М., 1996. С. 28.

<sup>2</sup> Morawski S. The basic functions of quotation // Sing. Language. Culture. Paris, 1970. P. 690.

<sup>3</sup> Meyer H. The poetics of quotation in the European novel. Princeton, 1968. P. 7.

<sup>4</sup> Ронен О. Подражательность, антипародия, интертекстуальность и комментарий // Новое лит. обозрение. 2000. № 2 (42). С. 255.

<sup>5</sup> Цитатные заглавия романов, изданных в 20–30-е годы XX века: «Улисс» Д. Джойса, «Пригоршня праха» И. Во, «И восходит солнце» Э. Хемингуэя, «О дивный новый мир» О. Хаксли, «Шум и ярость» У. Фолкнера и др.

предложено заменить интертекстуальным исследованием приемов, мотивов, структур, поэтики направлений<sup>6</sup>.

Изменение подходов к изучению цитаты отражает общую картину эволюции методологий и их смену. Сущность цитации описывалась с позиций компаративистики (Д. Дюришин, А. Дима), семиотики (К. Перри, Ц. Бен-Порат, Ю.М. Лотман) стилистики, риторики, теории коммуникации, филологической топологии. Принимая за основу концепцию диалога М.М. Бахтина, мы исходим из того, что лингво-философские идеи Бахтина, с одной стороны, освоены далеко не полностью, а с другой – отрефлексированы позднейшими авторами (Ю. Кристева, Р. Барт, С. Моравский) и в этом качестве используются при построении теории цитаты.

Теория диалога Бахтина создавалась главным образом на романном материале, из чего можно заключить, что положения ее максимально применимы к изучению прозаической цитации. Исходя из понимания «высказывания» у Бахтина, могут быть уточнены онтологические признаки цитаты. Категория бахтинского «двуголосия» проецируется на использование цитаты в речи героя, персонажа, рассказчика, повествователя. Типы диалогических отношений – «ирония», «полемика», «согласие» – дают ключ к толкованию цитаты в заглавии и эпиграфе.

Для построения концепции цитаты выбран один из самых «цитатных» писателей XX века – Владимир Набоков. Набоков уникален в том отношении, что ему самому удалось избежать опасности, о которой он предупреждал литераторов: «Модное изобилие цитат – чрезвычайно раздражающее явление, ибо цитаты – вексель, по которым цитатчик не всегда может платить»<sup>7</sup>. Так или иначе, примеров неудачного использования цитат набоковское творчество не дает. Проза Набокова представляет широкий спектр цитат, причем характер их использования меняется при переходе с русского языка на английский, что совпадает с формированием в его творчестве постмодернистской художественности. Особое, «подтекстное», письмо Набокова обновило язык американской литературы, а теория постмодернизма оформлялась во многом как проекция с его творчества. Изменение функций цитаты в постмодернизме иллюстрируют, главным

---

<sup>6</sup> Жолковский А.К. Блуждающие сны и другие работы. М., 1994. С. 8.

<sup>7</sup> Цит. по: Гаспаров М. Записи и выписки // Новое лит. обозрение. 1996. № 19. С. 432.

образом, англоязычные романы писателя, однако Набоков называется и среди «отцов-основателей» постмодернизма в нашей стране<sup>8</sup>.

В типологическом аспекте сравнивается параллельно использование цитаты в творчестве других, русских и зарубежных писателей, что должно способствовать представлению цитатных функций во всем объеме, а также выявлению уникальности использования цитатного слова у Набокова.

---

<sup>8</sup> Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма. СПб., 2000.

## **ОБЪЕМ ПОНЯТИЯ «ЦИТАТА»**

### **ЦИТАТА**

Устоявшуюся точку зрения на цитату фиксируют словари и энциклопедии, но о состоянии проблемы можно судить и по наличию или отсутствию словарной статьи в справочных изданиях.

Обзор словарных статей по цитате подтверждает старую истину: чем более влиятелен, популярен, а иногда и просто моден тот или иной термин, тем более разноречива его интерпретация.

В словарных определениях цитаты выявляется несколько подходов.

В одних случаях при наличии статьи о цитате не дается определения термина; феномен цитаты представлен через источники цитирования («цитированная античность», «цитаты Бога», «цитаты Солнца (или идея философской республики)»<sup>1</sup>).

В других случаях отсутствующую статью о цитате замещают цитаты о цитатах<sup>2</sup>.

Авторы ряда литературоведческих справочников тяготеют к лингвистическим толкованиям цитаты, часто устарелым. В «Литературном энциклопедическом словаре» приводится следующее определение цитаты: «В художественной речи и публицистике цитата – стилистический прием употребления готового словесного образования, вошедшего в общелитературный оборот. Частный случай цитаты – крылатые слова»<sup>3</sup>. Определение слишком узкое, так как включает только те цитаты, которые в новейших лингвистических работах определяются как «коммемораты» (цитаты из общеизвестных текстов), но и слишком широкое: как разновидность цитаты фигурируют крылатые слова. Лингвистические признаки цитаты называются в словаре Гердера, в словаре Метцлера<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> *Laffont-Bompiani*. Dictionnaire universel des lettres. Paris, 1961. P. 152-153.

<sup>2</sup> *Борохов Э.А.* Мысль в слове // Краткая гуманитарная энциклопедия. Смоленск, 1977. С. 578.

<sup>3</sup> *Гришунин А.Л.* Цитата // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 492.

<sup>4</sup> *Herder lexikon Literatur*. Basel; Wien, 1974. S. 235–236; *Metzler Literatur Lexikon*. Stuttgart, 1990. S. 511.

«Литературный Брокгауз» характеризует только лексическую цитату – как фрагмент письменного текста или устного высказывания одного автора у другого<sup>5</sup>.

Наконец, отсутствует определение цитаты, реминисценции, аллюзии в «Словаре литературоведческих терминов»<sup>6</sup>, словаре Понгса<sup>7</sup>.

Отсутствие определений цитаты в словарях, а также тяготеение к лингвистическому ее толкованию там, где эти определения даются, объяснимо, если принять во внимание неустоявшийся характер понятия и использование в литературоведческих работах по цитате бахтинского метаязыка, который не является единственным языком филологической науки. Обзор определений цитаты за последние несколько десятилетий способен подтвердить лишь одно: понятие «эволюционирует».

Определение цитаты как «чужого текста в своем»<sup>8</sup> имеет преимущества перед определением цитаты через «свое/чужое» слово<sup>9</sup>. Дело не только в многозначности категории «слово» у Бахтина (в определенных контекстах «слово» приравнивается к жанру и стилю<sup>10</sup>), но и в терминологизированности самого понятия «свое/чужое» слово. В работе «К методологии гуманитарных наук» по отношению к «своему/чужому» слову речь идет о нетекстовых влияниях: «Освещение текста не другими текстами (контекстами), а внетекстовой вещью (овеществленной) действительностью»<sup>11</sup>. У Бахтина в этом контексте «свое/чужое» слово – промежуточный этап в цепи: «чужое слово» – «свое/чужое сло-

---

<sup>5</sup> Der Literatur Brockhaus. Mannheim, 1988. Bd. 1. S. 721.

<sup>6</sup> Словарь литературоведческих терминов Ред.-сост. Л.И. Тимофеев и С.В. Тураев. М., 1974.

<sup>7</sup> Pongs H. Das kleine Lexikon der Weltliteratur. Stuttgart, 1963.

<sup>8</sup> «Поскольку общепринятой дефиниции цитаты не существует, воспользуемся лаконичным рабочим определением – «чужой текст в своем» (*Рогачевская Е.Б.* О некоторых особенностях средневековой цитации: На материале ораторской прозы Кирилла Туровского) // Филол. науки. 1989. № 3. С. 16).

<sup>9</sup> *Новикова Л.И.* К методологии гуманитарного познания // Бахтин как философ. М., 1992. С. 98.

<sup>10</sup> «Предметом осмеяния в «Войне мышей и лягушек» служит само эпическое слово, т. е. жанр и стиль архаизирующей героической поэмы» (*Бахтин М.М.* Сатира // Бахтин М.М. Собр. соч.: В 7 т. М., 1996. Т. 5. С. 18).

<sup>11</sup> *Бахтин М.М.* К методологии гуманитарных наук // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 365.

во» – «свое слово». Утрата ощущения чужести на последнем этапе – это и утрата диалогичности, уничтожение двуголосности – границ между голосами-субъектами, а значит, монологизация. Но цитата как раз способ избежать монологизации текста, который потенциально стремится к «бесконечности» диалога с другим текстом (контекстом). К тому же цитатные слова в норме не становятся «своими» словами. «Процесс постепенного забвения авторов-носителей чужих слов»<sup>12</sup> также не характерен для цитаты. Этап «своего/чужого» слова скорее соответствует тому, что в лингвистике известно под названием «генерализованных высказываний». Это та промежуточная стадия между цитатами и крылатыми выражениями, которая поставляет цитаты в словари цитат, когда, наряду с возможным забвением имени автора, сохраняется представление об их чуждости. В бахтинской цепочке-триаде уже «свое/чужое» слово, а тем более «свое слово» связано с утратой авторства. Этому «слову» Бахтин противопоставляет чужое «авторитетное слово», которое «обычно не утрачивает своего носителя, не становится анонимным»<sup>13</sup>.

В определениях цитаты у представителей тартуско-московской школы наряду с понятием «чужое слово» появляется «чужой текст». Метафоричность, а также новизна термина «чужое слово» при этом маркируется кавычками. «Чужое слово», воспринимаемое как представитель какого-либо текста, есть цитата» (З.Г. Минц)<sup>14</sup>; «цитация – такое включение элемента «чужого текста» в «свой текст», которое должно модифицировать семантику данного текста (именно за счет ассоциаций... связанных с текстом-источником (цитируемым текстом))» (Г. Левинтон)<sup>15</sup>.

И.П. Смирнов определяет цитату через другую бахтинскую категорию – «диалог» без указания на собственно цитатную специфику: «Термин «цитата» будет обозначать любого вида пере-

---

<sup>12</sup> Там же. С. 365.

<sup>13</sup> Там же. С. 366.

<sup>14</sup> *Минц З.Г.* Функция реминисценций в поэтике А. Блока // Труды по знаковым системам. Тарту, 1973. [Вып.] 6. С. 387–417. (Учен. зап. Тарт. Гос. ун-та; Вып. 308.

<sup>15</sup> *Левинтон Г.* К проблеме литературной цитации // Материалы XXIV науч. студ. конф. Литературоведение. Лингвистика. Тарту, 1971. С. 52.

кличку, соединяющую между собой литературные памятники, всякое реминисцентное содержание, извлекаемое нами<sup>16</sup>».

Бахтинская методология оказывает влияние на понимание цитаты лингвистами. Р. Якобсон «цитируемую речь» определяет через метатекстовую функцию цитаты: «Цитируемая речь» – это речь в речи, сообщение в сообщении и в то же время это речь по поводу речи, «сообщение о сообщении»<sup>17</sup>. Неотрефлексированность идей Бахтина в лингвистике подтверждается механическим перенесением термина «чужой текст», утвердившегося под воздействием «чужого слова» Бахтина в структурализме, в определение «чужой речи» в последнем издании энциклопедии «Русский язык»: «Чужая речь – вкрапления в авторский текст чужого текста, воспроизведенного (пересказанного) говорящим (пишущим)»<sup>18</sup>. Парадокс заключается в том, что термин из традиционных грамматик – «чужая речь», «получужой» у Бахтина, от которого он шел к «чужому слову», определяется теперь через бахтинское же понятие. Энциклопедия «Русский язык» (1997) и энциклопедия «Языкознание» (1998) определения цитаты не содержат, что можно в этом случае расценить как непризнание лингвистического статуса цитаты.

Широкое понимание «чужой речи», оказавшее в свое время воздействие на Бахтина, сложилось в работах А.Н. Гвоздева: «Включаемые в авторскую речь высказывания других лиц и получили название чужой речи. Широкое использование чужой речи видно из того, что к ней в художественных произведениях относятся реплики и диалоги персонажей, а в научной речи – цитирование других авторов»<sup>19</sup>.

Б.С. Шварцкопф, развивая это положение, предлагает еще более широкое понимание цитаты в художественной речи: в сказе «не только реплики персонажей, но и весь текст «от рассказчи-

---

<sup>16</sup> *Смирнов И.П.* Цитирование как историко-литературная проблема: Принципы усвоения древнерусского текста поэтическими школами конца XIX – начала XX вв. на материале «Слова о полку Игореве» // Блоковский сборник. VI: Наследие А. Блока и актуальные проблемы поэтики. Тарту, 1981. С. 246. (Уч. зап. Тарт. гос. ун-та; Вып. 535).

<sup>17</sup> *Якобсон Р.О.* Шифтеры, глагольные категории и русский глагол // Принципы типологического анализа языков различного строя. М., 1972. С. 95.

<sup>18</sup> *Ширяев Е.Н.* Чужая речь // Русский язык. Энциклопедия. М., 1997. С. 631.

<sup>19</sup> *Гвоздев А.Н.* Очерки по стилистике русского языка. М., 1955. С. 449.

ка» представляются цитацией «подлинной», реальной речи»<sup>20</sup>. Шварцкопф при расширительном толковании цитаты вводит понятие «народ-творец», что позволяет причислить к цитатам поговорки, крылатые выражения. «Прежде всего пришлось дать более широкое толкование понятию «другое лицо», поскольку для пословиц и поговорок (а также фразеологических единиц и штампов) невозможно точное указание на конкретное лицо – автора, и, таким образом, допустимо понимание: «другое лицо – безымянный авторский коллектив»<sup>21</sup>. Еще более широкое толкование цитаты дается Анной Вежбицкой. Как признается автор, учет «других аспектов» при изучении проблемы цитации «...видимо, расширяет сферу фактов, традиционно обозначаемых термином «цитация», дополняя ее явлениями другого типа»<sup>22</sup>. Этот подход не отрицает основного общепризнанного свойства цитаты – вторичности употребления. Но главным оказывается даже не это, а общность референта (денотата) при разном означаемом. Учитывается и признак повтора внутри одного текста. С этих позиций контекстуальная замена внутри текста имени собственного именем нарицательным является уже цитацией: «Кстати, следует отметить, что если предмет (или лицо) уже был идентифицирован ранее (например, посредством собственного имени) и тем не менее в дальнейшем обозначается посредством предиката, то такой предикат будет представлять собой цитацию. «Вчера по радио передавали интервью с *Т.С. Элиотом*. Поэт сказал...»<sup>23</sup>.

Широкое распространение получило определение цитаты через риторическую фигуру – метонимию. «Цитаты могут рассматриваться как метонимические заместители целого текста»<sup>24</sup>. «Метонимическим по существу является и сам прием цитаты, литературного намека... поскольку читатель по представленным в тексте частным элементам должен определить целое (подтекст),

---

<sup>20</sup> Шварцкопф Б.С. О некоторых лингвистических проблемах, связанных с цитацией: (На материале русского языка) // Sign. Language. Culture. P. 659.

<sup>21</sup> Там же. P. 672.

<sup>22</sup> Вежбицкая А. Дескрипция или цитация // Новое в зарубежной лингвистике. М., 1982. Вып. 13: Лингвистика и логика: (Проблемы референции). С. 237–262.

<sup>23</sup> Там же. С. 259.

<sup>24</sup> Иванов В.В. Значение идей М.М. Бахтина о знаке, высказывании и диалоге для современной семиотики // Труды по знаковым системам. [Вып.] 6. С. 19.

из которого они взяты»<sup>25</sup>. В некоторых работах риторика соседствует с семиотикой. Так, З.Г. Минц представляя цитату «метонимическим символом-заместителем» цитируемого текста, указывает вместе с тем на ее знаковую природу: «Цитата... может быть знаком другого текста, то есть любым видом его замещения»<sup>26</sup>. Классификация знаков «с точки зрения их функции в структуре текста» сводится в этом случае к традиционному выделению цитат и аллюзий.

Определение цитаты в разных разделах филологии заставляет вспомнить замечание Ю.Н. Тынянова о двух возможных путях изучения теоретических проблем. Можно дать определение и под него подбирать факты. А можно идти от фактов к анализу определения – в его широте или ограниченности. Исследователю цитаты придется иметь дело одновременно и с «широтой», и с «ограниченностью». «Широта», оборачивающаяся, по существу, отсутствием определения, характеризует литературоведческие подходы, «ограниченность» – лингвистические.

И.П. Смирнов, реконструируя узкое, лингвистическое понимание цитаты, называет два признака: «буквальность» и «фрагментарность» «Буквальность», «дискретность», «двуплановость» (иногда с добавлением обязательной «маркированности») фигурируют во многих лингвистических работах как признаки цитаты. И есть своя закономерность в том, что оппозиции «точность/неточность», «эксплицированность/имплицированность» впервые обозначены лингвистами и оттуда перешли в работы литературоведческие.

Пафос многих лингвистических работ определяется намерением рассматривать цитату как особую языковую форму. Но сама эта «особая языковая форма» представляется по-разному.

Отождествление прямой речи и цитаты происходит тогда, когда в качестве цитаты рассматривается речь персонажей: «Термин «прямая речь» возник в связи с передачей чужой речи. Фактически прямая речь есть цитирование. Отсюда этот термин перенесен в стиль художественной речи, где он применяется в це-

---

<sup>25</sup> Ронен О. Лексический повтор, подтекст и смысл в поэтике Осипа Мандельштама // *Slavic poetics: Essays in honor of Kiril Taranovsky*. Mouton. The Hague–Paris. P. 379.

<sup>26</sup> Минц З.Г. Указ. соч. С. 394.

лях разграничения речи автора от речи персонажей»<sup>27</sup>. Некоторые исследователи предлагают считать цитатой только повторное воспроизведение реплики персонажа в произведении<sup>28</sup>. Подобное широкое понимание цитаты («автоцитаты персонажей») встречается и в литературоведческих работах<sup>29</sup>. В другом понимании цитату и прямую речь характеризуют не тождество, а приравнивание из-за одинакового оформления – кавычек: «К прямой речи приравниваются в отношении пунктуации цитаты, то есть в подлинном виде вводимые в текст высказывания, принадлежащие разным лицам»<sup>30</sup>. Вслед за Якобсоном мы разводим понятия «цитируемая» (и «квазицитируемая» речь), с одной стороны, и прямая речь, косвенная речь – с другой, поскольку последние – лишь «формы передачи» для первых<sup>31</sup>.

Еще один возможный подход – рассмотрение цитаты в сравнении с именем. Р. Харвег первым обозначил цитату как метаязыковое собственное имя. Остается, однако, неясным, будет ли способствовать уяснению специфики цитаты рассмотрение ее с позиций номинологии, еще не оформившейся науки, учитывая к тому же, что и сама проблема имени остается, по словам Якобсона, «одной из самых запутанных проблем лингвистической теории»<sup>32</sup>. И хотя функционирование цитат-имени представляется как «аналогия внешняя и довольно поверхностная»<sup>33</sup>, общность цитаты и имени основана на том, что «имя дает представление о денотате или сигнификате»<sup>34</sup>.

Анна Вежбицкая аналогию цитаты с именем устанавливает на первом этапе анализа цитации – на этапе вычленения «инородных вставок», «инородных элементов» (цитат) из текста: «Какова бы ни была их внутренняя структура, на первом этапе анализа они должны рассматриваться как простые, неразложимые элементы, подобно тому как собственные имена неразложимы

---

<sup>27</sup> Гальперин И.Р. Очерки по стилистике английского языка. М., 1958. С. 200.

<sup>28</sup> Сильман Т.И. Подтекст как лингвистическое явление // Филол. науки. 1969. № 1. С. 84-90.

<sup>29</sup> Западов В.А. Функции цитат в художественной системе «Горя от ума» // А.С. Грибоедов. Творчество. Биография. Традиции. М., 1986.

<sup>30</sup> Шапиро А.Б. Русское правописание. М., 1961. С. 228-229.

<sup>31</sup> Якобсон Р.О. Шифтеры, глагольные категории и русский глагол. С. 96.

<sup>32</sup> Там же. С. 66.

<sup>33</sup> Караулов Ю.Н. Русский язык и языковая личность. М., 1987. С. 218.

<sup>34</sup> Там же. С. 218.

даже тогда, когда они имеют прозрачную «этимологическую мотивацию»<sup>35</sup>.

Возможны и еще более отдаленные аналогии: непереводаемость имени – «непереводаемость» «ключевых» текстов культуры на язык другой национальной традиции<sup>36</sup>.

Через сближение с именем собственным цитата может рассматриваться среди «сингулярных термов» – языковых единиц, которые «способны к единичной референции»<sup>37</sup>.

Сам факт употребления в языковедческих работах термина «лингвистическая цитата» подразумевает наличие параллельного экстралингвистического явления. Моравский ввел термин «парацитата» – цитата из других семиотических систем. В таком понимании цитатами являются знаки – заместители произведений не-словесных искусств (картин, музыкальных произведений и т. д.). В речи можно встретиться с выражением «цитирование шахматной партии» или «музыкальная цитата»<sup>38</sup>, «цитата в танце»<sup>39</sup>. В нашем понимании к цитатам не будут относиться:

- реплики-повторы героев литературных произведений;
- крылатые выражения, пословицы и поговорки;
- цитаты из других семиотических систем (в том числе словесное описание музыкальных, живописных произведений).

Реплики-повторы героев литературных произведений не сопровождаются сменой речевых субъектов и, следовательно, в терминах Бахтина, не выстраивается диалог по модели «я» – «он» (повествователь – персонаж), а главное, повторное воспроизведение реплики не выполняет функции аллюзийной отсылки к другому тексту.

Крылатые выражения, пословицы и поговорки не являются цитатами, так как не выражают точку зрения речевого субъекта; это точка зрения «мы», а не «я».

---

<sup>35</sup> Вежбицкая А. Дескрипция или цитация. С. 237.

<sup>36</sup> Смирнов И.П. Цитирование как историко-литературная проблема... С. 247.

<sup>37</sup> Вендлер Э. Сингулярные термы // Новое в зарубеж. лингвистике. Вып. 13. С. 233.

<sup>38</sup> Lissa Z. Ästhetische Funktionen des musikalischen Zitats // Sign. Language. Cultur. S. 675.

<sup>39</sup> Н.Б. Маньковская отмечает в современном балете «цитатно-пародийное соединение элементов свободного танца, джаз-балета, танца модерн, драм-балета, пантомимы, акробатики, мюзик-холла, народного танца и балетной классики» (Маньковская Н.Б. Указ. соч. С. 177).

Не могут взаимодействовать на одном уровне первичные (музыка, живопись) и вторичные (литература) семиотические системы.

## *АЛЛЮЗИЯ*

Содержание понятия «цитата» можно уточнить, рассматривая термины, сопутствующие цитате, и устанавливая критерий их востребованности. Так, «цитата» определяется как «конкретная реализация цитатности в данном тексте»<sup>40</sup>, как продукт «цитирования» и «цитации». Но если «цитатность» понимается как общее свойство поэтики чужого слова, различение терминов «цитация» и «цитирование» проводится непоследовательно. Обычно «цитация» и «цитирование» употребляются как синонимичные понятия для обозначения процесса использования цитаты. В некоторых лингвистических работах термин «цитация» закрепляется за ситуацией устного общения, а «цитирование» рассматривается как «введение в текст фрагментов других текстов»<sup>41</sup>.

При широком понимании цитаты в литературоведении как разновидности цитаты рассматриваются иногда реминисценция и аллюзия: «В литературоведении понятие «цитата» нередко употребляется как общее, родовое. Оно включает в себя собственно цитату – точное воспроизведение какого-либо фрагмента чужого текста, аллюзию... и реминисценцию»<sup>42</sup>. В других случаях выявление специфики терминов цитации представляется несущественным: «Так как в романе зачастую трудно провести границу между такими явлениями, как цитата, реминисценция, аллюзия, более удобным нам представляется пользоваться термином, объединяющим их, – цитатность»<sup>43</sup>.

С термином «цитата» коррелирует, а зачастую и подменяет его термин «аллюзия». Наиболее традиционные определения аллюзии содержат англоязычные и немецкие словари; влиянием

---

<sup>40</sup> Минц З.Г. Указ. соч. С. 80.

<sup>41</sup> Арутюнова Н.Д. Диалогическая цитация: (К проблеме чужой речи) // *Вопр. языкознания*. 1986. №1. С. 50.

<sup>42</sup> Фоменко И.В. Цитата // *Введение в литературоведение: Основные понятия и термины*. М., 1999. С. 497.

<sup>43</sup> Пустыгина Н.Г. Статья I. Цитатность в романе Андрея Белого «Петербург» // *Тр. по рус. и славян. филологии*. [Вып.] 28. *Литературоведение*. 1977. С. 80. (Учен. зап. Тарт. гос. ун-та; Вып. 414).

теории интертекстуальности отмечены словарные статьи французских авторов. Как типичные можно привести следующие определения. «Аллюзия – намек в речи или на письме на некую предлагаемую в качестве известной личность, событие или ситуацию»<sup>44</sup>. «Аллюзия – обычно скрытый намек по отношению к какому-либо произведению литературы или искусства, по отношению к лицу или событию»<sup>45</sup>.

В контексте первичного употребления за именем литературного персонажа закрепляются определенные коннотации, которые заново актуализируются при вторичном употреблении. Имя Гамлет содержит прямое представление пьесы, героя. Добавочные коннотации здесь – храбрость, героизм, возможность самоубийства, мести<sup>46</sup>. Актуализация определенного коннотативного признака важна для цитирующего текста; этого не происходит при употреблении неаллюзивного имени собственного. Так, выражение: «Не хочу, чтобы ты делал из меня Дездемону», – однозначно понимается всеми, знающими текст шекспировской трагедии, как выражение ревности мужа по отношению к невинной жене<sup>47</sup>.

В том случае, когда номинативная аллюзия выступает как имя автора, возникает широкий круг ассоциаций, связанных как с биографией, так и с творчеством писателя.

Единственная функция номинативной аллюзии – отсылка к другому тексту – при цитации дополняется установлением тождества на сюжетно-образном уровне. И.П. Смирнов реализацию аллюзийной функции цитаты показывает на так называемых «ключевых» текстах. Исходя из того, что «собственные значения цитат затухали и играли роль индексов, по которым отыскивалось цитируемое сочинение», Смирнов показывает далее, как с помощью «намёка» (т.е. аллюзии. – Н.С.) обеспечивалась связь между авторским текстом и текстом-источником: «Оригинал свертывается тогда до нескольких опорных извлечений, с которыми читатель должен был ассоциировать «ключевой» текст во всем его семантическом охвате»<sup>48</sup>.

---

<sup>44</sup> *Wilpert von. G. Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart, 1969. S. 34.*

<sup>45</sup> *Cuddon J. A. A dictionary of literary terms. London, 1979. P. 31.*

<sup>46</sup> *Perri C. On alluding // Poetics. 1978. Vol. 7, № 3. P. 296.*

<sup>47</sup> *Ibid. P. 290.*

<sup>48</sup> *Смирнов И.П. Цитирование как историко-литературная проблема... С. 200.*

Использование «чужого» аллюзийного имени было широко распространено в литературе сентиментализма и Просвещения. Так, в новелле де Сада «Эжени де Франваль» из книги «Преступления любви, или Бред страстей» («*Les Crimes de l'amour ou de lire de des passions*») (1800) имя либертена, распутника Вальмона является цитатой из романа Шодерло де Лакло «Опасные связи» («*Les liaisons dangereuses*»), издание которого в 1782 году в Париже сопровождалось шумным успехом и скандалом<sup>49</sup>. К Лакло отсылает и имя Сесиль в новелле де Сада «Доржевиль, или Преступная добродетель». С этим именем связана побочная сюжетная линия в новелле: героиня, ступившая на стезю порока, проклятие родителей, кавалер-ветреник. Такое использование именных аллюзий (прием «говорящего» имени) исчезает из литературы реализма и в измененной функции проявляется в литературе модернизма (Стивен Дедал в романе Джойса «Улисс»).

Главным, а нередко и единственным назначением номинативной аллюзии является отсылка к тексту-предшественнику, можно предположить, что аллюзия не может быть имплицированной (перифрастичной).

Герой новеллы Набокова «Лик» осознает собственную литературность: «Его родители умерли, жил он один, любовь и дружбы, перепадавшие ему, все были какие-то сквозные, никто к нему не писал писем просто так, потому что хочется, никто не интересовался его заботами живее его самого, и, когда недавно он узнал от двух докторов – француза и русского, что у него, *как у многих литературных героев* (курсив наш. – Н.С.), неизлечимая болезнь сердца, как-то не к кому было пойти и пожаловаться на незаслуженную шаткость его, его бытия, когда улицы так и кишат здоровенными стариками»<sup>50</sup>. Из этого пассажа можно заключить, что своими злосчастиями герой новеллы обязан не кому иному, как русскому «доктору» Набокову и французскому «доктору» Прусту. «Французский доктор» – дескриптивно-ироническая характеристика Марселя Пруста, с его склонностью наделять героев тяжелыми недугами. Что касается «русского доктора», то это автор новеллы Набоков, пародийно представляющий прустовский мотив. Имплицированная аллюзия – рискован-

---

<sup>49</sup> «Вальмону было тридцать лет, он был красив, умен, обладал богатым воображением, не имел нравственных предрассудков» (*Сад де Д. А. Ф.* Из книги «Преступления любви» // Иностран. лит. 1992. №1. С. 121.

<sup>50</sup> *Набоков В.* Собрание сочинений: В 4 т. М., 1990. Т. 4. С. 367.

ный ход, так как только с экспликацией ее в автопародии «Зуд», где Пруст прямо называется, как пародия начинает прочитывать-ся и исходный текст – «Лик».

Наряду с аллюзией можно говорить об «аллюзийной функции» – функции отсылки к тексту-источнику. Эта функция литературной аллюзии отличает ее от аллюзии нелитературной: «Аллюзия (от лат. *allusio* – намек, шутка) – стилистический прием, намек на известный исторический, легендарный или бытовой факт, который создает в речи, литературном произведении, научном труде и т. п. соответствующий обобщенный подтекст»<sup>51</sup>. В работах Бен-Порат и Перри термин «аллюзия» получает расширительное истолкование. «Аллюзия» в понимании этих авторов – это самый механизм функционирования аллюзии, в котором задействованы два текста. Понимаемая таким образом, «аллюзия» характеризует как все виды цитат, так и собственно аллюзию – имя автора, имя персонажа, заглавие произведения. Выделение номинативных аллюзий в особую группу представляется продуктивным ввиду их особого функционирования в тексте.

Цитата и аллюзия могут вступать в сложные отношения. В новелле Набокова «Облако, озеро, башня» сюжет прост, даже прямолинеен. В туристическую поездку отправляется компания немцев, в их числе русский, Василий Иванович, мелкий служащий из Берлина. Его попытки уклониться от общей программы с самого начала пресекаются, а когда герой объявляет о своем намерении прервать поездку и навсегда остаться в краю озер, его жестоко избивают в вагоне поезда.

Романтический подтекст в новелле представлен сцеплением трех мотивов: «жизнь – ландшафт – странствие». Концентрированно мотивы, связанные с романтическим путешествием, представлены во вставном стихотворении – «песне странника». Это одновременно и композиционный центр, что подтверждает организующую роль цитаты в построении сюжета новеллы. Упоминание о песне возникает в новелле еще раз как пролог к «приглашению на казнь»: «Мы сегодня пели одну песню, – вспомните, что там было сказано»<sup>52</sup>. Текст песни антимузыкален и антипоэтичен. Звучащая трижды в каждом куплете строка – «вместе с добрыми людьми» – не песенный припев; это рефрен-команда, назойливость которой особенно явственна в последней строфе:

---

<sup>51</sup> Лебедева Л.И. Аллюзия // Русский язык. Энциклопедия. С. 25.

<sup>52</sup> Набоков В. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 4. С. 426.

Вместе с солнцем,  
Вместе с ветром,  
Вместе с добрыми людьми.

Троекратный повтор-анафора звучит как чеканный шаг шеренг. И в этом соседстве линияют и перерождаются романтические метафоры; здесь и стихии включены в систему круговой поруки. Что же касается «добрых людей», вместе с которыми совершается странствие, то небезразлично, что странствуют они «большой дорогой»:

И шагай большой дорогой  
Вместе с добрыми людьми.

У романтиков герой тоже идет «большой дорогой» (в новелле Эйхендорфа «Из жизни одного бездельника» «большая дорога» встречается пять раз; это единственный эпитет, наряду с «лесной дорогой», который дорогу характеризует). Мир в романтизме распахнут, огромен, горизонты раздвинуты. «Большая дорога» соответствует огромности и бесконечности мира – «широкому простору»<sup>53</sup>. «Большая дорога» – это и композиционный центр картины странствия, деталь «живописной местности» («Большая дорога уходила прямо вдаль, туда, где закатывалось солнце, заливая все кругом сиянием и блеском»)<sup>54</sup>. Даже когда рядом с «большой дорогой» являются «дремучие леса» и «свирепые разбойники» (в новелле Эйхендорфа), явление их – мистификация, одна из многих мистификаций в новелле; «свирепые разбойники» оказываются художниками, милыми людьми. У Набокова «большая дорога» в контексте новеллы звучит зловещим обещанием: «большая дорога» – разбойничий тракт, а «добрые люди» с большой дороги на самом деле оборотни, лихие люди. В новелле Эйхендорфа герои играют в разбойников; у Набокова реальность обретает вид «дикой сказки», где природа сама – «бездейственно ропщущая чаща» – на стороне жертвы.

«Пустая тревога» (она же «нелюдимая тревога») – синоним одиночества, благословенного в романтической традиции, вызывает глухое раздражение толпы («без сомнений, черт возьми») и императив начала: «Распростись с пустой тревогой». И если у романтиков «песнь крылата, как и птица» (Эйхендорф), здесь музыке заменяет бессмысленное «ми-ре-до и до-ре-ми» – кусок

---

<sup>53</sup> Эйхендорф И. История одного бездельника // Избранная проза немецких романтиков: В 2 т. М., 1979. Т. 2. С. 222.

<sup>54</sup> Там же. С. 254.

гаммы, не составляющий музыкальной фразы. Бесцельность и бесконечность романтического странствия заменяется механическим перемещением в пространстве – прохождением маршрута «километр за километром». И дорожный посох романтиков обращается в руках странников в «толстую палку», которая отзовется еще в новелле как орудие палача: «Почтовый чиновник... соорудил из палки и ремня кнут, которым стал действовать, как черт, ловко»<sup>55</sup>.

Герой романтиков отправляется в странствие весной, «весенней порой», когда радость разлита в мире, в природе и радость эта отдается в душе «весельем», «праздником». У Набокова странствие в «разлив лета» дополняется еще утилитарной целью: это «увеселительная поездка», или «увеспоездка» – безобразная аббревиатура в духе советских послереволюционных словообразований. «Увеспоездка» – разновидность странствия, где нет цели в практическом смысле, но есть педантически выполняемая программа увеселений (пение хором, игра на мандолине, совместные игры в вагоне поезда). И истязание Василия Ивановича осуществляется всеми методически, тупо, как все предыдущие акции, – это еще одно увеселение, данное сверх программы, от которого никто не уклоняется. Недаром этот эпизод завершается авторской ремаркой: «Было превесело». Замечательно, что в новелле ни разу не встречается слово «весело»: «веселье» связано с «радостью», «праздником». У Набокова только «превесело», «увеселительная поездка» («прогулка»).

Увеселение должно осуществляться коллективно, всеми, враз, и, значит, нужен тот, кто регулирует программу увеселений, дает «знак». В новелле это Шрам – «специальный подогреватель от общества увеспоездок, *дававший знак* (курсив наш. – Н.С.) к восхищению»<sup>56</sup>. Здесь можно предположить цитату из «Евгения Онегина»: «Он знак подаст – И все хлопчут», – с сохранением пушкинских ассоциаций в ином контексте («все» у Пушкина – то ли стадо животных, то ли шайка разбойников). А это объясняет, почему странников ведет у Набокова не вожатый, не старший группы, а «предводитель», «вожак». «Вожак» – тот, кто выделился по принципу грубой силы в стаде, банде. И в новелле подчеркивается его физическое превосходство: «Снаряженный общест-

---

<sup>55</sup> Набоков В. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 4. С. 426.

<sup>56</sup> Там же. С. 421.

вом вожак... с устрашающей легкостью неся на спине свой чудовищный рюкзак»<sup>57</sup>.

Еще один штрих отмечен в облике вожака – его «тирольский костюм» («долговязый блондин в тироальском костюме»). Ситуация соседства тироальского праздника и «свирепых разбойников», «дремучих лесов» встречалась у Эйхендорфа в новелле «Из жизни одного бездельника». Но тироальский колорит в новелле Набокова обретаёт другой смысл: здесь можно предположить замаскированный под цитату политический намек (сам Гитлер и его ставка – Гейдрих, Кальтенбрунер – были выходцами из Австрии). Это предположение подтверждается перифрастичной аллюзией – именованиём старшего группы «вожаком». «Вожак», как и «вождь», по-немецки – Führer, но аллюзийность этого именованиа проявляется только при переводе новеллы на немецкий язык. На этом фоне становится объяснимым и искажение цитаты из Тютчева: «Василий Иванович, сев в сторонке и положив в рот мятку, тотчас раскрыл томик Тютчева, которого давно собирался перечесть («Мы слизь. Реченная есть ложь», – и дивное о румянном восклицании); но его попросили отложить книжку и присоединиться к группе»<sup>58</sup>. Искажение цитаты, основанное на омофонном звучании, проецируется на тему подавления человеческой личности в условиях тоталитаризма.

От перифрастичной аллюзии надо отличать лжеаллюзию, которая содержит в себе намеренную ошибку: реальному автору приписываются несуществующие произведения, или, наоборот, неправильно устанавливается авторство. Лжеаллюзия может оказаться не менее информативной, чем простая аллюзия в том случае, если характер ошибки получает истолкование.

В романе Набокова «Ада» книга «Тени и краски» («Ombres et couleurs») приписывается Шатобриану. Комментаторы усматривают здесь отсылку к автобиографической книге Зинаиды Шаховской «Свет и тени» (Париж, 1964)<sup>59</sup>. Это предположение подтверждается тем, что оба заглавия образованы по одной модели: это пара антонимичных существительных, которые контекстуально приравниваются по значению: и в том и в другом случае речь идет о ярко запечатлевшихся в памяти картинах прошлого и

---

<sup>57</sup> Там же.

<sup>58</sup> Там же.

<sup>59</sup> *Синеусов Н.Г.* Комментарии // Набоков В. Ада, или Страсть. Киев, 1995. С. 595.

о событиях, оставшихся в тени. Инверсирован порядок слов, но постоянным остается использование множественного у существительного «тени». При таком истолковании функция лжеотсылки остается непроясненной. В то же время «тени и краски» – сквозной мотив романа «Ада». Повествователь в романе, упомянув несуществующий сборник повестей Шатобриана, предается следующим размышлениям: «Мы не станем проследивать мысли, угнетавшие Аду... мы не станем, да собственно и не сможем мало-мальски основательно проследить их, ибо память о мыслях намного тусклее памяти о *теньях* и о *красках*... (курсив наш. – Н.С.). Мы предпочитаем – нам так удобнее – отсидеться внутри Вана, покамест Ада располагается в Люсетте, обе они – в Ване (и все трое во мне, добавляет Ада)»<sup>60</sup>. Смысл этого высказывания становится понятен в контексте прустовских идей. Пруст полагал, что реальность образуется лишь в памяти; «внезапная» сущность вещей может быть вызвана к жизни только памятью произвольной, или «инстинктивной». Подлинное наслаждение состоит в возврате «впечатления», а не вызванных произвольной памятью «представлений». Что касается мнимого авторства Шатобриана, то существенно в данном случае неназывание его главного романа «Ренэ», в котором критика увидела один из источников инцестуозной тематики в «Аде».

Принимая как данность, что условие функционирования аллюзии «заключается в том, чтобы она и для говорящего и для слушающего была понятна»<sup>61</sup>, можно прийти к следующим выводам:

- сущностным признаком аллюзии является единичность денотата аллюзийной отсылки;
- «синкретическая аллюзия», отсылающая «к нескольким источникам одновременно»<sup>62</sup>, невозможна, в отличие от комбинированной, полигенетичной цитаты;
- отсутствие формальных маркеров аллюзии выступает как следствие нетипичности имплицитной аллюзии.

---

<sup>60</sup> *Набоков В.* Собрание сочинений американского периода: В 5 т. СПб., 1997. Т. 4. С. 273.

<sup>61</sup> *Потебня А.А.* Из записок по теории словесности. Харьков, 1905. С. 226.

<sup>62</sup> *Нижегородова Е.И., Субботина М.В.* Аллюзия: Лингвостилистический аспект // Лингвистика на исходе XX века. Итоги и перспективы: Тез. междунар. конф. М., 1985. Т. 2. С. 376.

## **ПРИЗНАКИ ЦИТАТЫ**

Исходя из понимания «высказывания» в работах Бахтина, можно гипотетически выделить следующие онтологические признаки цитаты: *двуплановость* (цитата принадлежит двум текстам), в одном тексте она – репрезентант другого); *буквальность* (адресант цитатного слова – определенный речевой субъект); *дискретность* (определяется сменой речевых субъектов при цитировании).

«**Двуплановость**» цитаты задается ее особой природой – способностью одновременно принадлежать двум семантическим планам: тексту-источнику и новому тексту. Тот же признак обозначается как «парадоксальность», «амбивалентность»: «Цитата парадоксальна (или амбивалентна в отношении двух текстов), ибо сохраняет в себе двойную отнесенность к возможному миру текста – донора и реципиента»<sup>1</sup>.

«**Буквальность**» цитаты коррелирует с понятиями «точности/неточности» цитирования. В лингвистических определениях цитаты «точность» цитирования понимается как буквальное, дословное воспроизведение фрагмента чужого высказывания: «Цитата... дословная выдержка из какого-либо текста или в точности приводимые чьи-либо слова»<sup>2</sup>.

Признак «точности/неточности» послужил основанием для выработки особого подхода к анализу цитаты – с позиций филологической топологии. Критерий точности здесь соотнесен с понятием «тождества» вариантов, на основе чего реконструируется единый цитатный инвариант. Степень деформации и характер деформации цитаты, соответственно, выдвигаются на первый план, при этом признается большая значимость деформации для цитат широко употребительных, в отличие от цитат малоизвестных в художественной литературе.

Точность цитирования, которая лингвистами понимается как дословное, буквальное воспроизведение цитаты, в литературоведческих исследованиях коррелирует с «узнаваемостью». «Нужно лишь, чтобы читатель узнал этот фрагмент, независимо от

---

<sup>1</sup> Преображенский С.Ю. К типологии межтекстовых отношений: аллюзия и цитата // Русская альтернативная поэзия XX века. Филологический факультет МГУ им. М.В. Ломоносова. М., 1989. С. 44.

<sup>2</sup> Розенталь Д. Э., Теленкова М.А. Словарь-справочник лингвистических терминов: Пособие для учителей. 2-изд. М., 1976. С. 525.

степени точности его воспроизведения, как чужой. Только в этом случае у него возникнут ассоциации, которые и обогатят авторский текст смыслами текста-источника»<sup>3</sup>. Точность при таком понимании представляется признаком «нерелевантным». Можно посмотреть на эту проблему с другой стороны: узнаваемость цитаты зависит, в свою очередь, от точности цитирования.

В литературоведческих исследованиях критерию «точности» цитирования придается решающее значение при различении цитаты и реминисценции. При широком понимании «цитатности», где цитата и реминисценция не вычленяются как отдельные понятия, и точность цитирования признается признаком факультативным<sup>4</sup>. Там, где критерий «точности» положен в основу классификации различных форм цитирования, цитата («собственно цитата») определяется как «точное воспроизведение какого-либо фрагмента чужого текста», а реминисценция – как «не буквальное воспроизведение, невольное или намеренное, чужих структур, слов, которые наводят на воспоминания о другом произведении»<sup>5</sup>. В логике этого определения всякая неточная цитата является уже реминисценцией. Представляется, что «невольное» или «намеренное» искажение цитаты соотносимо с разными явлениями: преднамеренная неточность характеризует цитату, а непреднамеренная (бессознательная) неточность – свойство реминисценции. Ряд авторов на основании «бессознательности» цитирования считает возможным говорить о «заимствованиях, а не о «цитировании»». В словаре Метцлера различаются две группы реминисценций. «Бессознательная реминисценция» (собственно реминисценция. – Н.С.) осуществляется через «прием перемещения мотивов, действия, характеров». «Сознательная реминисценция» отождествляется с «прямой цитатой», намеком, пародией<sup>6</sup>.

Термин «реминисценция» в толковании В.Е. Хализева тождествен понятию «цитатности» у литературоведов. «Реминисценции ... это образы литературы в литературе»<sup>7</sup>. Как разновидности реминисценции выступают цитата и аллюзия. Цитата – «распро-

---

<sup>3</sup> *Фоменко И.В.* Указ. соч. С. 497. См. также: *Козицкая Е.А.* Смыслообразующая функция цитаты в поэтическом тексте. Тверь, 1999. С. 33.

<sup>4</sup> *Усачева Н.И.* Пародийное использование цитаты // Вестн. Ленингр. ун-та, № 20. История, язык, литература. 1974. Вып. 4. С. 115.

<sup>5</sup> *Фоменко И.В.* Указ. соч. С. 105.

<sup>6</sup> Metzler Literatur Lexikon. P. 385.

<sup>7</sup> *Хализев В.Е.* Теория литературы. М., 1999. С. 253.

страненная форма реминисценции»<sup>8</sup>. «Простые упоминания произведений и их создателей вкупе с их оценочными характеристиками»<sup>9</sup> могли бы относиться к аллюзиям, если бы не упоминание об «оценочных характеристиках» («оценочные характеристики» не являются обязательными для аллюзий и даже им противопоказаны, так как аллюзия – намек. – Н.С.).

Признак бессознательности использования отмечают у реминисценции почти все авторы. «Реминисценция – нередко невольное воспроизведение автором чужих образов или ритмико-синтаксических ходов»<sup>10</sup>. Реминисценция – это «бессознательное припоминание... Пример: можно сказать, что стихи Аполлинера представляют реминисценции из Франсуа Вийона»<sup>11</sup>. «Реминисценция – какое-то место, которое отзывается в каком-либо чужом произведении, автором извлекается из памяти, предположительно неумышленно»<sup>12</sup>.

Смещение смыслов может произойти и при реминисценции, но в этом случае мы имеем дело с аномальным явлением, ошибкой. В норме реминисценция такой цели не преследует.

Приняв определение реминисценции как бессознательного цитирования (обычно мотивов, ритмических схем), можно сделать вывод о том, что цитата (обычно лексическая) более существенна для смыслообразования, ведь «преднамеренность представляет собою в искусстве семантическую энергию»<sup>13</sup>. Реминисценция, напротив, ввиду непреднамеренности употребления имеет относительно малую семиологическую ценность: «Непреднамеренность... проявляется как ощущение, объективной основой которого является невозможность смыслового объединения определенного элемента (реминисценции в нашем случае – Н.С.) со структурой произведения в целом»<sup>14</sup>.

От реминисценции как явления бессознательного цитирования будет отличаться трансформированная цитата, где искажение

---

<sup>8</sup> Там же.

<sup>9</sup> Там же.

<sup>10</sup> Морозов А. Реминисценция // Литературный энциклопедический словарь. С. 200.

<sup>11</sup> Major L. Le vocabulaire littéraire en 600 mots. Paris, 1973. P. 145.

<sup>12</sup> Wilpert von. G. Op. cit. S. 145.

<sup>13</sup> Мукаржовский Я. Преднамеренность и непреднамеренность в искусстве // Структурализм: за и против. М., 1975. С. 168.

<sup>14</sup> Там же. С. 180.

на формальном уровне функционально оправдано. Словари называют две цели преднамеренно неточного цитирования: юмористическую и пародийно-сатирическую<sup>15</sup>.

В сатирической пьесе Набокова «Изобретение Вальса», населенной персонажами-гротесками (Полковник, генералы, Министр, журналист Сон), некто Берг цитирует Пушкина: «Все куплю, сказал мулат».

В одной строке соединяются две строки пушкинского стихотворения: «Все куплю», – сказала злато; «Все возьму», – сказал булат»<sup>16</sup>. Деформация цитаты сопровождается разрушением высокого поэтического стиля (старославянизм «злато»; «булат» как атрибут романтического Востока). На фоне известной цитаты используется то же синтаксическое построение и прием параномазии («булат» – «мулат»), что делает цитату узнаваемой. С заменой существительного «булат» на «мулат» сохраняется коннотативное значение «агрессия», которое в этом случае дополняется коннотацией «нечестность» (высказывание необоснованных претензий материального характера).

Искажение цитаты может определяться сменой диалогического «регистра» при перенесении цитаты из эпоса в драму – из новеллы Набокова «Сказка» в его пьесу «Изобретение Вальса».

В новелле ироническое звучание гофмановского мотива двоемирия достигается неопределенностью временного и модального планов. Неуверенность в последовательности происходящих событий, а также и в том, произошли ли они вообще, может рассматриваться как модификация романтической иронии, подвергающей сомнению все в мире, вплоть до существования самого мира.

В экспозиции задается исходная ситуация. Герой-мечтатель, молодой немец Эрвин, глядя из окна трамвая, мысленно набирает гарем, и однажды его вожеления должны сказочно осуществиться благодаря вмешательству женщины-черта, госпожи Отт. Но магия утрачивает свое действие, и игра с судьбой в чет-нечет дает сбой.

---

<sup>15</sup> Metzler Literatur Lexikon. S. 511.

<sup>16</sup> «Все мое», – сказала злато;  
«Все мое», – сказал булат.  
«Все куплю», – сказала злато;  
«Все возьму», – сказал булат.  
(А.С. Пушкин. Золото и булат).

Начало и конец экспозиции маркированы фразой: «Фантазия, трепет, восторг фантазии...», после чего воспоминание (или воображение?) развертывает саму историю. Та же фраза: «Фантазия, трепет, восторг фантазии...» вводится в саму историю и принадлежит дискурсу героя, характеризуя теперь восторг и упоение Эрвина, преследующего последнюю, тринадцатую женщину – воплощение его грезы. Но в этой фразе и «подмигивание» автора, цитирующего самого себя, которому известно, что герой совершит ошибку и сказка кончится.

Ключевой для понимания новеллы представляется помещенная в экспозиции фраза: «Нужно иметь в виду, что только раз за свою жизнь Эрвин подошел на улице к женщине, – и эта женщина тихо сказала: «Как вам не стыдно... Подите прочь»<sup>17</sup>. Олегом Дарком эта фраза комментируется следующим образом: «...Как вам не стыдно... Подите прочь... – Круг замкнулся. Ср. эту же фразу в начале рассказа в устах девушки, случайно встреченной еще до «эксперимента» «госпожи Отт», слова которой «тринадцатая оказалась первой» – ключ не только к этому рассказу, но и к другим сирийским. Попытки «преодолеть», поправить судьбу, с одной стороны, напрасны, с другой – диктуются той же судьбой, играющей с человеком, шутящей с ним и смеющейся над ним»<sup>18</sup>.

Если исходить из такого понимания, нет никакой истории-фантазии, а есть просто две одинаково пуантированные истории, протекающие в одной модальности. Первая история редуцирована до реплики-пуанта в экспозиции, а финал второй истории пуантирует новеллу в целом: «Она повернула к нему лицо, и при свете фонаря он узнал ту, которая утром, в солнечном сквере, играла со щенком, – и сразу вспомнил, сразу понял, всю ее прелесть, теплоту, драгоценное сияние.

Он стоял и смотрел на нее, страдальчески улыбаясь.

– Как вам не стыдно... – сказала она тихо. Подите прочь».

Если предположить, что речь идет об одной и той же истории, то экспозиция отсылает к событию, которое уже произошло. Но в художественном времени новеллы экспозиция должна, очевидно, отсылать к событию, которому еще предстоит произойти. В новелле Набокова «Сказка» это будет история-фантазия, история-греза. Откуда иначе возникает «знаменитый поэт, дряхлый

---

<sup>17</sup> Набоков В. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 1. С. 309.

<sup>18</sup> Дарк О. Примечания // Там же. С. 415.

лебедь» («веймарским лебедем» называли Гете)? Притом и портретное описание «знаменитого поэта» представляет собой контаминацию двух хрестоматийно известных портретов Гете: мягкая шляпа с большими полями, закрывающие уши волосы – детали картины Х.В. Тшибейна «Гете в Риме»; большой костистый нос, тень на тонких губах, брошь посреди «крахмального выреза» – привнесены в описание с портрета И.К. Штилера (1828)<sup>19</sup>.

Тот же мотив двоемирия с героем, набирающим гарем, перенесен Набоковым в пьесу «Изобретение Вальса». Изобретатель страшного оружия, Вальс становится диктатором в некоей стране, получая неограниченные возможности в удовлетворении своих притязаний. При этом срабатывает компенсаторный механизм: «хмурость нищего», обделенного женской лаской, порождает неограниченные запросы и аппетиты. Любовные вожеления ставятся самим героем на одну доску с удовлетворением гастрономических потребностей: «В молодости, знаете, я, – говорит Вальс бывшему генералу, а ныне повару Грибу, – питался отчаянно скверно, всегда был голоден, так что вся моя жизнь определялась мнимым числом: *минус обед*. И теперь я хочу наверстать потерянное»<sup>20</sup>.

И если мечтатель Эрвин «выбирал невольниц» и «приобщал» их «к своему несуществующему гарему», то в пьесе восточный гарем для Вальса набирает советник с говорящей фамилией Сон. «Я объехал всю страну в поисках красавиц, и, кажется, мои старания увенчались успехом»<sup>21</sup>, – говорит он Вальсу. Но гарем Вальса населяют страшноватые гротески: проститутка Изабелла (Белка); дочь русского князя; Старая блондинка («поэтесса», «талант», «богема»); и, наконец, Сухощавая (безрукая), умеющая «играть на рояле ногами и даже тасовать колоду карт», с ее запоздалой репликой: «Венера тоже была безрукая»<sup>22</sup>.

---

<sup>19</sup> Ср. у Набокова: «Это был знаменитый поэт, дряхлый лебедь, одиноко живший на окраине. Он ступал с какой-то тяжелой грацией, волосы, цвета грязной ваты, спадали на уши из-под мягкой шляпы, играл огонек посреди крахмального выреза на груди, и от длинного костистого носа теневое пятно косо падало на тонкие губы» (*Набоков В. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 1. М., 1990. С. 317*).

<sup>20</sup> *Набоков В. Пьесы. М., 1990. С. 218.*

<sup>21</sup> Там же. С. 224.

<sup>22</sup> Там же. С. 225.

Пародийной переакцентуации подвергается принцип «местного колорита» французского романтизма. В сцене появления гурий Вальса именуют «Султаном»; ремарки содержат указания на восточные жесты: «Сон бьет в ладоши», девушки уходят «гуськом».

Негодование Вальса («Я вам заказал молодость, красоту, невинность, нежность, поволоку, кротость, пушок, хрупкость, задумчивость, грацию, грезу...»); «Я требовал тридцать юных красавиц, а вы мне привели двух шлюх и трех уродов») завершается решением набирать гарем самому по фотографиям «всех молодых девушек столицы»<sup>23</sup>.

Намекает на ирреальность происходящего в сцене гарема исполнение Толстой песни на стихи Вальса, которые, как известно зрителю, он все сжег в юности. Эксплицируется мотив двоемирия в финале пьесы – в сцене признания Вальса сумасшедшим.

Так при перемещении цитаты из новеллы в текст драмы ирония огрубляется, оборачивается пародией, гротеском, фарсом.

Возможен и еще один вариант. Цитата деформируется таким образом, чтобы представить читателю на выбор два равно возможных варианта прочтения, из которых ни один не будет предпочтительным. В этом случае можно говорить об игровой функции цитаты.

Роман Набокова «Ада» содержит в себе цитату из «Ожерелья» Мопассана, трансформированную таким образом, что возникает возможность ее двойного понимания.

В новелле Мопассана «Ожерелье» в финальной фразе-пуанте новость (неожиданность) заключается в том, что ожерелье было фальшивое, оно стоило пятьсот франков: «O! Ma pauvre Mathilde! Mais la mienne était fausse. Elle valait au plus cinq cents francs!..» У Набокова герою, который цитирует финальную фразу новеллы Мопассана, важно акцентировать неверность возлюбленной, ее лживость. С учетом нового контекста актуализируется второе значение слова «fausse» (1. Фальшивый; 2. Лживый). Частичная трансформация цитаты с заменой притяжательного местоимения «la mienne» («мое» – ожерелье) на личное местоимение «elle» («она» – о Матильде) порождает двусмысленность, которая цитирующим персонажем предполагается. Речь идет не только об ожерелье, но и о героине: «Но бедная моя подруга, она

---

<sup>23</sup> Там же. С. 225.

оказалась лгуньей» (пер. О. Кириченко)<sup>24</sup>. Жест героя («рванув нить ожерелья»), цитирующего «ударную фразу новеллы», воскрешает первоначальный контекст: в новелле Мопассана именно лопнувшая нить, на которую были нанизаны бусины, привела к потере ожерелья. Таким образом, и второй перевод – «Но мой бедный друг, ведь эти драгоценности были фальшивые»<sup>25</sup>, – оказывается вполне корректным.

«Дискретность», как значимый признак, зафиксирована в самом определении цитаты: «Цитация – это точное воспроизведение в данном контексте определенного отрезка (или отрезков) из иного контекста, принадлежащего другому лицу (не– говорящему и не– пишущему)»<sup>26</sup>. Вместе с тем «дискретность» не обязательно соотносима с отрывком, отрезком из старого текста. Произведение может цитироваться целиком, и не только стихотворный текст, но и проза: «Воспроизводимый отрезок может весьма значительно колебаться по своим размерам – от одного слова до целого произведения»<sup>27</sup>. Дискретность в этом случае будет пониматься как прерывание цитирующего текста чужеродным элементом.

Дискретность цитаты – одно из условий ее знаковости. Определяемая как «семиотическая порция» (Моравский), «цитата возникает в результате наложения одного кода на другой, наложения кода на структуру, которая не является его собственной»<sup>28</sup>.

Дискретность цитаты не отменяет связности текста, но, напротив, выступает как условие его целостности: «Цитату по большей части нельзя элиминировать, не разрушив связи включающих эту цитату текстовых отрывков»<sup>29</sup>. В таком понимании дискретность может быть истолкована как прерывание линейности развертывания текста.

«Линейность» как непрерывность текста представляет собой математическую геометрическую метафору и используется в лингвистических работах в качестве понятия, оппозиционного

---

<sup>24</sup> Набоков В. Ада, или Страсть. С. 184.

<sup>25</sup> Набоков В. Собрание сочинений американского периода. Т. 4. С. 185.

<sup>26</sup> Шварцкопф Б.С. О некоторых лингвистических проблемах... С. 658.

<sup>27</sup> Там же.

<sup>28</sup> Riffaterr M. Le tissu du texte: Du Bellay, Songe, VII // Poétique. 1978. № 34. P. 198.

<sup>29</sup> Дресслер В. Синтаксис текста // Новое в зарубежной лингвистике: Лингвистика текста. М., 1978. Вып. 8. С. 129.

«дискретности». Принадлежность цитаты двум структурам, двум системам проявляется в том, что она, с одной стороны, не нарушает линейного развертывания текста, а с другой, обладая свойством дискретности, воспринимается как инородный элемент.

В лингвистике линейность соотносима с последовательностью изложения, с такими категориями текста, как «целостность» и «связность». Но и «связность» монологического текста, в свою очередь, рассматривается как результат взаимодействия двух составляющих – «линейности» и «непрерывности»: «В монологическом тексте единицы, связность которых подлежит изучению, остаются пока неизвестными, в то время как для диалога это, очевидным образом, реплика»<sup>30</sup>. С позиций лингвистической прагматики «связность» текста понимается как один из четырех общих принципов и норм речевой коммуникации: принцип осмысленности, принцип целенаправленности, принцип ситуативности, принцип связности. Принцип «связности» проявляется в том, что каждое высказывание, входящее в более крупную речевую единицу, должно быть связано по смыслу с целым и, как правило, с другими высказываниями, входящими в это же образование.

Наконец, исходя из того, что «целостность» в поэтическом и прозаическом тексте понимается по-разному, можно предположить, что по-разному функционирует в поэтическом и прозаическом тексте и цитата, являющая собой момент «дискретности» в тексте. Видимо, «дискретность» в поэтическом тексте относительна, так как метрико-ритмическая организация, позволяющая говорить о «двойном кодировании» поэтического текста (это второй код, наряду с синтаксическим) и даже об «n-ом» кодировании, при цитировании не нарушается.

Рассматривая цитирование на мотивном уровне можно говорить предположительно только об инверсии мотива. Так, сюжетная линия романа Набокова «Король, дама, валет», связанная с судьбой изобретения, полностью построена на сцеплении инверсированных мотивов из романа Роберта Вальзера «Помощник».

Рассмотрение различных видов деформации цитаты в художественном тексте не противоречит тому, что цитата в тексте, даже дословная, не будет точной. В точно процитированном стихотворении Франсуа Коппе в романе Набокова «Ада» за счет но-

---

<sup>30</sup> Падучева Е.В. О связности диалогического текста // Структура текста-81. М., 1981. С. 20–21.

вого романного окружения актуализируется другое значение слова «падение» (не «падение» листьев, а постепенное нарастание любовной страсти героев – грехопадение). «Она показала ему черновик. Франсуа Коппе? Да.

Неспешно их паденье. Грубо  
Средь хляби лист оставит след.  
Цвет медно-красный – крона дуба.  
Кроваво-красный – клена цвет.

– Leur chute est lente, – сказал Ван, – on peut les suivre du regard en reconnaissant» (Их грехопадение происходит неспешно, посмотришь на них – все так узнаваемо (фр.)»<sup>31</sup>.

С позиций теории диалога Бахтина, «диалогизирующий фон» неминуемо приводит к изменению значения цитируемого фрагмента в новом контексте: «Путем соответствующих способов обрамления можно достигнуть очень существенных превращений точно приведенного чужого высказывания. Недобросовестный и ловкий полемист отлично знает, какой диалогизирующий фон подвести под точно процитированные слова своего противника, чтобы исказить их смысл»<sup>32</sup>.

С узнаваемостью в новом контексте связана проблема «скрытой цитаты». Для характеристики **«эксплицитности/имплицитности»** цитаты можно предложить следующую комбинацию признаков. Эксплицированная цитата – это либо цитата, представляющая собой извлечение из текстов общеизвестных, или «прецедентных» (в терминах Ю.Н. Караулова)<sup>33</sup>; либо цитата, в которой используются в качестве маркеров элементы графики: кавычки, шрифтовые выделения и т. п. Наиболее убедительным выглядит отнесение к эсплицированным цитатам эпиграфа; особое положение эпиграфа в тексте перед началом произведения или перед началом главы, пробел, отделяющий эпиграф от текста и от заглавия, делают эпиграф узнаваемым.

Эксплицированная цитата не всегда маркирована; цитата из «прецедентного» текста легко опознается в отсутствие маркеров и соотносится если не с конкретным произведением, то с автором: «что-то из Шекспира», «что-то из Библии».

---

<sup>31</sup> Набоков В. Ада, или Страсть. С. 126-127.

<sup>32</sup> Бахтин М.М. Слово в романе // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 15.

<sup>33</sup> Караулов Ю.Н. Русский язык и языковая личность.

Условием имплицитности цитаты могут быть: отсутствие маркеров при условии, что тексты не являются общеизвестными; особенно тонкие случаи маркирования, которые сами требуют опознания. Имплицитированная цитата как вариант может быть представлена зашифрованной цитатой, что предполагает поэтапный процесс дешифрирования, в который втянуты как минимум три текста: текст цитирующий, текст цитируемый и текст-посредник.

Вариативность обнаруживает себя как возможность пойти двумя разными путями для установления источника цитаты и ее опознания.

Так, можно предположить, что библейская цитата в «Машеньке» Набокова восходит к одному из эпизодов романа Германа Гессе «Степной волк», где Гессе цитирует Библию, а можно и усомниться в существовании секундарного (вторичного) источника. Исходя из историко-литературной ситуации факт цитации в этом случае не может быть доказанным: «Машенька» была напечатана в 1926 году, а «Степной волк» Г. Гессе после предварительной публикации отдельных частей вышел книгой в июле 1927 года. Однако простое сопоставление двух фрагментов обнаруживает разительное сходство.

ГЕССЕ. «Игра букв кончилась... *Игра* их угасла... до меня все-таки дошел привет из другого мира, пляска из нескольких цветных букв *играла* (курсив наш. – Н.С.) в моей душе и задела сокровенные струны, золотой след опять замерцал... Золотой след блеснул, напомнив мне о вечном, о Моцарте, о звездах»<sup>34</sup>.

НАБОКОВ. «Впрочем, черт его знает, что на самом деле *играло* (курсив наш. – Н.С.) там, в темноте, над домами, световая ли реклама или человеческая мысль, знак, зов, вопрос, брошенный в небо и получающий вдруг самоцветный восхитительный ответ»<sup>35</sup>.

У Набокова и у Гессе мотив чуда, магической игры – визуализация мыслей Ганина и Гарри Галлера. И там и там вспыхивающие и гаснущие, бегущие, огненные буквы уподобляются рекламе. В «Степном волке»: «Ну вот, подумал я, теперь и эту

<sup>34</sup> Гессе Г. Собрание сочинений: В 4 т. СПб., 1994. Т. 2. С. 218, 219.

<sup>35</sup> Набоков В. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 1. С. 53.

старую славную стену испоганили световой *рекламой!*» (курсив наш. – Н.С.). Герой Гессе видит «светлую вывеску», что вызывает досадливую мысль о рекламе: «Тут я увидел над воротами, на серо-зеленой от старости стене, тускло освещенное пятно, по нему быстро бежали пестрые буквы». И далее: «Красиво мелькают блуждающие огоньки пестрых букв»<sup>36</sup>. В романе «Машенька» перед лицом Ганина «огненные буквы... высыпали одна за другой над черной крышей, семенили гуськом и разом пропадали во тьме... они настойчиво разгорались и наконец, вместо того чтобы исчезнуть сразу, остались опять на целых пять минут, как и было условлено между бюро электрических *реклам* (курсив наш. – Н.С.) и фабрикантом». И там и там отдельные проступающие слова, в которых квинтэссенция сообщения, подобны по их графическому очерку телеграфной строке: «Только – для – сума – сшедших» (два пробела между словами фиксируются черточками у Гессе); «неужели ... это ... возможно» (два пробела между словами оставляет в тексте Набоков). И там и там светящиеся буквы – сигнал спасения для героя, находящегося в состоянии духовного кризиса. Если исходить из того, что Набоков цитирует Гессе, а Гессе цитирует Библию, то параллель устанавливается и между Ветхим Заветом и «Машенькой».

Предположение о библейском характере цитаты в «Машеньке» может быть доказано и по-другому – с привлечением еще трех набоковских текстов: «Король, дама, валет», «Дар», «Ада». Игровая стратегия отыскания цитаты подчиняется тем же законам, что и любая игровая деятельность. Эти законы, сформулированные Хейзингой, суть: повторяемость; пространственная ограниченность; свой внутренний порядок; внутреннее напряжение<sup>37</sup>. В данном случае этими тремя романами определяется «пространственная ограниченность», или игровое поле для исследователя. «Внутреннее напряжение» возникает за счет тесной связи между текстами, позволяющей определенным образом представить механизм дешифровки цитаты. Логика дешифровки предполагает определенный порядок рассмотрения этих текстов: 1) «Дар»; 2) «Король, дама, валет»; 3) «Ада».

В романе Набокова «Дар» точная цитата из романса Гейне «Валтасар» «*Buchstaben von Feuer*» («буквы из огня» – нем.) отсылает к соответствующему эпизоду Библии.

<sup>36</sup> Гессе Г. Указ. соч. Т. 2. С. 217–218.

<sup>37</sup> Хейзинга Й. *Homo ludens*. М., 1992. С. 16–21.

В том же «Даре» в соседстве с этой цитатой помещается еще одна библейская аллюзия: «Какое *вавилонское* слово достигло бы до небес» (курсив наш. – Н.С.). Отыскание «вавилонского слова» в других текстах приводит к следующим догадкам. Библейское слово из эпизода с пиром Валтасара – «МЕНЕ, МЕНЕ, ТЕКЕЛ, УПАРСИН» – процитировано в романе «Король, дама, валет»: это имя сумасшедшего старичка хозяина Менетекелфареса, воображающего себя магом и волшебником. Те же два слова из Библии, объединенные в «Короле, даме, валете» в одно, даны в виде анаграмматической цитаты в «Аде».

Соответственно, «небеса», с начертанными на них «огненными буквами», которых должно достигнуть «вавилонское слово», отыскиваются в «Машеньке».

«Внутреннее напряжение», о котором пишет Хейзинга, возникает в результате многократного воспроизведения одной цитаты в разных текстах писателя, когда выстраивается определенная логика дешифровки цитаты, осуществляемая в несколько этапов. Экспликация цитаты по прочтении только одного текста может оказаться в этом случае в принципе невозможной.

## **МАРКЕРЫ ЦИТАТЫ**

Трудность опознания цитаты в художественном тексте порождает для исследователя проблему поиска «знаков» цитаты. Такой «знак», или «маркер» цитаты, активизирует восприятие, подключая ассоциативную память. В случае невосприятия маркера возрастает и вероятность пропуска цитаты.

В лингвистических работах узаконено понятие «формальные маркеры». «Формальными» маркерами являются заглавные буквы, кавычки, курсив, разрядка, другие виды шрифтового выделения, пробелы. Вместе с тем имплицитные маркеры на фонологическом уровне (паузы перед цитатой или после нее) или на графическом уровне (кавычки, двоеточие, курсив, пробелы) «двусмысленны, так как они не только являются сигналом цитаты, но других текстуальных черт тоже (например, кавычки также сигнализируют иронию)»<sup>1</sup>. Варианты красочного и шрифтового оформления текста (заголовки в красках, крупный шрифт, курсив в тексте и т. д.) не имеют целью обычное грамматическое маркирование структуры высказывания (с точки зрения пунктуации), а выступают в функции «внешнего символа». Их относят к так называемой паралингвистической графике. В художественном тексте в паралингвистической функции могут иногда выступать и кавычки (в отличие от лингвистического, грамматического их использования – для выделения прямой речи).

Идея паралингвистического использования кавычек, отрафлексированная лингвистами, по-видимому, восходит к работам Бахтина. По мысли Бахтина, даже кавычки – не формальный маркер, а показатель «степени чужести». Кавычки позволяют судить о том, насколько «чужое» слово стало или не стало «своим»: «Слово, употребленное в кавычках, т.е. ощущаемое и употребляемое как чужое, и то же слово (или какое-нибудь другое слово) без кавычек. Бесконечные градации в степени чужести (или освоенности) между словами, их разные отстояния от говорящего. Слова размещаются в разных плоскостях на разных отдалениях от плоскости авторского слова»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> *Plett H. Intertextualities // Research in text theory. Berlin; New York, 1991. Vol. 15. P. 12.*

<sup>2</sup> *Бахтин М.М. 1961 год. Заметки // Бахтин М.М. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5. С. 331.*

Маркеры, таким образом, определяют степень дистанцированности от чужого слова. В тех случаях, когда эти высказывания не адаптируются автором нового текста, «они как бы сами, помимо воли говорящего, заключают себя в кавычки»<sup>3</sup>. При этом степень чуждости (авторитарности) слова, по Бахтину, определяет характер маркирования: «Авторитетное слово... оставаясь резко выделенным, компактным и инертным... так сказать, требует не только кавычек, но и более монументального выделения, например, особого шрифта»<sup>4</sup>. Невыделенная кавычками цитата у Бахтина – это цитата «с пародийно-ироническими акцентами автора». Но речь не идет в данном случае о прямом соответствии «закавыченности» цитаты и ее функции (маркированная цитата – с авторитетной функцией, немаркированная – с пародийно-иронической функцией). Гораздо более значимым представляется признак «одноголосого» – «двуголосого» слова. Бахтин рядом ставит понятия: «отграниченная... как икона» цитата и пиететность, соотнося авторитетную цитату с одноголосым словом. Напротив, «двуголосое» цитатное слово и чисто грамматически не выделяется кавычками. Так, в песне Ленского: «Он пел разлуку и печаль, *И нечто, и туманну даль*», выделенные курсивом слова – пример «двуголосого» слова, где цитата в речи персонажа воспроизводит стиль позднего романтизма с чертами эпигонства, которого автор «Евгения Онегина» решительно не принимает: «Так он писал *темно и вяло*, Что романтизмом мы зовем, Хоть романтизма тут нимало Не вижу я...». «Голос Ленского, его стиль... пронизаны здесь пародийно-ироническими акцентами автора; они поэтому и не выделены из авторской речи ни композиционно, ни грамматически»<sup>5</sup>.

«Пародийно-иронические акценты» у Бахтина имеют мало общего с так называемыми «ироническими кавычками», которые сигнализируют иронию в отсутствие цитации<sup>6</sup>.

Понимание «чужести» у лингвистов отличается от бахтинского, так как речь может не идти о смене субъектов говорения. Это «чужие слова и выражения в широком смысле слова», слова,

---

<sup>3</sup> Бахтин М.М. Слово в романе. С. 107.

<sup>4</sup> Там же. С. 155.

<sup>5</sup> Бахтин М.М. Из предисловия к романному слову // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. С. 411.

<sup>6</sup> Шварцкопф Б.С. О факультативных случаях употребления кавычек // Нерешенные вопросы русского правописания. М., 1974. С. 190-209.

«которые автор хочет представить читателю чужими»<sup>7</sup>. Неотрефлексированность лингво-философских идей Бахтина в лингвистике приводит к тому, что определение степени «чужести» или освоенности слова «другого» не осознается как насущная проблема. Соответственно, и характер выделения для семантики цитаты признается безразличным: «Нет надобности рассматривать здесь случаи, когда в отдельных текстах для этого служит шрифтовое выделение, выступающее эквивалентом кавычек в данной функции»<sup>8</sup>. Среди функций кавычек в этом случае называются: ирония; малоизвестные термины; слова, употребляемые «не в своем обычном значении»<sup>9</sup>.

Характер маркеров зависит и от страны и эпохи<sup>10</sup>. К курсиву как способу маркирования цитаты прибегал также Грибоедов. В комедии «Горе от ума» точная цитата из стихотворения Державина «Арфа» маркирована курсивом: «Когда ж постранствуешь, воротисься домой, *И дым Отечества нам сладок и приятен!*»<sup>11</sup> Возможно, здесь сказалось влияние французского языка. С середины XIX века, когда знание французского языка перестает быть обязательным для интеллигенции, такой способ маркирования не встречается.

В отдельную группу могут быть выделены метатекстовые способы маркирования цитаты. Проблема узнаваемости цитаты решается не так просто, как иногда полагают: нет опознания – нет цитаты. У исследователя («дешифровщика», «декодировщика») предполагаются изначально некоторые лингвистические ориентиры для обнаружения цитаты в тексте. Этот лингвистический механизм должен быть задействован тогда, когда речь идет о том, чтобы «выделить более тонкие, более нестандартные типы цитации»<sup>12</sup>.

Эксплицитными маркерами цитаты традиционно признаются глаголы говорения: «Эксплицитные маркеры выявляют цитату точно: либо глаголом говорения, таким, как: «Я цитирую»; либо

---

<sup>7</sup> Там же. С. 191.

<sup>8</sup> Шварцкопф Б.С. О некоторых лингвистических проблемах... С. 669.

<sup>9</sup> Там же. 190.

<sup>10</sup> Арутюнова Н.Д. Диалогическая цитация: (К проблеме чужой речи) // *Вопр. языкознания*. 1986. № 1. С. 51.

<sup>11</sup> См. об этом: *Западов В.А.* Функции цитат в художественной системе «Горе от ума» // *А.С. Грибоедов. Творчество. Биография. Традиции*. С. 63.

<sup>12</sup> *Вежбицкая А.* Дескрипция или цитация. С. 238.

стандартизированной формулой, такой, как: «цитата – нецитата»; или даже прямым названием источника»<sup>13</sup>.

Анна Вежбицкая в близком значении вводит понятие «метатекстовые нити». Это выражение, в котором «эксплицитно упоминается сам акт речи» и которое выполняет функцию цитатных частиц *to* в японском языке, устанавливающих самый факт цитации<sup>14</sup>.

Замечание Вежбицкой относительно того, что эти «метатекстовые нити» «иногда ... можно выдернуть, не повредив остального. Иногда нет», – можно истолковать применительно к цитате в том смысле, что способ ввода цитаты иногда безразличен для ее семантики, иногда – нет.

Под это определение подпадают вводные слова, обычно со значением говорения: короче говоря, одним словом и т. д. Вводные слова, выступая в функции, тождественной кавычкам, могут иногда маркировать цитату.

В романе Набокова «Дар» в детских воспоминаниях героя Годунова-Чердынцева возникает образ петербургских зданий, освещенных огнями рекламы. «Buchstaben von Feuer, одним словом» («буквы из огня, одним словом» – нем.), – комментирует эту картину повзрослевший герой. Использование немецкого языка могло бы маркировать цитату, если бы не упоминание в романе о «четырёхязычье» Годунова-Чердынцева. Гораздо более информативно использование вводного слова – «одним словом». Если кавычки в метатекстовом использовании близки вводным словам – так создается дистанция, фиксируется смена точек зрения – то имеет силу, как можно предположить, и обратное утверждение: вводное слово выступает не в одной из своих обычных функций, а в функции, близкой паралингвистическим кавычкам.

Из трех вариантов использования паралингвистических кавычек предположение о немецком происхождении «малоизвестного термина» выглядит вполне убедительным: световая реклама только входила в быт российской столицы. Однако немецкие словари такого значения термина не отмечают. Не будет правильным говорить и об употреблении «не в своем обычном значении». Выражение «Buchstaben von Feuer» контекстуально не

---

<sup>13</sup> Plett H. Op. cit. P. 12.

<sup>14</sup> Вежбицкая А. Метатекст в тексте // Новое в зарубежной лингвистике. М., 1978. Вып. 8. Лингвистика текста. С. 406.

приравнено к понятию «световая реклама» – это всего лишь «огненные буквы», редкие тогда и поразившие воображение ребенка. И только с опознанием цитаты из «Валтасара» Гейне возникает иронический эффект за счет наложения контрастных значений: прямого (библейская цитата, вещие знаки, глас Бога) и контекстуального, переносного (электричество, прогресс).

Другой случай маркирования вводным словом цитаты отмечен исследователями<sup>15</sup>. Первая книга романа Набокова «Лолита» заканчивается предложением: «Ей, понимаете ли, совершенно было не к кому больше пойти»<sup>16</sup>. Употребление вводного слова «понимаете ли», с одной стороны, выступает в той же функции, что и в «бытовом диалоге» (термин Бахтина) и связано с намерением привлечь внимание собеседника. В «высказывании» – романе функция вводного слова сродни функции вводного слова в «высказывании» – реплике диалога (если исходить из концепции «речевых жанров» Бахтина). Наряду с тем что этот тип маркера помогает опознать цитату, он выступает в функции иронических кавычек. Реплика Мармеладова: «Понимаете ли, понимаете ли вы, милостивый государь, что значит, когда уже некуда больше идти?»<sup>17</sup> из романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» проецируется на тот порочный круг, в котором оказалась героиня, Лолита, ведь «пойти» она может только к тому, кто ей «разбил жизнь».

Особую группу маркеров составляют так называемые «слова-сигналы». Этот термин, возводимый к работам Кирилла Тарановского, трактуется обычно достаточно широко. Так, в качестве слов-сигналов приводятся извлечения из двух стихотворений О. Мандельштама: «стог», «сеновал», «ночь», «звезды»<sup>18</sup>. Отметим сразу, что ни эти слова, ни другие («поэзия», «сухость», «кровь», «хлеб») самим Тарановским «словами-сигналами» не называются. Речь идет попеременно о «словах», «темах», «образах», «образности», «ключевых словах», «повторных мотивах» (последнее именование представляется наиболее точным). Отождествление цитат и слов-сигналов размывает границы понятий и продуцирует появление еще одной спорной категории – цитат-

---

<sup>15</sup> Анастасьев Н. Феномен Набокова. М., 1992. С. 292.

<sup>16</sup> Набоков В. Собрание сочинений американского периода. Т. 2. С. 176.

<sup>17</sup> Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Л., 1973. Т. 6. С. 16.

<sup>18</sup> Козицкая Е.А. Смыслообразующая функция цитаты... С. 43.

сигналов (или «сигнала цитирования»)<sup>19</sup>. Ситуация, когда цитата является сама по себе еще и маркером цитаты («Цитата и сигнал цитирования, маркер, – явления одной природы, так как и то и другое прежде всего отсылает к определенному тексту-источнику цитаты»<sup>20</sup>) представляется спорной. То, что названо маркером цитаты (строка из стихотворения Бориса Пастернака «Иней» – «О спящей царевне в гробу»), может быть квалифицировано как неточная, редуцированная лексическая цитата. Что касается функции отсылки к тексту-источнику, то это общая аллюзийная функция любой цитаты.

Использование термина «слова-сигналы» будет оправданным в том случае, если за ним окажется закреплено собственное значение. Под словами-сигналами здесь будут пониматься слова, которые, отсылая к тексту-источнику, находятся сами в некоем третьем тексте-посреднике. Можно предположить, что слова-сигналы в прозаическом произведении обладают большими возможностями по сравнению с поэтическими текстами, позволяя осуществить сложный многоэтапный маневр при дешифровке цитаты. Тексты Набокова хорошо иллюстрируют это положение.

После выхода в свет первого сборника рассказов Набокова «Возвращение Чорба» критика отметила большие имитаторские способности автора, однако сам источник цитирования до последнего времени не был установлен. Между тем сам Набоков с помощью игрового маневра дает возможность читателю обнаружить цитируемую новеллу Роберта Вальзера – «Стихи».

У Вальзера в последнем фрагменте новеллы «Стихи» латинское слово «ultimo» появляется случайно: герою отказывают в приеме на службу, потому что он «не смог быстро ответить, что такое «ультимо»<sup>21</sup>. Ultimo всплывает в заглавии набоковской новеллы «Ultima Thule» из сборника «Весна в Фиальте». Попадая в заглавие набоковской новеллы – сильную позицию, слово ultimo сигнализирует о самом факте заимствования и обозначает цитируемый источник. Набоков этим приемом пользовался и раньше. Название фирмы «Бахман и К» из романа Вальзера «Помощник» переходит в заглавие новеллы Набокова «Бахман». Антропоним «Бахман» является здесь словом-сигналом, отсылающим к вальзеровскому роману, хотя, собственно, кроме заглавия и упомина-

---

<sup>19</sup> Там же. С. 36.

<sup>20</sup> Там же. С. 37.

<sup>21</sup> Вальзер Р. Помощник. Якоб фон Гунтен. Миниатюры. М., 1987. С. 438.

ния о Швейцарии, в новелле «Бахман» ничего от Вальзера нет. Произведения, в которых совпадают сюжет, мотивы, композиционные приемы, фамилии персонажей, мифологический архетип, – это «Помощник» Вальзера и «Король, дама, валет» Набокова.

В интересующем нас случае со «Стихами» Вальзера факт цитации устанавливается тогда, когда заглавие «Стихи» внедряется в текст набоковской новеллы «Ultima Thule» в качестве слова-сигнала. Еще один маркер в новелле «Ultima Thule» подтверждает связь этих двух текстов. В новелле «Ultima Thule» умирающая возлюбленная, перечисляя свои привязанности, пишет мелом на доске слова: «стихи (курсив наш. – Н.С.), полевые цветы и иностранные деньги». Слово «стихи» маркировано кавычками с одной стороны: это слово *другого*, с него начинается текст героини – ее предсмертная записка: «Ты уже не вставала с постели и не могла говорить, но писала мне цветным мелком на грифельной дощечке смешные вещи вроде того, что больше всего в жизни ты любишь «стихи, полевые цветы и иностранные деньги...».

Цитация осуществляется по принципу перевертыша: слово-сигнал становится заглавием, а заглавие – словом-сигналом.

ВАЛЬЗЕР. Заглавие «Стихи» – слово-сигнал «ultimo».

НАБОКОВ. Слово-сигнал «стихи» – заглавие «Ultima Thule».

Можно предположить, что «Ultima Thule» выступает здесь как сигнальный текст, где функция цитации – отсылка к новелле Вальзера «Стихи». Текстами-реципиентами оказываются другие новеллы Набокова в сборнике «Возвращение Чорба»: «Письмо в Россию», «Благость», «Путеводитель по Берлину».

В качестве слов-сигналов выступают, таким образом, особые языковые единицы, что облегчает их опознание: имена собственные, иностранные слова. Существительное нарицательное должно быть дополнительно маркировано (в нашем примере кавычками с одной стороны).

Варианты двойного маркирования характеризуют особенно трудные для опознания цитаты. Цитата «Buchstaben von Feuer, одним словом» в романе Набокова «Дар» маркирована иностранными словами и вводным словом. Другой вариант двойного маркирования представлен в романе Набокова «Ада». Во вставной новелле, пародирующей «Ожерелье» Мопассана, портреты героев и ситуация описаны через одну гротескную черту: «Его наполю-

вину разбил паралич, вследствие полувекового *copie* (переписывания бумаг – фр.) в их *mansarde*, она неузнаваемо огрубела оттого, что *à grand eau* (большой водой – фр.) мыла полы»<sup>22</sup>. По-французски даны точно процитированные слова из новеллы Мопассана, которые маркированы французским языком и курсивом у Набокова. У Мопассана: «On renvoya la bonne; on changea de logement; on loua sous les toits une mansarde». «Le mari travaillait, le soir, à mettre au net les comptes d'un commerçant, et la nuit, souvent, il faisait de la copie à cinq sous la page». «Mal peignée, avec les jupes de travers et les mains rouges, elle parlait haut, lavait à grande eau les planchers»<sup>23</sup>.

И.П. Смирнов в работе «Порождение интертекста» выделяет два основных способа маркирования цитаты: «открытая форма» и «скрытая форма» маркирования. К первой группе относятся «интертекстуальный автокомментарий» («письма», «дневники», «автобиографии», «автоматотексты») и «графически выделенная цитата»<sup>24</sup>.

«Скрытые формы» маркирования приравниваются к отсутствию каузальных связей между отрезками сообщения, которые не выводимы из предыдущих, но мотивированы лишь источниками. Эта идея заимствована у Мишеля Риффатера: «След интертекста состоит во внутритекстуальных аномалиях: например, непоясненности, необъяснимом одним контекстом повороте фразы, в ошибке по отношению к норме, которая устанавливается идиолектом текста»<sup>25</sup> (перевод наш. – Н.С.).

Рассмотрим один из вариантов скрытого маркирования по Смирнову, – «простой повтор лексических или лексико-грамматических единиц, не имеющих... содержательного оправдания»<sup>26</sup>.

В претексте «Лолиты», повести Набокова «Волшебник», история безымянной девочки – жертвы вожделений некоего господина – рассказана как поздняя параллель сказочной истории Красной Шапочки. В финале «Волшебника» появляются сказочные персонажи из адаптированной версии сказки Перро – «братья с шапрон-ружьями» (американские старухи в гостинице), спа-

---

<sup>22</sup> Набоков В. Собрание сочинений американского периода. Т. 4. С. 86.

<sup>23</sup> Maupassant de G. Contes et nouvelles. Moscou, 1976. P. 221, 222.

<sup>24</sup> Смирнов И.П. Порождение интертекста. СПб., 1995. С. 67, 21.

<sup>25</sup> Цит. по: Смирнов И.П. Порождение интертекста. С. 68.

<sup>26</sup> Там же. С. 157.

сающие девочку от «белозубого», «бирюка». Те же американские старухи в «Лолите» в гостинице «Привал Зачарованных Охотников» («специалисты по розам», как иронически называет их автор; «роза» – Лолита) не признали девочку и не пришли к ней на помощь.

Как «повтор лексических единиц» может быть рассмотрена пара определений: «зачарованные охотники» – «бессонные ловцы» («Я покинул Привал Бессонных Ловцов...»<sup>27</sup>). Эпитет «бессонный», окказионально употребленный в значении «бдительный» с нарушением норм сочетаемости (допустимый вариант «бессонная ночь»), антонимичен по отношению к эпитету «зачарованный». Самоотождествление Гумберта Гумберта с «бессонным ловцом» в тот момент, когда он готовится к расправе над Куильти, может быть понято только на фоне «зачарованных охотников», представляющих собой сложный цитатный отсыл к претексту «Лолиты» – «Волшебнику». Обе лексико-семантические единицы отсылают к «секундарному» источнику – «Волшебнику» и одновременно к примарному источнику – «Красной Шапочке» Перро.

Таким образом, можно прийти к гипотетическому допущению об обязательном маркировании цитаты в художественном тексте, что соответствует эстетической значимости использования приема цитирования в литературе.

---

<sup>27</sup> Набоков В. Собрание сочинений американского периода. Т. 2. С. 358.

# **УРОВНИ ЦИТИРОВАНИЯ**

## *ЛЕКСИЧЕСКАЯ ЦИТАТА*

### ЦИТАТА-«ОДНОСЛОВНИК»

Описание лексической цитаты оказывается пробным камнем общего состояния проблемы. Лингвисты занимаются лексической цитатой по преимуществу; особое значение лексической цитаты отмечают и литературоведы: «На роль привилегированного предмета анализа выдвигаются регулярно возвращающиеся лексические, лексико-синтаксические и прочие языковые единицы, из которых формируется «une intertextualité interne» («внутренняя интертекстуальность») <sup>1</sup>. Тенденция к отказу от термина «лексическая цитата» в пользу новых терминов «элементы словесного обозначения», «словесное наполнение» не так безобидна, как может показаться на первый взгляд. Все это воскрешает в памяти старые схемы, до сих пор имеющие хождение в литературоведении: «цитатность на уровне чужой поэтики» – «цитатность на уровне чужого содержания» <sup>2</sup>. В логике этого построения «словесное наполнение» принадлежит скорее к «форме», чем к «содержанию», и манипулировать ею оказывается достаточно легко («словесное наполнение может быть почти целиком изменено») <sup>3</sup>.

Степень «изменения» «словесного наполнения» это, по существу, вопрос о допустимой степени редукции цитаты, при которой сохраняется возможность ее опознания. При этом если размеры лексической цитаты могут варьироваться «от одного слова до целого произведения», то и установление единой «единицы цитации» оказывается под вопросом <sup>4</sup>. Можно предположить, что лексическая цитата, имеющая минимальный объем (слово) обязательно будет маркирована курсивом или кавычками. Так, цитаты-однословники из «Ожерелья» Мопассана в набоковской «Аде» маркированы дважды – курсивом и языком текста-оригинала. Опознание немаркированной цитаты-лексемы может

---

<sup>1</sup> Смирнов И.П. Порождение интертекста. С 8.

<sup>2</sup> Пустыгина Н.Г. Указ. соч. С. 84.

<sup>3</sup> Усачева Н.И. Указ. соч. С. 117.

<sup>4</sup> Шварцкопф Б.С. О некоторых лингвистических проблемах... Р. 658.

осуществляться через «референциальную память слова». «Под референциальной памятью слова понимается его способность как знака, с одной стороны, фиксировать узаконенные общим языком прямые референциальные соответствия, с другой, входить в сеть парадигм, обычно называемых «поэтическими»... в которых регламентируется перенос прямого переносного значения по аналогии и смежности, и, с третьей, создавать индивидуально-авторские соответствия и «расщепления» референции (или «пучки смыслов»), фиксируя их в поэтической памяти»<sup>5</sup>. В первом и втором случае речь идет предположительно о синтагматическом, «втором» значении слова; в третьем случае – об окказиональных значениях слова, которые, обладая относительной устойчивостью, могут быть зафиксированы в словаре писателя.

Так, в романе Марселя Пруста «В поисках утраченного времени» слово «орхидея» приобретает окказиональное значение – «любовное свидание».

«Значит, сегодня никаких орхидей? – спросил он. – А я как раз мечтал о славной орхидейке. Она ответила ему с кислым, слегка сердитым видом:

– Нет, нет, милый, сегодня никаких орхидей, ты же видишь, мне нездоровится!

– Может, тебе от этого было бы лучше, но я не настаиваю»<sup>6</sup>.

Об устойчивости этого значения свидетельствует и образование производных от него слов в романе Пруста: «орхидейный», «орхидеить». Эротическую коннотацию, которая восходит, как можно предполагать, к символике цветка – орхидеи, получает это слово и в романе Набокова «Ада»<sup>7</sup>. Это совпадение окказиональных значений слов у двух авторов подтверждает факт цитации.

Как особую разновидность лексической цитаты можно рассматривать у Набокова случаи цитат-«традуксонов» («traducsons» – фр.), что может быть переведено как «перевод по звучанию». Существо этого приема состоит в том, чтобы «давать тексту фонический приблизительный эквивалент, используя другие слова из того же языка или из другого... Прием порождает

---

<sup>5</sup> Фатеева Н.А. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов. М., 2000. С. 76.

<sup>6</sup> Пруст М. В поисках утраченного времени. По направлению к Свану. М., 1992. С. 236.

<sup>7</sup> Johnson D.B. Worlds in regression: Some Novels of Vladimir Nabokov. Ann Arbor, 1985. P. 53.

содержания, а priori лишённые значения (термин «перевод» здесь, следовательно, сильно чрезмерен)», но при этом можно уловить «крохи смысла»<sup>8</sup>.

Такого рода «traducsons», близкие каламбуру и часто использующие эффект омонимии, можно во множестве найти у Набокова в четырёхязычной «Аде». Оговоримся, что «трансформации текста с чисто игровой функцией» будут интересовать нас только в случаях межъязыковых трансформаций цитаты или аллюзии.

В одном из фрагментов IV главы «Ады», содержащем две аллюзийных отсылки – «...Avoid the *Proustian bed* and the *assassin pun* (itself a suicide – as those who know their *Verlaine* will not)» («избегай Прустова ложа и не попадайся в ловушки, расставленные любителями убийственных каламбуров (что само по себе самоубийство – как заметят знающие своего Верлена)» – аллюзия на Верлена маркирует верленовскую цитату «*assassin pun*» (англ.).

Набоков, что редко с ним случается, сам откомментировал эту цитату в интервью журналу «Тайм» (1969). Отвечая на вопрос журналиста о «пагубном каламбуре» («*assassin pun*») Вана Вина, Набоков сказал следующее: «Верлен в стихотворении, посвящённом его пониманию поэзии, предупреждает поэта об опасности использования *la pointe assassine*, то есть афористичного или морализаторского выверта в конце стихотворения, который это стихотворение погубит. Мне показалось забавным построить каламбур («*pun*») на слове «*point*», то есть на самом акте запрещения каламбура»<sup>9</sup>.

«*Pointe assassine*» (убийственный каламбур – фр.) – цитата из стихотворения Поля Верлена «*Art poétique*» («Поэтическое искусство»). «*Pointe assassine*» пишется в стихотворении с прописной буквы, как и другие главные категории, которыми измеряется поэзия:

Fuis du plus loin la *Pointe assassine*, (курсив наш. – Н.С.)  
L'Esprit cruel et le Rire impur,  
Qui font pleurer les yeux l'Azur,  
Et tout cet ail de basse cuisine!<sup>10</sup>

<sup>8</sup> Genette G. Palimpsestes: La littérature au second degré. Paris, 1982. P. 50.

<sup>9</sup> Набоков В. Интервью журналу «Time», 1969 г. // Набоков В. Собрание сочинений американского периода. Т. 4. С. 601.

<sup>10</sup> Verlaine P. Poésies. M., 1977. P. 161.

В подстрочном переводе:

Избегай убийственного Пуанта,  
Жестокого Рассудка и непристойного Смеха,  
Которые заставляют плакать глаза Лазури,  
И всего этого чеснока низкой кухни!

В данном случае речь идет о цитате с каламбурным изменением значения при двухъязычном ее восприятии. Английское слово «pun» [pʌn] звучит как французское «point» [puɑ̃]. Pointe переводится с французского как «не, нет, вовсе не» – так возникает «каламбур... на самом акте запрещения каламбура». Каламбур в данном случае возникает за счет омофонного звучания. Но в своем ответе журналистам Набоков не отметил еще одно обстоятельство: «pointe assassine» цитируется в «Аде» еще раз («pointe assassine» – последняя ударная реплика во вставной новелле «Бриллиантовое ожерелье», приписываемой в «Аде» мадемуазель Ларивьер). «Пуант» – острота или афоризм, которым заканчивается новелла, совпадает в этом случае с развязкой, и в такого рода развязке автор усматривает фальшь. Цитата из Верлена в ином контексте сохраняет свою первичную аксиологическую окрашенность, выступая в оценочной функции.

Из того же ряда «traducsons» – омофонное звучание слов «n'est vert» в монологе короля Лира (во французском переводе «Ады» в результате игровой трансформации «n'est vert» (не зеленый – фр.) превращается английское «never» (никогда) подлинника):

Ce beau jardin fleurit en mai,  
Mais en hiver  
Jamais, jamais, jamais, jamais, jamais,  
N'est vert, n'est vert, n'est vert, n'est vert, n'est vert<sup>11</sup>.

Этот прекрасный сад цветет в мае,  
Но зимой  
Не будет он зелен, не будет он зелен, не будет он зелен  
Никогда, никогда, никогда, никогда, никогда.

Из подстрочного перевода видно, что в неприкосновенности сохранилась только одна строка шекспировского текста. У Шекспира:

Why Should a dog, a rat, have life,  
And thou no breath at all.  
Though it come no more,

---

<sup>11</sup> См. об этом: Ильин С., Люксембург А. Комментарии // Набоков В.В. Собрание сочинений американского периода. Т. 4. С. 630-631.

Never, never, never, never!

Таким образом, говорить о лексической цитате-«однословнике» в отсутствие традиционных маркеров можно только при условии семантических сдвигов в значении слова. В одном случае это может быть окказиональное значение слова, закрепленное в тезаурусе писателя и воспроизводимое другим автором. В другом – цитатное слово в новом тексте появляется как результат межъязыковых трансформаций. Слово-цитата изменяет свое значение в тексте принимающем на основе омонимии (цитата-омофон).

## ЛЕКСИЧЕСКАЯ ЦИТАТА В НОВЕЛЛЕ

Роль лексической цитаты в смыслообразовании удобно показать, сравнивая различные интерпретации одного текста. В том случае, когда экспликация цитаты способна изменить понимание текста, мы будем говорить об интерпретирующей функции цитаты.

Обнаружение цитаты в тексте может провоцировать новое, подчас неожиданное истолкование. Так, по отношению к новелле Набокова «Рождество» из сборника «Возвращение Чорба» можно говорить о разных обозначившихся подходах.

Это, во-первых, трактовка биографическая. «Эlegantный хиазм: отец (Слепцов), который недавно потерял сына и надежду на будущее, схож со своим сыном (Сирином), который недавно потерял отца (государственного деятеля В.Д. Набокова, погибшего от пули убийцы в 1922 году) и свою уверенность в прошлом»<sup>12</sup>. Этой версии не чуждаются и отечественные исследователи: «Это был рассказ про зимнюю Выру, про детство, только сын с отцом словно бы поменялись местами: погибал сын, а не отец»<sup>13</sup>.

Вычленение в новелле одного мотива – «бабочки» в качестве основного переводит анализ в план энтомологический и онтологический. Бабочка в своем существовании – окукливании и выходе из кокона – это модель мира, в котором присутствует «космическая синхронизация» – чудесное соответствие времени и пространства.

---

<sup>12</sup> Бетя Д.М. Изгнание как уход в кокон: Образ бабочки у Набокова и Бродского // Рус. лит. 1991. № 3. С. 169.

<sup>13</sup> Носик Б. Мир и дар Владимира Набокова. М., 1995. С. 194.

Новелла «Рождество» рассматривается в традиции жанра притчи; на первый план при таком понимании выступает нраво-учительная функция<sup>14</sup>. Тот же исследователь видит в «Рождестве» традицию рождественского святочного рассказа. События в новелле действительно происходят в сочельник, но здесь нет «разгула злых сил, свойственного, согласно мифологии, вечеру сочельника», нет и «чудесного торжества над ними добра» и «счастливого конца»<sup>15</sup>.

«Рождество» – это новелла XX века, где неожиданность развязки не исключает открытого финала. Принцип антитезы в новелле может быть представлен как существование двух частей, во всем противоположных друг другу. Поиск ключевых слов приводит к выстраиванию антонимических пар: горе – счастье, смерть – Рождество, мир без чудес – чудо. Чудо рождения опровергает представление Слепцова о «мире, лишенном чудес» («оно медленно и чудесно росло»).

Начало рассказа и конец его резко противопоставлены. Горе Слепцова, потерявшего сына, в начале («большое несчастье», «сурово затосковав») и картина «счастья, нежного, восхитительного, почти человеческого» в конце являют собой контраст состояний и оценок бытия.

Новелла начинается с описания смерти, погоста, куда приходит только что похоронивший сына герой. Перемещение в пространстве связано с перемещением во времени. Контрастны картины, которые рисует память Слепцова (жара, летний зной, «милые, гладкие, коричневые ноги» сына) – и морозное оцепенение, равнодушие зимней природы, обжигающий холод чугунной ограды на кладбище. Этот контраст делает страдание непереносимым и приводит героя к решению умереть. Даже детали обстановки дома экспрессивно окрашены. Дверь дома открывается «с рыданием», мебель в гостиной стоит не в чехлах, а «в саванах». Все, что не подтверждает состояния убитого горем Слепцова, им отвергается; он просит слугу убрать рождественскую елку. «Не надо, – убери... поморщился Слепцов, и сам подумал: «Неужто сегодня сочельник? Как это я забыл?»<sup>16</sup>

---

<sup>14</sup> Кузнецов И.В. Мистерия Сирина, анализ новелл Владимира Набокова, материалы для занятий. Новосибирск, 2000. С. 15.

<sup>15</sup> Там же. С. 43.

<sup>16</sup> Набоков В. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 1. С. 323.

Смерти в начале противопоставляется рождение в конце. Это рождение жизни вообще, рождается «существо», «оно», видовая принадлежность второстепенна и не сразу уточняется. Поначалу кажется, что сочетание несочетаемого, сведение несводимого (налицо парадокс) взорвет ситуацию в пуанте, если эти крайности не развести. Так ощущает ситуацию Слепцов, когда просит убрать рождественскую елку, потому что смерть несовместима с Рождеством, с рождением.

Антитеза в середине рассказа достигает высшего напряжения. «Завтра Рождество, – скороговоркой пронеслось у него в голове. – А я умру. Конечно. Это так просто. Сегодня же... – Смерть, – тихо сказал Слепцов, как бы кончая длинное предложение»<sup>17</sup>.

Этот эпизод составляет кульминацию рассказа, не являясь вместе с тем пуантом, – в классическом пуанте новеллы кульминация совпадает с развязкой. У Набокова все обстоит иначе: развязка остается за текстом. Антитеза снимается, потому что в мифологическом плане новеллы парадокс оказывается мнимым. В этой системе координат возможна подмена понятий по смежности: смерть не исключает рождения, значит, жизнь и есть смерть, смерть есть жизнь. Не случайно на границе жизни и смерти возникает мотив быстротекущего времени: «Тикали часы».

Символизация финала может показаться чрезмерной («слишком акцентированное, символическое выражение», «прозрачная аллегория»)<sup>18</sup>, но она оправдана символизацией заглавия. «Рождество» – это не только указание на время действия в новелле – праздник Рождества Христова, но и начало нового жизненного цикла, жизнь, вызванная смертью (в горячечном бреду перед смертью сын Слепцова вспоминает кокон индийского шелкопряда).

В другом истолковании символизация оправдана отступлением Сирина от «христианских догматов» («поучение в ней адресовано не ортодоксально верующему христианину, а человеку, прошедшему школу символического мышления. Рождество как чудо спасения утрачивает черты антропоморфизма. Жизнь пред-

---

<sup>17</sup> Там же. С. 324.

<sup>18</sup> Мулярчик А. Верность традиции: (Рассказы В. Набокова 20-30-х годов) // Лит. учеба. 1989. № 1. С. 168.

стает не как человеческая жизнь, а как вселенское торжествующее начало»)<sup>19</sup>.

Однако библейская цитата в заглавии не противоречит более широкому ее истолкованию. И тогда в символический план новеллы входят и Рождество библейское – чудесное рождение Христа, за которым следует смерть и воскресение. Сама библейская легенда о воскресении, вызванном смертью, для мифологического мышления не содержит в себе ничего чудесного.

Пример того, как обнаружение скрытой цитаты способно изменить понимание текста, дает новелла Набокова «Пассажир». Идею этой набоковской новеллы обыкновенно определяют как оппозицию жизни и искусства, что для Набокова, «изоощренной сложности писателя», было бы слишком банально. Главным в новелле представляется при таком истолковании несоответствие в оценке происходящего и в том, что жизнь на самом деле собой представляет. «Субъективность сама по себе становится предметом рефлексии и оценки в новелле «Пассажир», и это-то как раз в ней наиболее интересно... Человеку свойственно воспринимать мир индивидуально, так или иначе его объяснять и при этом деформировать, укладывая многомерность бытия в довольно жесткие рамки отдельного мировоззрения... Новелла «Пассажир» носит отчетливо выраженный философский характер. Художественное начало в ней подчинено интеллектуальному заданию»<sup>20</sup>.

Более точно, на наш взгляд, определил специфику набоковской новеллы Г. Струве, который отметил ее экспериментальный характер: «Есть у Набокова очень интересный рассказ, немного экспериментальный, как бы вводящий в его творческую лабораторию... (рассказ называется «Пассажир», я когда-то перевел его на английский и напечатал)»<sup>21</sup>. «Интеллектуальное задание» эксплицирует лексическая цитата, которая может быть обнаружена через систему контекстуальных оппозиций.

В новелле «Пассажир» сходятся на рамочном пространстве и ведут спор писатель и критик – в традиции русской литературы. Но не в традиции русской литературы отсутствие учительности в позиции критика и тонкое проникновение в тайны писательской техники. Оппозиция «писатель – критик» имеет в своей основе

---

<sup>19</sup> Кузнецов И.В. Указ. соч. С. 46.

<sup>20</sup> Там же. С. 63, 64, 65.

<sup>21</sup> Приложение. Г. Струве – В. Маркову 8 декабря 1955 // Классик без ретуши. М., 2000. С. 615.

иное – разные оценки возможностей жанра новеллы. То, что именно о новелле идет речь, не вызывает сомнений, так как называются основные новеллистические признаки: «аккуратные рассказы» (самая структурированная форма в мировой литературе); краткость («художественная сжатость»); неслыханное событие («необычайное» у Набокова); новеллистический пуант («яркое разрешение»).

Оппозиция «критик – писатель» подтверждается еще одной оппозицией на уровне терминологии («свободный роман» – «короткий рассказ»). Оба термина у Набокова скрыты, не закавычены. Однако «короткий рассказ» у будущего американского писателя естественно воспринимать как кальку с англоязычного термина *short story*. А «свободный роман» у русского писателя Набокова не может быть ничем иным, как цитатой из Пушкина:

И даль свободного романа  
Я сквозь магический кристалл  
Еще не ясно различал.

«Свободный роман» у Пушкина и у Набокова – это новый тип романа, без заданной структурной схемы, ограничения размера, обязательной развязки-разрешения – полная противоположность новелле. Иронически по отношению к «аккуратным рассказам» употреблена латинская цитата «*ad usum delphini*» – «к употреблению дофина». В контексте набоковской новеллы это может быть интерпретировано как «лишенный реальной сложности, лживый».

Эта семантическая оппозиция подтверждается еще двумя примерами. Новелла XIX века скомпрометирована, растиражирована тривиальной литературой и массовым кинематографом, и это подтверждается вариантом киноновеллы-мелодрамы (жанр, «совершенно естественный в своей условности и, главное, снабженный неожиданной, но все разрешающей развязкой»<sup>22</sup>) и детектива.

Детективная вставная новелла выполняет особую функцию. Начало новеллы традиционно, это принцип «вдруг» романа-фельетона: «Среди ночи я внезапно проснулся». Но новеллистически острая ситуация (рыдающий убийца) не подтверждена развязкой. Пуанта в традиционном понимании (или «пуанты» в набоковской терминологии) во вставной новелле «Пассажира» нет. «Жизнь сложнее», и потому даже такая артистическая форма, как

---

<sup>22</sup> Набоков В. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 1. С. 363.

новелла, не вмещает реальную сложность жизни. Значит, новеллу надо еще усложнить. Как? Произведя манипуляции с развязкой. «Я знаю, – говорит персонаж-критик, – что впечатление неожиданности вы любите давать путем самой естественной развязки»<sup>23</sup>. Неожиданная развязка в новелле «Пассажир» есть, но это неожиданность второго порядка, она связана с нарушением жанровых ожиданий.

Здесь необходимым оказывается привлечение некоторых суждений Ю.М. Лотмана об «эстетическом коде» и «индивидуальной авторской модели мира». По Лотману, возможны разные варианты декодирования:

1-й вариант: «произведение не дало вам ничего нового, авторская модель мира оказалась заранее заданным штампом»<sup>24</sup>. Эстетический код совпадает абсолютно с произведением. В итоге – разочарование.

2-й вариант: эстетический код нарушается в существенных моментах. Результат – раздражение, как следствие представления «о низком качестве произведения, о неумении, невежественности или даже кощунственности и греховной дерзости автора»<sup>25</sup>.

3-й вариант: произведение не укладывается ни в какие эстетические коды, оно гениально, и оно требует конгениального читателя, зрителя. Это бывает тогда, когда создается индивидуальная авторская модель мира.

Подменив «эстетический код» «жанровым кодом», получим следующую схему:

жанровый код совпадает абсолютно – штамп;

жанровый код нарушается в существенных моментах – «предновелла» (так немцы называют художественно недооформившуюся новеллу);

если жанровый код нарушается по всем параметрам, возникает «антиновелла».

Но у Набокова ни первое, ни второе, ни третье. По Лотману, читатель вооружен не только набором возможностей, но и набором «невозможностей». Для новеллы «невозможность» – это существование без пуанта, наиболее выраженного в структуре новеллы элемента. Набоковский вариант в лотмановскую схему не

---

<sup>23</sup> Там же. С. 367.

<sup>24</sup> Лотман Ю.М. Лекции по структуральной поэтике // Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994. С. 221.

<sup>25</sup> Там же. С. 223.

вписывается. Набоков совершает, казалось бы, невозможное. Он совершает «дерзостную» ошибку (новелла без пуанта), нарушает жанровый код, обновляет жанр – и остается в пределах жанра. Исчерпанность новеллистической истории не подразумевает в данном примере деструктивности финала<sup>26</sup>: «Как вышло бы великолепно, – с точки зрения писателя, конечно, – если бы рыдающий пассажир с недобрыми ногами оказался убийцей»<sup>27</sup>. Открытый финал, «романный горизонт» определяется метатекстовой природой новеллы, где экспликация цитаты объясняет и самый характер жанровой трансформации.

То, что интерпретирующая функция цитаты может быть проиллюстрирована именно на новеллистических текстах, по видимому, не является случайностью. Если новелле, как самой «строгой» форме в мировой литературе, приписывается «отточенность лексической формы»<sup>28</sup>, то следствием этого является и возрастание удельного веса цитаты. В обоих рассмотренных примерах цитатное слово в новелле двузначно, чем и достигается особая семантическая «нагруженность» его в тексте. В новелле «Рождество» символизация заглавия актуализирует мифологический сюжет. Двойное прочтение заглавия и, соответственно, текста оказывается возможным только при условии включения библейского подтекста – сюжета о смерти/воскресении Христа. В другом случае (новелла «Пассажир») цитата-термин переводит повествование в план метатекстовой проблематики.

## ЛЕКСИЧЕСКАЯ ЦИТАТА В РОМАНЕ

Жанровые процессы, происходящие в литературе XX века, вызывают к жизни новую функцию лексической цитаты. В романе модернизма и постмодернизма лексическая цитата маркирует использование чужого жанрового кода.

Термин «жанровый код» получает теоретическое наполнение в работах Ю.М. Лотмана: он включается в качестве составляющей в понятие «эстетический код». В работе «Чужое слово» в поэтическом тексте» термин «чужой жанровый код» не фигурирует, чему причиной может быть использование как бахтинской

---

<sup>26</sup> О деструктивности новеллистического финала см.: *Смирнов И.П.* О смысле краткости // Проблемы истории и теории новеллы. СПб., 1993.

<sup>27</sup> *Набоков В.* Собрание сочинений: В 4 т. Т. 1. С. 367.

<sup>28</sup> *Квятковский А.* Поэтический словарь. М., 1966. С. 176-177.

(«чужое слово»), так и структуралистской («структурный смысл «чужого слова») и семиотической («система кодов» «поэтического текста») терминологии. С позиций семиотики, «два типа художественной организации», активизирующие структуру поэмы Пушкина «Руслан и Людмила», могут быть приравнены в двум жанровым кодам. В пушкинской поэме использование «многих языков» – это код героических «эпических поэм» Джеймса Макферсона («оссиановский ключ») и «шутливая «богатырская поэма» XVIII века<sup>29</sup>. Как литературный код жанр рассматривается также в рецептивной эстетике<sup>30</sup>.

Определить это понятие как «работающее» позволяют, на наш взгляд, следующие соображения. Использование чужого жанрового кода отличается от воспроизведения чужого жанра, так как оно имеет «намекающий» характер. Это может быть редуцированная модель жанра (например, код «свободного романа» в отсутствие онегинской строфы); важно, чтобы возможным стало опознание «чужого» жанра в ином окружении. Понятие «жанровый код» предполагает наличие знака/знаков, по которым жанр достраивается в соответствии с жанровыми ожиданиями. Таким образом, использование чужого жанрового кода может быть соотнесено с явлениями использования цитаты-знака на других уровнях цитирования (лексическом, мотивном, стилевом). Структурные элементы, будучи извлечены и сведены в некую систему, выступают как «знак» жанра, а в том случае, когда воспроизводимый жанр – авторский («свободный роман» «Евгений Онегин»), и как знак текста.

Использование нескольких жанровых кодов не создает эффекта жанровой полифонии и не приводит к образованию жанровых гибридов. Сформулированная Лотманом идея о невозможности жанровой полифонии находит подтверждение и с позиций вторичных «речевых жанров» Бахтина: «Возможна полифония голосов, но невозможна полифония жанров: там, где в пределах одного высказывания сосуществуют разные культурно апробированные речевые или эстетические манеры, там сразу же возника-

---

<sup>29</sup> Лотман Ю.М. «Чужое слово» в поэтическом тексте // Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. Л., 1972. С. 106-110.

<sup>30</sup> Компаньон А. Демон теории. Литература и здравый смысл. М., 2001. С. 186.

ет новый жанровый тип единства, новое базовое «мы»<sup>31</sup>. Что касается «жанровых гибридов» (А.К. Жолковский)<sup>32</sup>, то они, как правило, не отличаются устойчивостью: одна жанровая структура, модифицируемая другой, становится основной и возникает новый вариант жанра или новый жанр. Чужой жанровый код осознается как «чужой» в произведении на фоне «своего» или взамен «своего»; происходит либо дистанцирование от чужой жанровой структуры, либо использование чужой жанровой структуры взамен своей. При этом лексическая цитата используется наряду с другими способами маркирования: введением метафорической модели жанра (в «Лолите», «Даре», «Аде» Набокова); прямой рефлексией по поводу жанра («Фальшивомонетки» Андре Жида).

Использование жанрового кода «свободного романа» маркировано самим автором в концовке «Дара». То, что концовка романа Набокова «Дар» воспроизводит онегинскую строфу, не осталось не замеченным исследователями. В этой трансформированной цитате («С колен поднимется Евгений, но удаляется поэт...») искали «некий важный для Набокова комментарий к «Дару»<sup>33</sup>. Не оспаривая других версий, попытаемся взглянуть на роман «Дар» сквозь призму этого «комментария» – как на второй «свободный роман» в русской литературе.

Вяч.Вс. Иванов проводит линию от «Евгения Онегина» прямо к французскому «новому» роману: «Такой роман, как «Евгений Онегин», подчеркнуто романное начало в котором было раскрыто М.М. Бахтиным, становится образцом для современного романа, в частности французского, где на первый план выдвигается цитатное чужое слово»<sup>34</sup>. Заметки об использовании композиционной формы «Евгения Онегина», «композиция которого оказала такое сильное влияние на всю последующую русскую художественную литературу, и прежде всего на построение гоголевских «Мертвых душ», оставил В.В. Виноградов<sup>35</sup>. Нам пред-

---

<sup>31</sup> *Гоготшивили А.А.* Философия языка М.М. Бахтина и проблема ценностного релятивизма // Бахтин как философ. М., 1992. С. 168.

<sup>32</sup> *Жолковский А.К.* Указ. соч. М., 1994. С. 34.

<sup>33</sup> *Степанов А.В.* Онегинский пастиш Набокова // Набоковский вестник. Петербургские чтения. СПб., 1998. Вып. 1. С. 72.

<sup>34</sup> *Иванов Вяч. Вс.* Значение идей М.М. Бахтина о знаке... С. 30.

<sup>35</sup> *Виноградов В.В.* Стиль и композиция 1-й главы «Евгения Онегина» // Рус. яз. в школе. 1966. № 4. С. 21.

ставляется, что к структуре «свободного» романа ближе «Дар» Набокова, тогда как композиция «Мертвых душ» в большей мере соотносима с жанром плутовского романа. Строго говоря, «свободный» роман «Евгений Онегин» имеет уникальную структуру, но поздние ее воспроизведения ретроспективно воссоздают некую жанровую тенденцию.

Структура произведения может быть оценена и понята только на фоне других структур<sup>36</sup>. Роман традиционно противопоставляют новелле как жанр «неканонический», «антиканонический», но видимая неупорядоченность «свободного романа» как литературного аналога жизни несколько иная. Создавая «свободный роман», автор ставит задачу, казалось бы, невыполнимую – «выход за пределы любых застывших форм литературы в область непосредственной жизненной реальности»<sup>37</sup>, добиваясь ее выполнения путем очень сложного структурирования текста.

Уникальная структура «Евгения Онегина» проанализирована в трудах Ю.М. Лотмана, нам остается лишь воспользоваться его выводами.

Предмет повествования в «свободном романе» – «произвольно вырезанный кусок произвольно выбранной жизни» – исключает понятия начала и конца<sup>38</sup>. С точки зрения сюжетного движения, в «Даре» отсутствует даже формальная завершенность (например, эпилог). Финал «Дара», как и финал «Евгения Онегина», производит впечатление обрыва. О «конце» произведения как границе текста (обложка книги, рама картины) пишут представители семиотической школы<sup>39</sup>. В этом значении «конец» в «Евгении Онегине» есть: как позднее в кинематографе, слово «конец» стоит в конце романа, подводя черту написанному. Этот пушкинский прием использовал Набоков в «Лолите», и это понимание «конца» ставится под сомнение в «Даре».

Отсутствие конца – «открытый финал», «романный горизонт» – как следствие сознательной авторской установки следует поставить на первое место, имея в виду особый жанровый потен-

---

<sup>36</sup> Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. Л., 1972. С. 109.

<sup>37</sup> Лотман Ю.М. В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988. С. 49.

<sup>38</sup> Там же. С. 76.

<sup>39</sup> Лотман Ю.М. Текст в тексте // Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. Таллинн, 1992. Т. 1. С. 149; Успенский Б.А. Поэтика композиции // Успенский Б.А. Семиотика искусства. М., 1995. С. 174.

циал финала: «В финале достигают вершины, исчерпывая себя, все элементы художественной структуры»<sup>40</sup>. Новеллистический принцип деструктивности финала – смерть персонажей – сохраняется в романтических поэмах Пушкина. Речь идет здесь, однако, не о «незаконченности», а о «недосказанности» с метонимическим указанием на смерть героинь, что стало штампом позднего романтизма<sup>41</sup>.

Преодоление законченности романа в «Даре» через композиционный круг – чтение по кругу с возвратом к исходному в финале – описано Сергеем Давыдовым<sup>42</sup>. Сама же модель *такого* романа и *такого* чтения представлена во вставном «Романе о Чернышевском»: «Идея Федора Константиновича составить его жизнеописание в виде кольца, замыкающегося апокрифическим сонетом так, чтобы получилась не столько форма книги, которая своей конечностью противна кругообразной природе всего существующего, следующая по ободу, то есть бесконечная, сначала казалась ей невозможной на плоской и прямой бумаге – и тем более она обрадовалась, когда заметила, что все-таки получается круг»<sup>43</sup>. Круговая структура в «Романе о Чернышевском» не завуалирована, как в «Даре», диктуя именно такую схему прочтения: два трехстишия – конец апокрифического сонета – роман открывают и два четверостишия его завершают. Можно предположить и литературную провокацию: читатель достраивает структуру «Дара» по аналогии со вставным романом. Не исключено, что структурировать роман надо по-другому. Размышления Годунова-Чердынцева о «классическом» романе, который он намеревается писать («Кое-что вообще намечается – вот напишу *классический роман*, с типами, с любовью, с судьбой, с разговорами» – курсив наш. – Н.С.), представляет собой повторение повествовательного приема «Евгения Онегина», где Пушкин обещает читателю в будущем «роман на старый лад»:

Тогда роман на старый лад  
Займет веселый мой закат.  
Не муки тайного злодейства  
Я грозно в нем изображу,  
Но просто вам перескажу

<sup>40</sup> Лотман Ю.М. Происхождение сюжета в типологическом освещении // Лотман Ю.М. Статьи по культуре. Тарту, 1973. С. 40.

<sup>41</sup> См. об этом: Жирмунский В.М. Байрон и Пушкин. Л., 1978.

<sup>42</sup> Davydov Sergej. «Teksty-Matreški» Vladimira Nabokova. München, 1982.

<sup>43</sup> Набоков В. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 3. С. 184.

Преданья русского семейства,  
Любви пленительные сны,  
Да нравы нашей старины.  
Перескажу простые речи  
Отца иль дяди старика,  
Детей условленные встречи  
У старых лип, у ручейка;  
Несчастной ревности мученья,  
Разлуку, слезы примиренья,  
Поссорю вновь и наконец  
Я поведу их под венец...<sup>44</sup>

Для Набокова таким «классическим» романом мог являться уже «Евгений Онегин». Происходит то, о чем писал Ю.М. Лотман по отношению к «Евгению Онегину»: «Глубинная жанровая норма «достраивает» реальный текст, придавая ему большую меру организации»<sup>45</sup>.

Все это убеждает в плодотворности двух исследовательских посылок Брайана Бойда, которые не получили развития в его книге:

а) «Роман о Чернышевском» представляет собой «конденсированный», законченный вариант набоковской структуры, отраженный в «Даре»;

б) «Жизнь Чернышевского» и роман «Дар» в целом «оперируют в совершенно различных модусах»<sup>46</sup>.

Вторая посылка не противоречит первой. Их можно истолковать в том смысле, что «Жизнь Чернышевского» и роман «Дар», ориентированы на одну и ту же модель, но структура «Романа о Чернышевском» подчеркнута, эксплицирована, представляет структуру «свободного» романа почти пародийно.

«Свободный роман» характеризуют ослабление сюжетности, отказ от классической схемы романного повествования с центральными героями (известно заявление Набокова о том, что «героиня» «Дара» «не Зина, а русская литература»)<sup>47</sup>. Импульс к движению повествования дает смена тем. Именно эту особенность «Жизни Чернышевского» отмечает в «Даре» критик Мортуз в рецензии на роман: «Но ведь иногда можно гораздо точнее

---

<sup>44</sup> Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 16 т. Л., 1937. Т. 6. С. 57.

<sup>45</sup> Лотман Ю.М. В школе поэтического слова... С. 96.

<sup>46</sup> Boyd B. Vladimir Nabokov: The Russian Years. Princeton, 1990. P. 462.

<sup>47</sup> Набоков В. Предисловие к роману «The Gift» // Владимир Набоков: pro et contra. СПб., 1997. С. 50.

и подлиннее высказаться, бродя «около темы» в плодотворных ее окрестностях».

Принцип «около темы» справедлив и по отношению ко всему «Дару»: «тема отца», тема Чернышевского, тема Пушкина (Любовь Марковна советует Годунову-Чердынцеву выбрать что-нибудь «около Пушкина»). В то же время «капризность» структуры «Романа о Чернышевском» многократно усилена. Так, обсуждение с читателем калейдоскопической смены тем во вставном романе («тема прописей», «тема очков», «тема близорукости», «тема ангельской ясности», «тема слез», «тема искусства и действительности», «тема кондитерских», «тема «petit-jeu» – «игры по маленькой», «тема офицеров») соотносится с единственным именованьем «темы отца» в «Даре».

«Роман о Чернышевском» – это, собственно, единственный вставной текст, о котором можно говорить как о романе. История о Яше Чернышевском – новелла, и, хотя она печаталась отдельно до публикации романа, в «Дар» вводится весьма изящно: «История осталась писателем не использованной, а была она в сущности очень проста и грустна, эта история». Роман об отце структурно не оформлен: игра точками зрения в основной части, воспоминания матери, воспоминания Годунова-Чердынцева – вот его схема в романе. На этом фоне в «Даре» выделяется еще одна параллельная структурная единица – эссе о Пушкине, которая складывается из многочисленных упоминаний, отзывов, цитат.

Обнажение повествовательной техники, выведение ее в область сознательной рефлексии характерны для «свободного романа».

Автор «Дара», как и автор «Евгения Онегина», размышляет об устройстве своего произведения, при этом Набоков, используя те же композиционные приемы, цитирует Пушкина в тех моментах, которые касаются художественной структуры, что создает особую условность второго порядка. Упоминанию о «форме плана» в «Евгении Онегине» соответствуют размышления о форме книги в «Даре».

Пушкиным неупорядоченность композиции «Евгения Онегина», с точки зрения романного канона, вполне осознается, отсюда – «прими *собрание пестрых глав*». Цитата из «Дара» – «*вращенье пестрых пятен истории*» – свидетельствует о сознательном повторении этого композиционного принципа Набоковым (курсив наш. – Н.С.).

Имитация хаотичности жизненного потока соединяется в «свободном романе» с особыми средствами упорядочения структуры. В «Евгении Онегине», как стихотворном романе, «качества единства, гармоничности, композиционной законченности»<sup>48</sup> возникают за счет единства стиховой стихии, особой онегинской строфы, звуковой организации текста. В прозаическом романе средства гармонизации повествования иные. В «Даре» – это пушкинская композиционная рамка с двухступенчатым цитированием в начале и симметричным двухступенчатым цитированием в конце.

Исследователи отмечали пушкинскую цитату в заглавии романа («жизнь как дар»). Но только в совокупности с последней фразой эпиграфа – «Смерть неизбежна» («Дуб – дерево. Роза – цветок. Олень – животное. Воробей – птица. Россия наше отечество. Смерть неизбежна») – возникает смысловая схема строфы:<sup>49</sup>

Дар напрасный, дар случайный,  
Жизнь, зачем ты мне дана?  
Иль зачем судьбою тайной  
Ты на казнь осуждена?<sup>50</sup>

Финал «Дара» представляет собой цитату из «Евгения Онегина» – последняя LI строфа 8-й главы. У Пушкина:

Блажен, кто праздник Жизни рано  
Оставил, не допив до дна  
Бокала полного вина,  
Кто не дочел Ее романа...<sup>51</sup>

Пушкинская метафора «жизнь – книга» развернута в апокрифической онегинской строфе «Дара»: «Прощай же, книга! Для видений – отсрочки смертной тоже нет. С колен поднимется Евгений, – но удаляется поэт. И все же слух не может сразу расстаться с музыкой, рассказу дать замереть... Судьба сама еще звенит, – и для ума внимательного нет границы – там где поставил точку я: продленный призрак бытия синее за чертой страницы, как завтрашние облака, – и не кончается строка»<sup>52</sup>. Метафора «жизнь – книга» дополняется метафорой «жизнь – чаша» из французской притчи, помещенной в конце романа: «...осушил

<sup>48</sup> Лотман Ю.М. В школе поэтического слова... С.98.

<sup>49</sup> Наблюдение Татьяны Максимовой.

<sup>50</sup> Пушкин А.С. Полное собрание сочинений. Т. 3, Ч. 1. С. 104.

<sup>51</sup> Там же. Т. 6. С. 190.

<sup>52</sup> Набоков В. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 3. С. 330.

чашу вина и умер с беспечной улыбкой»<sup>53</sup>. Соединением этих двух фрагментов достигается точность цитирования.

Утверждая проницаемость границ жизни и искусства, уничтожая грань между героями романскими и историческими, Набоков идет вслед за Пушкиным. У Пушкина Каверин, Вяземский входят в роман, а Онегин оказывается приятелем Пушкина. В «Даре» И. Бунин, М. Алданов упоминаются в соседстве с выдуманными писателями и критиками. Но у Набокова подвижность границ жизни и искусства еще усилена. Набоков, акцентируя отраженность текста (роман – «призрак бытия»), сознательно разрушает иллюзию реальности. В этой ситуации возможно не просто нарушение границ жизни и романа, но и фиксированное перемещение.

Через метафорический ряд «жизнь – книга» в романе объединяются Годунов-Чердынцев, Чернышевский, Александр Яковлевич. Смерть Чернышевского описана в «Даре» следующим образом: «Последними его словами... было: «Странное дело: в этой *книге* ни разу не упоминается о Боге». Жаль, что мы не знаем, как у ю именно *книгу* он про себя читал»<sup>54</sup> (курсив наш. – Н.С.). В предсмертном внутреннем монологе Александр Яковлевич осмысливает прожитую жизнь: «А я ведь всю жизнь думал о смерти, и если жил, то жил всегда на полях этой *книги*, которую не умею прочесть... Счастье, горе – восклицательные знаки en marge («на полях» – фр.), а контекст абсолютно неведом. Хорошее дело» (курсив наш. – Н.С.).

Персонажи-«призраки» дважды исчезают – уходят из романа, «туманятся», умирают. В первый раз это происходит при конце литературного собрания: «И тут все они стали понемногу бледнеть, зыблиться произвольным волнением тумана – и совсем исчезать... и вот исчезло все» («они» – Васильев, Любовь Марковна – преспокойно появятся в романе снова). То же происходит с мотивами и темами из «Романа о Чернышевском»: они обречены вернуться, даже если покинут пространство романа, перелетят в жизнь: «Мотивы жизни Чернышевского теперь мне послушны, – темы я приручил; они привыкли к моему перу; с улыбкой даю им удалиться: развиваясь, они лишь описывают круг, как бумеранг или сокол, чтобы затем снова вернуться к моей руке; и даже если иная уносится далеко, за горизонт моей

---

<sup>53</sup> Там же. С. 329.

<sup>54</sup> Там же. С. 268.

страницы, я спокоен: она прилетит назад, как вот эта прилетела»<sup>55</sup>.

Онегинской строфе в финале «Дара» предшествует короткий пассаж: «Когда я иду так с тобой, медленно-медленно, и держу тебя за плечо, все немного качается, шум в голове, и хочется волочить ноги, соскальзывает с пятки левая туфля, тащусь, тянемся, *туманимся*, – вот-вот истаем совсем...»<sup>56</sup> (курсив наш – Н.С.).

Выйти из «туманного состояния» и уйти в «обратное ничто» для Набокова (в том же романе) – рождение и смерть, где порядок вхождения и выхода можно переставить. «Я часто склоняюсь пытливым мыслям к этому подлиннику, а именно – в обратное ничто; так *туманное состояние* (курсив наш. – Н.С.) младенца мне всегда кажется медленным выздоровлением после страшной болезни, удалением от изначального небытия, – становящимся приближением к нему, когда я напрягаю память до последней крайности, чтобы вкусить этой темы и воспользоваться ее уроками ко вступлению во тьму будущую; но ставя жизнь свою вверх ногами, так что рождение мое делается смертью, я не вижу на краю этого обратного умирания ничего такого, что соответствовало бы беспредельному ужасу, который, говорят, испытывает даже столетний старик перед положительной кончиной»<sup>57</sup>.

Литературная смерть героев «Дара» в финале романа – вышагивание из романа в жизнь, их пребывание «за чертой страницы», хотя привычнее другое. В «Аде» пространство романа и жизни сообщается так же свободно, как в «Даре», только бессмертие для них это не выход из романа, а вхождение в него.

Поздний термин «открытый финал» обретает в «Даре» свой изначальный смысл. Литературные герои «выходят» из романа, становятся фактом национальной жизни, когда возникает романная модель, предельно близкая самой действительности.

Об «открытости» финала в другом значении много писали современники Пушкина, требуя, чтобы роман был закончен (Пушкин писал в черновиках: «Женить. По крайней мере, уморить»). Подлинным концом романа назывались «Отрывки из путешествия Онегина»<sup>58</sup>. Но уже с написанием «Дара» подобных

---

<sup>55</sup> Там же. С. 212.

<sup>56</sup> Там же. С. 330.

<sup>57</sup> Набоков В. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 3. С. 200.

<sup>58</sup> Тынянов Ю.Н. Пушкин и его современники. М., 1969. С. 156.

претензий не возникало: к тому времени «Евгений Онегин» утвердился в читательском сознании как роман «классический».

Этот подход – «открытость» финала как возможность домыслить за писателя судьбу героя – Набокову представлялся наивно-реалистическим, о чем свидетельствует авторский пассаж в «Лолите»: «Наши знакомые, как литературные персонажи, обретают постоянную судьбу... Никогда не уедет с Онегиным в Италию княгиня N»<sup>59</sup>.

Проницаемость границ жизни и искусства становится в «Даре» объектом рефлексии, обретает статус мотива, который многократно воспроизводится, метафоризируется.

Ситуация «текст в тексте» представлена в «Даре» и варианте «картина в романе». Искусство в романе адсорбирует реальность романную, при этом на месте исчезновения остается зияние – пустая клетка сапожника с фарсовой фамилией Канариенфельд, из которой навсегда перелетела канарейка в картину художника Романова «Четверо горожан, ловящих канарейку».

В микроструктуре отдельных эпизодов «Дара» повторяется макроструктура «свободного романа». Проницаемость реальности и миража в природе (мираж – «призрак бытия») повторяет проницаемость жизни и литературы в «свободном романе»: «Бывали и миражи, причем природа, эта дивная обманщица, доходила до сущих чудес: видения воды стояли столь ясные, что в них отражались соседние, настоящие скалы!»<sup>60</sup> Параллельно приводятся рассказы Марко Поло о встрече с «войсками призраков», которые вдруг рассеиваются, расплываются. И рассказ с китайцем – не этнографический эпизод: «Китаец... обливал водой *отблеск* пламени на стенах своего жилища; убедившись в невозможности доказать ему, что дом его не горит, мы предоставили его этому бесплодному занятию»<sup>61</sup>. «Отблеск» – отражение реальности – и здесь принимается за реальность.

В «свободном романе» – романе, воспринимаемом как жизнь, – в особом положении оказываются литературные герои: их мнимая «реальность» воспринимается на фоне их подчеркнутой «литературности». Герои, как в «Евгении Онегине», «многократно сопоставляются, отождествляются, противопоставляются

---

<sup>59</sup> Набоков В.В. Собрание сочинений американского периода. Т. 2. С. 325.

<sup>60</sup> Набоков В. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 3. С. 109.

<sup>61</sup> Там же. С. 111.

определенным традиционным персонажам»<sup>62</sup>. При этом, как отмечал Лотман, «поведение различных персонажей строится совсем неодинаково»: на главных героев в «Евгении Онегине» надевается «ряд литературных масок», а герои второстепенные «руководствуются... социокультурным стереотипом»<sup>63</sup>.

В «Даре» этот принцип построения образа, «мера условности», еще возрастает. Тынянов писал о «свободных двухпланых амплуа» онегинских героев<sup>64</sup>; в «Даре» можно говорить уже о «трехпланых» амплуа и о «четырёхпланых». Отношения Годунова-Чердынцева и автора – это игра на моментах расхождения и моментах совпадения. Годунову-Чердынцеву Набоков передает свое литературное авторство: свои стихотворения и новеллу о Яше Чернышевском, публиковавшуюся ранее, но этот двуединый образ не составляет монолита: не может принадлежать Набокову обмолвка («роса счастья» у Фета вместо «росы умиления»): «Нет, я все ему прощаю за прозвенело в померкшем лугу, за росу счастья, за дышащую бабочку». Фет не просто один из любимых поэтов Набокова; стихотворение «Роза и соловей» занимает важное место в структуре романа «Машенька», определяя знаковые имена центральных героев<sup>65</sup>. Годунов-Чердынцев – это и двойник Кончеева в романе (воображаемые диалоги с Кончеевым – диалоги с самим собой). Но Кончеев тоже принадлежит разным смысловым полям. На оппозицию Годунов-Чердынцев/Кончеев накладывается литературная пушкинская схема: Моцарт и Сальери. Мотив зависти к сопернику более талантливому, таланта к гению («своеродное совершенство» кончеевских стихов) последовательно проводится через весь роман, что подтверждается двумя пушкинскими цитатами из «Моцарта и Сальери». «Еще полгода тому назад это бы возбудило в нем *Сальериеву муку*, а теперь он сам удивился тому, как безразлична ему чужая слава» (курсив наш. – Н.С.). С Кончеевым связана еще одна цитата из Пушкина: «Глядя на сутулую, как будто даже горбатую фигуру этого неприятного тихого человека, таинственно разраставшийся талант которого только *дар Изоры* мог бы пресечь, – этого все понимающего человека... Федор Константинович сначала было при-

---

<sup>62</sup> Лотман Ю.М. В школе поэтического слова... С. 85-86.

<sup>63</sup> Там же. С. 89.

<sup>64</sup> Тынянов Ю.Н. Указ. соч. С. 156.

<sup>65</sup> Букс Н. Эшафот в хрустальном дворце. М., 1998.

уныл» («Вот яд, последний дар моей Изоры» – «Моцарт и Сальери» (курсив наш. – Н.С.).

В романе можно увидеть многочисленные наложения литературных пушкинских моделей на ситуации «Дара». Фигура отца в романе предельно сближается с фигурой Пушкина, сливаясь в минуты галлюцинаторной ясности зрения в единый облик: «Пушкин входил в его кровь. С голосом Пушкина сливался голос отца. Он целовал горячую маленькую руку, принимая ее за другую, крупную руку, пахнувшую утренним калачом... ритм пушкинского века мешался с ритмом жизни отца»<sup>66</sup>. Одиночество отца, окружающая его «загадочная недоговоренность» – знак владения «тайной» «врожденной странности человеческой жизни». И это же знание тяготило Пушкина. «Дар напрасный, дар случайный, Жизнь, зачем ты мне дана», – писал он в стихотворении, давшем заглавие роману. И мистическое возвращение Пушкина в «жизнь» из небытия в романе составляет параллель к мистическому возвращению отца.

Притягивание-отталкивание, сходство при одновременном различии Пушкина и его героя Онегина повторяются в неоднозначном отношении Годунова-Чердынцева к Яше Чернышевскому. «Но нет, дело было не в простом сходстве, в одинаковости духовной породы двух нескладных по-разному, угловато-чувствительных людей... О нет, мы с ним были мало схожи». Параллель: Пушкин – Евгений Онегин / Годунов-Чердынцев – Яша Чернышевский подтверждается прямой цитатой из «Евгения Онегина»:

«С ним подружился (курсив наш. – Н.С.) я в то время...» («Евгений Онегин»);

«Едва ли мы подружились бы, встретясь я с ним (курсив наш. – Н.С.) вовремя...»<sup>67</sup> («Дар»).

Но Яша вписан и в другую онегинскую оппозицию: Яша Чернышевский/Ленский, что опять-таки подтверждается отсылками к «Евгению Онегину»: «его ощущение Германии, наконец, его стихи»<sup>68</sup>; «его Ольга недавно вышла за меховщика и уехала в США. Не совсем улан, но все-таки...». В то же время Яша вовлечен в орбиту «Романа о Чернышевском», его пылкое поклонение Рудольфу напоминает святой восторг демократических студентов

---

<sup>66</sup> Набоков В. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 3. С. 88.

<sup>67</sup> Там же. С. 35.

<sup>68</sup> Там же.

60-х годов: «Но, с другой стороны... мне иногда кажется, что не так уж ненормальна была Яшина страсть, – что его волнение было в конце концов весьма сходно с волнением не одного русского юноши середины прошлого века, трепетавшего от счастья, когда, вскинув шелковые ресницы, наставник с матовым челом, будущий вождь, будущий мученик, обращался к нему...»<sup>69</sup>

Еще одну параллель образует проекция личности Вольтера на Чернышевского, Годунова-Чердынцева и самого Набокова. Чернышевский – «истинный энциклопедист, своего рода Вольтер, с ударением, правда, на первом слоге». Годунова-Чердынцева Кончеев упрекает в «неовольтерьянстве», что подтверждается квазицитатой – притчей «из одного старинного французского умницы». «Был однажды человек... он жил истинным христианином; творил много добра, когда словом, когда делом, а когда молчанием; соблюдал посты; пил воду горных долин (это хорошо, – правда?); питал дух созерцанием и бдением; прожил чистую, трудную, мудрую жизнь; когда же почувал приближение смерти, тогда, вместо мысли о ней, слез покаяния, прощаний и скорби, вместо монахов и черного нотариуса, созвал гостей на пир, акробатов, актеров, поэтов, ораву танцовщиц, трех волшебников, толленбургских студентов-гуляк, путешественника с Тапробаны, осушил чашу вина и умер с беспечной улыбкой, среди сладких стихов, масок и музыки... Правда, великолепно? Если мне когда-нибудь придется умирать, то я хотел бы именно так»<sup>70</sup> (Набоков был кремирован под музыку Леонкавалло («Паяцы»), собственную смерть обратив в арлекинаду).

Отношения автора и персонажей – одна из граней отношений литературы и действительности. У Чернышевского эта проблема решалась прямолинейно: автора и персонажей он решительно разводил: «Я ставлю себя и других в разные положения и фантастически развиваю». С этой точки зрения, роман и жизнь существуют в разных плоскостях, не сообщаются. Написание романа «Что делать?» в Петропавловской крепости с практической целью – оправдать дневник, изъятый при обыске, выдает механистичность разделения жизни и искусства. Но судьба сыграла злую шутку с материалистом и детерминистом Чернышевским: дневник (жизнь) вдруг его же усилиями обрел статус «черновика романа» (искусство). А затем как расплата возникает «поздняя

---

<sup>69</sup> Там же. С. 40.

<sup>70</sup> Там же. С. 329.

правда»: дневник, выдаваемый за черновик романа, прочитывается как черновик последнего романа «Пролог», куда перенесены из дневника целые сцены. Так сама жизнь Чернышевского опровергает основное положение его эстетики: «Искусство... есть замена или приговор, но отнюдь не ровня жизни».

Равенство жизни и искусства утверждается в «Даре» и через имитацию жанра «свободного романа».

Гениально нарушив все законы литературы и жанра, Пушкин в «Евгении Онегине» создал «свободный роман», равный жизни и не нашедший при жизни поэта конгениального читателя. Спустя сто лет явление такого читателя было отмечено созданием второго «свободного» романа в истории русской литературы – «Дара» В. Набокова.

В романе «Дар» сталкиваются не только две эстетические концепции, но и два жанровых кода. «Роман о Чернышевском», рассматриваемый обычно как «текст в тексте», представляет собой воспроизведение жанра «*biographie romancée*» (на что имеется в романе указание). На мысль написать пародийную романизованную биографию, возможно, навело Набокова то обстоятельство, что в 1933 году в Советской России по предложению А.М. Горького была основана серия ЖЗЛ («Дар» писался в Берлине с 1933 по 1937 год).

Уникальность структуры полифонического романа позволяет говорить о втором случае использования чужого жанрового кода в творчестве Набокова.

Критик В.Л. Комарович адресовал Бахтину упреки в «неисторизме», в том, что он оставляет без внимания историческую перспективу созданного Достоевским жанра. Но ни авторы, названные Комаровичем (Хемингуэй, Мориак, Г. Грин, А. Франс), ни немецкие писатели-экспрессионисты, о неудачах которых писал Бахтин, не наследовали «неповторимо оригинальной и новаторской» формы полифонического романа<sup>71</sup>. Жанр полифонического романа «обновился» в творчестве Набокова, подобно тому как «жанровые особенности мениппеи не просто возродились, но и «обновились» в творчестве Достоевского»<sup>72</sup>.

---

<sup>71</sup> Бахтин М.М. Проблемы творчества Достоевского. Проблемы поэтики Достоевского. Киев, 1994. С. 394.

<sup>72</sup> Там же. С. 331.

Многочисленные лексические цитаты из Достоевского подтверждают использование чужого жанрового кода в романе Набокова «Лолита».

Публика и критики подошли к «Лолите» с привычными мерками монологического, гомофонического романа, и скандал вокруг «Лолиты» разразился, быть может, не столько из-за непристойности предмета<sup>73</sup>, сколько из-за того, что читатель, воспитанный на чтении монологических романов, услышал здесь только один голос, и это не был голос автора, но голос извращенца («Почему мы должны читать о маниаке?»<sup>74</sup>). Между тем «Лолита» – это именно *исповедь другого*, что зафиксировано во втором заглавии в Предисловии: «*Лолита. Исповедь Светлокожего Вдовца*»: таково было двойное название, под которым автор настоящей заметки получил странный текст, возглавляемый ею»<sup>75</sup>.

Цитатность этого заглавия была многократно отмечена комментаторами. В нем увидели традицию «исповедальных» порнографических романов XVIII века; отсыл к одному из вероятных аллюзивных подтекстов «Лолиты» – сборнику эссе и рассказов Поля Валери «Записки вдовца»<sup>76</sup>. Продолжив поиск цитатных источников, можно назвать в этом ряду повесть Достоевского «Кроткая» («исповедь... вдовца» и составляет ее содержание). В последнем варианте возникает то, чего не содержат первые два толкования: «Лолита» по своей жанровой доминанте не «мемуары» и не «записки», а все-таки исповедь.

---

<sup>73</sup> Набоков в предисловии к американскому изданию настаивает на запретности трех тем в Америке 50-х, включая нимфеточную: «В Америке было тогда целых три неприемлемых для издателя темы. Две других – это черно-белый брак, преисполненный безоблачного счастья, с кучей детей и внуков, и судьба абсолютного атеиста, который, после счастливой и полезной жизни, умирает во сне в возрасте ста шести лет» (Набоков В. Предисловие к американскому изданию 1958 года // Набоков В. Собрание сочинений американского периода. Т. 2. С. 381).

<sup>74</sup> В.Е. Набокова засвидетельствовала, что Набоков собирался печатать «Лолиту» под псевдонимом именно потому, что роман был полностью написан от первого лица: «Особенно имея в виду то обстоятельство, что книга написана от первого лица, а «массовый» читатель обнаруживает несчастную склонность проводить знак равенства между вымышленным «я» повествователя и автором» (Цит. по: Анастасьев Н.А. Феномен Набокова. С. 128).

<sup>75</sup> Набоков В. Собрание сочинений американского периода. Т. 2. С. 11.

<sup>76</sup> Ильин С., Люксембург А. Указ. соч. С. 602.

Набоков не сразу пришел к этой форме: «Волшебник» оказался в том числе и первой *жанровой* «пульсацией» «Лолиты». Начало «Волшебника» структурно повторяет построение «Лолиты»: это длинный исповедальный монолог героя. В ритмических перебоях, повторах, использовании риторических приемов, когда слово «корчится» в предвидении чужой реакции, воспроизводится стилистика Достоевского.

Помимо цитатности основного мотива – «обиженная девочка»<sup>77</sup>, который находит соответствия в «Бесах» и «Униженных и оскорбленных», еще один мотив в «Волшебнике» и в «Лолите» представляется заимствованным из «Записок из подполья» – «самостоятельное хотенье» человека. Герой «Волшебника» – математик и оперирует математическими терминами и формулами («степень общего», «закон степени», «вычитается»), стремясь доказать свое «право». Те же «математизмы» с идеей «применимости арифметических правил» к анализу «однородной суммы чувств» используются для доказательства в «Записках из подполья». Стоит только открыть, рассчитать «настоящую математическую формулу», и уж «за поступки свои человек отвечать не будет»<sup>78</sup>. Герой-математик исчезает из «Лолиты»: математизированная этика могла бы прочитываться как вторичная цитата из романа Замятина «Мы», но пародирование советской достоевщины не занимало в 50-е годы Набокова<sup>79</sup>. Гумберт Гумберт не математик, но его обращение к естественным наукам тоже заставляет вспомнить Достоевского («Ну, разумеется, законы природы, выводы *естественных наук*»<sup>80</sup> (курсив наш. – Н.С.) – «Записки из подполья»). Эта цитата отзывается в каламбурном сочетании «*естественным наукам* и *противоестественным страстям*»<sup>81</sup> (курсив наш. – Н.С.) в Постскриптуме к «Лолите». Естественно-

---

<sup>77</sup> «Отметим еще тему *обиженной девочки*, которая проходит через ряд произведений Достоевского: мы встречаем ее в «Униженных и оскорбленных» (Нелли), со сне Свидригайлова перед самоубийством, в «исповеди Ставрогина», в «Вечном муже» (Лиза)» (курсив наш. – Н.С.) (Бахтин М.М. Проблемы творчества Достоевского... С. 366).

<sup>78</sup> *Достоевский Ф.М.* Полное собрание сочинений: В 30 т. Л., 1974. Т. 5. С. 113, 114.

<sup>79</sup> О влиянии Достоевского на советских писателей см.: Долинин А. Набоков, Достоевский и достоевщина // Лит. обозрение. 1999. № 2. С. 38-46.

<sup>80</sup> *Достоевский Ф.М.* Указ. соч. Т. 5. С. 105.

<sup>81</sup> *Набоков В.* Постскриптум к русскому изданию // Набоков В. Собрание сочинений американского периода. Т. 2. С. 387.

научные выкладки Гумберта Гумберта имеют жюльнический характер. Не открывая никаких «естественных законов», он находит им видимость замены в словесном жонглировании, вследствие чего нейтральная терминология приобретает отрицательную экспрессию. Если проанализировать, откуда появляются в терминах несвойственные им «обертон», оказывается, что виной тому – соседство с другими, контекстуально антонимичными понятиями. С одной стороны, человеческие «самки», с другой – «нимфетки», у которых человечья оболочка скрывает сущность «ребенка-демона» (благодаря этой оппозиции терминологизируется и второе понятие – «нимфетки»).

Вторая пародийная цитата из Достоевского – мотив любви к детям «вообще» (Свидригайлов: «Детей я вообще люблю, я очень люблю детей»<sup>82</sup>). «Волшебник»: «Вообще же, независимо от особого чувства, мне хорошо со всякими детьми»<sup>83</sup>; «Лолита»: «Гумберт Гумберт... относился крайне бережно к обыкновенным детям, к их чистоте, открытой обидам, и ни при каких обстоятельствах не посягнул бы на невинность ребенка, если была хотя бы отдаленнейшая возможность скандала»<sup>84</sup>. На «пародийные и полупародийные реминисценции» как черту полифонического романа указал М.М. Бахтин<sup>85</sup>, и в «Лолите усиление пародийности цитаты по сравнению с «Волшебником» соответствует более полному использованию возможностей жанра полифонического романа.

Жанр *исповеди другого* – художественное открытие Достоевского, после которого романтическая субъективная исповедь в литературе стала невозможна. Некогда Пушкин остерегал от прочтения «Евгения Онегина» как нового «Чайльд-Гарольда» («Всегда я рад заметить разность Между Онегиным и мной»). Набоков в Послесловии, ломая читательские стереотипы, говорит о несовпадении автора и героя в «Лолите»: «Мною изобретенный Гумберт – иностранец и анархист; я с ним расхожусь во многом – не только в вопросе нимфеток»<sup>86</sup>.

---

<sup>82</sup> Достоевский Ф.М. Указ. соч. Т. 6. С. 370.

<sup>83</sup> Набоков В. Волшебник // Звезда. 1991. № 3. С. 9.

<sup>84</sup> Набоков В. Собрание сочинений американского периода. Т. 2. С. 30.

<sup>85</sup> Бахтин М.М. Проблемы творчества Достоевского... С. 129.

<sup>86</sup> Набоков В. Предисловие к американскому изданию 1958 года // Набоков В. Собрание сочинений американского периода. Т. 2. С. 383.

На уровне структуры текст «Лолиты» позволяет обнаружить все признаки полифонического романа.

Чуждый автору герой поставлен в ситуацию «порога», выход из которой – скандал или преступление (скандал – в «Волшебнике», преступление – в «Лолите»). Ситуация «порога» и ее отражение в «разложившемся сознании» героя (Бахтин) порождает проблему двойников.

Особая сосредоточенность Набокова на теме двойничества отмечалась исследователями, однако связь этой проблемы с проблемой полифонического романа игнорировалась.

Тип героя внутренне раздвоенного, с двумя голосами, звучащими в нем, – первое условие полифонического романа. Все другие – внешние – голоса соотносятся так или иначе с его голосами внутренними. Двойников в «Лолите» имеют все главные герои, и не только главные: Лолита // Аннабелла, Лолита // Валерия, Клэр Куильти // Густав Трапп. Один из двойников Клэра Куильти – Клэрэнс Кларк, адвокат – проникает даже в Предисловие, что ставит под сомнение всю исходную ситуацию с передачей рукописи. Гастон Годен – частичный двойник Гумберта Гумберта, Клэр Куильти – полный его двойник (Кви-ты – один из вариантов его имени, где каламбурно обыгрывается латинское выражение «qui pro quo» – «один вместо другого»)<sup>87</sup>. Помимо инициалов (Г.Г. – К.К.) этих героев объединяет любовь к девочкам – «нимфеткам» (Г.Г.) и русалкам, ундинам (К.К.). Оба характеризуются в терминах психиатрии: «светлокожий вдовец» (Г.Г.) и «ундинист» (К.К.).

Факт двойничества подтверждается лексической цитатой из «Двойника» Достоевского: «Голядкин первый» – «Голядкин второй» // «Гумберт Первый» – «Гумберт Второй». Один из внутренних голосов Гумберта Гумберта становится (или представляется) внешним голосом – Клэром Куильти. От Достоевского и сомнения относительно реальности существования двойника. «Новенький» Голядкин – это «кошмар» господина Голядкина «старенького», а Гумберт Гумберт не может решить относительно детектива Чина, «была ли это действительность или дурманом вызванное видение». У Достоевского двойник говорит словами самого Голядкина. Клэр Куильти знает все тайные мысли Гум-

---

<sup>87</sup> См. об этом: *Леденев А.В.* Ритмический «сбой» как маркер аллюзии в романе Набокова «Лолита» // Вестн. Моск. ун-та. Серия 9. Филология. 1999. № 2. С. 52.

берта Гумберта, является точным воспроизведением его сущности: «В его жанре, типе юмора... тоне ума я находил нечто сродное мне. Он меня имитировал и высмеивал». Клэр Куильти только ясно выражает то, что Гумберт Гумберт пытается маскировать при помощи «этических и метафизических лазеек» ( добавим: лингвистических «лазеек»). Так, Клэр Куильти говорит о «растлении» малолетних («Я не отвечаю за чужие растления»), тогда как «педагог» Гумберт Гумберт предпочитает термин «растение».

Мотив маски как вариант мотива двойников реализуется в маске Чампио, которую надевает на себя в бредовом видении Гумберта Гумберта его преследователь «Трапп» и которую на другой день, обнаруженную в ящике для мусора, примеряют мальчишки. Этот эпизод, исключая однозначное истолкование, обнаруживает раздвоение сознания Гумберта Гумберта и одновременное независимое существование двойника – реализацию его бреда.

У Достоевского «интрига с двойником» – это «драматизованный кризис его самосознания»<sup>88</sup>. В «Лолите» бегство Гумберта Гумберта от Клэра Куильти/Траппа – это бегство от самого себя, а беседу Гумберта со своим двойником в «Привале Зачарованных Охотников» можно принять за диалогизированный монолог внутри одного сознания:

«Как же ты ее достал?»

«Простите?»

«Говорю: дождь перестал».

«Да, кажется».

«Я где-то видал эту девочку».

«Она моя дочь».

«Врешь – не дочь».

«Простите?»

«Я говорю: роскошная ночь»<sup>89</sup>.

В романах Достоевского, чтобы овладеть подлинным внутренним голосом, нужно неподлинный внутренний голос «изгнать, овнешнить и убить» (Бахтин). Заставляя Гумберта Гумберта убить свое худшее – второе «я», Набоков цитирует не только Достоевского, но и Стивенсона, который метафору «убить худшее «я» реализует. Цитата из Стивенсона («Странная история доктора Джекиля и мистера Хайда») требует многократного пе-

<sup>88</sup> Бахтин М.М. Проблемы творчества Достоевского... С. 434.

<sup>89</sup> Набоков В. Собрание сочинений американского периода. Т. 2. С. 158.

рекодирования (Достоевский – Стивенсон – Набоков), что подтверждается аллюзией в «Лолите»: «Как изверг в стивенсоновской сказке, я был готов всех раздавить на своем пути»<sup>90</sup>. Многократное перекодирование не будет иметь своим следствием серию «развернутых метафор»<sup>91</sup>: это уничтожило бы многоголосую структуру романа. Чисто теоретически это положение можно доказать, исходя из концепции Бахтина. Метафорическое слово – слово поэтическое, а «двуголосое» слово – слово романное. Логика развертывания метафоры – не романная логика. То, что Стивенсон строит свою повесть на приеме реализации метафоры, не отменяет эту закономерность. «Странная история...» – это «сказка», притча, а не полифонический роман; метафоризация повествования подменяет здесь многоголосость Достоевского.

В мире Достоевского не может быть самоотождествления, самооправдания – но только отождествление, оправдание в глазах другого. Точка зрения *другого* определяет многократную смену масок главного героя в «Лолите»: Humbert le Bel (Гумберт Прекрасный), Хумберт Хриплый, Гумберт Смелый, Подбитый паук Гумберт, Гумберт Смиренный, Гумберт Мурлыка, Гумберт Густопсовый, Гумберт Выворотень, Мясник Гумберт, Скупой Гамбург, Нетерпеливый Гумберт, Жан-Жак Гумберт, Гумберт Грозный, Начитанный Гумберт. Существенно, что во всех этих случаях Гумберт Гумберт говорит о себе в третьем лице («я» в «чужом», «я» как меня воспринимают другие).

Портрет Гумберта Гумберта имеет то же происхождение, что и его маски, хотя правильнее здесь говорить не о «портрете», а о «портретах». В романе, по существу, два Гумберта. Гумберт Первый – «красавец», Humbert le Bel, наделенный недюжинной физической силой (хоть и не боксер, готов броситься с кулаками на Максимовича). Грубая brutальная мужская красота делает его похожим одновременно на музыкального идола и на чернобрового героя рекламного плаката. В последних главах романа – это миниатюрный, хрупкий, болезненный Гумберт, и таким он запоминается читателю.

Простейшее объяснение этому обстоятельству – пародия на Достоевского. Набоков писал в лекциях, что читатель Достоевского в конце романа успеваеt благополучно забыть о внешности героя, описанной в начале. Более сложное объяснение связано с

---

<sup>90</sup> Там же. С. 253.

<sup>91</sup> Долинин А. Бедная «Лолита» // Набоков В. Лолита. М., 1991. С. 8.

точкой зрения «другого». Гумберт Гумберт описывает чужие портреты; *его* портрет дается через воображаемое им восприятие «другого», через точку зрения «другого». Гумберт Гумберт – «красавец» для Валерии, Шарлотты, Лолиты; «красивый брюнет бульварных романов» – для соседки, госпожи Гулиган; хрупкий господин («быть может, виконт») – для пролетариев Дика и Билля.

У главного героя в романе не только два портрета, но и два «почерка». Стиль дневника Гумберта Гумберта составляет разительный контраст к финалу романа. Объяснения этому странному феномену давались исходя из степени освобожденности рассказчика от диктата автора<sup>92</sup>. Устанавливалась даже точная граница (27-я глава второй книги) как водораздел между «Гумбертом Описываемым» и «Гумбертом Пишущим». Симптомом «освобождения» героя и обретения им творческой свободы (своего «голоса» в терминологии Бахтина) представляется иногда полное исчезновение цитат из Достоевского после 27-й главы<sup>93</sup>. Эту логику можно подвергнуть сомнению, так как 36 глава 2-й книги содержит не отмеченную исследователями цитату из «Преступления и наказания» с мотивом сверхчеловека, сумевшего «переступить»: «Мне пришло в голову (не в знак какого-нибудь протеста, не в виде символа или чего-либо в этом роде, а просто как возможность нового переживания), что, раз я *нарушил человеческий закон, почему бы не нарушить* (курсив наш. – Н.С.) и кодекс дорожного движения?.. В общем, испытываемый мной прекрасный зуд был очень возвышенного порядка»<sup>94</sup>. Объяснить изменение стиля Гумберта-писателя можно исходя из природы жанра. По Бахтину, у Достоевского «рассказчик идентичен одному из голосов внутренне разложившегося сознания». Два разных рассказчика в «Лолите» – следствие реализации этого принципа. Меняется герой – меняется стиль.

---

<sup>92</sup> См. об этом: Долинин А. Бедная «Лолита». С. 5-14.

<sup>93</sup> «После 27-й главы 2-й части, когда повествование уже осознаваемо Гумбертом и подвластно ему... в речи Гумберта появляются неожиданные изменения... Игра компрометирующими словами и аллюзиями из Достоевского уже исчезает. Всякое напоминание о его героях могло бы раздражать «воскресающего Гумберта» (Шадурский В.В. Поэтика подтекстов в прозе В.В. Набокова. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Новгород, 1999. С. 11).

<sup>94</sup> Набоков В. Собрание сочинений американского периода. Т. 2. С. 372.

Многоголосье полифонического романа дополняется жанровым многоголосьем.

Композиция «Лолиты» повторяет композицию «Записок из подполья»: дневник героя («записки») и повествование вокруг него. Дневник Гумберта Гумберта А. Долинин называет пародией на дневник, никак это не комментируя<sup>95</sup>. Можно предположить, что за этим определением стоит использование в дневнике «двуголосого» слова. Дневник, восстанавливаемый по памяти, переписывается во второй раз не для себя, а для других; в предвидении чужой реакции – неприятия, осуждения – стиль его характеризуют нарочитая грубость и цинизм.

Дневник выделен из текста (это XI глава 1-й книги романа). Также и другие вставные «речевые жанры» имеют четкие формальные границы. Кроме писем, это еще и юридический справочник, учебник театральной игры («Осязательная тренировка. Представь себе, что берешь и держишь пинг-понговый мячик...»); драматизированная сценка с «мертвым языком ремарки» («Главное действующее лицо: Гумберт Мурлыка. Время действия: воскресное утро в июне. Место: залитая солнцем гостиная. Реквизит: старая полосатая тахта, иллюстрированные журналы, граммофон, мексиканские безделки...»); ремарка в отсутствие сценического действия («Кораблекрушение. Коралловый остров. Я один с озябшей дочкой утонувшего пассажира»). Это еще и язык рекламы («Мы гордимся нашими туалетными комнатами, столь же чистыми, как у вас дома»), путеводителя («...пройдут, полные благоговения, с сияющими от умиления глазами, через это предвкушение Рая, впивая красоту, могущую наложить отпечаток на всю их жизнь»), газетной и журнальной заметки.

«Лолита» – это исповедь в изначальном значении («Лолита... Грех мой, душа моя»), и защитное слово в суде (риторический жанр), и дача показаний (юридический жанр), что подтверждается окказиональным употреблением глагола «показать» – «дать показания». Соединение взаимоисключающих установок: ложь риторики и последнее обнажение в исповеди – достигается за счет постоянной «гибридизации»: «крылатые заседатели», «эдгаровы серафимы» замещают в воспаленном сознании подсудимого реальных судей и присяжных. Таким образом, апелляция к суду земному («спасти голову» – ее цель) обретает одновременно

---

<sup>95</sup> Долинин А. Бедная «Лолита». С. 6.

характер исповеди. Использование цитатного слова имеет здесь целью жанровую «переакцентуацию», в результате чего Гумберт Гумберт предстает одновременно перед судом небесным – судом вечности, и цель этого предстояния – «спасти душу». Возможность выделения риторического и исповедального жанров – под вопросом, хотя Гумберт Гумберт и допускает зачитывание в суде отдельных кусков из разросшегося защитного слова. Слияние жанровых голосов, несоединимых по своей природе, – это доведенное до абсолюта «резкое чередование различнейших типов слова» полифонического романа Достоевского»<sup>96</sup>.

Два эпизода в «Лолите» воспроизводят модель полифонического романа. Гумберт Гумберт утром слышит под окном гостиницы «звучный монолог»: «Это, собственно, был *не монолог*, ибо говоривший останавливался каждые несколько секунд для того, чтобы выслушать *подразумеваемого собеседника*, чей голос не достигал меня, **вследствие чего никакого настоящего смысла нельзя было извлечь из слышимой половины беседы**»<sup>97</sup>. Здесь, как представляется, зашифровано отрицание монологической природы «Лолиты», которая вне «двуголосого слова» – диалога «преломленного голоса» автора с голосом героя – не может быть адекватно прочитана. Модель диалога с пропущенными репликами одного из собеседников как иллюстрацию явления «скрытой диалогичности» воспроизводит и Бахтин: «Представим себе диалог двух, в котором *реплики второго собеседника пропущены*, но так, что **общий смысл несколько не нарушается**. Второй собеседник присутствует незримо, его слов нет, но глубокий след этих слов определяет все наличные слова первого собеседника. Мы чувствуем, что это – беседа, хотя говорит только один...»<sup>98</sup>

Другой эпизод принадлежит к числу «тайных точек» в «Лолите», названных автором. Гумберт Гумберт, стоя у края пропасти, слышит «мреющее слияние голосов», доносящихся из долины: «...И тогда-то мне стало ясно, что пронзительно-безнадежный ужас состоит не в том, что Лолиты нет рядом со мной, а в том, что *голоса* ее нет в этом *хоре*». Этот метафорический образ полифонического романа – хор голосов и еще один голос, не слившийся, не совпавший или оставшийся вне хора –

<sup>96</sup> Бахтин М.М. Проблемы творчества Достоевского... С.419.

<sup>97</sup> Набоков В. Собрание сочинений американского периода. Т. 2. С. 163.

<sup>98</sup> Бахтин М.М. Проблемы творчества Достоевского... С. 96.

напоминает «музыкальный образ» в «Подростке» Достоевского, как его описал Бахтин: «...одно место у Достоевского, где он с поразительной художественной силой дает музыкальный образ разобранному нами взаимоотношению голосов. Тришатов перед подростком развивает замысел оперы. *«И вдруг – голос дьявола, песня дьявола. Он невидим, одна лишь песня, рядом с гимнами, вместе с гимнами, почти совпадает с ними, а между тем, со всем другое – как-нибудь так это сделать»*<sup>99</sup>.

У Набокова мы встречаем то же, что отмечено Бахтиным у Достоевского: хор голосов и необходимость (или невозможность) присоединения отдельного голоса – голоса Лолиты – к этому хору.

И есть, очевидно, своя закономерность в том, что Набоков, воспроизводя в «Лолите» структуру полифонического романа, которую Бахтин описал, нередко прибегает к той же терминологии: «монолог», «не монолог» (контекстуально – диалог), «интонация», «контекст», «семантика», «голос», «голосок» («письмо заговорило деловитым *голоском...*»), «слог», «лад», «хор».

В романе Набокова «Ада» постмодернистская интертекстуальная стратегия оказалась реализована в том числе и на жанровом уровне. Сам Набоков определил жанр романа как «хронику» («*Ada, or Ardor: A Family Chronicle*»). Вместе с тем вынесение одного имени в заглавие не вписывается в традицию романа-хроники – заглавия буржуазных семейных романов законно включают в свой состав фамилию рода. Генеалогическая схема в «Аде», в качестве паратекстового элемента отсылающая к жанру романа-хроники, представлена пародийно. О пародийном использовании чужого жанрового кода можно говорить в трех случаях: когда воспроизводятся элементы полифонического романа, «свободного романа», фрагментарного романа романтизма.

Считать записки главного героя «дневником» не позволяет отсутствие датирования записей, а также то обстоятельство, что дневники, как известно, не пишутся задним числом, по памяти. Перед нами жанр исповеди «другого». Вместе с тем конструкция «Ады» не только отличается от полифонического романа Достоевского, но и существенно усложнена в сравнении с «Лолитой». Точка зрения «я» (персонажа-рассказчика) в «Аде» постоянно перемежается с точкой зрения «он» (автора-повествователя). Ко-

---

<sup>99</sup> Там же. С. 125.

личество субъектов сознания и субъектов речи в «Аде» не поддается исчислению, точки зрения повествователя, персонажа, комментатора (Вивиан Даморблок – анаграмма имени Набокова) принципиально невычленимы. Соответственно границы вставных «речевых жанров» в одних случаях четко определены, в других – вставные жанры имеют диффузные границы. Трактат о природе времени Вана Вина плавно переходит в повествование от третьего лица; текст стенограммы лекции немотивированно возникает из повествования от автора.

Использование кода «свободного романа» маркируется в «Аде» лексическими цитатами. В «Евгении Онегине» разговор на балу между Онегиным и князем звучит следующим образом: «Так ты женат? Не знал я ране! Давно ли?» – «Около двух лет». – «На ком?» – «На Лариной». – «Татьяне!» В романе Набокова между Ваном Вином и Грейгом разыгрывается мизансцена, которая может не быть воспринята как цитата англоязычным читателем, хотя маркер цитаты имеется: первая реплика приводится по-английски и по-русски – латиницей:

«Tak ti zhenat (so you are married)? Didn't know it. How long?»

«About two years».

«To whom?»

«Maude Sween»<sup>100</sup>.

Еще одна пушкинская цитата воспроизводится в романе: «snowing in Fate's crystal ball» («снег в магическом кристалле судьбы»). «Снег» здесь – «нечто мерцающее, мешающее ясности зрения» («снег» на киноплёнке) – эквивалент пушкинского: «еще не ясно различал»).

Содержание эпизода с оперой «Евгений Онегин» едва ли можно свести только к критике оперного либретто ненавидимого Набоковым Чайковского. Сцена письма Татьяны воспроизведена в подробностях после упоминания о «многострадальном романе»: «В первой из этих двух сцен она разделась, колышась изящным силуэтом на фоне полупрозрачной ширмы, вышла в очаровательном, тончайшем пеньюаре и остаток этой жалкой сцены провела в разговорах со старой няней в эскимосских мокалинах о местном помещике, бароне д'О. Следуя крайне мудрому совету няни, она, сидя на краешке кровати, гусиным пером писала на тумбочке с витыми ножками любовное письмо и в течение целых пяти минут

---

<sup>100</sup> Nabokov V. *Ada or Ardor: A Family Chronicle*. New York, 1969. P. 344.

зачитывала его вялым, но довольно-таки громким голосом, собственнo, непонятно для кого, так как няня дремала на сундучке, напоминавшем матросский, а зрители были в большей степени поглощены созерцанием, как красиво играет софитовый отблеск лунного света на плечах и вздымающейся груди истомленной любовью юной героини»<sup>101</sup>.

В отличие от «Евгения Онегина» Пушкина и «Дара» Набокова в «Аде» прием свободного перемещения по оси «жизнь – искусство» актуализируется для многих второстепенных, «внесценических» персонажей. Гипертрофированность приема достигается тем, что это уже не «вхождение» в роман исторических лиц, как в «Евгении Онегине», и не свободное вышагивание героев из романа, как в «Даре», с их последующим вхождением в него. В «Аде» пространство романа и жизни сообщается так же свободно, как в «Даре», только небытие, которое ожидает Аду и Вана в жизни, – это их физическая смерть, а бессмертие обеспечивает переход из жизни в роман уже написанный: «Можно, пожалуй, предположить, что если наша растянутая на дыбе времени чета когда-нибудь надумает оставить сей мир, она, если позволено так выразиться, уйдет из него в завершённую книгу, в Эдем или в Ад, в прозу самой книги или в поэзию рекламной аннотации на ее задней обложке». Перемещение «внесценических» персонажей «Ады» (о которых только упоминают другие персонажи, повествователь или рассказчик) осуществляется в «тройной» системе координат. Из вставной новеллы «Бриллиантовое ожерелье» героиня ее, госпожа Форестье, переходит в романную «жизнь» «Ады», участвуя среди прочих героев в пикнике близ Ардиса (одна «дороманная», литературная, и одна «романная» жизнь). В другом случае это реальная биографическая и «романная» (в «Аде») жизнь, с предполагаемым между ними «вхождением» в роман «Анна Каренина» Л.Н. Толстого и «выходением» из него вместе с Китти (в «Аде» в качестве последней светской сплетни фигурирует сообщение о том, что «Левка Толстой» развелся с Китти). Пребывание Льва Толстого на Антитерре подтверждается упоминанием о том, что «граф Толстой – русский не то поляк» оставил след ноги на глинистой почве штата Юкона. Пародийно как уподобление русского писателя звездам Голливуда, так и

---

<sup>101</sup> Набоков В. Ада, или Страсть. С. 21.

подмена бетона глиной – весьма ненадежным для увековечения материалом.

Наконец, финал «Ады» представляет еще один – новый для свободного романа – способ нарушения границ жизни и искусства. Реклама проникает с задней обложки книги в роман.

«Ардис-Холл – страдания и аллеи Ардиса – вот лейтмотив, пронизывающий «Аду», пространную и занятную хронику, главная часть которой разыгрывается в сказочно-прекрасной Америке – ведь разве воспоминания нашего детства нельзя сравнить с рожденными в Винланде каравеллами, вокруг которых лениво вьются белые птицы снов? Протагонист, отпрыск одного из наших наиболее прославленных и богатых родов, – д-р Ван Вин, сын барона «Демона» Вина, достопамятной по Манхаттану и Рено личности. Конец необычайной эпохи совпадает с не менее необычайным детством Вана. Ничто в мировой литературе, за исключением, может быть, воспоминаний графа Толстого, не может соперничать по чистой радости и аркадской невинности с той частью книги, которая посвящена «Ардису». В легендарном поместье дяди Вана, Дэниела Вина, занимающегося коллекционированием произведений искусства, в ряде очаровательных сцен изображено развитие страстного детского романа между Ваном и пленительной Адой, этой и впрямь необыкновенной *gamine*, дочерью Марины, помешанной на театре жены Дэниела. На то, что отношения между ними – не просто опасное *cousinage*, а имеют запрещенный законом аспект, намекается уже на самых первых страницах.

Несмотря на многочисленные сюжетные и психологические хитросплетения, история продвигается вперед быстрым шагом. Не успели мы сделать паузу, чтобы передохнуть и спокойно оглядеть новую местность, куда волшебный ковер писателя – вообразим-ка себе – сбросил нас, другая привлекательная девушка, Люсетт Вин, младшая дочь Марины, тоже увлеклась Ваном, неотразимым распутником. Ее трагическая судьба образует один из основных мотивов этой очаровательной книги.

Вся остальная история Вана непосредственно и весьма красочно вращается вокруг его длительной любовной связи с Адой. Она была прервана ее браком со скотоводом из Аризоны, чей легендарный предок открыл нашу страну. После смерти ее супруга наши любовники вновь воссоединились. Они проводили свои преклонные годы, совершая совместные путешествия и живя на

многих виллах, одна краше другой, которые Ван понастроил по всему Западному полушарию.

Не последним достоинством хроники является изящество живописных деталей – решетчатая галерея; расписанный потолок; премиленькая безделушка, застрявшая в ручье посреди незабудок; бабочки и ночные фиалки на полях романа; туманный вид, описываемый со ступеней мраморной лестницы; испуганная лань в парке родового имения; и многое, многое другое»<sup>102</sup>.

Роман, рассматриваемый как вещь, получает стоимостное выражение в рекламе. В условиях масс-культуры проникновение коммерции в искусство получает в «Аде» такое буквальное выражение. В Америке принято на обложках книг кратко пересказывать их содержание, однако вошедшая в роман рекламная аннотация меняет свой статус. Функция рекламной аннотации соответствует назначению апокрифического сонета в «Даре», провоцируя чтение по кругу (естественно, что ознакомление с рекламой должно предшествовать ознакомлению с товаром, а не наоборот).

В финале «Ады» фигурирует «идеально чистая рукопись», которая, однако, подвергается «безжалостным исправлениям» автора – Вана. О завершении книги говорится как о деле будущего (предполагаемый последний путь Ады и Вана «в завершённую книгу»). Ван, как и Годунов-Чердынцев в «Даре», говорит в финале о своем намерении написать роман, который читатель уже читает. Этот роман подражает жизни – он бесконечен, так как он читается по кругу всегда.

Относительность границ жизни и искусства, как и в романе «Дар», получает в «Аде» статус мотива. Вся сцена с Мариной – свободное «выхождение» со сцены в жизнь и последующее «вхождение» в оперный спектакль представляет собой реализацию одного из принципов «свободного романа». В этом же ключе описана и реакция Демона, который овладел Мариной в перерыве между актами: «...до того потрясло его чудо мгновенной бездны чистой реальности, мелькнувшей меж двух *поддельных* посверков придуманной жизни»<sup>103</sup> (курсив наш. – Н.С.).

Мотив проницаемости границ жизни и искусства метафоризируется в эпизоде с «джокером». Искусство подделывается под жизнь (искусственные розы в цветочной лавке, которым недоста-

<sup>102</sup> Набоков В. Ада, или Страсть. С.556-557.

<sup>103</sup> Набоков В. Собрание сочинений американского периода. Т. 4. С. 22.

ет жизненности), но и жизнь неотличима от искусства. «Он удостоверялся в искусственности цветов и подумал о том, как странно, что такие *подделки* всегда норовят потрафить исключительно глазу, даже не пробуя передать заодно и ощущение влажной весомости листьев... Мимоходом он тронул полураскрытую розу, и пальцы его обнаружили, что ожидание мертвой материи их обмануло, ибо взамен нее прохладная жизнь поцеловала их надутыми губками. «Дочка, – сказала госпожа Тапирова, приметившая его удивление, – всегда вставляет между *подделок* несколько всамделишных, pour attraper le client (чтобы привлечь клиента – фр.). Вы потянули джокера»<sup>104</sup>. Обращает на себя внимание, что и в том и в другом эпизоде присутствует слово «подделка».

В «Аде» воспроизводится еще один прием «свободного» романа. Как и в «Даре», взамен «двупланного ампула» «Евгения Онегина», здесь можно говорить о «трехпланном», «четырёхпланном» и т. д. Люсетта Вин в романе соотносится с Люсиль – сестрой Шатобриана и героиней романа «Ренэ», Офелией (смерть в водной стихии – следствие несчастной любви), Незнакомкой Блока (богемность, эротизм).

Отношения тождественности между героями «Ады» и их литературными предшественниками устанавливаются через использование речевых средств комического: каламбурное анаграммирование «дядя Ван» восходит к «Дяде Ване» Чехова; «казанованово положение» – к хронике Казановы.

Из признаков «свободного романа» в «Аде» назовем следующие: а) «двупланное», «трехпланное», «четырёхпланное» ампула героев «Ады»; б) проницаемость границ жизни и литературы, свободное перемещение по оси «жизнь – искусство»; в) отсутствие конца в повествовании – пародийное использование приема (чтение по кругу), впервые опробованного в «Даре»; г) финал «Ады» представляет собой еще один – новый для «свободного романа» – способ нарушения границ жизни и искусства: реклама проникает с задней обложки книги в роман; д) мотив проницаемости границ жизни и искусства метафоризируется.

Само по себе соединение разных жанровых кодов в «Аде» вызывает сбой в повествовании: эпическая вненаходимость повествователя в романе-хронике (точка зрения «он») приходит в противоречие с жанром исповеди «другого» (точка зрения «я»).

---

<sup>104</sup> Там же. С. 40.

Вместе с тем рефлексия по поводу жанра в сознании автора и читателя выполняет жанрообразующую функцию, что и делает постмодернистский текст романом.

Романы Набокова «Дар», «Лолита», «Ада» могут служить наглядной иллюстрацией того, как в XX веке цитата получает в художественной литературе несвойственные ей ранее функции. Использование чужого жанрового кода, соединенное с рефлексией по поводу жанра, может выступать теперь как замена традиционного жанрового мышления.

Самые радикальные жанровые эксперименты Набокова – в «Даре», «Лолите», «Аде» – восходят, как можно предположить, к «Фальшивомонетчикам» Андре Жида. Рефлексия по поводу жанра выходит здесь на первый план и подтверждается целой серией лексических цитат.

Единственное произведение Жида, названное им самим романом (все другие свои романы он именовал «соти»), жанровые ожидания скорее разрушает, чем оправдывает. «Экорше романа новейшей эпохи», «первый среди модернистов... в своем стремлении оспорить роман, взорвать его изнутри»<sup>105</sup> – в этих оценках концентрированно выразился взгляд на роман «Фальшивомонетчики» как на экспериментальный роман модернизма. Экорше в живописи – торс со снятой кожей, обнажающей мускулы, который служит моделью для художников. Соответственно, «экорше романа» – модель, конструктивные особенности которой обнажены. Самый же процесс «оспоривания» романа осуществляется через систему чужих жанровых кодов. Роман захватывает не своей детективной линией; непредсказуемость поворотов сюжета имеет своим аналогом жизнь. Наложение различных жанровых кодов не приводит к жанровому симбиозу: жанровые структуры легко вычленимы, и доминирующей оказывается модель «свободного романа».

В романе, построенном как сама жизнь, автор экспериментирует прежде всего с сюжетом. Жизнь – стихийный поток, и выделить единую фабульную линию в ней не представляется возможным. По словам писателя Эдуарда, сюжет в «Фальшивомонетчиках» развивается не «в длину», а в «ширину»: «У него нет сюжета, – резко сказал Эдуард, и, может быть, именно в этом и заключается его своеобразие. У моего романа нет сюжета. Я могу

---

<sup>105</sup> Boisdeffre P. Vie d'André Gide. Цит. по: Курнозе З.И. Французский роман XX века. Горький, 1977. С. 126.

выразиться иначе: у него не будет какого-то одного сюжета...»<sup>106</sup> И дело не просто в количестве сюжетных линий. Разрастание «в ширину» – это не панорамный сюжет романа-эпопеи Л.Н. Толстого «Война и мир», где авторская надмирная эпическая точка зрения позволяет воссоздать космос бытовой и исторический («мысль семейная», «мысль народная» и т. д. ). Это и не «цикл», не «серия новелл» о разных персонажах<sup>107</sup>. О циклизации не позволяет говорить отсутствие связующих звеньев между историями. При лиризации повествования это могло бы быть использование лейтмотивов; в других случаях – наличие сквозных персонажей. В «Фальшивомонетчиках» сюжетные линии теряются, пропадают из виду, пунктирно прочерчиваются. Важен сам процесс умножения нарративных рядов, когда одна сюжетная линия, прекращая свое существование, порождает другие.

Деструктивный финал некоторых историй (Венсан – леди Гриффит) не содержит в себе ничего новеллистически неожиданного. Венсан, как и леди Гриффит, «переступив», доказал, что не принадлежит к человеческим «отбросам», но убившего любовницу и сошедшего с ума героя продолжает преследовать видение отрубленных пальцев несчастных жертв кораблекрушения. Эффект неожиданности развязки снимается за счет того, что сюжет теряется в географических даях Африки; к тому же развязка восстанавливается только гипотетически. Детективная сюжетная линия – участие подростков в афере с распространением фальшивых денег – также не имеет сюжетного завершения. Детективный сюжет выстраивается дискретно: беседа двух сыщиков об оргиях, в которых принимают участие малолетние; фальшивые монеты, распространяемые подростками; дети, которые собирают компромат на своих отцов и т. д. При этом следствие по делу о фальшивых монетах в продолжение романа не сдвигается с мертвой точки.

Эта модель сюжетопорождения находится в соответствии с диалектикой жизни, не знающей понятий «начала» и «конца» («Я считаю, что на любое преподносимое нам жизнью событие можно смотреть и как на начало нового пути» – «Дневник Эдуарда»)<sup>108</sup>. Линия «Бернар – Оливье» в романе продуцирует линию «Венсан – Лора» (Венсан – старший брат Оливье, о его любовных

---

<sup>106</sup> Жид А. Фальшивомонетчики. Тесные врата. М., 1991. С. 420.

<sup>107</sup> См. об этом: *Кирнозе З.И.* Указ. соч. С. 330.

<sup>108</sup> Жид А. Фальшивомонетчики. Тесные врата. С. 538.

похождениях Оливье повествует Бернару); та, распадаясь, порождает новые сюжетные линии: «Венсан – леди Гриффит» и «Лора – Эдуард». Линия «Эдуард – Бернар», пересекаясь с линией «Лора – Эдуард», становится началом линии «Лора – Бернар» и т. д. Едва намеченные, не исчерпавшие своего сюжетного потенциала, линии прекращают свое существование навсегда (Лора – Венсан) или на время (Бернар – Оливье). Таким образом, количество сюжетных линий постоянно множится. К распадению уже обозначившихся сюжетных линий и к зарождению новых приводит броуновское движение персонажей. В результате миграции между ними случайно выявляются связи и происходит параллельное смыкание ранее самостоятельных сюжетных линий, что позволяет избежать сюжетного хаоса.

Развертывание сюжета «в ширину» требует использования новых техник или привлечения техник, ранее романом не используемых. Речь идет о законе хронологической несовместимости Ф.Ф. Зелинского, сформулированном им для гомеровского эпоса. В архаическом эпосе события, происходящие одновременно, изображаются как последовательные. В романе «Фальшивомонетки» одновременность событий повествователем оговаривается, что позволяет на определенном этапе повествования представить читателю сразу четыре сюжетные параллели:

Венсан – леди Гриффит,  
Лора – Венсан,  
Эдуард – Лора,  
Бернар – Оливье.

**О Венсане:** «Расстанемся же с ним в тот момент, когда он под плутовским взглядом дьявола бесшумно всовывает в замочную скважину свой ключик». **О Лоре:** «В это самое время Лора, его вчерашняя любовница, вдоволь наплакавшись и наставшись в неудобном гостиничном номере, наконец начинала забываться сном». **Об Эдуарде:** «А Эдуард, стоя на палубе везущего его во Францию корабля, перечитывал при свете занимающейся зари полученное от нее жалобное письмо, где она звала его на помощь». **О Бернаре:** «А нам пора вернуться к Бернару. Он как раз только что проснулся в кровати Оливье»<sup>109</sup>.

Неисчерпанность отдельных сюжетных линий имеет своим следствием, что и роман в целом не имеет конца. И хотя в финале

---

<sup>109</sup> Жид А. Фальшивомонетки. Тесные врата. С. 314.

упомянуто о возвращении Бернара под отчий кров, дело фальшивомонетчиков не завершено. Что ожидает Лору, семью Веделей, Армана, Сару, Рашель – остается только гадать. Этот принцип «свободного романа» – отсутствие «отрезаний» – прямо декларирован: «Можно было бы продолжить...» – этими словами мне хотелось бы закончить своих «Фальшивомонетчиков»<sup>110</sup> («Дневник Эдуарда»).

Нарушение границ жизни и искусства в «свободном романе» может осуществляться по-разному. Вхождение автора в роман («все, что со мной происходит, в конечном счете оказывается там») – один из приемов «свободного романа». Принимая во внимание, что «Фальшивомонетки» – метароман, прямые авторские замечания касаются прежде всего творческого процесса. Леди Гриффит и Пассаван доставляют немало хлопот романисту, так как не обладают правдой характеров; Бернар слишком молод, чтобы ему можно было доверить ведение интриги, Эдуард разочаровал автора и т. д. В этом случае нарушение границ жизни и искусства осуществляется через использование бахтинской модели «я – ты»-диалог. Романские герои – фикция, но диалог автора с читателем, предполагающий активную ответную позицию читателя, – реальность. Читатель представляет в этом диалоге реальность жизненную, повествователь – реальность романную. Роман «Фальшивомонетки» существует как написанный писателем Андре Жидом, и тот же самый роман «Фальшивомонетки» сочиняет один из героев романа – Эдуард. Таким образом, двойной статус – литературного персонажа и жизненного прототипа – получают все герои романа. Персонажи романа Андре Жида осознают свое двойственное положение, поскольку в качестве прототипов они должны войти в роман. «Значит, если я правильно понимаю, это я должен вам помогать писать вашу книгу?», – говорит один из них, обращаясь к автору «Фальшивомонетчиков» – Эдуарду. Намерению Эдуарда воссоздавать параллельно ход работы над романом в «Дневнике» соответствует «Дневник фальшивомонетчиков» – книга, написанная Андре Жидом и опубликованная как самостоятельный текст.

Использование структуры «свободного романа» подтверждается на уровне цитат и аллюзий. Цитата из Ницше – «великолепное размывание контуров» – маркирует размыкание границ

---

<sup>110</sup> Там же. С. 200.

«свободного романа» и его сообщение с жизнью. Упоминание о Бальзаке, который не имел намерения «кодировать жанр романа», оправдано тем, что имитация свободного жизненного потока легче достигается в серии романов, чем в одном романе. И наконец, хотя имя Пушкина не упоминается, функцию аллюзийной отсылки выполняют в романе «Фальшивомонетки» имплицитные цитаты из «Евгения Онегина».

Размышления Эдуарда о том, что роман является жанром «свободным», «неподвластным законам», («lowless») и упоминание в том же контексте русского романа, «не в пример более раскованного в сравнении с романом французским и английским», подтверждает факт использования чужого жанрового кода. «Не потому ли из всех литературных жанров, – рассуждал Эдуард, – роман является самым свободным (курсив наш. – Н.С.), самым lowless (здесь – неподвластный законам (англ.)... не потому ли, не из-за этой ли свободы... роман всегда так трусливо цеплялся за действительность? Причем я говорю отнюдь не только о французском романе. Так же, как и английский роман, *русский роман, хотя и не в пример более раскованный*, оказывается в рабстве у правдоподобия»<sup>111</sup> (курсив наш. – Н.С.).

Соответственно и упоминание о «плане книги» у Андре Жида коррелирует с размышлениями о «форме плана» в «Евгении Онегине». В третьей главе второй части, где спор идет о романе, вопрос госпожи Софроницкой Эдуарду: «А вы составили план книги?» – вызывает резкую отповедь Эдуарда:

« – Разумеется, нет.

– Как! Разумеется, нет?

– Вы же должны понимать, что о *плане для книги* (курсив наш. – Н.С.) такого рода не может быть и речи. Если бы я хоть что-нибудь стал решать заранее, печать фальши легла бы на все. Я жду, когда мне его продиктует действительность»<sup>112</sup>.

В данном случае общность отрицательной коннотации может быть основанием для соотнесения приведенного выше эпизода с фрагментом пушкинского романа. Пушкин в «Евгении Онегине» «свободному роману» шутливо противопоставляет «роман на старый лад», для которого как раз обязательна «форма плана»:

---

<sup>111</sup> Там же. С. 418.

<sup>112</sup> Там же. С. 421.

Я думал уж о форме плана  
И как героя назову...

В «Фальшивомонетчиках» роль такого незадачливого автора отводится романисту «Х»: «Х утверждает, что хороший романист, начиная свою книгу, должен уже знать, как она кончится»<sup>113</sup>.

Ввести свободный жизненный поток в определенное русло помогает в романе «Фальшивомонетки» система эпиграфов. Большая приверженность к эпиграфам французских писателей в сравнении с русскими – факт очевидный. Особенно злоупотребляли эпиграфами писатели второго ряда и представители тривиальной литературы (Арсен Уссей, Поль де Кок), которые предпосылали по несколько эпиграфов к каждой части романа и даже к каждой главе. Можно предположить, что целью столь расточительного употребления эпиграфов было в этом случае намерение «вчитать» в текст то, что в нем, возможно, отсутствовало. Использование эпиграфов в романе «Фальшивомонетки» можно рассматривать как своего рода стилизацию, но не по отношению к определенным авторам или направлениям, а по отношению к литературе в целом. Эпиграфы в экспериментальном «свободном романе», напоминая о «литературности» повествования, выполняют гармонизирующую функцию.

Код «свободного романа» – не единственный в «Фальшивомонетчиках», он дополняется другими жанровыми кодами: полифонического романа, детективного романа, авантюрного романа, романа воспитания. Данное обстоятельство оценивается иногда негативно, как наличие внутри «Фальшивомонетчиков» «противоречивых конструктивных элементов»<sup>114</sup>. Но игра жанровыми кодами, очевидно, входит в авторское задание, при этом другие жанровые структуры, кроме «свободного романа», заключаются, так сказать, в иронические кавычки.

Воздействие полифонического романа Достоевского на роман Андре Жида обычно усматривают в «принципе доминирующего самосознания героя», приводящем к «разногласию», и в релятивизации авторской позиции<sup>115</sup>. Автор романа «Фальшивомонетки» сравнивается с дирижером оркестра, где каждому из персонажей отведена своя собственная партия. Сам писатель в книге «Дневник фальшивомонетчиков» при характеристике сво-

---

<sup>113</sup> Там же. С. 538.

<sup>114</sup> *Кирнозе З.И.* Указ. соч. С. 117.

<sup>115</sup> Там же. С. 122.

его романа использовал бахтинскую терминологию: «роман идей», «другой», «голос». «Я слышу моих персонажей, мне известно то, что они думают и чувствуют. Пока Бернар произносит монолог, мне остается только слушать, но, замолкая, он ускользает от меня»<sup>116</sup>. Редукция авторской позиции, как следствие звучания «голосов» героев в романе, также отрефлектирована писателем. Это представление о романе Достоевского сильно упрощает модель полифонического романа, в котором авторский голос – один из многих в романном многоголосье. «В таких случаях я забываю, кто я, даже если я знал это когда-нибудь. Я становлюсь тем, *другим* (курсив наш. – Н.С.)... Довести самоотречение до совершенного самозабвения... Поэтому-то мне так трудно с кем-нибудь спорить. Я покидаю себя и аминь» («Дневник фальшивомонетчиков»)<sup>117</sup>. В этих признаниях автор явно лукавит: свой собственный «ад» он описал в романе, проведя авторскую позицию по разным голосам<sup>118</sup>.

Реконструировать идеологическую точку зрения автора в романе можно через систему лексических и мотивных цитат из романов Достоевского.

Ситуация «порога» – обязательный элемент структуры полифонического романа – дважды возникает в «Фальшивомонетчиках». Использование чужого жанрового кода подтверждается цитатой из «Братьев Карамазовых», при этом цитата не только маркирует ситуацию, но и прогнозирует ее. Цитата воспроизводится дважды – в дискурсах двух персонажей. Бернар обращается к Оливье: «Знаешь, в каком поступке, как мне кажется, я сумел бы лучше всего себя выразить? Это... О! Я ведь знаю, что никогда себя не убью, но только я очень хорошо понимаю Дмитрия Карамазова в тот момент, когда он спрашивает у своего брата, понимает ли тот, что можно убить себя просто от восторга, от обыкновенного избытка жизни... разлететься на части»<sup>119</sup>. И

---

<sup>116</sup> Цит. по: *Кирнозе З.И.* Указ. соч. С. 118.

<sup>117</sup> *Жид А.* Фальшивомонетчики. Дневник фальшивомонетчиков. Л., 1936. С. 375, 379.

<sup>118</sup> После выхода романа «Фальшивомонетчики» Ж. Бернанос писал: «Я полагаю, что воображаемый ад, в который играют персонажи господина Жида, теряет свою глубину по мере того, как писатель начинает заниматься своим собственным адом» (Bernanos G. *Essais et écrits de combat*. Paris, 1971. Vol. 1. P. 1046).

<sup>119</sup> *Жид А.* Фальшивомонетчики. Тесные врата. С. 490.

Оливье, выслушав Бернара, застенчиво высказывает что-то очень личное, что связано с Эдуардом и попыткой самоубийства: «Я тоже понимаю, что можно убить себя, но убить, ощутив такую сильную радость, что образ всей грядущей жизни станет блеклым-блеклым, такую радость, что впору подумать: хватит, я доволен, и уже никогда больше я не...»<sup>120</sup> То, что именно эта ситуация порога подлинная, косвенно подтверждает повествователь, выводя на суд читателя другую ситуацию порога – мнимую (уход Бернара из родительского дома, с чего начинается роман).

Кроме повествователя, в романе есть другие идеологи, однако «сшибки» идеологий, по Бахтину, нет, и сами персонажи-идеологи имеют пародийно-цитатный характер. Пассаван и Струвилу в «Фальшивомонетчиках» – типы из романов Достоевского. Пассаван – аморалист и циник. Он, как и леди Гриффит, способен доставить немало неудобств романисту по причине своей вторичности, литературности. Именно так следует понимать замечание повествователя: «Нет ничего более зловещего и более окруженного славой, чем мужчины этой породы; разве что женщины, подобные леди Гриффит... Персонажи такого рода обычно бывают сделаны из рыхлого материала»<sup>121</sup>. Под стать Пассавану загадочный злодей Струвилу, чья фамилия прочитывается как анаграмматическая цитата из Достоевского. Струвилу – фамилия странная, ей присуща некая общая коннотация «нефранцузскости», «славянскости». Скопление согласных здесь, возможно, от чешского языка, но формообразование, скорее, от румынского. Можно сделать еще одно предположение: эта анаграмматическая цитата, где анаграммирование осуществляется на уровне согласных, отсылает к двум одновременно фамилиям героев Достоевского – Ставрогину (совпадающие согласные **с**, **т**, **р**, **в** + **и**) и Свидригайлову (**с**, **р**, **в**, **л** + **и**).

Содержание спора Пассавана и Струвилу составляют пародийно преподанные идеологемы Достоевского. В рассуждениях Струвилу о создании «сильной людской породы», «селекции», человеческих «отбросах» как альтернативе «учению Христа» соединяются два мотива из «Преступления и наказания»: идея личности, «право» имеющей, и христианская идея всепрощения. Пародийно цитируя Достоевского, Струвилу выводит собственные этические формулы: «самоотверженная жестокость» взамен

---

<sup>120</sup> Там же.

<sup>121</sup> Там же. С. 449.

«эгоистической жестокости»; «альтруизм», который «по мерзости даст... сто очков вперед эгоизму»<sup>122</sup>.

Схема авантюрного романа соотносима в «Фальшивомонетчиках» с Бернардом (бегство из дома, приключения, опасности, путешествия, мотив пути, прощальное письмо)<sup>123</sup>, однако повествователь спешит разрушить жанровые ожидания читателя, поскольку Бернар, «которому открылись обе стороны интриги», «слишком молод», чтобы эту интригу организовать. Эволюция характера Венсана – это по существу история его растреления и последовавшего затем по канонам романа воспитания возмездия.

Возможность структурировать роман по любой из предложенных моделей, обнажая литературную условность повествования, придает описываемым персонажам и событиям достоверность самой действительности.

Новые функции лексической цитаты в литературе модернизма вызваны к жизни изменившимся характером жанрового мышления. В модернистском романе лексическая цитата маркирует использование чужого жанрового кода, и эта функция цитаты подтверждается в одних случаях рефлексией автора по поводу жанра, в других – метафорическим представлением жанровой модели. Романная «модель» достраивается в читательском восприятии, тогда как в тексте не все признаки жанра могут быть представлены.

## *МОТИВНАЯ ЦИТАТА*

Сомнения относительно значимости других уровней цитирования, кроме лексической цитаты, обычны в литературоведческих работах. Нелексическим цитатам отводится роль цитат-сигналов, сопровождающих лексическую цитату, подкрепляющих ее<sup>124</sup>. Цитация на мотивном уровне имеет свои особенности, определяемые природой самого мотива. С одной стороны, повторяемость – условие бытования мотива, из чего следует, что мотивная цитация – едва ли не самый распространенный вариант цитации. С другой стороны, цитата-мотив в тексте никак не мар-

---

<sup>122</sup> Там же. С. 533.

<sup>123</sup> Кирнозе З.И. Указ. соч. С. 112.

<sup>124</sup> Козицкая Е.А. Смыслообразующая функция цитаты в поэтическом тексте. С. 53, 80.

кирована, и это открывает широкое поле для гипотетических построений. Не только исследователь и читатель, но и сам автор зачастую не может ответить на вопрос о такого рода заимствованиях; достаточно вспомнить известную историю с «Обрывом» И.А. Гончарова и «Дворянским гнездом» И.С. Тургенева, которая развела писателей.

Интертекстуальная природа мотива представляется настолько значимым фактором, что в новейших исследованиях называется как его обязательный признак. Мотив, «интертекстуальный в своем функционировании», базирующийся на интертекстуальном повторе, противопоставляется лейтмотиву: «Признак лейтмотива – это обязательная повторяемость *в пределах* текста одного и того же произведения; признак мотива – его обязательная повторяемость *за пределами* текста одного произведения»<sup>125</sup>.

О межтекстовом повторе как условии функционирования мотива пишут и другие авторы. Причиной повторяемости мотивов признается их соотнесенность с традицией («фундаментальные трансисторические мотивы» – В.И. Тюпа)<sup>126</sup>. В другом понимании мотивы восходят к определенным архетипам (И.П. Смирнов). Это положение поначалу соотносилось только с «ключевыми текстами» русской культуры: «В «Слове о полку Игореве» принадлежит к «архетипическим формам» перемещение универсально распространенных метафор битва-пир, битва-свадьба и битва-сеянье»<sup>127</sup>. В книге «Порождение интертекста» оно рассматривается уже как универсальный закон цитации.

Иной подход к проблеме архетипа обнаруживает статья Стефана Моравского «Основные функции цитаты»: «Архетип и цитата – две совершенно разные вещи. Их единственная точка соприкосновения – настойчивость, с которой они повторяются в культуре. Архетип более биологический, нежели культурный феномен, цитата – вполне культурный»<sup>128</sup>. Моравский, исключая архетип из сферы цитации, не относит к цитатам и так называемые «перманентные мотивы», «странствующие мотивы»: «Не

---

<sup>125</sup> Силантьев И.В. Мотив в системе художественного повествования. Проблемы теории и анализа. Новосибирск, 2001. С. 27.

<sup>126</sup> Тюпа В.И. Тезисы к проекту словаря мотивов // Дискурс. 1996. № 2. С. 52.

<sup>127</sup> Смирнов И.П. Цитирование как историко-литературная проблема... С. 268.

<sup>128</sup> Moravski S. Op. cit. P. 697-698.

могут рассматриваться в качестве цитат «перманентные мотивы», «странствующие мотивы», возникшие в литературе на основе «фундаментальных архетипов» (мотив воскресения, противопоставления ада и рая, Великая Мать, Сатана и святой и т. д.)»<sup>129</sup>.

Если восхождение к общему архетипу и к традиции не является универсальным критерием цитатности мотивов, то какие-то объективные критерии цитатности все же могут быть названы. Согласно И.П. Смирнову, факт цитации мотивов может быть установлен при расчленении мотива на актанта (действительность) и предикат (действие, признак).

Тот же признак называет в «Тезисах к проекту словаря мотивов» Тюпа: «Художественная мотивика не предметна, а *предикативна*. Мотив – это не «тема неразложимой части произведения» (Б.В. Томашевский), а рема, не денотат, а концепт, не вопрос, но ответ. Строго говоря, в текстах художественных высказываний мы имеем дело не с мотивами *сына, царя* или *цветка*, но с мотивами, например, *блудного сына, гордого царя* или *цветка на могиле возлюбленной* и т. п.»<sup>130</sup>.

Все это позволяет установить следующий критерий цитации мотива. Мотивная цитация – это использование мотива с чужой предикацией – автора или литературного направления.

Модель «мотив – предикация мотива» (как условие опознавания цитатного мотива) можно сблизить с описываемым в психолингвистике членением «топик – коммент». «Топик» в самом общем определении – это «данное», «тема»; «коммент» – «новое о данном». Членение «топик – коммент» для разных языков является универсальным, и это связано с механизмом «вычленения значимой части ситуации, что опирается на ориентировочный рефлекс»<sup>131</sup>.

Два признака топика оказываются работающими и при определении мотива:

1) функция топика – обозначение центра внимания, уточнение области, применительно к которой верна предикация;

2) топик занимает начальную позицию в предложении, что соответствует, как можно предположить, обычности вынесения

---

<sup>129</sup> Ibid. P. 697.

<sup>130</sup> Тюпа В.И. Указ. соч. С. 52.

<sup>131</sup> Bates E. Language and context: The Acquisition of Pragmatics. New York, 1976. Цит. по: Ахутина Т.В. Порождение речи. Нейролингвистический анализ синтаксиса. М., 1989. С. 41.

мотива в сильную позицию текста – заглавие или начало (с позиций психолингвистики конец текста сильной позицией не является).

Художественная литература дает множество примеров вынесения топика в заглавие: «Дар», «Подвиг», «Отчаяние» В.В. Набокова; «Война и мир» Л.Н. Толстого; «На дне» А.М. Горького и т. д. (литература вся в самом общем виде соответствует модели «топик – коммент»: «выделение субъективно-существенного» + новое о данном).

Значение предикации в установлении цитатности мотива можно показать на примере романа Набокова «Машенька». В качестве источника мотива тени здесь можно предположительно назвать «Тень» Андерсена и «Божественную комедию» Данте, но, исходя из предикации мотива, факт цитации может быть подтвержден только по отношению к «Необычайным приключениям Петера Шлемиля» (мотив «*проданной* тени»). Мотив продажи тени дьяволу зафиксирован в описании съемок фильма: «Не брезговал он ничем: не раз даже *продавал свою тень* (курсив наш. – Н.С.), подобно многим из нас»<sup>132</sup>. Цитатность мотива подтверждается еще одним совпадением: оплата за день работы статиста («тень» на экране) стоит десять марок (десять гульденов у Шамиссо).

Отсутствие у цитаты-мотива выраженного лексически предиката может иметь место в тех случаях, когда цитируемый мотив имеет в тексте-источнике устойчивую для данного литературного направления предикацию, которая сохраняется и в цитирующем тексте. Из новеллы Вальзера «Стихи» лейтмотивы переносятся в лирические миниатюры сборника «Возвращение Чорба» Набокова: «Письмо в Россию», «Благость», «Путеводитель по Берлину», сохраняя ту же предикацию.

Особый эмоциональный строй «Стихов» Вальзера находит выражение во введении лейтмотивов: «радость», «любовь», «счастье». «Радость», «чудеснейшая радость» в «Стихах» Вальзера находят соответствие в «радости», «мерцающей радости» у Набокова (новелла «Благость»). Слово «счастье» определило заглавие ненаписанного романа Набокова «Счастье». Мотив счастья как центральный сохранился и в лирической миниатюре «Письмо в Россию». «Благость» – слово не набоковское и у Набокова

---

<sup>132</sup> Набоков В. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 1. С. 40.

встречается только в одном произведении. Цитата в заглавии, в сильной позиции («Благость»), выполняет двойную функцию. С одной стороны, заглавие выявляет центральный мотив произведения – мотив благодати мира. С другой стороны, заглавие делает новеллу «Благость» сигнальным текстом для обозначения тех цитируемых источников, где этот мотив представлен. Это роман Вальзера «Помощник» и его новеллы «Клейст в Туне» и «Вюрцбург»<sup>133</sup>, которые цитируются Набоковым и в новелле «Облако, озеро, башня».

Мотив «благодати» оказывается связан с Богом ввиду одного из значений слова: «благость» – «милость, милосердие (по религиозным представлениям – исходящее от божества)»<sup>134</sup>. Благость у Вальзера исходит от Бога («милость» всевышнего и есть «благость»)<sup>135</sup>. В миниатюрах Набокова Бог возникает дважды: в «Путеводителе по Берлину» (в упоминании о «торжественном и нежном начале» Ветхого Завета) и в финальных строках «Письма в Россию», где герой ощущает присутствие Бога во всем, «чем Бог окружает так щедро человеческое одиночество».

С позиций романтического пантеизма герой способен полюбить весь мир:

ВАЛЬЗЕР: «О, сколь безоглядно я вдруг полюбил этот мир... (курсив наш. – Н.С.). Каждый шаг тогда был наслаждением, каждое слово блаженством»<sup>136</sup>.

НАБОКОВ: «Тогда я почувствовал нежность *мира* (курсив наш. – Н.С.), глубокую благодать всего, что окружало меня» («Благость»).

---

<sup>133</sup> «Он вскакивает, выбегает в сад, садится там в лодку и гребет далеко в открытое утреннее озеро... Он раздевается и прыгает в воду. Как несказанно *благодно* у него на душе!» («Клейст в Туне») (Вальзер Р. Указ. соч. С. 314). «И вместе с тем на душе у него было прямо-таки *благодно*. Вся природа словно бы молилась, ласково, восторженно, всеми своими неяркими, приглушенными красками» («Помощник») (Там же. С. 197). «О чудо, поистине неземной *благодатью* наполнилась распростертая вокруг тишина ночи» («Вюрцбург») (курсив наш – Н.С.) (Там же. С. 342).

<sup>134</sup> Словарь современного русского литературного языка: В 20 т. М., 1991. Т. 1. С. 617.

<sup>135</sup> «Иногда я опускался на колени в своей комнате и, сложив руки, молил всевышнего не лишать меня своей *милости*» («Стихи») (курсив наш. – Н.С.) (Вальзер Р. Указ. соч. С. 436).

<sup>136</sup> Там же.

Герой «Стихов» Вальзера – поэт; герой миниатюр Набокова – писатель, скульптор. Творец-художник у обоих авторов уподобляется Творцу-Всевышнему. Этапы творения повторяют библейскую легенду. Если в Библии сотворение мира начинается со «слова», то у Набокова и Вальзера началом творчества является «мысль». Рождение поэта в новелле «Стихи» сопряжено с появлением «мысли». Слово «мысль» употреблено Вальзером в контекстуальном значении: «творческий импульс», «творческое вдохновение», «творчество». Та же контекстуальная замена дается у Набокова в новелле «Благость».

ВАЛЬЗЕР: «Я был словно новорожденный... В те дни любая *мысль* была частью жизни, а любой живой образ – *мыслью*»<sup>137</sup> (курсив наш. – Н.С.).

НАБОКОВ: «...и в пальцах я ощутил мягкую щекотку *мысли*, начинающей творить» (курсив наш. – Н.С.).

Эстетическое кредо Вальзера – способность увидеть красоту мира в малости. В своем этюде «Несколько слов о том, как писать роман» он дает авторам совет «во имя непреходящей ценности их книг»: «Пусть лучше делают ничтожное значительным, нежели значительное ничтожным»<sup>138</sup>. В «Письме в Россию» вопреки намерению «не говорить о мелочах прошлого» герой говорит о «мелочах» настоящего, которые сохранит писатель для будущих поколений: о «мокром отражении фонаря», «осторожном отражении каменных ступеней, спускающихся в черные воды канала», об «улыбке танцующей четы». Тот же мотив – «мелочей» настоящего, увиденных из будущего, – составляет единственное содержание «Путеводителя по Берлину»<sup>139</sup>. Два эпизода с «мелочами» у Набокова и Вальзера выстраиваются параллельно.

---

<sup>137</sup> Там же. С. 436.

<sup>138</sup> Там же. С. 448.

<sup>139</sup> «Тогда все будет ценно и полновесно, – всякая мелочь: и кошель кондуктора, и реклама над окошком, и особая трамвайная тряска, которую наши правнуки, быть может, вообразят; все будет облагорожено и оправдано стариной... всякая мелочь нашего обихода станет сама по себе прекрасной и праздничной» (Набоков В. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 1. С. 337, 338).

ВАЛЬЗЕР («СТИХИ»): «Я помню каждую малость... Я как сейчас вижу перед собой *кровать, стол, лампу, мелочи*, которые ничего бы не значили, не будь с ними связана та радость, что пронизывала тогда все мое существо... Подчас наше величие зависит от *мелочи*, и я не могу забыть ни того, ни другого»<sup>140</sup> (курсив наш. – Н.С.).

«Мелочи», характеризую аскетизм обстановки жилища, подтверждают бедность героев поэта и писателя.

ВАЛЬЗЕР: «Я был *беден*, так как лишился места»<sup>141</sup> (курсив наш. – Н.С.).

НАБОКОВ («ПИСЬМО В РОССИЮ»): «Странно: я сам решил, в предыдущем письме к тебе, не вспоминать, не говорить о прошлом, особенно о *мелочах* прошлого... Сейчас ночь. Ночью особенно чувствуешь неподвижность предметов, – *лампы, мебели, портретов на столе*» (курсив наш. – Н.С.).

НАБОКОВ: «Блуждая по улицам, по площадям, по набережным вдоль канала, – рассеянно чувствуя *губы сырости сквозь дырявые подошвы...*» (курсив наш. – Н.С.).

Бедность замыкает мир, страсть к путешествиям требует денег – об этом упоминают и Набоков, и Вальзер.

ВАЛЬЗЕР: «А при этом я был очень беден и о том, что такое *«весь белый свет»*, не знал ничего, или разве что понаслышке»<sup>142</sup> (курсив наш. – Н.С.).

НАБОКОВ: «Я невольно воображаю *теплые страны*, куда укачу, как только добуду те лишние сто марок, о коих мечтаю – так благодушно, так беззаботно» (курсив наш. – Н.С.).

Однако бедность не способна омрачить существования.

ВАЛЬЗЕР: «В то время я никогда не унывал».

НАБОКОВ: «Я так беззаботен...».

---

<sup>140</sup> Вальзер Р. Указ. соч. С. 436-437.

<sup>141</sup> Там же. С. 434.

<sup>142</sup> Там же. С. 436.

«Философия бедности» у Вальзера не имеет ничего общего с романтическим прославлением «сладкого безделья». Эта активная жизненная и писательская позиция связана с убеждением, что всякое обогащение разрушает личность и вредит художнику<sup>143</sup>. У Набокова, как и у Вальзера, мы находим «апологию бедности», той бедности, которая не исключает счастья.

Осознание мира в его целостности с неизбежностью вызывает мысль о смерти, но и сама эта мысль при переизбытке радости и счастья – легка. И у обоих авторов осознание этого единства происходит «вдруг», в соседстве детства и смерти постигается круговорот жизни.

ВАЛЬЗЕР: «Все кругом меня... сияло юной радостью, как глаза и щеки *ребенка*. А потом я *вдруг* видел печать *смерти* на живом»<sup>144</sup> (курсив наш. – Н.С.).

НАБОКОВ: «Я *вдруг* понял, что есть *детская* улыбка в *смерти*» (курсив наш. – Н.С.).

В творчестве Набокова этот мотив становится устойчивым: «Колыбель качается над бездной...» – так начинаются «Другие берега».

«Нежность мира» («Благость») делает нежной даже смерть («нежная смерть» в «Письме в Россию») и предметы («нежность» вещей в «Путеводителе по Берлину»)<sup>145</sup>; там же упоминание о «торжественном и *нежном* начале Ветхого Завета». Дымкой нежности подернут мир в миниатюрах Набокова, где настоящее, увиденное из будущего, обретает значительность и неповторимость. Все это соответствует особому времени – времени воспоминаний, «милому, *нежному*, чудесному времени» в «Стихах» Вальзера.

---

<sup>143</sup> См. об этом: *Седельник В.Д.* Вальзер // История всемирной литературы: В 9 т. М., 1994. Т. 8. С. 366.

<sup>144</sup> *Вальзер Р.* Указ. соч. С. 436.

<sup>145</sup> «Мне думается, что в этом смысл писательского творчества: изображать обыкновенные *вещи* так, как они отразятся в ласковых зеркалах будущих времен, находить в них ту благоуханную *нежность*, которую почуют наши потомки...» (курсив наш. – Н.С.) (*Набоков В.* Собрание сочинений: В 4 т. Т. 1. С. 338).

Из «Стихов» Вальзера, писателя-неоромантика, привносятся в миниатюры Набокова и так называемые «стилевые слова» романтизма – романтические штампы: «ночь», «ветер», «окно». Ночь в романтизме – время интуитивного постижения тайн мироздания. В то же время мотив ночи имеет у Набокова вторичную предикацию, заимствованную из новеллы Вальзера «Стихи»: это «моя» ночь, поэт ощущает нерасторжимую связь с ее стихией.

ВАЛЬЗЕР: «...покуда сама *ночь* не начинала музицировать и я *переходил в нее*» (курсив наш. – Н.С.).

НАБОКОВ: «*моя* верная, моя одинокая *ночь*» (курсив наш. – Н.С.).

«Ветер» у Вальзера обвевает весь мир, это ветер свободы, ветер странствий – ветер высоких сфер: «Легкие и суровые *ветра* проносились *над моей головой*, как и *над всем миром*»<sup>146</sup>. Герой «Письма в Россию» также ощущает «порывы *высокого ветра*».

«Окно» в романтической традиции – граница мироздания и комнаты, и эти два мира сообщаются. Можно впустить утро, распахнув окно, как герой Набокова: «Впустив утро – прищуренное, жалкое, – я рассмеялся» («Благость»). Или можно, преодолев границу двух миров, преисполниться «радостью»: «Стоило мне утром или ночью открыть окно или подойти к дверям, все мое существо переполнялось радостью. Ветер синими кругами накатывал на поле, колокола звонили, и все кругом было несказанно прекрасным» («Стихи»)<sup>147</sup>. В данном случае факт цитации подтверждается и общей у Вальзера и Набокова хронотопической отнесенностью мотива. В составе мотива эстетически актуализированной оказывается его пространственно-временная характеристика: открыв окно, герой оказывается исполненным радости именно утром. И самое сцепление «стилевых слов» романтизма у Вальзера и Набокова совпадает («вечер», «ночь», «утро», «окно»).

Типология заимствованных мотивов выстраивается следующим образом:

- 1) вальзеровские мотивы в миниатюрах Набокова: «благость», «мысль», «мелочи»;

<sup>146</sup> Вальзер Р. Указ. соч. С. 434.

<sup>147</sup> Там же. С. 437.

- 2) особое сцепление мотивов: «творец-художник» – «Творец-Всевышний», «бедность» и «счастье», «бедность» и «странствия», «счастье» и «одиночество», «детство» и «смерть»;
- 3) «стилевые слова» романтизма, усвоенные Набоковым через посредничество Вальзера: «ночь», «ветер», «окно»;
- 4) окказиональное употребление слова «мысль» у Вальзера и Набокова.

Цитация на мотивном уровне позволяет Набокову создать уникальные для его творчества тексты – лирические миниатюры, воспроизводящие существенные особенности жанровой структуры текста-источника. Жанр лирической миниатюры не был особенно популярен в 10–20-е годы, расцвет ее приходится на вторую половину XX века в связи с общей тенденцией к минимализации повествовательных форм. Вальзер, две трети творческого наследия которого составляет малая проза, обогнал свое время: представленные в его «маленьких стихотворениях» (*kleine Dichtungen*) особенности становятся конституирующими для жанра лирической миниатюры в европейской литературе. У Набокова лирические миниатюры – фрагменты ненаписанного романа «Счастье» – образуют в книге «Возвращение Чорба» особое жанровое единство и делают ее «самым светлым томом набоковской прозы». Впоследствии к жанру лирической миниатюры Набоков никогда не обращался: опробовав ее возможности в «Возвращении Чорба», он приходит в следующих сборниках рассказов («Соглядатай», «Весна в Фиальте») к собственной повествовательной модели.

Мотивы, попадая в новый контекст, должны, очевидно, реализовать свое исходное значение – и только потом происходит перекодировка цитаты. Эту логику в наиболее чистом виде демонстрирует одна цитата из Мопассана в романе Набокова «Ада». Новелла Мопассана «Ожерелье» пересказана в романе Набокова, и авторство ее приписывается одному из персонажей. Мотив «ожерелья» представлен не только в новелле Мопассана «Ожерелье», но и в его новелле «Драгоценности». Этот мотив имплицитно заявлен в заглавиях обеих новелл: «La Parure» («Ожерелье» в русской переводческой традиции) буквально значит: «украшение из драгоценных камней». Совпадений так много, что новелла «Драгоценности» могла бы быть прочитана как ответ на риторический вопрос повествователя в «Ожерелье»:

«Что было бы, если бы она не потеряла ожерелья? Кто знает? Кто знает?» (если бы новелла «Драгоценности» не была написана раньше). Исходная ситуация (девушка из бедной семьи принимает предложение бедного чиновника) подтверждается тем, что обе героини живут на улице Мучеников. И та и другая характеризуются эпитетами «очаровательная», «изящная»; обладая тонким вкусом и питая особую слабость к туалетам и драгоценностям, за неимением средств одеваются «просто». И в обеих новеллах неожиданный поворот сюжета, завершающийся пуантом, связан с ожерельем. В финале новеллы «Ожерелье» выясняется, что ожерелье было фальшивым; в новелле «Драгоценности» «фальшивые» драгоценности оказываются настоящими.

Если исходить из этих двух новелл, то мотив «ожерелья» у Мопассана имеет тройную предикацию: «ожерелье подаренное», «ожерелье фальшивое», «ожерелье распавшееся, потерянное». Ожерелье и другие драгоценности дарит героине покровитель («Драгоценности»). Ожерелье теряет героиня, возвращаясь с бала («Ожерелье»). «Фальшивое» ожерелье играет главную роль в развитии сюжета в обеих новеллах.

Все три мопассановских субмотива повторяются в «Аде», последовательно профанируясь.

Ситуация с дарением бриллиантового ожерелья Аде возникает в романе дважды. Один раз – в реплике Демона: «Но что Ада, молчаливая любовь моя, хотела бы получить на свой день рождения?.. Une rivière de diamants?»<sup>148</sup> (бриллиантовое ожерелье – фр.). Значимы здесь не поведение Демона (Демон в силу своей всегдашней рассеянности может не догадываться о цитатности своей реплики-вопроса и даже не ждет на нее ответа) и не то, что сама ситуация – дарение дорогого бриллиантового ожерелья – сразу же отвергается Мариной, как нарушающая светские приличия и намекающая на отцовство Демона. Двусмысленность положения угадывается юными героями: Ада дразнит Вана, «который все это время настороженно ожидал, как она прореагирует на «бриллианты». Смысл этой ремарки становится понятен, если принять во внимание особую любовь к драгоценностям мопассановских героинь и равнодушие к ним Ады.

Мотив «подаренного ожерелья» соединяется с мотивом «фальшивого ожерелья» в эпизоде с Ваном Вином и Адой, при-

---

<sup>148</sup> *Набоков В.* Ада, или Страсть. С. 248.

чем о *фальши /истинности* речь здесь может идти в тех же двух значениях, что и у Мопассана.

Оппозиция фальши/истинности оказывается в «Аде» мнимо значительной. Богатый Ван не может подарить своей любовнице ожерелье с фальшивыми бриллиантами, а измены Ады остаются до конца романа вполне гипотетическими. Самый мотив «распавшегося ожерелья» становится проходным: ожерелье не теряется, оно лишь разрывается, распадается, а затем отдается в починку.

Но тот же мотив «распавшегося ожерелья» после перекодировки становится в «Аде» центральным. Ожерелья в «Аде» теряются, рассыпаются, распадаются. Распавшихся ожерелий такое множество, что, кажется, «Ожерелье» Мопассана затем только и процитировано, чтобы, многократно умноженные, разошлись по роману ожерелья / бусы / бусины. Все это напоминает анаграмматический взрыв. Ожерелья в романе дважды теряются: во вставной новелле и псевдорусской частушке, травестийно представляющей мопассановский мотив:

Девки глупые в репы  
Да в крапиву забрели,  
Одежонку всю порвали,  
*Бусики порастеряли* (курсив наш. – Н.С.).

Четыре раза ожерелья распадаются; ожерелья собирают, перебирают их бусины. Но анаграмматическим взрывом в точном значении распыление ожерелий в романе не является, так как нет утраты «кода-смысла»<sup>149</sup>.

Новая семантика за мотивом «распавшееся ожерелье» закрепляется как следствие его метафоризации и последующего опредмечивания.

Центральная метафора романа изображает творчество как работу памяти: «А ты помнишь, а tї pomnish’, et te souviens-tu (неизменно вот этой, вытекающей из «а» кодеттой подхватывалась каждая очередная *бусина распавшегося ожерелья*)» (курсив наш. – Н.С.) – так в их увлеченных беседах и только так начиналась чуть не каждая фраза. Они выверяли между собой даты, просеивали и прослаивали последовательность событий»<sup>150</sup>. Метафо-

<sup>149</sup> О цитировании «Песочного человека» Гофмана по анаграмматическому типу см.: *Линецкий В.* «Анти-Бахтин» – лучшая книга о Владимире Набокове. СПб., 1994.

<sup>150</sup> *Набоков В.* Ада, или Страсть. С. 109.

ра представлена здесь сразу в двух своих ипостасях: конструктивной (память, творчество – «собранное ожерелье») и деструктивной (забвение – «распавшееся ожерелье»). Определенность мотива с сохранением его метафорического значения происходит в письме Вана к Аде. Ван призывает, чтобы уберечь память о Люсетт, хранить детали, напоминающие о ней: «каждую *лопнувшую нитку бус* (курсив наш. – Н.С.), каждую каемку, оторвавшуюся от платья»<sup>151</sup>.

В ретроспективном прочтении метафоризируется и воспринятая ранее по мопассановскому коду деталь – бусы на полу, рассыпанные Ваном. И на последних страницах романа среди других воспоминаний вновь возникают «бриллианты, рассыпанные по паркету в 1888 году».

Сюжетостроительная функция цитаты осуществляется при заимствовании «сюжетогенных» мотивов (термин Тюпы).

Романтический эскейпизм, бегство на природу – составляет единственное содержание новеллы Роберта Вальзера «Клейст в Туне». Клишированный у писателей-романтиков, этот мотив на уровне субмотивов позволяет установить факт цитации. Совпадения мотивов выстраиваются по следующей схеме:

1) герой приезжает к озеру, чтобы поселиться там надолго (у Набокова – навсегда);

2) он снимает/намеревается снять комнату на берегу в дешевой гостинице;

3) озерный ландшафт служит герою поддержкой (мотив «ландшафт – «перила» для души»);

4) вид из окна обещает заманчивые перспективы судьбы;

5) «роман» героя с озером (этот мотив распадается на два субмотива):

а) герой объясняется озеру в любви, как живому существу, подкрепляя свое признание жестом;

б) озеро ответно дарит героя «улыбкой».

Система мотивных цитат способна пролить свет на факты биографии и творчества Набокова. В предисловии к однотомнику прозы писателя 1990 года издания о Набокове сказано: «Родившийся в самом конце прошлого века в Петербурге и скончавшийся 2 июля 1977 года в своем имении Монтре в Швейцарии»<sup>152</sup>.

---

<sup>151</sup> Там же. С. 469.

<sup>152</sup> Михайлов О. Король без королевства // Набоков В. Машенька. Защита Лужина. Приглашение на казнь. Другие берега. М., 1990. С. 3.

Все здесь правда, кроме одного: Набоков умер в гостинице, так никогда и не обзаведшись собственным домом. И это обстоятельство не могло не вдохновить биографов, критиков, литературоведов на выстраивание гипотез. «Принципиальная бездомность» – таков приговор Виктора Ерофеева. Тоска по России детства (те же швейцары, те же крахмальные скатерти, что видел писатель ребенком в отчем барском доме) – версия Бориса Носика, написавшего первую русскую биографию Набокова. И все же неудовлетворительность этих объяснений заставляет снова и снова вопрошать: почему? Почему писатель, который мог купить не просто дом – два, три дома – прожил восемнадцать лет в гостинице? («Жить в отеле, когда можешь купить свой собственный дом, два дома, три дома...») <sup>153</sup>

Ответить на этот вопрос невозможно, не задав раньше другого вопроса: почему Швейцария? Почему не любая другая страна Старого или Нового Света? В книгах Набокова вообще много Швейцарии. Швейцарцем был дед Мартына из романа «Подвиг», где сам герой путешествует по Швейцарии. В Швейцарии обретают покой и счастье Ада и Ван, в Швейцарии заставляет автор возникнуть из небытия безумного Бахмана («Бахман»). И есть еще один швейцарский след, перед которым меркнет все остальное: это швейцарский писатель Роберт Вальзер.

Влияние Вальзера на Набокова представляется не соизмеримым ни с какими другими влияниями: Роберт Вальзер – сквозная и, может быть, главная мистификация его жизни. От Вальзера у Набокова специфическая «литературность», манифестируя которую швейцарский писатель намного обогнал свое время, представляя постмодернизм конца XX столетия в самом его начале. Набоков сам выстроил ряд писателей, оказавших на него влияние: Флобер, Пруст, Бальзак, Драйзер, Джойс, Лев Толстой, Андрей Белый. Имени Вальзера здесь нет, и немецкие влияния Набоков отвергал со всей категоричностью. В предисловии к английскому переводу романа «Король, дама, валет» он писал: «По-немецки я не говорил, немецких друзей у меня не было, и я не прочитал к тому времени ни единого немецкого романа ни в подлиннике, ни в переводе» <sup>154</sup>. Но Вальзера Набоков, очевидно, чи-

---

<sup>153</sup> Носик Б. Указ. соч. С. 488.

<sup>154</sup> Набоков В. Предисловие к английскому переводу романа «Король, дама, валет» («King, Queen, Knave») // Владимир Набоков: pro et contra. С. 64.

тал и оставил исследователям ключ к отмыканию заветного «ларчика» в своей биографии.

Литературную осведомленность Набокова подтверждает его знаменитая новелла «Облако, озеро, башня». В новелле три цитируемых источника: роман Вальзера «Помощник» и две его новеллы – «Клейст в Туне» и «Вюрцбург». Мотивная цитация в новелле «Облако, озеро, башня» осуществляется на всех уровнях, начиная с заглавия. Озерный ландшафт в новелле Набокова включает в себя облако, озеро, башню («озеро с облаком и башней»). Те же составляющие триады-заглавия вычлениваются из описания ландшафта в новелле Вальзера «Клейст в Туне»: «грязные чудовищные *облака*», «*озеро жесткое и мрачное*», «над ним горят кипяще-красным огнем *башни* замка» (курсив наш. – Н.С.)<sup>155</sup>. Содержание новеллы «Клейст в Туне» стянуто у Набокова в один эпизод, который содержит в себе кульминацию и определяет заглавие. В обеих новеллах герой приезжает к озеру, снимает (или намеревается снять) номер в гостинице на берегу; уезжает, покидает озеро с ощущением невосполнимой утраты. Романтический эскейпизм – бегство на природу – общеромантический мотив, клишированный у писателей-романтиков сюжетно. Но уже здесь намечаются совпадения, которые позволяют говорить об общем у Вальзера и Набокова сюжетогенном мотиве.

У Вальзера Клейст приезжает в Швейцарию. Свое появление в усадьбе в Туне он начинает с вопроса: «Можно ли здесь снять комнату?» Потом «Клейст обосновался в трех комнатах, которые ему предоставили удивительно дешево». Герой Набокова путешествует то ли по Швейцарии, то ли по югу Германии. Василий Иванович входит в «пегий двухэтажный дом». «Наверху была комната для приезжих. «Знаете, я сниму ее на всю жизнь», – будто бы сказал Василий Иванович, как только в нее вошел. В ней ничего не было особенного, – напротив, это была самая дюжинная комнатка»<sup>156</sup>. Клейст почти счастлив в опьянении творчеством, и только давлением внешних обстоятельств продиктован его отъезд. Мечта Василия Ивановича оказывается невыполнимой (но иллюзорно и счастье героев Вальзера). И есть нечто общее, что сбывшиеся и несбывшиеся иллюзии героев объединяет: счастье для них возможно в одной только точке земли, и расположена она в ареале озера.

<sup>155</sup> Вальзер Р. Указ. соч. С. 315, 317.

<sup>156</sup> Набоков В. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 4. С. 424.

В описании озера у Набокова и Вальзера выстраивается целый ряд параллельных мотивов. Озерный ландшафт, по определению Вальзера, «невыносимо прекрасен», и у Набокова он «совершенен». Эстетизация ландшафта позволяет воспринимать его как живую картину (мотив «ландшафт-картина»). Для художника-романтика Клейста озерный ландшафт еще одна «картина». Клейст сидит на кладбищеской стене и неотрывно смотрит на озеро, вследствие чего дистанция между героем и ландшафтом предельно сокращается до того, что Клейст хотел бы увидеть эту картину изнутри, слиться с ней, стать ее частью, не переставая видеть: «Он сидит, наклонив лицо, словно приготовившись к смертельному прыжку в эту прекрасную картину глубины. Он хочет умереть в этой картине, хочет только видеть, превратиться в зрачок»<sup>157</sup>. Это уже романтический гиперэстетизм. Грани между ландшафтом и пейзажем стираются – ландшафт становится пейзажем.

Вальзеровская двойная метафора – «озерная картина» и «прыжок в картину» – разведена у Набокова по двум разным произведениям. «Прыжок в картину», вхождение в картину – начало жизненного пути Мартына в романе Набокова «Подвиг»: «Вспоминая в юности то время, он спрашивал себя, не случилось ли и впрямь так, что с изголовья кровати он однажды *прыгнул в картину*» (курсив наш. – Н.С.)<sup>158</sup>. «Акварельная картина» в конце романа становится ландшафтом, поглотившим героя в его последнем уходе. Та же акварельная картина – «холст» с озером – возникает у Набокова в романе «Ада». «Холст» испаривает одинокая фигурка спортсмена на водных лыжах; «разводья» в этой картине – это и размыты акварели (водяная живопись), и места в озере, где вода стоячая и нет волнения на поверхности вод.

Развитием мотива «ландшафт-картина» является у Набокова и Вальзера мотив «вид с озером из окна». «Вид из окна» – мотив общеромантический, и он обозначен уже в новелле «Клейст в Тунне». Клейст из окна гостиницы видит озеро: «Он часто сидит возле окна... За белой дымкой и туманами в обрамлении неестественно красивых гор спряталось озеро... Положив голову на локоть, Клейст все смотрит и смотрит...»<sup>159</sup>.

---

<sup>157</sup> Вальзер Р. Указ. соч. С. 318.

<sup>158</sup> Набоков В. Собрание сочинений: В 4 т. М., 1990. Т. 2. С. 158.

<sup>159</sup> Вальзер Р. Указ. соч. С. 314.

Но в новеллу Набокова этот мотив попадает из романа «Помощник» – здесь можно говорить о новой предикации мотива.

ВАЛЬЗЕР. «Йозеф сказал себе вот что: «Я живу здесь в одной из самых чудеснейших комнат на свете, с самым что ни на есть прелестным видом из окна»<sup>160</sup>.

НАБОКОВ. «Василий Иванович в одну солнечную секунду понял, что здесь в этой комнатке с прелестным до слез видом в окне наконец-то так пойдет жизнь, как он всегда этого желал»<sup>161</sup>.

Перевод адекватно передает текст оригинала, однако буквальный, дословный перевод с немецкого оказывается невозможным или, во всяком случае, сильно проигрывает переводу литературному: «Я живу здесь, в комнате, из которой открывается самый что ни на есть прекрасный вид на свете». В оригинале текст еще более многозначен, так как дает возможность двойного понимания: «*Ich bewohne hier eines der aussichtsfreisten und schönstgelegenen Zimmer der Welt*»<sup>162</sup>. «Aussicht» – это и вид (из окна) и перспектива судьбы. С учетом второго лексического значения это может значить следующее: «Я живу в комнате, из которой открываются особенно приятные перспективы судьбы». У Набокова подтекст вальзеровского фрагмента выявляется текстуально, акцентируется момент судьбоносности: «Здесь в этой комнатке с прелестным до слез видом в окне наконец-то так пойдет жизнь, как он всегда этого желал»<sup>163</sup>. И не случайно поддержкой герою Набокова становится внутренность гостиничной «комнатки», где вид с озером – часть интерьера, картина: «Все кругом было помощью, обещанием и отрадой». У Вальзера тот же мотив «ландшафт – перила для души» вынесен на природу: «Внизу на водной глади озера покачивается лодка... Пусть воздух станет мостом, а весь ландшафт – перилами, чтобы прислониться к ним в усталом блаженстве всеми чувствами» («Клейст в Туне»)<sup>164</sup>.

---

<sup>160</sup> Набоков В. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 4. С. 425.

<sup>161</sup> Там же. С. 425.

<sup>162</sup> Walser R. *Der Gehülfe*. Leipzig, 1980. S. 100.

<sup>163</sup> Набоков В. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 4. С. 425.

<sup>164</sup> Вальзер Р. Указ. соч. С. 318.

В озерной стихии вальзеровского романа и набоковской новеллы герой объясняется озеру в любви, а озеро ответно дарит своего созерцателя «улыбкой». Йозеф в романе «Помощник» посылает озеру прощальный поцелуй; жест – объяснение озеру в любви – Набоков сообщает Василию Ивановичу: «Василий Иванович даже прижал руку к сердцу, словно смотрел, тут ли оно, чтоб его отдать»<sup>165</sup>. И «улыбка земли и озера» («Land und Seelächelns») в романе Вальзера – это «улыбка» набоковского ландшафта: «Таких, разумеется, видов в средней Европе сколько угодно, но именно, именно этот, по невыразимой и неповторимой согласованности его трех главных частей, по улыбке его... был чем-то таким единственным, и родным, и давно обещанным»<sup>166</sup>. Совпадает в этом случае не только мотив, но и заимствуется чужая метафора.

И в «Лолите», последнем романе Набокова, написанном в Америке, есть предвкушение Швейцарии в упоминании о «лаковых, крашенных, игрушечных» швейцарских деревеньках и «вдоволь прославленных Альпах». Пророческими для автора оказались строки: «У каждого есть такие роковые предметы или явления, – в одном случае повторяющийся ландшафт»<sup>167</sup>. Через двадцать два года после написания новеллы «Облако, озеро, башня» Набоков проделал свой путь к озеру: он приехал в Швейцарию и снял там номер в гостинице на берегу Женевского озера, как оказалось, «на всю жизнь». «Жизнь поэта как пародия его творчества»<sup>168</sup> обрекала на такие повторения.

Если мотивная цитация представляет тему и сюжет в произведении (сюжетогенные мотивы и тематические мотивы), то значимость их в литературе может расцениваться по-разному. Особую роль выполняет тематическая цитата-мотив в передаче традиции. Фундаментальные категории мира, оставаясь непреходящими, изменяют в различных литературных течениях свою предикацию («благость» у писателя-неоромантика отличается от библейской «благости» и т. д.). Изменение предикации мотива свидетельствует о сдвиге в традиции, об открытии нового в явлении.

---

<sup>165</sup> Набоков В. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 4. С. 425.

<sup>166</sup> Там же.

<sup>167</sup> Набоков В. Собрание сочинений американского периода. Т. 2. С. 212.

<sup>168</sup> Набоков В. Пушкин, или Правда и правдоподобие // Набоков В. Романы. Рассказы. Эссе. СПб., 1993. С. 229.

## МЕТРИЧЕСКАЯ И АНАГРАММАТИЧЕСКАЯ ЦИТАТА

Метрическую и анаграмматическую цитату при всем их несходстве объединяет ряд признаков: это достаточно редко встречающийся тип цитирования; это всегда имплицитные цитаты; опознание их обычно требует сопутствующих цитат на лексическом или мотивном уровнях.

Финал романа Набокова «Дар» содержит фрагмент, воспроизводящий основные мотивы XLVIII строфы 8-й главы «Евгения Онегина» и написанный пушкинским размером – онегинской строфой. «Прощай же, книга! Для видений – отсрочки смертной тоже нет. С колен поднимется Евгений, – но удаляется поэт. И все же слух не может сразу расстаться с музыкой, рассказу дать замереть... судьба сама еще звенит, – и для ума внимательного нет границы – там, где поставил точку я: продленный призрак бытия синееет за чертой страницы, как завтрашние облака, – и не кончается строка»<sup>169</sup>. Метрическая цитата подтверждает здесь факт использования чужого жанрового кода: структура «Дара» повторяет структуру романа А.С. Пушкина «Евгений Онегин».

Строка из вставного «Романа о Чернышевском» – «*за горизонт моей страницы*» – совпадает со строкой из этого фрагмента «*синееет за чертой страницы*» по смыслу и метрически.

Метрическая цитата воспроизводится дважды, и, таким образом, пушкинский «голос» не только завершает роман, имеющий реминисцентное пушкинское заглавие «Дар», но и внедряется во вставной роман о Чернышевском, сигнализируя авторскую позицию в отношении задач литературы.

Специфика анаграмматического цитирования в литературоведении до сих пор не определена. Теория анаграмм В.Н. Топорова, базирующаяся на анаграммировании ключевых слов в поэзии, требует проверки, когда речь идет о прозе, так как само понятие «ключевое слово» по отношению к прозаическому тексту остается неопределенным. И если в поэзии до последнего времени «вопрос о природе и функции анаграммы оставался в тени»<sup>170</sup>, – в прозе это положение сохраняется до сих пор. Анаграмма в прозаическом тексте сводится к формальному приему (анаграм-

---

<sup>169</sup> Набоков В. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 3. С. 330.

<sup>170</sup> Топоров В.Н. Из исследований в области анаграммы // Структура текста – 81. С. 109.

мирование имени Набокова в его произведениях, например)<sup>171</sup>; связь анаграммы со «словотемой» произведения не фиксируется. И справедливым по отношению к анаграмматической цитате будет то, что характеризует обычную анаграмму: это «масонский знак», предполагающий «установку на наиболее «кодовопроницательного», изощренного и/или обладающего особым знанием читателя»<sup>172</sup> (Ф. де Соссюр не опубликовал 99 тетрадей по анаграммам, не будучи уверен в правильности своей гипотезы).

Эпизод игры в скрабл в романе Набокова «Ада» передает существо анаграмматического цитирования. Героиня сделала неудачный ход: «Je ne peux rien faire (я не могу ничего сделать – фр.), – канючила Люсетта, – mais rien, (ну, ничего) – с такими идиотскими Buchstaben (буквы – нем.), РЕМНИЛК, ЛИН-КРЕМ...» Совет по составлению слов дает Люсетте Ван: «Ладно, – сказал Ван, – в любом случае ты всегда можешь выставить КРЕМ, или КРЕМЕ, или и того лучше – КРЕМЛИ, это такие тюрьмы в Юконе»<sup>173</sup>.

Здесь можно предложить другое толкование, поскольку из букв РЕМНИЛК, ЛИНКРЕМ, выпавших героине случайно, можно составить неполную анаграмму первых трех слов из Ветхого Завета (эпизод с пиром Валтасара): МЕНЕ, МЕНЕ, ТЕКЕЛ, УПАРСИН. Чтобы составить полную анаграмму, недостает одной буквы «т». Употребление в эпизоде игры в скрабл немецкого слова Buchstaben, никак не мотивированное, отсылает к роману «Дар» с цитатой из «Валтасара» Г. Гейне («Buchstaben von Feuer» – «буквы из огня»), чем подтверждается предположение об анаграмматическом цитировании. Можно допустить, что сама идея анаграммирования сакральных слов подсказана Набокову текстом-источником.

В главе 5-й книги пророка Даниила в стихе 25-м названы знаки:

«25. И вот что начертано: МЕНЕ, МЕНЕ, ТЕКЕЛ, УПАРСИН», а под цифрами 26, 27, 28 – дается их истолкование:

«26. Вот – значение слов: МЕНЕ – исчислил Бог царство твое и положил конец ему;

27. ТЕКЕЛ – ты взвешен на весах и найден очень легким;

---

<sup>171</sup> Шати́ро Г. Поместив в своем тексте мириады собственных лиц // Лит. обозрение. 1999. № 2. С. 33-34.

<sup>172</sup> Там же. С. 110.

<sup>173</sup> Набоков В. Собрание сочинений американского периода. Т. 4. С. 218.

28. ПЕРЕС – разделено царство твое и дано Мидянам и персам».

Слово «ПЕРЕС» представляет собой анаграмму слов МЕНЕ, МЕНЕ, ТЕКЕЛ, УПАРСИН, и, таким образом, двойная шифровка дается в самом тяжелом для Валтасара толковании. Если наше предположение верно, то в «Аде» имеет место пародийное воспроизведение приема.

Вариант анаграмматического цитирования представляет собой каламбурная цитата в романе Набокова «Ада». Литературный псевдоним писательницы (Monparnass) представляет собой анаграмму имени Мопассана (Maupassant). Каламбур строится на пропуске буквы «t» (Mont-parnass – «гора Парнас»; Monparnass – «мой Парнас»). Анаграммирование имени Мопассана не равно в этом случае именной аллюзии, указывая на необоснованные претензии «гувернантки-беллетристки», монополизировавшей Парнас. Аллюзийную отсылку к творчеству Мопассана дают заглавия произведений, приписываемых героине: «Бриллиантовое ожерелье», «Крошка Роккетт», «Милый Люк» (читай: «Милый друг»). В данном случае использование анаграмматической цитаты создает комический эффект, выражая оценку творчества французского писателя, явно заниженную у Набокова.

Таким образом, выявляются две особенности анаграмматического цитирования: а) анаграмматическая цитата может быть отнесена к «словесным» цитатам и работает на переходе от фонетического и морфологического уровня к лексическому; б) это всегда зашифрованная цитата.

Для метрической цитаты существенно то, что она всегда отсылает к поэтическому тексту-источнику.

## **СТИЛЕВАЯ ЦИТАТА**

Понятие «стилевая цитата» до сих пор не вполне узаконено, хотя существование этого явления отмечается разными исследователями («стилевое цитирование» – Н.Г. Пустыгина<sup>174</sup>; «цитирование стиля» – Ю.И. Левин; «разностильные реминисценции» – Ю.М. Лотман)<sup>175</sup>.

---

<sup>174</sup> Пустыгина Н.Г. Указ. соч. С. 89.

<sup>175</sup> Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. Т. 1. С. 182.

Понимание лингвистами стилевой цитаты как принадлежности иного функционального стиля языка приводит к сужению понятия. Фактически речь идет о том, что если «иностильный элемент» ощущается как «стилистическая цитация», то он и оформляется в тексте соответственно – кавычками. При широком литературоведческом подходе как составляющие стиля называются не только язык произведения и риторические фигуры, но и жанр, композиция, система образов.

Как литературоведческое понятие «стилевую цитату» должны, очевидно, характеризовать те же признаки, что и лексическую цитату, – знаковость и дискретность. Дискретность вытекает из имитации «чужого» писательского стиля в контексте «своего» и имплицитно присутствует в определении стилевой цитаты как «иностильного элемента»<sup>176</sup>. Знаковость выражается в том, что стилевая цитата выступает как иконический знак, повторяющий особенности стиля цитируемого писателя.

В качестве стилового приема может рассматриваться метод «мифологических аналогий», введенный в литературу Джойсом в романе «Улисс». Аналогии устанавливаются на уровне композиции и системы персонажей, что подтверждается лексической цитатой в заглавии. При предварительной публикации в номерах журналов гомеровские заглавия имели и главы, но впоследствии Джойс от них отказался. И дело, очевидно, не только в том, что лексические цитаты на этом фоне представлялись избыточными, но и в слишком слабой соотнесенности цитатных заглавий («Сирены», «Навсикая», «Пенелопа») с соответствующими эпизодами из «Одиссеи». Джойс сам не был последователен в истолковании композиционных соответствий «Одиссеи» и «Улисса». С одной стороны, свой роман он дополнил схемами, где весьма педантично расписал все соответствия, включая и такие, которые не имели отношения к Гомеру (схемы включали в себя графы: «Орган», «Цвет»). В то же время в конце 30-х годов в беседе с Набоковым Джойс весьма скептически оценил роль мифа в современной литературе, что отвечало восприятию этих схем Набоковым как «скучного вздора»<sup>177</sup>.

---

<sup>176</sup> Шварцкопф Б.С. О некоторых лингвистических проблемах... Р. 670.

<sup>177</sup> См. об этом: Хоружий С.С. «Улисс» в русском зеркале. М., 1994. С. 50-53.

Н.Г. Пустыгина относит к приемам стилового цитирования «алогизм, гротеск, гиперболу»<sup>178</sup>. Как стиловое цитирование можно расценить и использование чужого эпитета, чужой метафоры.

У Набокова эпитет «большеглазый/широкоглазый» в сочетании с существительным с отвлеченным значением («большеглазая покорность» («Лолита»), «широкоглазая назойливость» ноци («Дар»)) – демонстрирует общую с Вальзером коннотацию: «наивность, ожидание чуда» (у Вальзера в романе «Помощник» – «большеглазая оказия»).

#### ВАЛЬЗЕР.

«Однажды является крохотная *большеглазая оказия* (курсив наш. – Н.С.), взгляд у нее такой приветливый, умильный, и тогда полузабытому дозволяют согреться и ожить, правда, опять-таки ненадолго»<sup>179</sup> («Eines Tages kommt eine kleine, *mit großen Augen* grußende und bittende Gelegenheit, und da darf dann das Halbvergessene einmal erwärmer und lebendig werden aber das wiederum nur für kurze Zeit»<sup>180</sup>).

#### НАБОКОВ.

«Она прекрасна, душе-раздирающе прекрасна, эта глушь, и ей свойственна какая-то *большеглазая*, никем не воспетая, невинная *покорность* (курсив наш. – Н.С.), которой уж нет у лаковых, крашенных, игрушечных швейцарских деревень и вдоволь прославленных Альп»<sup>181</sup>.

Эта цитата, как представляется, маркирована самим автором. В романе «Дар» на двух соседних страницах параллельно располагаются слова, из соединения которых составляется вальзеровская конструкция. «Он прикрыл раму, но через минуту ночь сказала: «Нет», – и с какой-то *широкоглазой* (курсив наш. – Н.С.) назойливостью, презирая удары, подступила опять»<sup>182</sup>. «...Где наш родной социалистический заказ заменен социальной *оказией*»<sup>183</sup> (курсив наш. – Н.С.).

<sup>178</sup> Пустыгина Н.Г. Указ. соч. С. 89.

<sup>179</sup> Вальзер Р. Указ. соч. С. 55.

<sup>180</sup> Walser R. Op. cit. S. 37.

<sup>181</sup> Набоков В. Собрание сочинений американского периода. Т. 2. С. 208.

<sup>182</sup> Набоков В. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 3. С. 315.

<sup>183</sup> Там же. С. 316.

К разряду стилевых цитат можно отнести воспроизведение писателем паралингвистического использования скобок, пробелов, отступов у другого автора.

Прием введения издательских скобок [«так в тексте. – Изд.»] и т. п. в романе Набокова «Ада», очевидно, восходит к роману Э.Т.А. Гофмана «Житейские воззрения кота Мурра». Функционально ничем не отличаются от «издательских скобок» «сестринские скобки» – поздние пометки, сделанные рукой Ады [«поздним почерком Ады»] и т. п. И то, и другое свидетельствует, что перед нами текст уже изданный, но изданный в неотредактированном виде либо прошедший корректуру без последней редакторской считки. Скобки – это еще и способ ввести дополнительную точку зрения: «издательскую», «сестринскую». Ситуация с издательскими пометками, относящими текстовые погрешности на счет рукописи, встречается в «Аде» более тридцати раз. И если пометки издателя в «Житейских воззрениях кота Мурра» должны переключать внимание читателя на сам процесс создания биографии Крейслера<sup>184</sup>, то у Набокова они, несмотря на впечатляющее количество, остаются формальным приемом; принцип построения фрагментарного романа романтизма, когда текст как бы возникает из хаоса рукописи, сохраняя следы работы над ним автора и многочисленных редакторских правок, не проводится последовательно. Об особой функции цитируемого приема можно говорить в тех случаях, когда цитата из вторичного источника маскирует примарный источник и одновременно отсылает к нему. Принципиально значим тот факт, что из многочисленных издательских комментариев внутри «Ады» только четыре имеют отношение к опечаткам особого рода – удвоению слова, части фразы. «Представлялось весьма поучительным [так в рукописи. Изд.]»

Представлялось весьма поучительным поместить бок о бок Аду Вин и Грейс Эрминину...»<sup>185</sup>. «Какое наслаждение [так в рукописи. Изд.]. Наслаждение, с каким внезапно усваиваешь правильный навык вверхтормашечного хождения...»<sup>186</sup>.

---

<sup>184</sup> Скобелев А.В. Э.Т.А. Гофман «Житейские воззрения кота Мурра» (К проблеме метода и композиции романа) // Романтизм. Открытия и традиции. Калинин, 1988. С. 52.

<sup>185</sup> Набоков В. Собрание сочинений американского периода. Т. 4. С. 82.

<sup>186</sup> Там же. С. 84.

Удвоение фразы по той же модели встречается в «Аде» еще два раза, при этом воспроизводится еще один композиционный прием из «Житейских воззрений кота Мурра»: обрыв фразы на середине и возобновление текста, отделенного пробелом, с новой строки. Например, у Гофмана: «И все же я должен рассказать еще многое о моем (Мак л.)...»

«...Неужели вы не помните, всемиловейший государь мой, как в ту страшную ночь, когда адвокат брел по Новому мосту, буря сорвала с него шляпу и швырнула ее в Сену?»<sup>187</sup>.

« – Так иди же сюда, мой мудрый, благонравный, остроумный, поэтический кот Мурр, давай...»

(*М пр.* ...первоначальном воспитании и вообще о юношеских месяцах моей жизни)<sup>188</sup>.

Функция этого приема у Гофмана заключается не только в создании комического эффекта при формальной стыковке, но и в том, что, «прерывая текст именно там, где должно было содержаться реальное раскрытие, объяснение того или иного положения, помещая информацию в пропуск текста, Гофман создает и поддерживает в читателе иллюзию наличия некоей тайны, разрешения которой впереди, но при этом одновременно и оставляет за собой право не открывать ее, по крайней мере, до конца»<sup>189</sup>.

Рассмотрев аналогичные примеры в «Аде», нетрудно заметить, что у Набокова похожий прием функционально используется иначе. У Набокова, как и у Гофмана, имеет место смена точек зрения и речевых субъектов и текст возобновляется новым абзацем, но этим сходство и исчерпывается.

– «А помнишь, Ван, какая теплынь стояла в ту ночь?»

– Еще бы! В ту ночь из-за сполохов... (точка зрения Вана. – Н.С.)

В ту ночь из-за докучливых сполохов дальних зарниц, пробивавшихся сквозь черные червы его стальной беседки, Ван покинул чету тюльпанных деревьев и отправился спать к себе в комнату»<sup>190</sup> (точка зрения повествователя. – Н.С.).

---

<sup>187</sup> Гофман Э. Т. А. Избранные произведения: В 3 т. М., 1962. Т. 3. С. 120.

<sup>188</sup> Там же. С. 132.

<sup>189</sup> Скобелев А.В. Указ. соч. С. 53.

<sup>190</sup> Набоков В. Собрание сочинений американского периода. Т. 4. С. 113.

«Стоя на коленях перед венецианским окном, Ван наблюдал, как сжимается и пропадает воспаленный глазок сигары. Этот всеобщий исход... Давай теперь ты.

Этот всеобщий исход действительно представлял собой чудесное зрелище, благо и фоном ему служила запорошенная звездами небесная твердь почти субтропического Ардуса, подкрашенная между черных деревьев, в том месте, где полыхал Овин, далеким фламинговым рдением»<sup>191</sup>.

На переключение точек зрения во втором случае прямо указывает фраза: «Давай теперь ты» (у Гофмана: «кот Мурр, давай...»), и оба раза у Набокова имеет место переключение с точки зрения персонажа-рассказчика на точку зрения автора-повествователя. При этом, в отличие от Гофмана, не возникает лакуны в тексте как знака событийного провала, тайны; не создается комический эффект из-за нестыковки конечной и начальной фразы абзаца. Наконец, что наиболее существенно, дважды повторяется фрагмент одной и той же фразы с незначительными вставками.

Все это заставляет предположить одновременную отсылку к секундарному тексту – «Мастеру и Маргарите» Булгакова, при этом Набоковым пародируется прием маркирования смены точек зрения в «Мастере и Маргарите».

У Булгакова повтор одной и той же фразы при использовании приема «текст в тексте» – не только способ включения романа Мастера, но и сигнал смены точек зрения при одновременном сохранении соположенности этих текстов. У Булгакова:

«Тьма, пришедшая со Средиземного моря, накрыла ненавидимый прокуратором город... Да, тьма...

Тьма, пришедшая со Средиземного моря, накрыла ненавидимый прокуратором город»<sup>192</sup>.

У Набокова в «Аде» двукратное использование этого приема, маркирующее смену точек зрения, на фоне общей непроясненности чередования субъектов речи и субъектов сознания, представляется и знаком иронии в адрес фрагментарного романа романтизма. Предположительный учет Набоковым второго претекста подтверждается цитированием Библии у обоих авторов: «всеобщий исход» в «Аде» – пародийно переосмысленная цитата

---

<sup>191</sup> Там же. С. 114.

<sup>192</sup> Булгаков М. «Я хотел служить народу...». Проза. Пьесы. Письма. Образ писателя. М., 1991. С. 424.

из Библии – (эпизод «всеобщего исхода» евреев из Египта). При соотнесении приведенных выше примеров можно отметить и факт инверсирования мотива: «тьма накрыла город» (Булгаков) – «сполохи осветили ночное небо Ардиса» (Набоков).

Не сохранилось никаких свидетельств знакомства Набокова с романом «Мастер и Маргарита», но вероятность этого нельзя исключать: «Ада» закончена в 1968 году, а роман Булгакова «Мастер и Маргарита» публиковался в журнале «Москва» в 1967–1968 годах.

Как стилевая цитата может рассматриваться имитация техники потока сознания Джойса в романе Набокова «Ада». «Мейденхэр. Идиот! Этот Перси уж гнил бы себе в сырой земле! Мейденхэр. Название, полученное от огромного плакучего китайского дерева, растущего в конце платформы. Когда-то вроде бы кем-то спутанного с папоротником венерин волос. В романе Толстого она шла до самого окончания платформы. Первый случай внутреннего монолога, после используемого французами и ирландцами. *N'est vert, n'est vert, n'est vert. L'arbre aux quarante écus d'or*, осенью, по крайней мере. Никогда, никогда я не услышу больше, как ее «ботанический» голосок оседает на слове *bibola* «прости, снова вырвалась латынь». Гинкго, гинкко, инк, инког. Иначе называемое адиантофолия Солсбери. Адин ин-фолио, жалкая Солсбери: влип; жалкий Поток Сознания, теперь уж *marée noire*. Кому нужен этот Ардис-Холл!

– *Barin, a barin*, – сказал Трофим, поворачивая белокуробородую физиономию к своему седоку.

– Да?

– *Dazhe skvoz' kozhaniy fartuk ne stal-bi ya trogat' etu frantsuzskuyu devku*.

*Bárin*: хозяин. *Dázhe skvoz' kózhaniy fartuk*: даже сквозь кожаный фартук. *Ne stal-bi ya trogat'*: не стал бы я трогать. *Etu*: эту (ту). *Frantsúzskuyu*: французскую (прилаг., винит.,). *Dévku*: девку. *Uzhas, otzháyanie*: ужас, отчаянье. *Zhalost'*: жалость. *Kóncheno, zagázheno, rastérazano*<sup>193</sup>.

Эта стилевая цитата маркирована самим автором («жалкий Поток Сознания»). Не случайна и аллюзийная отсылка к роману «Анна Каренина», где Толстой одним из первых в мировой литературе использовал технику потока сознания.

<sup>193</sup> *Набоков В.* Ада, или страсть. С. 288. Эта стилевая цитата отмечена комментаторами: *Синеусов Н.Г.* Указ. соч. С. 595.

Идентифицировать данный фрагмент текста со стилем «Улисса» позволяют особенности построения внутреннего монолога. Прием потока сознания применен к дискурсу героя – Вана Вина. Во внутреннем монологе Вана имеется некая основа, развиваемая сознанием, – это измена Ады. Внешние вторжения в основу, на которые сознание героя откликается, – реплика ямщика Трофима. Внутренние деформации основы осуществляются за счет «травм сознания». В данном случае это навязчивые воспоминания о сопернике Перси и всплывающие из подсознания шекспировские цитаты и термины на латыни. О пародийном использовании приема свидетельствует акцентирование языковой природы внутренней речи – двуязычное оформление высказывания. Текст дается параллельно по-русски – латиницей и по-английски: «Bárin: master. Dázhe skvoz' kózhaniy fártuk: even through a leathern apron. Ne stal-bī ya trógat': I would not think of touching. Etu: this (that). Frantsúzskuyu: French (adj., accus.). Dévku: wench. Uzhas, otcháyanie: horror, despair. Zhálost': pity. Koncheno, zagázhenó, rastérzано: finished, fouled, torn to shreds»<sup>194</sup>. Из этого же ряда определение грамматических форм: «французскую (прилаг., винит.)»<sup>195</sup>. Так пародийное воспроизведение приема потока сознания в одном фрагменте текста обнажает его существо.

Эстетизацию приема «потока сознания», очищенного от «физиологизмов» Джойса, и трансформацию техники воспроизведения «травм сознания» демонстрирует роман Вирджинии Вулф «Миссис Деллоуэй».

В дискурс главной героини Клариссы Деллоуэй дважды врываются цитаты из Шекспира – одни и те же в начале и в конце романа. В первый раз цитаты включают ассоциативный механизм памяти, во второй – соотносятся с решением проблемы жизни и смерти в романе – «трансцендентальной» теорией Клариссы. В начале романа цитата из Шекспира: «О, если б мог сейчас я умереть, счастливее я никогда не буду», – воскрешает прежнее ощущение ситуации героиней романа. За этой цитатой – феминист-

---

<sup>194</sup> Nabokov V. *Ada or Ardor: A Family Chronicle*. P. 231.

<sup>195</sup> Набоков критически оценивал возможности техники потока сознания в литературе: «При использовании такого приема преувеличивается словесная сторона мышления. Человек не всегда мыслит словами, он мыслит и образами, в то время как техника потока сознания предполагает лишь течение слов, которые могут быть записаны» (*Nabokov V. Lectures on Literature*. New York; London, 1980. P. 288).

ские увлечения времен юности, дружба-влюбленность в Салли Сеттон: «Странно, ведь вот как вспомнишь, в отношении к Салли была особенная чистота, цельность. К мужчинам так не относишься. Совершенно бескорыстное чувство, и оно может связывать только женщин, только едва ставших взрослыми женщин... Она тогда думала: «О, если б мог сейчас я умереть! Счастливее я никогда не буду». Это было ее чувство – чувство Отелло, и она, конечно, ощущала его так же сильно, как Отелло из Шекспира, и все оттого, что она спускалась, в белом платье, ужинать вместе с Салли Сеттон»<sup>196</sup>. Цитата из Шекспира всплывает в дискурсе Клариссы Деллоуэй, когда на поверхности сознания нет ничего, что продуцировало бы ее: есть хлопоты о предстоящем вечером светском приеме, мысли о муже, дочери, светских знакомых. Эта фраза эксплицирует для самой героини запоздалые сожаления об ушедшей молодости, о ложном, быть может, шаге, связанном с замужеством. Повторное употребление цитаты удостоверяет счастье «просто жить», «оставя победы юности позади»<sup>197</sup>: «О, если б мог сейчас я умереть, счастливее я никогда не буду» – так она говорила когда-то, спускаясь к ужину, в белом платье»<sup>198</sup>. Значение цитаты при повторном употреблении меняется: в романе Вирджинии Вулф дается не только воспроизведение, но и преодоление «травм сознания», что не предполагается в джойсовской классике.

Эстетизированный показ «травм сознания» (шекспировские цитаты) – это одновременно и воспроизведение стиля Джойса и разрушение стилевой системы как момент самоиронии (известно, как болезненно воспринимала писательница свою творческую зависимость от Джойса). Все это не позволяет расценить роман В. Вулф как эпигонский<sup>199</sup>, так как чужой стилевой прием подчиняется здесь собственному эстетическому заданию.

Под стилевой цитатой мы будем понимать использование чужого стилевого приема или стилистической фигуры, которые позволяют опознать цитируемый текст. В том случае, когда в принимающем тексте воспроизведены все элементы стиля текста-источника, предположительно можно говорить о стилизации.

---

<sup>196</sup> Вулф В. Избранное. М., 1989. С. 48.

<sup>197</sup> Там же. С. 159.

<sup>198</sup> Там же. С. 160.

<sup>199</sup> «Роман «Миссис Деллоуэй» можно назвать почти эпигонским по отношению к «Улиссу»...» (Хоружий С.С. Указ. соч. С. 43).

Описание разноуровневого характера цитации в художественном тексте позволяет дать уточненное определение цитаты. Цитата – это маркированное проявление диалогических отношений на любом уровне структуры текста: лексическом, метрическом, анаграмматическом, мотивном, стилевом.

## **ЦИТАТА В СИЛЬНОЙ ПОЗИЦИИ ТЕКСТА**

Проблема сильной позиции текста была впервые обозначена Бахтиным в работе «Проблема речевых жанров»: «Первое и последнее предложение высказывания вообще имеют своеобразную природу, некоторое дополнительное качество. Ведь это, так сказать, предложения «переднего края», стоящие непосредственно у самой линии смены речевых субъектов»<sup>1</sup>. Сходные идеи были впоследствии сформулированы с позиций филологической герменевтики, хотя и без объяснения самого механизма вычленения сильных позиций текста. После публикаций И.В. Арнольд<sup>2</sup> утвердилось представление о сильной позиции как начале или конце текста: «Начало и финал – это сильные позиции. Под началом мы будем понимать заглавие, эпитаф, посвящение и первую строку стихотворного или первый абзац прозаического текста, под финалом – последнюю строку стихотворного или последний абзац прозаического текста»<sup>3</sup>. Г. Плетт в сходном значении употребляет термины: «начальная позиция» – «конечная позиция»: «Начальная позиция идентична заголовку, эпитафу или первому предложению, конечная позиция может быть подытоживающим афоризмом»<sup>4</sup>.

Логично было бы считать сильной позицией текста и заглавия глав, а также эпитафы к главам. Здесь мы исходим из определения паратекстуальной цитаты, данного Гебелем: «Паратекстуальные аллюзии... включают аллюзии в заглавиях, эпитафах, заголовках глав и эпитафах к главам, примечаниях и предисловиях»<sup>5</sup>.

Термин «цитата-название», введенный в лингвистических работах, в нашем понимании предполагает разное наполнение. Это может быть: точное воспроизведение чужого заглавия («Порт» – заглавие новеллы Набокова и Мопассана, «Отцы и дети», «Вешние воды» – заглавия у Хемингуэя и Тургенева); ис-

---

<sup>1</sup> Бахтин М.М. Проблема речевых жанров // Бахтин М.М. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5. С. 194.

<sup>2</sup> См.: Арнольд И.В. Значение сильной позиции для интерпретации художественного текста // Иностр. языки в школе. 1987. № 4.

<sup>3</sup> Фоменко И.В. Указ. соч. С. 503.

<sup>4</sup> Plett H. Op. cit. P. 10.

<sup>5</sup> Hebel U.J. Towards a Descriptive Poetics of Allusion // Research in text theory. P. 146.

пользование чужого мотива в заглавии («Дар» Набокова); заглавие, представляющее собой одновременно лексическую цитату и цитату-мотив («Смотри на арлекинов!» Набокова).

У Бахтина любое «высказывание» соплагается с другим «высказыванием» по тематическому признаку. В этой логике характер диалогических отношений между заглавием и текстом, эпиграфом и текстом может быть единственным – «согласие» (тема и развитие темы). Характер диалогических отношений между эпиграфом и заглавием не может быть «унисоном» («я», по Бахтину, никогда не сливается с «не-я» – это обязательное условие диалога) или «дистанцированием»<sup>6</sup>, так как без «согласия», хотя бы минимального, как это понимает Бахтин, возникновение диалогических отношений невозможно: «Существует некий минимум согласия как необходимое условие диалога (общий язык, какой-то минимум взаимопонимания). Подлинное согласие является идеей (регулятивной) и последней целью всякой диалогичности»<sup>7</sup>. «Согласие» не будет в этом случае идентично «унисону»: отождествление позиции «я» и «другого» приводит к слиянию «я» и «не-я» – имперсональности позиций в мире. Справедливость бахтинского положения можно установить и исходя из коммуникативной модели «топик – коммент». «Топик» (данное) соотносится в этом случае с темой «высказывания» (текста); «коммент» (новое о данном) – с развитием темы.

Рассмотрев цитатные заглавия у Набокова и сопоставив различные их истолкования, попытаемся доказать это положение.

Цитатность заглавия романа «Смотри на арлекинов!» («Look at the Harlequins!») можно заподозрить, даже не зная содержания романа; в данном случае оно явно несет на себе «отзвук чужой индивидуальной экспрессии»<sup>8</sup>. Поскольку само лексическое наполнение заглавия исключает «специальные жанры» (у Бахтина это категория «например, военных и производственных

---

<sup>6</sup> Козицкая Е.А. Эпиграф и текст: О механизме смыслообразования // Литературный текст: проблемы и методы исследования. «Свое» и «чужое» слово в художественном тексте. Тверь, 1999. Вып. 5. С. 53-60.

<sup>7</sup> Бахтин М.М. Достоевский. 1961 г. // Бахтин М.М. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5. С. 364.

<sup>8</sup> «Экспрессивность отдельных слов не есть свойство самого слова, как единицы языка, и не вытекает непосредственно из значений этих слов, – экспрессия эта либо является типической жанровой экспрессией, либо это отзвук чужой индивидуальной экспрессии» (Бахтин М.М. Проблема речевых жанров. С. 193).

команд и приказаний»<sup>9</sup>), остается предположить либо цитату из чужого текста, либо цитату из речи персонажа (что в нашем понимании цитатой не является).

Цитата в заглавии, действительно, воспроизводит реплику одного из персонажей романа.

«– Смотри на арлекинов!

– Каких арлекинов? Где?

– Да везде. Всюду вокруг. Деревья – арлекины, слова – арлекины. И ситуации, и задачи. Сложи любые две вещи – остро-ты, образы, – и вот тебе троица скоморохов! Твори реальность!»<sup>10</sup>

В романе «Смотри на арлекинов!» исследователи видят «инвертированный вариант автобиографии или некий «дополнительный» к ней текст»<sup>11</sup>, что подтверждается и цитатами – парафразами заглавий набоковских романов: «The Red Tophat» («Красный цилиндр» – эвфемистическое название смертной казни в «Приглашении на казнь»), «Dare» («Вызов») – цитата-омофон («Дар» Набокова)<sup>12</sup>.

Цитатно и само заглавие романа «Смотри на арлекинов!». В романе «Дар» писатель Годунов-Чердынцев, отрицающий полезность искусства, в воображаемую рецензию о себе помещает такую фразу: «Каждый его стих переливается *арлекином*»<sup>13</sup> (курсив наш. – Н.С.). Коннотативный смысл «искусство – игра» соотносится здесь с маской Арлекина в игровой комедии дель арте. Вторая коннотация – «фикция искусства» (стих, который «переливается», как мыльный пузырь, – образ эфемерной красоты). Оба эти смысла присутствуют в заглавии романа, утверждающего фантомность искусства.

Второй роман Набокова, в котором форма заглавия наводит на мысль о цитате, – «Приглашение на казнь». Оксюморон в заглавии определил для исследователей методику дешифровки: разложение заглавия на тему и рему с последующей заменой одной из составляющих. В качестве источников аллюзии называлось стихотворение в прозе Шарля Бодлера «L'Invitation au Voyage» («Приглашение к путешествию») и музыкальное произведе-

<sup>9</sup> Там же. С. 194.

<sup>10</sup> Набоков В. Собрание сочинений американского периода. Т. 5. С. 106.

<sup>11</sup> Левинтон Г.А. The Importance of Being Russian или Les allusions perdues // В.В. Набоков: pro et contra. С. 320.

<sup>12</sup> Там же. С. 320.

<sup>13</sup> Набоков В. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 3. С. 26.

ние «L'Invitation a la Valse» («Приглашение к вальсу») Вебера<sup>14</sup>. Было выдвинуто и предположение о контаминации двух названий: «Приглашение к вальсу» Вебера и «Шествие на казнь» Берлиоза (название четвертой части его «Фантастической симфонии»)<sup>15</sup>.

Версия с «Приглашением к вальсу» как будто находит подтверждение в тексте романа: тюремщик Родион приглашает Цинциннату Ц. на тур вальса. «Спустя некоторое время, тюремщик Родион вошел и ему предложил тур вальса. Цинциннат согласился. Они закружились. Бренчали у Родиона ключи на кожаном поясе, от него пахло мужиком, табаком, чесноком, и он напевал, пыхтя в рыжую бороду, и скрипели ржавые суставы (не те годы, увы, опух, одышка»<sup>16</sup>. Однако помимо языковой игры трехязычного автора («un tour de clef» – «поворот ключа» – фр.), этот мотив не находит в романе удовлетворительного объяснения.

Исследователи С. Сендерович и Е. Шварц, отмечая особую маркированность мотива шоколада в романе А.И. Тарасова-Родионова «Шоколад» (1925), приходят к неожиданному выводу: и в романе Набокова «шоколад находится в интимной связи с кровопролитием, с приглашением на казнь... Сдвоенная функция мотива – причастность шоколада к образам самой высокой ценности при неизменной его ассоциации со смертельной угрозой или, по крайней мере, с фатальной потерей наделяет его символической функцией»<sup>17</sup>. Но даже то обстоятельство, что по утрам в камеру Цинциннату Ц. приносят шоколад, едва ли может быть интерпретировано как приглашение. Можно предположить, что с «шоколадом» дело обстоит так же, как и с «вальсом»: этот «обманный ход» должен отвлечь внимание читателя от подлинного текста-источника.

Вопреки тому что Набоков сам в предисловии к английскому изданию не признавал «кафкианскую» струю в романе<sup>18</sup>, не исключено, что цитируемым в заглавии текстом является новелла

---

<sup>14</sup> Букс Н. Указ. соч. С. 14, 45.

<sup>15</sup> См. об этом: Сендерович С., Шварц Е. Приглашение на казнь. Комментарий к мотиву // Набоковский вестник. Вып. I. С. 82.

<sup>16</sup> Набоков В. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 4. С. 6.

<sup>17</sup> Сендерович С., Шварц Е. Указ. соч. С. 85, 86.

<sup>18</sup> Набоков В.В. Предисловие к английскому переводу романа «Приглашение на казнь» («Invitation to a Beheading») // В.В. Набоков: pro et contra. С. 46.

Франца Кафки «В исправительной колонии» («In der Strafkolonie»).

Заглавие «Приглашение на казнь» представляет собой соединение двух слов, связанных у Кафки по оси синтагматики: «эксекуция» и «приглашение». Чтобы проиллюстрировать это положение, приведем начало новеллы «В исправительной колонии» (пер. С. Апта): «Это особого рода аппарат», – сказал офицер ученому-путешественнику, не без любования оглядывая, конечно же, отлично знакомый ему аппарат. Путешественник, казалось, только из вежливости принял *приглашение* коменданта присутствовать при исполнении приговора, вынесенного одному солдату за непослушание и оскорбление начальника. Да и в исправительной колонии предстоящая *эксекуция* большого интереса, по видимому, не вызывала»<sup>19</sup> (курсив наш. – Н.С.). В результате суммируется: «приглашение на эксекуцию». В подлиннике эта версия выглядит еще более убедительной, так как «Exekution» может быть переведено как «казнь», «исполнение приговора». «Der Reisende schien nur aus Höflichkeit der *Einladung* des Kommandanten gefolgt zu sein, der ihn aufgefordert hatte, der *Exekution* eines Soldaten beizuwohnen, der wegen Ungehorsam und Beleidigung des Vorgesetzten verurteilt worden war. Das Interesse für diese *Exekution* war wohl auch in der Strafkolonie nicht sehr groß»<sup>20</sup> («der Exekution eines Soldaten beizuwohnen» – присутствовать на казни солдата; «Einladung» – приглашение; «für diese Exekution» – на эту казнь).

То, что «Приглашение на казнь» не восходит к Веберу и Бодлеру, можно доказать и на уровне топика-коммента. У Набокова и Кафки топик («данное») – «казнь»; коммент («новое о данном») – «приглашение». Непривычность сочетания позволяет установить именно такой порядок, тогда как в «Приглашении к вальсу», «Приглашении к путешествию» порядок обратный: «данное» (топик, тема) – «приглашение»; «новое о данном» (коммент, рема) – «к танцу», «к путешествию».

В заглавии романа «Приглашение на казнь» цитата не только определяет тему, но и маркирует жанр: абсурдный мир, абсурдная логика позволяют говорить об усвоении жанровой традиции антиутопии из возможного «кафкианского» претекста.

---

<sup>19</sup> Кафка Ф. Процесс. Замок. Новеллы и притчи. Из дневников. М., 1989. С. 370-371.

<sup>20</sup> Kafka F. Das erzählerische Werk: In 2 Bd. Berlin, 1988. Bd. 1. S. 168.

Особое положение эпиграфа определяется его отделенностью от текста пробелом и обязательным указанием фамилии автора цитируемого произведения. Вместе с тем приурочивание цитаты к началу текста обнажает ее природу как «черенка» («greffe» – Деррида): «текст строится как развертывание цитаты, как импровизация на чужую тему, изначально оглашенную»<sup>21</sup>.

Проза Набокова не дает примеров элементарного соотношения эпиграфа с текстом: «согласия» и «несогласия» («полемики»).

Как вариант «полемики» организуются отношения между эпиграфом и текстом в новелле Б.К. Зайцева «Волки». Эпиграф из Гейне: «Там рощи шумны, фиалки сини...» составляет контраст – звуковой и цветовой – к содержанию новеллы.

Ситуация в новелле «Волки» не развернута в сюжет. Люди преследуют стаю волков, и те и другие – обречены. Состояние безысходности, ужаса, отчаяния находит разрешение в расправе волков над вожаком. В описании ландшафта преобладает белый цвет, мертвенная белизна. О том, что белый цвет является цветом смерти, говорит один из волков: «Я не пойду дальше, – заикаясь говорил он и щелкнул зубами. – Я не пойду, белое кругом... снег. Это смерть. Смерть это»<sup>22</sup>. Два раза возникает в новелле желтый цвет. «За облаками взошла луна, и в одном месте на нем мутнело желтое неживое пятно, ползущее навстречу облакам, отсвет его падал на снега и поля, и что-то призрачное и болезненное было в этом полусвете»<sup>23</sup>. Значение цветового эпитета усиливается здесь эмотивными эпитетами – «неживое», «болезненное», «призрачное» и т. д. Во второй раз желтый цвет является предвестником смерти, возникая в момент кульминации новеллы: «И прежде чем старик успел разинуть рот, он почувствовал что-то жгучее и острое ниже горла, мелькнувшие на вершок от лица чьи-то желтые ненавидящие от ярости глаза и сейчас же он понял, что погиб»<sup>24</sup>. Красный воспринимается как цветовой пуант новеллы («красные капельки на усах» вожака после расправы волков над ним). Таким образом, зеленому цвету в эпиграфе – цвету жизни – противопоставляются цвета, соотносимые со смертью, болезнью, аг-

---

<sup>21</sup> *Тименчик Р.Д.* Текст в тексте у акмеистов // Тр. по знаковым системам. [Вып.] 14. Тарту, 1981. С. 70. (Учен. зап. Тарт. гос. ун-та; Вып. 567).

<sup>22</sup> *Зайцев Б.К.* Голубая звезда. М., 1989. С. 46.

<sup>23</sup> Там же. С.47.

<sup>24</sup> Там же. С. 48.

рессией – белый, желтый, красный. Частотен в новелле также эпитет «темный»: «темное злое небо», «темные пятна», «темнота», передающий сумеречное состояние мира, смерть.

Шуму зеленой рощи в эпиграфе соответствуют шипящие и свистящие звуки в новелле, передающие свист ветра, шипение поземки. Импрессионистическая размытость цвета гасит все другие краски в новелле.

Отношения «согласия» между эпиграфом и текстом, осложненные к тому же повторным цитированием, представлены в новелле Джека Лондона «Там, где расходятся пути».

Маркированный обычным образом (расположение в правом верхнем углу, пробел, указание на источник), эпиграф выступает здесь одновременно как элемент паратекста и собственно текста:

«Грустно мне, грустно мне этот  
город покидать,  
Где любимая живет.

Швабская народная песня.

Человек, напевавший песню, нагнул и добавил воды в котелок, где варились бобы»<sup>25</sup>.

Швабская песня из цитаты-эпиграфа переходит в текст новеллы, где она, возобновляясь, маркирует лейтмотивное звучание темы Юга и белой расы, и с каждым разом конфликт цивилизации и первобытной жестокости приобретает все более драматическое звучание.

Эффект повтора цитаты используется в сочетании с приемом градации, притом все три раза песня возобновляется с одной и той же строки:

Через год, через год, как созреет виноград,  
Ворочусь я в край родной...

В первый раз спокойная уверенность звучит в ответе «золотоволосого Зигмунда» потерявшему присутствие духа товарищу: «А у тебя вот не хватает выдержки – не можешь спокойно поработать до весны, ведь тогда мы будем богаты, как крезы. Хочется скорее попасть домой, в Штаты? А мне, думаешь, не хочется? Я там родился. Но я могу ждать, потому что каждый день на дне нашего

---

<sup>25</sup> Лондон Д. Собрание сочинений: В 13 т. М., 1976. Т. 1. С. 279.

промывочного лотка золото желтеет, словно масло в маслобойке. А ты хнычешь, как ребенок, – подай тебе сейчас же, чего тебе хочется. Нет, уж, по-моему, лучше петь:

Через год, через год, как созреет виноград,  
Ворочусь я в край родной.  
Если ты еще верна,  
Назову тебя женой.  
Через год, через год, как окончится мой срок,  
Назову тебя женой.  
Если ты была верна,  
Я навеки буду твой»<sup>26</sup>

Во второй раз цитата опять маркирует оппозицию «более развитого мира» и «первобытного мира»: песня звучит как ответ одного героя другому, выдающий нежелание вмешаться в дела индейцев и предотвратить человеческое жертвоприношение: «Хичкок нетерпеливо обернулся к Зигмунду, который напевал вполголоса:

Через год, через год, как созреет виноград,  
Ворочусь я в край родной...

– Что ж, Хичкок, – проговорил он наконец, – я согласен с остальными. Если индейцы – а их там верных полсотни – решили убить ее, так что же мы-то можем сделать?»<sup>27</sup>. В третий раз песня не допета: она обрывается, потому что жизнь белого человека обрывает пуля индейцев:

«Воспользовавшись наступившим молчанием, Зигмунд повысил голос и запел последний куплет своей старой песни:

Через год, через год, как созреет виноград...

Оглушительный ружейный залп разорвал тишину ночи. Хоз охнул, сделал движение, словно пытался выпрямиться, и тяжело осел на землю. Верц, уронив голову, опрокинулся на бок, потом захрипел, и кровь черной струей хлынула у него из горла. А золотоволосый Зигмунд с неоконченной песней на губах взмахнул руками и упал поперек костра»<sup>28</sup>.

---

<sup>26</sup> Там же. С. 280.

<sup>27</sup> Там же. С. 283.

<sup>28</sup> Там же. С. 290.

Цитата здесь выступает в функции пуанта, замыкая композицию и возвращая к исходному – эпиграфу. Совмещение точек зрения персонажа и повествователя – «двуакцентность» слова – достигается включением цитаты из паратекста в состав текста. В результате диалог «голосов» возникает там, где его изначально не было – между куплетами швабской песни. В песне герой покидает родину, чтобы возвратиться «через год»; в новелле отношения эпиграфа и текста выстраиваются как диалог-«полемика» («покинуть родину, чтобы вернуться или чтобы не вернуться»).

Об иронической функции цитаты в паратексте можно говорить только в том случае, когда автор вкладывает в точно воспроизведенную лексическую цитату смысл, прямо противоположный ее изначальному значению.

В романе Олдоса Хаксли «О дивный новый мир» шекспировская цитата звучит из уст «Дикаря» – Джона, выросшего среди индейцев и не знающего мира за границами резервации. В «Буре» Шекспира ожиданиями «нового дивного мира» преисполнена Миранда. Ирония в заглавии как особый тип диалогических отношений возникает из соединения утверждения, отражающего точку зрения персонажа, и авторского отрицания искусственно сконструированного мира романа-антиутопии.

Как вариант цитаты в сильной позиции текста можно отметить слово «Конец», которым завершается роман «Лолита» Набокова (такое же формальное завершение имеет «Евгений Онегин» Пушкина). Слово «Конец» у обоих авторов выступает как момент иронии по отношению к завершенности художественного текста, ведь отраженная в романе жизнь не знает завершения.

# **ТЕКСТЫ-ИСТОЧНИКИ**

## **«ДОГМАТИЧЕСКИЕ» ТЕКСТЫ**

Особый характер текстов-источников не однажды становился в литературоведении предметом рефлексии. Почему писатель обращается к творчеству тех или иных предшественников, от чего зависит востребованность цитируемых текстов? В компаративистике «критика источников» позволяла прийти к определенному роду заключениям о приоритетном использовании цитат из Шекспира и Библии, например. Следующим этапом в решении этой проблемы могло бы стать построение типологии цитируемых текстов, исходя из их функциональной характеристики.

«Догматические» тексты (они же «ключевые», «канонические») – та реальность, с которой приходится иметь дело исследователю. В литературоведческих работах отбор такого рода текстов производится с опорой на интуицию исследователя. Лингвисты предлагают более жесткие критерии, соотнося цитаты с генерализованными высказываниями, аккумулятивными в виде формул, правил, предложений суммирующими знания о мире. В другой номенклатуре речь идет о «гномических характеристиках» такого рода цитат. Под гномическими характеристиками цитаты подразумевается представление ею явления как вневременного, как более или менее общего правила.

Объективным критерием определения «догматических» текстов могла бы стать частотность их цитирования. Этот принцип положен в основу составления словарей цитат.

На идее цитации построена концепция «прецедентных текстов» Ю.Н. Караулова. Помимо широкой известности, знания их хотя бы «понаслышке», обязательной характеристикой этих текстов признается частотность воспроизведения: это тексты, обращение к которым «возобновляется неоднократно в дискурсе данной языковой личности»<sup>1</sup>.

Невозможность признать критерий «частотности» универсальным вытекает из особого способа существования «прецедентного текста», именуемого «референтным» по аналогии с по-

---

<sup>1</sup> Караулов Ю.Н. Указ. соч. С. 216.

нятием «референтная группа»<sup>2</sup>. Иными словами, понятие «прецедентные тексты» не является неизменным и соотносимо с культурой и эпохой: «Знание прецедентных текстов есть показатель принадлежности к данной эпохе и ее культуре, тогда как их незнание, наоборот, есть предпосылка отторженности от соответствующей культуры»<sup>3</sup>. В состав «прецедентных текстов» включаются мифы, предания, устно-поэтические произведения.

Библейские цитаты, цель которых – выражение общечеловеческих истин, предписание норм поведения, характеризуются через авторитетную функцию: «Жизненность авторитетной функции цитаты: отцы церкви цитируют Библию, гуманисты – Платона и т. д.»<sup>4</sup>.

Исходя из работ Бахтина установить принадлежность к «догматическим» текстам можно, основываясь на неизменяемости значения цитатного слова в новом контексте. В качестве «догматического» текста в работе Бахтина «Слово в романе» рассматривается Библия. Библейская цитата у Бахтина не «двуголовое слово» и в этом смысле «мертвая цитата». Это качество библейской цитаты получает следующее обоснование. Контекст способен «искажить» (и, значит, изменить) «точно процитированные слова». Как результат происходят «смысловые и акцентные изменения» в цитате<sup>5</sup>. Утверждение о том, что цитата вступает с контекстом «не в механический контакт, а в химическое соединение в смысловом и экспрессивном плане»<sup>6</sup> следует, видимо, понимать в том смысле, что меняется и цитата, и принявший ее текст. Автосемантизм свойствен только «авторитарному слову»: решающим признаком «авторитарного слова» является неизменяемость его семантики в ситуации нового контекста: «В него («авторитарное слово». – Н.С.) гораздо труднее вносить смысловые изменения с помощью обрамляющего его контекста, его смысловая структура неподвижна и мертва, ибо завершена и однозначна, смысл его довлеет букве, окостеневает»<sup>7</sup>. «Авторитар-

---

<sup>2</sup> «В социологии референтной называется группа, с которой индивид чувствует себя связанным наиболее тесно и в которой он черпает нормы, ценности и установки своего поведения» (Там же. С. 222).

<sup>3</sup> Там же. С. 216.

<sup>4</sup> *Morawski S.* Op. cit. P. 93.

<sup>5</sup> *Бахтин М.М.* Слово в романе. С. 153.

<sup>6</sup> Там же. С. 152.

<sup>7</sup> Там же. С. 155.

ное слово» противоположно «убедительному слову»: здесь «спор невозможен». Как следствие, это не романное слово: «Его роль в романе ничтожна»<sup>8</sup>. Особая авторитетная функция цитаты в концепции Бахтина оказывается связана с особым характером текста-источника.

Сходные соображения, но с позиций лингвистической прагматики высказывает Плетт. Цитатный акт как разновидность коммуникативной ситуации связан с социальными институтами, и это определяет его «ритуализированный характер». Соответственно, цитируемые книги «имеют статус «священной книги», будь то Библия или Коран, Гражданский кодекс или работы Маркса, Энгельса, Мао Цзэдуна»<sup>9</sup>. Утрата «знака оригинальности контекста» как следствие популярности оценивается негативно: «Результатом очень часто является то, что, будучи лишёнными их предтекста, они становятся вымученными, как «мертвые метафоры»<sup>10</sup>.

Положение о том, что по причине косности подобные цитаты «должны быть обновлены специфическими техниками», у Плетта не подтверждено примерами. Подобные случаи «обновления» библейских цитат «специфическими техниками» мы находим у Набокова. Цитата из Ветхого Завета (эпизод с пиром Валтасара) приведена в разных контекстах четыре раза, во всех случаях – с утратой авторитетной функции. Снятие кавычек при цитировании, по Бахтину, означает, что идет тенденция к отдалению от зоны контакта и включению авторитарного религиозного слова в «гибридные образования». Результатом этого процесса оказываются «ослабление и снижение метафоричности, овеществление, конкретизация, бытовизация и т. п.»<sup>11</sup>. К тому же библейские цитаты у Набокова зашифрованы, что противоречит императивной природе авторитетной цитаты: «Авторитетная функция – не отрицающая, а усилительная – толчок к новой интеллектуальной конструкции»<sup>12</sup>.

Библейская цитата, утрачивая авторитетную функцию, обретает вместе с тем в литературе XX века свойство «двуголосности», способность изменять свое значение в новом окружении.

---

<sup>8</sup> Там же. С. 156.

<sup>9</sup> *Plett H.* Op. cit. P. 13.

<sup>10</sup> *Ibid.* P. 17.

<sup>11</sup> *Бахтин М.М.* Слово в романе. С. 157.

<sup>12</sup> *Morawski S.* Op. cit. P. 696.

В XIX веке авторитетная функция библейской цитаты могла оказаться под вопросом в случае ее неудачного использования. Роман Теодора Драйзера «Сестра Керри» включает в себя главу, которая называется «Пир Валтасара. Провидец-толкователь». Ситуации пира в Библии соответствует ресторанная сцена в романе, что приводит к бытовизации цитаты и, как следствие, к снижению ее звучанию. К тому же в Библии провидец – истолкователь тайных знаков, каковых в романе нет. В Библии устами прорицателя говорит Бог, в романе – автор (социалистические идеи, осуждение богатства, лишних трат). Библейское пророчество влечет за собой смерть Валтасара и гибель Вавилона – о воздействии Эмса на судьбу Керри говорится: «Никаких прямых последствий это, впрочем, не дало». В результате само использование библейской цитаты получает ироническое звучание, что, очевидно, не входило в намерения автора. В монологическом романе образ Эмса, которому доверены авторские сентенции, получился неубедительным и бесцветным, и в окончательной редакции Драйзер значительно сократил количество эпизодов с участием Эмса.

Само понятие «догматический текст» оказывается, таким образом, относительным; особый статус «священной книги» получают для разных референтных групп разные источники («Библия Мао» периода китайской культурной революции).

Существование авторитетной функции цитаты, а не авторитетных текстов может быть доказано и с лингвистических позиций. Гоготишвили, анализируя лингво-философскую концепцию Бахтина, приходит к следующим выводам: «Абсолютное «я» и абсолютная всеобщность не имеют реальных лингвистических форм для своего проявления. В тексте вычитывается не позиция «все», а позиция «мы»... Та смысловая позиция, которая мыслится и постоянно воспроизводится при восприятии догматических текстов (их цитировании, комментарии или развитии) предполагает не реальный факт абсолютной всеобщности этой позиции, но лишь модальность ее абсолютного долженствования, а это уже момент авторского или читательского замысла догматического текста, а не его реальный показатель по шкале диапазона причастности. Это модус, а не субстанция»<sup>13</sup>. Само понятие «догматический текст» оказывается, таким образом, относительным: «По-

---

<sup>13</sup> Гоготишвили А.А. Философия М.М. Бахтина и проблема ценностного релятивизма. С. 163.

тенциально возможен... язык языков, но невозможен текст текстов»<sup>14</sup>.

Объяснимо, почему у авторов, представителей европейской культуры, на роль догматического текста выдвигается прежде всего Библия. Не столь очевиден случай с античным классическим эпосом, который в XVIII веке «во многом как бы замещает авторитет Библии и усваивает многие ее функции»<sup>15</sup>.

## *АВТОЦИТАЦИЯ*

Особую группу текстов-источников составляют тексты самого автора. Проблема автоцитации обозначена в работе Бахтина «Проблемы поэтики Достоевского»: «Диалогические отношения возможны и к своему собственному высказыванию в целом, к отдельным его частям и к отдельному слову в нем, если мы как-то отделяем себя от них, говорим с внутренней оговоркой, занимаем дистанцию по отношению к ним, как бы ограничиваем или раздваиваем свое авторство»<sup>16</sup>. Проблема автоцитации начинается с того, что считать «автореминисценцией», или «самозаимствованием». Тогда как О. Ронен существом автоцитации полагает «цепочки» «лексико-семантических повторов», связывающие разные произведения одного автора (межтекстовой повтор), согласно другому пониманию как цитата может рассматриваться внутритекстовой повтор, если при повторном употреблении в действие включается «пучок ассоциаций» и, как следствие, происходит обрастание цитатной фразы коннотативными смыслами и символизация ее (Т.И. Сильман). На наш взгляд, ни с цитацией, ни с автоцитацией описанный в статье Сильман механизм образования подтекста не связан<sup>17</sup>.

Под автоцитацией мы будем понимать использование автором в последующих произведениях своих более ранних текстов. В этой связи встает вопрос о функциях автоцитаты.

Для поэзии в качестве таких функций называется «диалог с самим собой» и выявление проблем, доминирующих в творчестве

---

<sup>14</sup> Там же.

<sup>15</sup> *Проскурин О.* Бедная певица (Подтексты арзамасской речи С.С. Уварова) // Новое лит. обозрение. 2000. № 43. С. 177.

<sup>16</sup> *Бахтин М.М.* Проблемы творчества Достоевского... С. 398-399.

<sup>17</sup> *Сильман Т.И.* Указ. соч. С. 84-90.

поэта (И.В. Фоменко)<sup>18</sup>. В концепции И.П. Смирнова автоцитата («автореминисценция») выполняет функцию «верификации» (=подтверждения) самого факта цитации: «Вторично актуализуя однажды утвержденную интертекстуальную связь, художник как бы сам верифицирует ее»<sup>19</sup>. Таким образом, автоцитата превращается в «объективный способ проверки наших предположений в области интертекстуальных исследований»<sup>20</sup>. Неясным остается, каким образом можно провести грань между «автореминисценцией» и n-кратным воспроизведением цитаты из текста-источника другого автора.

Факт автоцитации может быть доказан при использовании автоцитаты с пародийной функцией. Автоцитация может осуществляться в логике повторного цитирования, где пародийное использование мотива является последним звеном цепи. Нина Берберова отметила использование мотивов-«гурий» у Набокова и Пушкина: «Самый известный пример – Пушкин: один раз, два раза, три раза пользовался он своими реминисценциями, наконец – пародировал их, и они умирали»<sup>21</sup>.

Подобным образом можно проследить судьбу мотива «вещи не любят героя» в произведениях Набокова. Мотив воспроизводится по меньшей мере трижды: в романе «Король, дама, валет», новелле «Лик» и романе «Ада», где ожившие предметы создают картину почти гротескную: «Помехи, чинимые ему тупыми, недружелюбными вещами – карман, в который он по ошибке совал руку, порвавшийся шнурок, пустая вешалка, падавшая, взмахнув плечиками и звякая шарнирами, – все это заставляло его разряжаться эдиповой руганью своих русских предков»<sup>22</sup>.

Пародийная автоцитация может осуществляться одновременно на всех уровнях текста. В этом случае мы имеем дело с феноменом автопародии.

Единственная автопародия Набокова «Зуд» пародирует его новеллу «Лик». В кратком переложении сюжет «Лика» сводится к следующему. «Страдающий дефицитом личности и сердечной болезнью русский актер, носящий псевдоним Лик, хотел бы пе-

---

<sup>18</sup> *Фоменко И.В.* Указ. соч. С. 502.

<sup>19</sup> *Смирнов И.П.* Порождение интертекста. С. 21.

<sup>20</sup> Там же.

<sup>21</sup> *Берберова Н.* Набоков и его «Лолита» // В.В. Набоков: pro et contra. С. 298.

<sup>22</sup> *Набоков В.* Ада, или страсть. С. 540.

рейти из своей блеклой жизни во французскую пьесу. В приморском городке внезапно оживает самое страшное его воспоминание – одноклассник и родственник Колдунов (в «Зуде» Кошмаренко). Если в рассказе Лику как будто сохранена жизнь, то в пародии Зуд погибает под спудом детского кошмара, так и недово-плотившись»<sup>23</sup>.

Заглавие текста пародии должно содержать в себе некоторое сходство с заглавием пародируемого текста (стилевое, лексическое, структурное). Заглавия «Лик» и «Зуд» не только обладают формальным сходством, но и указывают на «предмет интерпретации». В обоих случаях это одновременно и центральный персонаж, и способ воссоздания его характера, что позволяет говорить об особом способе осуществления референтной функции заглавия. То, что представляется именем нарицательным, оказывается именем собственным героя; через это имя – собственное/нарицательное – манифестируется основная, доминантная черта персонажа. Выражение «безликий Зуд» в тексте автопародии снова адресует читателя к заглавию первичного текста, заставляя увидеть то, что может остаться незамеченным при первом прочтении: слово «Лик» в заглавии, принадлежащее высокому стилю, получает ироничное звучание по отношению к безликому человеку и по отношению к использованию приема через обозначение одной черты – болезни, имеющей к тому же литературное происхождение. Последнее особенно важно, так как коннотат болезни, эксплицируемый в заглавии «Зуд»<sup>24</sup>, находит подтверждение на уровне сюжета и мотивов.

Если Лик страдает «неизлечимой болезнью сердца», то в новелле «Зуд» гипертрофия мотива болезни проявляется в его удвоении: «Зуд схватился за сердце. Оно бешено колотилось. Он схватился за правый бок. Там тоже колотилось сердце». Пародируется конкретизация героя через его болезни в упоминании о «мигренях», «кислом вкусе во рту», а также о «конкретно» проглоченной мухе. Мотив мухи с коннотацией болезни представлен

---

<sup>23</sup> *Сконечная О.* Примечания // Лит. обозрение. 1999. № 2. С. 11.

<sup>24</sup> «Озаглавив свое произведение «Зудом», автор по обыкновению схитрил с читателем и заранее предвкушает удовольствие эффекта, зная, что читатель, уже убежденный, что рассказ будет идти о зуде, какой, скажем, человек испытывает под кожей, вдруг, остолбенев, узнает, что на самом деле Зуд – имя героя предстоящего повествования. Да, мой герой, Олег Станиславович Зуд...» (*Dubia. Зуд* // Лит. обозрение. 1999. № 2. С. 11).

уже в «Лике»: «В комнате было множество мух, с маниакальным упорством игравших на столе и садившихся Лику на лоб»<sup>25</sup> (неподвижный, нечувствительный, восковой лоб покойника). Муха, проглоченная Зудом, усугубляет картину нездоровья, гранича с идиотизмом.

Семантические изменения в тексте автопародии связаны с изменением ассоциативного фона. Цитата из «Евгения Онегина», вложенная в уста Зуда: «Боюсь, брусничная вода мне не наделала б вреда», – в новом контексте звучит как приговор Зуда самому себе, обретая статус почти крылатого выражения в значении «это последняя капля, это меня добьет».

Эффект пародирования достигается и за счет языковой игры. Так, в выражении «сердце, неторопливо уходя в исхудалые пятки» имеет место расщепление фразеологизма «сердце ушло в пятки» с привнесением посторонних эпитетов. Вследствие этого не только нарушается один из параметров значения – «сильный испуг, сопровождаемый мгновенной реакцией» (синонимичный фразеологизм «сердце упало»), но и актуализируется дополнительный признак болезни («исхудалые пятки»). Сама ситуация рассказа вызывает ассоциации с еще одним фразеологизмом – «с головы до пят» – со значением «во всем быть кем-либо, каким-либо», что указывает в данном случае на крайнюю болезненность героя. Результат – «пустая дыра» «на месте, где надлежало быть облику Зуда», что закрепляется в каламбуре – «безликий Зуд».

Мотив «вещи не любят героя» смыкается в новелле с мотивом «потусторонность смерти» и «потусторонность искусства». Лик представляет, как он умрет от разрыва сердца на сцене и смерти не заметит, перейдя «в жизнь случайной пьесы». Приключения часиков со сбитым стеклом предвещают фиаско Лика в истории с белыми туфлями. В этих туфлях Лику не суждено ни «выйти на сцену», ни «выйти из жизни». Лик, который проигрывал свою смерть на сцене в воображении («улыбающийся труп» и обязательно «конец одной ноги», видный из-под «складок опустившегося занавеса»), и «хорошие белые туфли» покупает с мыслью о спектакле («давно хотелось во втором действии блеснуть обновой»). Надев белые туфли Лика, умирает вместо него Колдунов. В финале Лик видит распластаный труп Колдунова, и первое, что бросается ему в глаза, – это «ноги в новых белых...».

---

<sup>25</sup> Набоков В. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 4. С. 378-379.

При этом из-за использования приема умолчания («ноги в новых белых...») проступает ироничность первичного фразеологизма («белые тапочки»).

«Потусторонность», понимаемая как «фундамент любого из набоковских произведений», «ускользающее ядро его сочинений»<sup>26</sup>, очевидно, ничего общего не имеет с профанацией смерти в новелле «Лик». Мотив «потусторонности» как «интуитивного прозрения трансцендентального бытия»<sup>27</sup> в «Зуде» представлен пародийно, и это ставит под сомнение «метафизику» исходного рассказа. Но кроме «потусторонности смерти», в «Лике» есть еще «потусторонность» искусства. По временам Лику кажется, что пьеса – это и есть настоящая жизнь. На сцене он ощущает «*таяние*» ладоней, и сам он тоже скоро весь «*растает*» – перейдет в другое измерение<sup>28</sup>. У Набокова контекстуально «таять», «растать», «истаять» означает «перейти границу, разделяющую жизнь и искусство ( в финале «Дара»: «тащимся, тянемся, туманимся – вот-вот *истаем* совсем»).

В «Даре» отношения жизни и искусства метафорически представлены через взаимоподмену «пламени» и «отблеска»: «Китаец... обливал водой *отблеск* пламени на стенах своего жилища; убедившись в невозможности доказать ему, что дом не горит, мы предоставили его этому бесплодному занятию». В «Лике» персонаж пьесы «Бездна» («наш друг ханжа») «замечает, что *отблеск огня* (курсив наш. – Н.С.) подчас бывает опаснее самого пожара». «Потусторонность» искусства (возможность перейти из жизни в пьесу) подтверждает равенство жизни и искусства, и это единственный мотив, который остается в «Зуде» неспародированным. Таким образом, для понимания текста-источника значимым оказывается не только пародийная цитация на всех уровнях, но и выпадение из системы пародирования отдельных элементов («минус-прием»).

---

<sup>26</sup> Александров В.Е. Набоков и потусторонность. СПб., 1999. С. 9.

<sup>27</sup> Там же.

<sup>28</sup> «Ему показалось, что он не дотянет до конца спектакля, а *растает* на сцене среди разноцветных испарений, промеж которых вдруг пройдет в последний смертный миг блаженная струя другой, другой жизни. Кое-как, однако, он доиграл, несмотря на то, что в глазах двоилось от пота, а гладкое ощущение холодных, голых рук молодой партнерши мучительно подчеркивало *таяние* его ладоней» (Набоков В. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 4. С. 370).

Кошмарная смерть Зуда от укусов Кошмаренко (Колдунов – в «Лике») объясняет неостребованность мотива «белых туфель»: туфли возвращаются туда, откуда они были извлечены – в доху-дожественную реальность («новые еще не надеванные белые только что купленные Зудом туфли выползли из-под дрогнувшей кровати, тихо поднялись в воздухе и, перелетев через сквер, рядышком аккуратно встали в витрине магазина»).

Лик – русский, и мотив «русскости» связан в новелле с его пародийным двойником. Лик во французской пьесе «Бездна» («l'Abime») играет роль Игоря. Русским его сделал автор, французский писатель Сюир, «стараясь его подкрасить», и играющий роль Игоря француз имитирует «славянскую протяжность» выговора своего героя, тщетно пытаясь придать ему «хоть какое-то подобие личности».

Мотив «русскости» в «Лике» находит пародийное соответствие в «псевдорусскости» Зуда (отцом Зуда называется «зуав с берегов Кубани»). Псевдорусскость в пародии маркирована мотивом «эвкалипта». Сравнение березы с эвкалиптом содержит уже первичный текст – в «Зуде» меняются местами только компоненты сравнения. В «Лике» «эвкалипт страшно похож в сумерках на громадную русскую березу»; о Зуде сообщается, что он «родился осенью, в тени берез, похожих на гигантские эвкалипты». В пародии утрачен коннотат русскости: русскому человеку естественно сравнивать эвкалипт с березой, а не наоборот. В то же время коннотат «южный», свойственный эвкалипту, вызывает новые денотаты: «пальмы», «виноград», что в соседстве с Архангельском порождает очевидную бессмыслицу: «Прошумели раскрытыми веерами пальмы родного севера, улыбнувшись, поманили лозы архангельского винограда».

Системное рассмотрение пародийной цитации в «Зуде» на стилевом, лексическом и мотивном уровне позволяет выявить некоторые сущностные черты механизма пародирования.

Автоцитация может выполнять другие, непародийные функции. Соотнесение текстов по «тематической линии» в творчестве одного автора позволяет обозначить проблему претекста (повесть «Волшебник» – претекст «Лолиты») или претекстов (роман Набокова «Смотри на арлекинов!» составлен полностью из «перелицованных» фрагментов его прежних романов).

## ПОЛИГЕНЕТИЧНАЯ ЦИТАТА

Понятие «полигенезиса», характеризующее «использование нескольких поэтических источников» восходит к работам В. Жирмунского<sup>29</sup>. Производный от «полигенезиса» термин «полигенетичная цитата» используется в том же значении, что «соборная» (В.Н. Топоров) или «сборная» (А.К. Жолковский) цитата. Топоров дает следующее определение «соборной» цитаты: «Образ апеллирует часто не к какому-либо конкретному месту текста-источника, а к ...тому, что можно было назвать «соборной цитатой» (т. е. к некоторой совокупности примеров из данного поэта (или нескольких поэтов), объединенных наличием общей темы...)»<sup>30</sup>. Исходя из такого понимания «соборная» цитата – это прежде всего трансформированная цитата. Закономерно поэтому, что характер трансформации цитаты, восходящей к нескольким претекстам, разными авторами ставится во главу угла.

З.Г. Минц выделяет два варианта полигенетичности:

- а) монтаж цитат, имеющих разное происхождение;
- б) цитация нескольких текстов, восходящих к общему источнику<sup>31</sup>.

В работе «Порождение интертекста» И.П. Смирнов рассматривает второй вариант как отвечающий универсальному закону цитации, поскольку всякий текст отсылает как минимум к двум претекстам: «Посттекст... воссоздает обычно тематику примарного источника и «снимает» трансформацию этой тематики в секундарном источнике»<sup>32</sup>. Речь идет в данном случае о Пастернаке, но положение это у Смирнова имеет принципиальный характер и может быть распространено на все случаи цитирования. В таком понимании функция полигенетичной цитаты всегда одинакова и сводится к вторичной актуализации установившихся межтекстуальных связей. Вместе с тем, принимая эту логику, далеко не всегда можно решить вопрос о роли секундарного (вторичного) источника и о самом его существовании. Проблематичным оказывается установить, проделывает ли писатель каждый

---

<sup>29</sup> Жирмунский В. Драма Александра Блока «Роза и крест». Л., 1964. С. 78.

<sup>30</sup> Топоров В.Н. Две главы из истории русской поэзии начала века: 1.

В.А. Комаровский; 11. В.К. Шилейко (к соотношению поэтики символизма и акмеизма) // Russ. Lit. 1979. Vol. 8. № 3. P. 292.

<sup>31</sup> Минц З.Г. Указ. соч. С. 403.

<sup>32</sup> Смирнов И.П. Порождение интертекста. С. 120.

раз столь сложную аналитическую и синтетическую работу с осознанием полигенетичности цитаты и воспроизведением этой полигенетичности заново? Иными словами, не всегда возможно будет определить, по какой схеме осуществлялось цитирование: отсылался ли автор к цитате из текста вторичного, который уже вобрал в себя цитату из текста первичного, осознавая этот факт, или использовал цитату из текста вторичного, не подозревая о существовании текста первичного.

Ориентиром в этом случае может служить, с одной стороны, словесное наполнение цитаты, а с другой – характер диалогических отношений между текстами-источниками и текстом-реципиентом. Рассмотрим один случай использования цитаты с затемненным генезисом у Набокова.

В романе «Ада» Набоков в одном из случаев цитирования сопровождает цитату прямой отсылкой к источнику: «Теперь пройдем в музыкальный салон с фортепьяно, на котором редко кто играл, затем в угловую комнату, так называемую оружейную... В противоположной или в какой-то там еще части дома располагался бальный зал – полированная пустыня с одиноко скачущими стульями по стенам. «Поспешай, читатель, дальше» («*mimo, chitatel'*», как писал Тургенев)»<sup>33</sup>. В этой ситуации не составляет труда точно обозначить цитируемый источник: это роман Тургенева «Дым». К названию романа отсылает скрытая именная аллюзия: «...тетенька Дана Вина... Тетеньку звали Ириной Гариной... Она производна от любительницы верховой езды графини Ирины Осининой из тургеневской повести «Дым» (дым – гарь), откуда и взято «Мимо, читатель»<sup>34</sup>. Называется и другой источник цитаты, что, казалось бы, противоречит авторитету автора, но вполне оправдано в романе, изобилующем ложными аллюзиями: «*mimo, chitatel'*» – похожая фраза есть у Гоголя в «Мертвых душах» (гл. 3): «Но мимо, мимо! Зачем говорить об этом?»<sup>35</sup> Дело еще и в том, что фразы «мимо, читатель» нет в «Дыме», хотя общая с Гоголем коннотация – «лакуна, пропуск в повествовании, смена планов» – присутствует во многих обращениях к читателю. «Оставим же и мы их в стороне, этих прелест-

---

<sup>33</sup> Набоков В. Ада, или Страсть. С. 51.

<sup>34</sup> Ильин С., Люксембург А. Указ. соч. С. 627.

<sup>35</sup> Синеусов Н.Г. Указ. соч. С. 579.

ных дам, и отойдем от знаменитого дерева...»<sup>36</sup>; «...мы должны попросить снисходительного читателя вернуться с нами на несколько лет назад»<sup>37</sup>; «читатель, не угодно ли вам перенестись с нами на несколько мгновений в Петербург»<sup>38</sup>. Прямое обращение к читателю присутствует в романе Тургенева, а слово «мимо», при подразумеваемом обращении к читателям – в «Мертвых душах». Таким образом, цитата в «Аде» отсылает сразу к двум текстам.

В то же время приглашение следовать за автором встречается у Булгакова в той же синтаксической конструкции, что и в «Аде»: «За мной, читатель! Кто сказал тебе, что нет на свете настоящей, верной, вечной любви? Да отрежут лгуну его гнусный язык! За мной, мой читатель, и только за мной, и я покажу тебе такую любовь!»<sup>39</sup> Обращение «мимо, читатель!», коррелируя с булгаковским «за мной, читатель!», получает дополнительные «диалогические обертоны» (Бахтин). Если у Булгакова читатель – друг, которому можно доверить сокровенное, то у Набокова за счет инверсии конструкции («за мной» – «мимо») инверсируется и авторское отношение к читателю.

Под вопросом оказывается существование полигенетичной цитаты-мотива. Пекка Тамми как пример полигенетичной цитаты приводит «мотив алмаз/diamond» в романе Набокова «Ада»: «Но в то время как доминантный подтекст здесь явно взят из Чехова, все же мотив алмаз/diamond вызывает в «Аде» одновременно множество межкультурных ассоциаций»<sup>40</sup>. С точки зрения исследователя, в «Аде» «небо в алмазах» («we shall see the whole sky swarm with diamonds») содержит отсылку к драме Чехова «Дядя Ваня»; «Бриллиантовое ожерелье» («La rivière de diamants») – к новелле Мопассана «Бриллиантовое ожерелье»; имя героини (Ларивьер) – к роману Флобера «Мадам Бовари» (доктор Ларивьер); сорт духов «Graniat maza» – к «Демону» Лермонтова («Под ним Казбек, как грань алмаза, Снегами вечными сиял»).

---

<sup>36</sup> Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: В 28 т. М., 1965. Т. 9. С. 147.

<sup>37</sup> Там же. С. 178.

<sup>38</sup> Там же. С. 326.

<sup>39</sup> Булгаков М. Указ. соч. С. 367.

<sup>40</sup> Тамми П. Заметки о полигенетичности в прозе Набокова // Владимир Набоков: pro et contra. С. 521.

Попытаемся показать, что этот пример не представляет явления полигенезиса. Здесь нет полигенетичной цитаты, но есть две отдельные точно приведенные лексические цитаты: «небо в алмазах» (Чехов) и «грань алмаза» – «Granial Maza» (Лермонтов); одна именная аллюзия (доктор Ларивьер в «Мадам Бовари» Флобера) и мотивная цитата «бриллиантовое ожерелье» (смотри об этом подробно в разделе «Мотивная цитата»). Текст «Ады» включает цитату из «Демона» («грань алмаза») во второй раз в инверсированном виде. Лермонтовская метафора «Кавказ как алмаз» обращается у Набокова в «алмаз как Кавказ» – на пальце Демона Вина, героя романа. Прежний коннотат, на основе которого выстраивается сравнение у Лермонтова (сияние снежных вершин Кавказа подобно алмазу), заменяется у Набокова в результате механической перестановки новым, разрушающим прежний образ, так как на первый план выступает сходство по форме. Коннотативный признак («геометрическая фигура с заостренной вершиной») комедийно гиперболизируется: «На пальце его (Демона. – Н.С.) Кавказским хребтом сиял алмазный перстень»<sup>41</sup>.

В чеховском «Дяде Ване» выражение «небо в алмазах» относится к числу устойчивых в языке и соответствует представлению о неких вершинах, которые могут быть достигнуты в жизни, об осуществлении надежд. Определить функцию слова «алмаз» (тема или рема) в этом случае нельзя из-за неразложимости фразеологического сочетания, что исключает вопрос о мотивном заимствовании. О полигенезисе на мотивном уровне не приходится говорить и ввиду отсутствия у всех «алмазов» в «Аде» общей предикации. Использование флоберовского подтекста в «Аде» ничем не подтверждено; явление омонимии могло возникнуть в романе случайно.

Построение сюжета на основе контаминации заимствованных сюжетогенных мотивов или автозаимствований рассмотрено в разделах «Мотивная цитата», «Цитата и мифы постмодернизма»; в этом случае правильнее говорить о технике коллажирования, а не о полигенетичной цитате.

---

<sup>41</sup> Набоков В. Собрание сочинений американского периода. Т. 4. С. 176.

## **ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ**

Одним из самых влиятельных на Западе и ориентированных на изучение цитации направлений стала интертекстуальность. Термин интертекстуальность (фр. *intertextualité*, англ. *intertextuality*) был введен в 1967 году Юлией Кристевой и вошел сегодня во все словари. Как аксиоматические принимаются следующие утверждения:

влияние интертекстуальности на литературу постмодернизма;

обусловленность интертекстуальности литературой постмодернизма.

Принято считать, что в результате изучения работы Бахтина «Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве» Кристевой был сформулирован тезис о диалоге между текстами. Интертекстуальность с самого начала не была однородной. Ее главными идеологами стали Юлия Кристева и Ролан Барт. Наряду с этим попытки адаптировать идеи интертекстуальности к литературоведческому анализу предпринимались во Франции и в Германии.

Жерар Женетт в книге «Палимпсесты: Литература во второй степени» (1982) предложил классификацию взаимодействия текстов, где употребил термин «интертекстуальность» в узком значении, для обозначения «соприсутствия» в одном тексте двух или более текстов (цитата, аллюзия, плагиат и т.д.)<sup>1</sup>. В поздних работах по интертекстуальности получило развитие второе направление и второе, узкое понимание термина. Все это побудило Ю. Кристеву обвинить своих последователей в возврате к «критике источников» и отказаться от термина «интертекстуальность» в пользу нового понятия «транспозиция». Эту акцию можно рассматривать как попытку противостоять растворению теоретической базы интертекстуальности в практике исследования межтекстовых связей. Оценивая интертекстуальность с позиций сегодняшнего дня, можно утверждать, что теория интертекстуальности все же в меньшей мере определяется практикой постмодернистской литературы и в большей – работами Бахтина.

Существенно, что и самое определение текста как «мозаики цитаций», которое обычно приводится как позиция Кристевой, по

---

<sup>1</sup> *Genette G. Op. cit. P. 7.*

ее мнению, составляет существо концепции Бахтина: «Открытие, впервые сделанное Бахтиным в области теории литературы: любой текст строится как мозаика цитаций, любой текст есть продукт впитывания и трансформации какого-нибудь другого текста»<sup>2</sup>.

В данном случае произошла «переакцентуация» идей Бахтина (если воспользоваться этим бахтинским термином). Точно так же, как философская идея «диалога» Бахтина была в интертекстуальности не понята, редуцирована до диалога текстов, так не были адекватно восприняты и его лингвистические идеи. «Мозаика цитаций», с одной стороны, восходит к идее «двуголосого» слова Бахтина: «...во всяком высказывании при более глубоком его изучении в конкретных условиях речевого общения мы обнаружим целый ряд полускрытых и скрытых чужих слов разной степени чуждости»<sup>3</sup>. С другой – здесь в отраженном свете воспроизводится механизм понимания как превращения «чужого» в «свое/чужое», что связано с усвоением новых слов и понятий: «Процесс постепенного забвения авторов – носителей чужих слов. Чужие слова становятся анонимными, присваиваются (в переработанном виде, конечно); сознание монологизуется»<sup>4</sup>. Если у Бахтина утрачивается оппозиция «своего» «чужому» на уровне «национальный язык» – «тезаурус отдельного носителя языка», то в теории интертекстуальности утрата оппозиции «своего» «чужому» переносится на уровень «текст – текст», лингвистическим идеям Бахтина здесь придается философский статус.

Другое классическое определение текста (интертекста) принадлежит Барту: «Каждый текст является интертекстом; другие тексты присутствуют в нем на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах: тексты предшествующей культуры и тексты окружающей культуры. Каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат. Обрывки культурных кодов, формул, ритмических структур, фрагменты социальных идиом и т. д. – все они поглощены текстом и перемешаны в нем, поскольку всегда до текста и вокруг него существует язык. Как необходимое предварительное условие для любого текста, интертекстуальность не может быть сведена к проблеме источников и

---

<sup>2</sup> Крестева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9, Филология. 1995. № 1. С. 97-124. С. 99.

<sup>3</sup> Бахтин М.М. Проблема речевых жанров. С. 198.

<sup>4</sup> Бахтин М.М. К методологии гуманитарных наук. С. 365-366.

влияний; она представляет собой общее поле анонимных формул, происхождение которых редко можно обнаружить, – бессознательных или автоматических цитаций, даваемых без кавычек»<sup>5</sup>.

Идеи Барта можно комментировать с использованием семиотических категорий: система-инвентарь и система-продукт (у Лотмана: первичные и вторичные моделирующие системы). Первый тип – система-инвентарь (в лингвистике это язык). Второй тип – система-продукт (в лингвистике это текст). О цитации можно говорить только при взаимодействии система-продукт – система-продукт (текст – текст). Взаимодействие система-инвентарь (язык) – система-продукт (текст) не относится к разряду цитаций<sup>6</sup>.

Если это так, то в основе положения Кристевой и Барта о сквозной цитатности интертекста, возможно, лежит недоразумение. Сходные мысли в свое время были высказаны А.А. Реформатским безотносительно к теории интертекстуальности: «В общем, обычная наша речь – это набор цитат из известного нам языка, словами и выражениями которого мы обычно пользуемся в нашей речи (не говоря уже о звуковой системе и грамматике, где «новое» никак нельзя изобрести)»<sup>7</sup>.

Та же идея может быть выведена из работ Бахтина. Бахтин, соотнося «высказывание» не с языком, а с речью, отмечает принципиально разный характер отношений между языковыми единицами и высказываниями. «Между языковыми единицами... не может быть диалогических отношений (фонемы, морфемы, лексемы, предложения и т. п.). Высказывание (как речевое целое) не может быть признано единицей последнего, высшего уровня или яруса языковой структуры (над синтаксисом), ибо оно входит в мир совершенно иных отношений (диалогических), не сопоставимых с лингвистическими отношениями других уровней. В известном плане возможно только сопоставление целого высказывания со словом»<sup>8</sup>. Это положение осталось у Бахтина неразвернутым, как осталось непроясненным и различие между «лексемой» и «словом». «Слово» в данном контексте у Бахтина предположительно понимается как цитата, как репрезентант «вы-

---

<sup>5</sup> *Barthes R. Texte // Encyclopaedia universalis. Paris, 1973. Vol. 15. P. 78.*

<sup>6</sup> *Евсеев А.С. Основы теории аллюзии. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 1990. С. 20.*

<sup>7</sup> *Реформатский А.А. Введение в языкознание. М., 1967. С. 18.*

<sup>8</sup> *Бахтин М.М. 1961 год. Заметки. С. 336.*

сказывания» и поэтому обладает способностью вступать в диалогические отношения с целым высказыванием.

«Текст» впоследствии стал рассматриваться лингвистикой текста как надсинтаксический языковой уровень, где для него был специально введен термин «текстема». Этим, очевидно, определился отказ Бахтина от термина «текст» в пользу «высказывания» в поздних работах<sup>9</sup>.

Как критерий различения языковых единиц, с одной стороны, и «высказывания» – с другой, выступает воспроизводимость языковых единиц и невозпроизводимость высказывания. «Единицы языка, изучаемые лингвистикой, принципиально воспроизводимы неограниченное количество раз в неограниченном количестве высказываний (в том числе воспроизводимы и модели предложений). Правда, частота воспроизведения у разных единиц разная (наибольшая у фонем, наименьшая у фраз). Только благодаря этой воспроизводимости они и могут быть единицами языка и выполнять свою функцию. Как бы ни определялись отношения между этими воспроизводимыми единицами (оппозиция, противопоставление, контраст, дистрибуция и т. п.), эти отношения никогда не могут быть диалогическими, что разрушило бы их лингвистические (языковые) функции. Единицы речевого общения – целые высказывания – невозпроизводимы (хотя их и можно цитировать) и связаны друг с другом диалогическими отношениями»<sup>10</sup>.

Если исходить из того, что высказывание невозпроизводимо, но его можно цитировать, напрашивается оппозиция: языковые единицы воспроизводимы, но их нельзя цитировать; это именно воспроизведение, а не цитация. В ситуации «высказывание» – «язык» не возникает диалогических отношений, потому что нет двух речевых субъектов (если только не ввести категорию «народ – творец языка», приравниваемую в некоторых лингвистических работах к понятию «речевой субъект», что связано также с выделением крылатых выражений в качестве цитаты).

Значение слова в языке фиксируют словари, тогда как цитата аллюзийна, то есть отсылает к определенному цитируемому источнику, определенному автору. Даже если расширить понятие адресанта до народа – творца языка, это не даст оснований гово-

---

<sup>9</sup> Гоготшивили А.А. 1961 год. Заметки. Комментарий // Бахтин М.М. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5. С. 654, 657.

<sup>10</sup> Бахтин М.М. 1961 год. Заметки. С. 339.

речь о цитировании языка, как в случае с использованием пословиц, поговорок, слов из иностранных языков.

В теории интертекстуальности оказалась не востребованной идея металингвистики Бахтина: лексическая цитата с границами в чужом тексте заменяется понятием «культурного кода» – центральной категорией у Барта. Установление границ цитаты, о которых писал Бахтин, отмечая, что именно на них особенно интенсивно идет смыслообразование, в теории интертекстуальности рассматривается как бессознательный процесс.

Существенными в определении интертекста Бартом представляются три момента:

некорректное соотнесение текста (система-продукт) и языка (система-инвентарь);

рассмотрение в качестве цитаты одной семиотической системы (текст культуры) внутри другой семиотической системы (литературный текст);

бессознательность цитирования.

Только об этом, третьем моменте говорит Хализев как о достижении интертекстуальной теории: «Французские ученые обратились к той грани художественной непреднамеренности, которая ранее оставалась вне поля зрения ученых»<sup>11</sup>. Исходя из этого Хализев делает утверждение, справедливое по существу, но противоречащее Кристевой и Барту: «Мозаика бессознательных и автоматизированных цитаций наиболее характерна для произведений эпигонских и эклектических. Иную, игровую природу имеет интертекстуальность постмодернистских произведений, на которые ориентирована концепция Ю. Кристевой и Р. Барта»<sup>12</sup>. Речь идет здесь о бессознательной цитации в эпигонской литературе и в постмодернизме как о качественно разных явлениях.

В этой связи возникают два вопроса:

1) где критерий бессознательности цитирования, если только не предположить, что всякая цитата так или иначе маркирована, а реминисценция, традиционно соотносимая с бессознательным цитированием, – нет. Притом речь не должна идти только о графических маркерах (бартовское – цитата «без кавычек»);

2) можно ли говорить о бессознательной цитации в игровом постмодернистском тексте, если игра всегда организована по определенным правилам (один из самых цитатных авторов, Набо-

<sup>11</sup> Хализев В.Е. Указ. соч. С. 260.

<sup>12</sup> Там же. С. 261.

ков литературу уподоблял составлению шахматных задач с отсечением «обманных ходов»). И не является ли бессознательность цитации одним из мифов постмодернизма?

## **ЦИТАТА И МИФЫ ПОСТМОДЕРНИЗМА**

О постмодернизме на сегодняшний день имеется огромная литература на всех языках, о цитате в постмодернизме не написано почти ничего. Это обстоятельство, на первый взгляд, трудно объяснимо, ведь именно постмодернизм, по свидетельству разных исследователей, стал идеальной питательной почвой для цитаты. Активизация интереса к проблеме цитаты с конца 70-х годов связана с распространением теории интертекстуальности. «Критический энтузиазм по отношению к заново созданной, хотя и не совершенно новой концепции интертекстуальности воскресил ученый интерес к освященной веками концепции аллюзии», – свидетельствует Гебель<sup>1</sup>. Теория интертекстуальности, утвердив в литературоведческом обиходе такие понятия, как «цитатное мышление», «цитатное сознание», «цитатная литература», определила и новое отношение к цитате. В современной европейской культуре «все более и более твердо закрепляется позиция цитаты»<sup>2</sup>. Цитата осознается теперь как часть культуры XX века, помимо своей исконной, лингвистической, специфики обретая статус культурологической категории.

«Исчезновение обозначаемого» (о чем писал еще Лотман и что в новейших теориях именуется «симулякрами») не только должно «воспитать читателя», но и еще раньше «воспитало» критику. «Насколько я могу судить, – пишет Л.М. Баткин, – подход с позиций «интертекстуальности» не задается вопросами об индивидуальном замысле и о том, насколько целостно и талантливо данный замысел осуществлен. Установление подобий данного текста множеству каких угодно других текстов выглядит самодостаточным. Вопрос о глубине и системности этих действительных (или мнимых) переключек отмечается как забавно-простодушный, непрофессиональный»<sup>3</sup>.

Изучение постмодернистского текста с позиций цитатности, несмотря на самоочевидность такой задачи, ставит исследователя перед многими проблемами. И хотя среди терминов и понятий, которые чаще всего используются исследователями постмодернизма, называют «цитатность», дело не идет, как правило, дальше

<sup>1</sup> *Hebel U.J.* Op. cit. P. 135.

<sup>2</sup> *Morawski S.* Op. cit. P. 690.

<sup>3</sup> *Баткин Л.М.* Парараодия как способ выжить // Нов. лит. обозрение. 1996. № 19. С. 202.

упоминаний о «пресловутой «цитатности» постмодернизма и «эстетике многообразных цитат»<sup>4</sup>. «Игра», «пастиш», «центон» довершают джентльментский набор понятий: «Текст мыслится «интертекстуально», как игра сознательных и бессознательных заимствований, цитат, клише»<sup>5</sup>, что порождает эффект «déjà lu» (уже прочитанного). Слишком широкое, культурологическое, а подчас и просто метафорическое употребление термина «цитата» приводит к парадоксальным заявлениям: «Соцреализм откровенно вторичен, он построен на цитате»; писатель-соцреалист творит «как бы цитируя»<sup>6</sup>, то есть в отсутствие цитируемых источников.

При этом исследователи отмечают торжество «центонного принципа»<sup>7</sup>, «цитатность постмодернистского стиля»<sup>8</sup>, особую функцию интертекстуальных элементов: «В поэтике этого столетия прием интертекстуальной ссылки, отдаленного повтора вышел на передний план»<sup>9</sup>.

Причин относительно слабой изученности цитаты в постмодернизме можно назвать несколько. Это, во-первых, идущее от Кристевой и Барта понимание цитации как языковой цитаты в тексте: «Каждое слово, даже каждая буква в постмодернистской культуре – это цитата»<sup>10</sup>. Выведению каких бы то ни было закономерностей в употреблении цитаты препятствует и представление о «нонселекции» постмодернизма – отрицании любых правил и ограничений, выработанных предшествующей культурной традицией. Значит ли это, однако, что взамен старых «правил» употребления цитаты в тексте не могут быть выработаны новые?

Чисто теоретически можно вывести закономерность иного функционирования цитаты в постмодернистском тексте исходя из следующих посылок.

Мишель Риффатер в качестве фактора, контролирующего процесс декодирования текста, называет предсказуемость / непредсказуемость сообщения: «Предсказуемость может привести к поверхностному чтению; непредсказуемость требует

---

<sup>4</sup> Эпштейн М. Постмодерн в России. М., 2000. С. 71.

<sup>5</sup> Там же. С. 5.

<sup>6</sup> Там же. С. 71.

<sup>7</sup> Преображенский С.Ю. Указ. соч. С. 44.

<sup>8</sup> Маньковская Н.Б. Указ. соч. С. 8.

<sup>9</sup> Ронен О. Подражательность, антипародия, интертекстуальность и комментарий. С. 256.

<sup>10</sup> Руднев В.П. Словарь культуры XX века. М., 2001. С. 334.

внимания: интенсивность восприятия должна соответствовать интенсивности сообщения. Поскольку предсказуемость приводит к эллиптическому декодированию, важнейшие элементы должны быть непредсказуемыми»<sup>11</sup>.

Роман Якобсон обосновал две противоположные тенденции, существующие в тексте: «уравнивание», «усреднение», «возрастание энтропии» – и сопротивление устойчивой, инертной организации, нарушение ее как способ возрастания информативности.

Цитата в постмодернистском тексте не относится больше к «нарушениям» ожидаемого порядка, но, наоборот, сама является моментом кодификации. Из этого следует, что значимость цитаты для смыслообразования в постмодернизме, с «цитатным мышлением» его авторов, резко снижается, а в коллаже и центоне она приближается к нулю.

Сходные выводы можно сделать исходя из лингвистической теории «левого контекста» («левый контекст» – «предшествующие высказывания»). С позиций «левого контекста» речь идет об особых моментах в тексте – «перебоях», ощущении «несогласованных высказываний», «аномалиях» в широком смысле слова. «Получатель стремится понять сегмент текста, содержащий аномалию, найти его скрытый смысл»<sup>12</sup>.

«Аномалией» в тексте может считаться «отступление от индивидуальной нормы», т. е. «от той специфической для данного сообщения нормы, которая задается левым контекстом»<sup>13</sup>. Если же текст сплошь цитатен, цитата не воспринимается больше как нарушение нормы и, следовательно, это должно сказаться на ее функциональных свойствах. Предположительно, только по отношению к постмодернистскому тексту корректно говорить о подтекстном сюжете (подтекстных сюжетах) как особом сцеплении различных цитатных рядов и цитат.

«Полицитатность» в постмодернизме имеет установку на особые результаты: цель ее – «ожидание абсолютно нового текста»<sup>14</sup>. Уточним, в постмодернизме можно говорить как минимум

---

<sup>11</sup> *Риффатер М.* Критерии стилистического анализа // Новое в зарубежной лингвистике. М., 1980. Вып. IX. Лингвостилистика. С. 73.

<sup>12</sup> *Долинин К.А.* Имплицитное содержание высказывания // *Вопр. языкознания.* 1983. № 6. С. 42.

<sup>13</sup> Там же.

<sup>14</sup> *Липовецкий М.* Русский постмодернизм. Екатеринбург, 1997. С. 12.

о двух типах текстов. Первый тип (коллаж, бриколлаж) имеет поэтическим аналогом центон. Второй тип – с выстраиваемыми в нем подтекстными сюжетами – типологически соотносим с литературой барокко.

Признаки, которые характеризуют барочный текст, являются онтологически важными и для постмодернистского текста:

«установка на код»;

«возможность множественного прочтения»;

«циркулярное прочтение» – чтение с разных точек;

«парасюжет»<sup>15</sup>.

Положение о «множественности прочтений» в последнее время активно оспаривается. Как антибахтинскую реакцию можно рассматривать выступления за «одноголосность» (одну интерпретацию) против «многоголосности» (множества интерпретаций)<sup>16</sup>. Идея сведения «пределов возможных толкований» при помощи цитаты к одному единственному, верному, не подтверждается постмодернистской практикой.

Взаимодействие подтекстных сюжетов (пересечение, столкновение, взаимоотрицание) не только манифестирует литературную условность, но и не позволяет свести прочтения к одному единственному. Здесь нет «путаницы интерпретаций» (М. Медарич). Такова поэтика постмодернистского текста со своим особым механизмом смыслообразования.

Сам термин «подтекстный сюжет», по-видимому, может быть приближен к понятию «парасюжет» в литературе барокко.

При этом условием возникновения подтекстного сюжета представляется многократность воспроизведения одного текста в другом тексте.

Этот признак называется и для барочного текста: «Единство барочного текста часто достигается ... **механизмом цитации**, которая также устанавливает в рамках этой эстетической теории отношения тождественности»<sup>17</sup>.

«Отношения тождественности» могут устанавливаться на лексическом и/или мотивном уровнях. Когда в романе «Лолита»

---

<sup>15</sup> Чернов И.А. Из лекций по теоретическому литературоведению. I. Тарту, 1976. С. 153.

<sup>16</sup> Бухаркин П.Е. О функции цитаты в повествовательной прозе // Вестн. Ленингр. ун-та. Сер. 2. История, языкознание, литературоведение. 1990. Вып. 3. С. 34.

<sup>17</sup> Чернов И.А. Указ. соч. С. 153.

Набокова гостиница, где Гумберт останавливался с Лолитой, из «Привала Зачарованных Охотников» превращается в «Привал Бессонных Ловцов», «отношения тождественности» устанавливаются между двумя фрагментами текста, соотносимыми с одним подтекстным сюжетом («Сказкой о Красной Шапочке» Ш. Перро).

В «Лолите» подтекстный сюжет о Красной Шапочке восстанавливается по ряду мотивов:

«обиженная девочка»: Красная Шапочка – Лолита; хищник («бирюк» в «Волшебнике», «Серый Волк» в «Лолите») – Гумберт Гумберт;

мнимо родственные связи: Волк притворяется бабушкой – Гумберт Гумберт представляется отцом Лолиты («старомодный европейский отец») перед начальницей гимназии, перед друзьями Шарлотты;

уничтожение родственников из окружения девочки: Волк съел бабушку; Гумберт Гумберт «убил» Шарлотту;

охотники побеждают Волка; Гумберт Гумберт («бессонный ловец») преследует и убивает «Серого Волка» (цвет автомашины Клэра Куильти): «Серый тон, впрочем, остался его любимым защитным цветом. И в мучительных кошмарах я тщетно, бывало, старался правильно рассортировать такие призрачные оттенки, как «Серый Волк» Крайслера, «Серый шелк» Шевролета, «Серый Париж» Додж»<sup>18</sup> (курсив наш. – Н.С.).

Соотнесение «высказываний» по «тематической линии» (Бахтин) объясняет особую значимость четырех подтекстных сюжетов в «Лолите»:

вариант «обиженная девочка» представлен в трех случаях из четырех: Красная Шапочка, девочки-подростки Достоевского, девочка-жена Аннабель Ли. Кармен в новелле Мериме – молодая девушка, но у Набокова возраст ее адаптирован к возрасту Лолиты: это «Карменсита», «карманная Кармен»;

в трех случаях из четырех девочка становится объектом любовной экспансии со стороны взрослого мужчины;

в четырех случаях из четырех героиня умирает (спасение Красной Шапочки, жертвы хищника, надо отнести на счет адаптированного варианта сказки Ш. Перро).

---

<sup>18</sup> Набоков В. Собрание сочинений американского периода. Т. 2. С. 280.

Во всех этих случаях осуществляется проверка интерпретации; цитата выступает как способ избежать «чрезмерной интерпретации» в тексте<sup>19</sup>. Прочитать «Лолиту» без подтекстных сюжетов – значит не увидеть в ней ничего, кроме эротического бестселлера. Центральное положение подтекстного сюжета из стихотворения Э. По «Аннабель Ли» (Любимая девочка-жена. Ранняя смерть. Небо. Вечность) подтверждено ахматовской цитатой в одной из «тайных точек» романа – эпизоде с Серой Звездой<sup>20</sup>.

Мотив «Лолита – Карменсита» (коварная возлюбленная, ее измена, обман) эксплицирует подтекстный сюжет, соотносимый в своих основных положениях с новеллой Мериме и пародийно преломленный в популярной песенке. Основные аллюзии и цитаты из новеллы Мериме «Кармен» помещаются в главах 22–29-й. Первая цитата из Мериме соотносится с намерением Гумберта увезти Лолиту в Мексику: «Хозе Лизачовендоа, в известном романе Меримэ, собирался увезти свою Кармен в Etats-Unis»<sup>21</sup>. В подтекстном сюжете роль Хосе отведена Гумберту, роль Кармен – Лолите, а то, что в регистрационной книге мотеля Клэр Куильти расписался как «Лука Пикадор», позволяет идентифицировать его с пикадором Лукасом. В 22-й главе дается первая точная цитата из «Кармен» на французском языке: «Est-ce que tu ne n'aimes plus, ma Carmen?» (Ты меня не любишь больше, моя Кармен?) Многочислителен тот факт, что медсестра в Эльфинстонской больнице, Мария Лор, «баскского (кс-кс, киска!) происхождения»). «А как кормят мою Карменситу?» – спрашивает Гумберт у нее. Идентификация героев «Лолиты» с персонажами Мериме подтверждается следующей цитатой: «Моя Кармен», обратился я к ней (я иногда звал ее этим именем) мы покинем этот пересохший, воспаленный, свербящий городок, как только тебе позволят встать».

На цитатах из «Кармен» построен весь последний диалог Гумберта с Лолитой. Гумберт называет Лолиту в этой сцене только литературным именем – «Кармен», «Карменсита». Отказ от всех других подтекстных параллелей в главах 22-29-й устанавливает

---

<sup>19</sup> Против «чрезмерной интерпретации» постмодернистского текста выступил У. Эко в работе «Средние века уже начались» (Иност. лит. 1994. № 4).

<sup>20</sup> См. об этом: *Ронен О.* Подражательность, антипародия, интертекстуальность... С. 258.

<sup>21</sup> *Набоков В.* Собрание сочинений американского периода. Т. 2. С. 293.

ливаает единственно важное, оставшееся у Гумберта от прошлого: любовь, которая должна стоить кому-то жизни. «Changeons de vie, ma Carmen, allons vivre quelque part ou nous ne serons jamais separees...» (Переменим жизнь, моя Кармен, заживем где-нибудь, где никогда не разлучимся (фр.). У Мериме: «Давай жить по-другому, Кармен, – сказал я ей умоляющим голосом. – Поселимся где-нибудь, где нас ничто уже не разлучит». Точное цитирование продолжается: «Сделай эти двадцать пять шагов. И будем жить-поживать до скончания века. Carmen, voulez vous venir avec moi? (Кармен, хочешь уехать со мной? – фр.). Carmencita, lui demandais-je... (Карменсита, ответь мне – фр.). Одно последнее слово, сказал я на своем отвратительно правильном английском языке. Ты ведь вполне уверена, что... не приедешь ко мне жить?» «Нет», – ответила она, улыбаясь». Переходом на английский язык маркировано не только прекращение цитирования, но и исчерпанность подтекстного сюжета. Благодаря настойчивой фиксации только одного цитатного ряда релятивизация образа Гумберта Гумберта оказывается снята в этом эпизоде. Не исключено, что обращение к французскому языку провоцирует здесь и табуированность темы: для Гумберта это любовь, страсть.

Что касается смерти Кармен (в новелле Мериме Кармен говорит, обращаясь к Лисарабенгоа: «Я всегда думала, что ты меня убьешь»), то рассказчиком Гумбертом дважды используется эффект обманутых ожиданий. В 29-й главе, сжимая «дружка» в кармане, Гумберт сообщает : «Убить ее, как некоторые ожидали, я, конечно, не мог. Я, видите ли, любил ее». И вторично, в завершение эпизода: «Затем он вытащил пистолет... то есть читатель ждет, может быть, от меня дурацкого книжного поступка. Мне же и в голову не могло это прийти».

В данном случае, при построении подтекстного сюжета выдержан принцип единства субъекта ( все цитаты приводятся рассказчиком Г. Гумбертом) и единство объекта (новелла Проспера Мериме проецируется на сюжет «Лолиты») <sup>22</sup>.

Ни одно из этих двух условий не выполняется, когда речь идет о соотнесении «Евгения Онегина» и «Лолиты». Подтекстный сюжет не выстраивается из-за отсутствия общего субъекта. При едином «субъекте речи» «субъект сознания» автора Набокова, создающего параллельно комментарий к «Евгению Онегину»,

---

<sup>22</sup> Все фактические наблюдения, связанные с цитатами из Мериме, почерпнуты из книги: Проффер К. Ключи к «Лолите». СПб., 2000. С. 86-98.

проступает в двух пушкинских цитатах, очевидно инородных в сознании Гумберта, «космополита со швейцарским паспортом».

Присцилла Майер показывает присутствие подтекстного сюжета в «Лолите» из «Евгения Онегина» на основании следующих сюжетных совпадений:

1) любовные чувства героев: Онегина и Татьяны, Гумберта и Лолиты;

2) сходные превращения героинь: провинциальные простушки становятся дамами;

3) обе отвергают притязания бывших героев своих романов. Татьяна не верит Онегину, полагая, что ему нужна еще одна светская победа; Лолита предполагает, что Гумберт Гумберт даст ей денег, только если она переспит с ним в ближайшей гостинице;

4) Онегин убивает на дуэли Ленского, а Гумберт Гумберт – Куильти, и оба поединка имеют фарсовый характер в связи с пародийным представлением героев<sup>23</sup>.

Каждое из этих положений может быть оспорено по следующим соображениям.

О «любовных» чувствах Гумберта можно говорить условно: сначала это извращенная страсть к ребенку, которого он лишил детства, затем – иное чувство к Лолите, сопровождающееся осознанием вины. Любовных чувств к Гумберту Лолита не испытывала никогда («В ее бледно-серых глазах, за раскосыми стеклами незнакомых очков, наш бедненький роман был на мгновение отражен, взвешен и отвергнут, как скучный вечер в гостях, как в пасмурный день пикник, на который явились только самые неинтересные люди, как надоевшее упражнение, как корка засохшей грязи, приставшей к ее детству»)<sup>24</sup>.

Назвать Лолиту «дамой» можно только условно: разве что она вышла замуж и именуется теперь «Миссис Ричард Ф. Скиллер».

Татьяна признается в любви Онегину; Лолита предпочитает убогую семейную жизнь «пародии на инцест». Пушкин оставляет своего героя «в минуту, злую для него». Гумберт оставляет деньги Лолите и уходит навсегда, но это, скорее, клише из бульвар-

---

<sup>23</sup> Meyer P. Nabokov's *Lolita* and Pushkin's *Onegin* // *The Achievements of Vladimir Nabokov. Essays. Studies, reminiscences and stories.* Cornell, 1984. P. 180.

<sup>24</sup> Набоков В. *Собрание сочинений американского периода.* Т. 2. С. 333-334.

ных романов: скитания аристократа по трущобам, благодетельствованные им бедняки.

Онегин – не пародия, хотя Татьяна и испытывает сомнения относительно своего героя, и поединок Онегина с Ленским не представляет фарса («Мгновенным холодом облит, Онегин к юноше спешит»). Поединок Гумберта и Куильти пародирует триллеры, но сама структура образа Гумберта – не пародийная. В «Лолите» не возникает общего объекта речи, по Корману, то есть сюжет «Евгения Онегина» не «составляет последовательность отрывков текста», без чего нельзя вести речь о сюжете вообще, о подтекстном сюжете, в том числе.

К отмеченной Анастасьевым параллели (письмо Татьяны – письмо Шарлотты Гейз: «Это – признание: я люблю вас... Я люблю вас с первой минуты, как увидела вас... Другого исхода нет. Возможно, что вашу старосветскую замкнутость, ваши чувства покоробит прямота бедной американочки...») можно добавить еще две пушкинские цитаты, явно привнесенные в текст вторым «субъектом сознания», то есть автором Набоковым, а не рассказчиком Гумбертом. Это подтверждается и тем, что обе цитаты были включены в русский перевод «Лолиты»: взамен шекспировской цитаты вводится пушкинская цитата из «Евгения Онегина» – «буду жить долгами, как жил его отец, по словам поэта» ( в «Евгении Онегине»: «Служив отлично-благородно, долгами жил его отец...»). Предложение «Никогда не уедет с Онегиным в Италию княгиня N» добавлено Набоковым в русскую версию романа (в английской было только: «Никогда не поправится Эмма Бовари, спасенная симпатическими солями в своевременной слезе отца автора»). Таким образом, присутствие Пушкина, отмечаемое исследователями способствует вычленению «субъекта сознания» автора, и в «Лолите» это единственная функция пушкинских цитат<sup>25</sup>.

Второй тип текста в постмодернизме ориентирован на «центонный принцип»: «В литературе постмодернизма подлинным героем поэзии и прозы становится центон»<sup>26</sup>. Можно предположить, что «мутации диалогизма», имеющие своим результатом «конгломерат, воплощающий хаотическую спутанность»<sup>27</sup>, –

---

<sup>25</sup> «Центральная литературная фигура, зашифрованная в строках романа, – Пушкин» (Анастасьев Н. Указ. соч. С. 274).

<sup>26</sup> Маньковская Н.Б. Указ. соч. С. 298.

<sup>27</sup> Липовецкий М. Указ. соч. С. 32.

лишь вторичное проявление цитатных «мутаций» в постмодернизме. К различным способам создания «эффекта преднамеренного повествовательного хаоса» (М. Липовецкий) может быть отнесен и «хаос» цитатный.

Частотность употребления цитат в корне меняет механизм их действия: в текстах, состоящих из одних цитат (центонах и коллажах), соседние цитаты выступают в качестве контекста для третьей цитаты. «Если только несколько цитат называются в тексте, их воздействие на структуру текста и его значение может быть относительно незначительным... Ситуация, однако, меняется, когда возрастает частота предтекстовых интерполяций. В этом случае влияние контекста ослабевает пропорционально. Последняя ступень этой эволюции достигнута текстом, полностью скомпонованным цитатами. С этой стороны, контекст в смысле оригинального создания больше не существует. Его часть взята цитатой предшествующей и последующей каждой цитате. Как есть множество цитат, так есть и множество контекстов»<sup>28</sup>.

Восприятие текста, построенного по «центонному принципу», может уводить в бесконечность интерпретаций. Дело не только в абсолютной релятивизации границ текста и горизонтального контекста (по Плетту) – срабатывает лингвистический механизм, организующий переключение речевых центров в тексте. Гоготишвили, рассматривая монологизм и диалогизм как универсалии речи, формулирует положения, которые могут быть соотнесены с проблемой цитации в тексте центонного типа: «В языке нет синтаксического механизма, который позволил бы сменить чужой речевой центр на другой чужой же речевой центр, минуя стадию авторского голоса. В тех случаях, когда в речи предпринимаются попытки миновать авторский речевой центр, фраза выходит из-под контроля говорящего, вызывая непредполагавшийся смысловой эффект, возникающий, в частности, потому, что слушающий подставляет под какой-либо из двух непосредственно смененных друг на друга чужих речевых центров авторский голос»<sup>29</sup>. Пример, который приводит Гоготишвили, – не из художественной литературы, однако для иллюстрации механизма действия цитаты он достаточно репрезентативен: «Так, например, происходит со следующей фразой из школьного сочине-

---

<sup>28</sup> *Plett H.* Op. cit. P. 11.

<sup>29</sup> *Гоготишвили А.А.* Философия языка М.М. Бахтина и проблема ценностного релятивизма. С. 152.

ния о Маяковском: «Крепнут из года в год у мира на горле пролетариата пальцы» (у Маяковского : «Крепи у мира на горле пролетариата пальцы». – Н.С.). Здесь автор пытался непосредственно соединить обобщенный речевой центр современной (начала 80-х годов) публицистики и голос Маяковского, в результате задуманная патетическая нотка превращается в социальную иронию, которой в реальном тексте не было, но которая «вычитывается» из фразы за счет того, что либо публицистический голос, либо голос Маяковского воспринимается как выражение авторского речевого центра»<sup>30</sup>.

Экстраполируя этот пример на постмодернистские тексты, можно предположить, что при сплошной цитации (центон, коллаж) непредсказуемые эффекты (смещения смыслов, нонсенсы и, как следствие, искажение авторского замысла) неизбежны.

В неожиданном качестве выступает и «монологизм» постмодернистских текстов. Если цитатность текста традиционно связывается с усилением его диалогизма, то родовая функция цитаты должна заключаться в разрушении монологизма текста. И совершается этот процесс тем успешнее, чем больше в тексте цитат. «Обилие цитат... приводит к включению многочисленных контекстов и разрушает монологизм текста» (Ю.М. Лотман)<sup>31</sup>.

В постмодернистском тексте, организованном по центонному принципу, наоборот, тотальная цитатность приводит к монологизации текста. Объяснить это можно тем, что, в логике Бахтина, в постмодернистских текстах существует тенденция к снятию оппозиции «своего» «чужому» вследствие релятивизации границ между «своим»/ «чужим».

«Роман-цитата» французского писателя Жака Ривэ «Барышни из А» (1979) составлен исключительно из 750 цитат, заимствованных у 408 авторов. Однако это лишь один из вариантов современного романа-коллажа, или бриколлажа. Роман, который «строится как коллаж цитат и реминисценций из других произведений», допускает в качестве структурирующих элементов не только лексические цитаты, но и цитаты-мотивы. Важной представляется и идея Б. Гаспарова относительно романа-бриколлажа как «произвольного наложения и слияния разных смысловых компонентов, внеположного какой-либо системной соотноси-

---

<sup>30</sup> Там же.

<sup>31</sup> Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. С. 112.

тельности»<sup>32</sup>. Именно это качество отличает роман Набокова «Смотри на арлекинов!», с особым характером сквозного цитирования, когда автоцитаты выстраивают не подтекстный сюжет, а квазисюжет, определяемый только прихотливым сцеплением мотивов из прежних произведений автора.

Наоборот, в «Лолите» подтекстные сюжеты выполняют вполне определенные функции, среди которых – релятивизация образов главных персонажей. И если, по Липовецкому, в постмодернистском тексте «позиция вненаходимости» «позволяет герою стать центром межтекстового диалогизма»<sup>33</sup>, то представляется, что логика здесь обратная: «вненаходимость» (если иметь в виду невозстановимость точки зрения героя) – следствие, а не причина цитатного построения образа.

Женетт выделяет «паратекстуальность» как один из типов взаимодействия текстов: «Паратекстуальность как отношение текста к своему заглавию, послесловию, эпиграфу и т. д.»<sup>34</sup>. Используя этот термин Женетта, мы не включаем взаимодействие паратекста с текстом в разряд цитаций, останавливаясь лишь на тех случаях, когда эпиграф, предисловие, послесловие, комментарии включают в свой состав цитату как элемент чужого текста.

Постмодернистский текст характеризует возрастание роли паратекстуальной цитаты и изменение ее привычных функций. Это связано, не в последнюю очередь, с тем, что паратекстуальная цитата часто выступает как квазицитата. Квазицитатой мы будем называть цитату, у которой один из ее элементов (автор, текст, автор и текст) оказывается фиктивным. С цитатой квазицитату связывает то, что она оформляется как цитата и выполняет все цитатные функции. К добавочным функциям квазицитаты можно отнести резкое возрастание при ее использовании игровых качеств текста, так как возникают два варианта ее восприятия:

авторство квазицитаты воспринимается как подлинное;

мистификация может быть обнаружена, что усложняет процесс декодирования цитаты, так как она выступает в этом случае иконическим знаком несуществующего текста (минус-текста).

---

<sup>32</sup> Гаспаров Б. В поисках «другого»: (Французская и восточноевропейская семиотика на рубеже 1970-х годов) // Новое лит. обозрение. 1995. № 14. С. 58.

<sup>33</sup> Липовецкий М. Указ. соч. С. 30.

<sup>34</sup> Genette G. Op. cit. P. 9.

Часто встречается квазицитата в эпиграфе (автора цитируемого текста нет, как нет и самого текста).

Квазицитата из сочинения французского философа Делаланда составляет эпиграф к роману Набокова «Приглашение на казнь»: «Comme un fou se croit Dieu nous nous croyons mortels». *Delalande*. «Discours sur les ombres» («Как сумасшедший мнит себя Богом, так мы считаем себя смертными»). Д е л а л а н д . «*Рассуждения о тенях*» (фр.)<sup>35</sup>. Набоков в предисловии к английскому изданию романа утверждал, что он выдумал Пьера Делаланда. В этом авторском признании обращает на себя внимание одно обстоятельство: француз Делаланд в эпиграфе не назван по имени, зато в романе имя Пьер носит француз-палач («м-сье Пьер»). Очевидно, что эта не отмеченная комментаторами особенность именованья не оставляет оснований для поисков прототипов<sup>36</sup>.

Цитата может оказаться квазицитатой в комментарии фиктивного автора (комментарий Вивиан Даркблум к «Аде»).

Третий вариант (типологически близкий первому): автора нет и текста нет, но есть цитаты-извлечения из несуществующего текста и есть комментарий, куда они помещены. Читателю предлагается эксперимент по восстановлению «исчезающего текста».

С романом «Бледное пламя» связано в литературе XX века «введение нового способа чтения, который взрывает линейность текста»<sup>37</sup>. Читатель оказывается перед выбором способа чтения:

- без отсылок;
- с отсылками;
- по отсылкам<sup>38</sup>.

В «Бледном пламени» перетекание текста в разросшийся комментарий приводит к тому, что комментарий обретает самостоятельность и читается как отдельный текст. Постмодернистский цитатный текст требует комментария, в первую очередь, в тех случаях, когда «цитируемый текст вложен в цитирующий текст неявно, его надо разгадать»<sup>39</sup>. В связи с этим возникает вопрос: «насколько далеко может простираться помощь интерпре-

---

<sup>35</sup> Набоков В. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 4. С. 5.

<sup>36</sup> Ср.: «Прототипом» цитируемого автора мог служить Андре Лаланд (1867 – 1963) – французский философ, считавший, что глубинный закон действительности – стремление к смерти» (*Дарк О.* Примечания. С. 463).

<sup>37</sup> Руднев В.П. Указ. соч. С. 157.

<sup>38</sup> Там же. С. 70.

<sup>39</sup> Там же. С. 115.

татора, чтобы не лишать читателя удовольствия самостоятельно разгадать загадку» и нужно ли вообще уничтожать «загадочность» текста<sup>40</sup>.

Характер авторства накладывает отпечаток и на качества цитат из вполне реального текста. Перед читателем возникает дилемма: принять ли предлагаемое в комментарии толкование или отвергнуть.

Гипертекст, предполагающий нарушение линейности текста, в своем пределе приводит к возникновению «нелинейного романа», «романа в сносках» (Петер Корнель. Пути к раю. Комментарии к потерянной рукописи). С позиций интересующей нас проблемы этот роман предоставляет многообещающие перспективы: восстановить несуществующий текст по сохранившемуся «научному аппарату» – комментариям к тексту, где большую часть составляют литературные цитаты<sup>41</sup>.

«Комментаризация художественных текстов» как «попытка уважить читателя, удержать его в силовом поле культуры»<sup>42</sup> – так может быть обозначена в этом случае функция комментария и цитаты.

Некоторые частные наблюдения, связанные с изменившимся характером «цитатности» в постмодернизме, позволяют как гипотетические сформулировать следующие положения:

только относительно постмодернистских текстов правомерно говорить о множественности интерпретаций;

«исчезновение автора» в этом случае может означать невозможность реконструирования авторской точки зрения, авторского «голоса» в хаосе цитатных «голосов».

---

<sup>40</sup> Ронен О. Подражательность, антипародия, интертекстуальность... С. 255.

<sup>41</sup> Корнель П. Пути к раю. Комментарии к потерянной рукописи // Иностран. лит. 1999. № 5. С. 160-212.

<sup>42</sup> Попов Е. Отсутствие отсутствия // Иностранная литература. 1999. № 5. С. 215.

## **ПАСТИШ**

В постмодернистской литературе, наряду с бриколажем и гипертекстом, узаконен еще один жанр, основанный на цитации, – пастиш: «На место пародии классического модернизма в постмодернизме стал пастиш. Пастиш отличается от пародии тем, что теперь пародировать нечего, нет того серьезного объекта, который мог бы быть подвергнут осмеянию»<sup>1</sup>. Соотнесение пастиша с пародией обычно в словарных определениях; особенно важным представляется замечание о том, что пастиш – «редуцированная форма пародии»<sup>2</sup> (наши предположения относительно «редуцированности» формы будут изложены ниже). Современное западное литературоведение под пастишем понимает разные явления. В американском литературоведении как автопародию рассматривают пастиш критики Р. Пойриер и И. Хассан. «В то время как пародия традиционно стремилась доказать, что с точки зрения жизни, истории или реальности некоторые литературные стили выглядят устаревшими, литература самопародии, будучи совершенно неуверенной в авторитете подобных ориентиров, высмеивает даже само усилие установить их истинность посредством акта письма»<sup>3</sup>. Американский теоретик Ф. Джеймсон, по существу, видит в пастише полупародию, полустилизацию («изнашивание стилистической маски» и «нейтральная практика стилистической мимикрии без скрытого мотива пародии... без того не угасшего окончательно чувства, что еще существует что-то нормальное по сравнению с тем, что изображается в комическом свете»<sup>4</sup>). Французский словарь Морьера содержит следующее определение пастиша: «В пастише проскальзывает почти всегда намерение насмешки, которое систематизирует принципы модели и, следовательно, их деформирует. Это правило игры. Пастиш – карикатура»<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Руднев В.С. Указ. соч. 337.

<sup>2</sup> Ильин И.П. Пастиш // Современное зарубежное литературоведение: Энциклопедический справочник. М., 1999. С. 242.

<sup>3</sup> Poirier R. The politics of self-parodie. Цит. по: Современное зарубежное литературоведение. С. 243.

<sup>4</sup> Jameson F. The political unconscious: Narrative as a socially symbolic act. Ithaca, 1981. P. 114.

<sup>5</sup> Morier H. Op. cit. P. 92.

Некоторые авторы в качестве главного признака пастиша называют компиляцию – слов, предложений, абзацев и др. В книге И.П. Смирнова «Порождение интертекста» характерным признаком пастиша называется «удержание как выразительных, так и содержательных особенностей источника в каких-либо сегментах последующего текста»<sup>6</sup>. К этому можно добавить еще два скорее эмоциональных, чем строгих определения: пастиш – «критика в действии» (Марсель Пруст) и «*pastiche* – фантазия и одновременно своеобразная пародия» (А. Гульельми)<sup>7</sup>.

Такое разнообразие оценок плохо согласуется с представлением о пастише как о «полностью определенном, каноническом жанре» (Женетт: «полностью определенные канонические жанры (хотя второстепенные) ... пастиш, пародия, травестия»<sup>8</sup>). Наиболее концептуальным представляется определение пастиша в книге Женетта «Палимпсесты: литература во второй степени», где пастиш рассматривается «среди современных превращений, где текстуальная трансформация с игровой функцией – наиболее замечательная»<sup>9</sup>.

Мысль Женетта о пастише как переродившейся пародии находит подтверждение в работе Бахтина «Из предисловия романного слова». Отмечая, что положение пародии в XX веке изменилось («Пародия захирела. Ее место в новой литературе ничтожно»<sup>10</sup>), Бахтин дает и обоснование происходящим с пародией трансформациям: «Всякий спор больших и существенных культурно-исторических сил нельзя передать ни с помощью отвлеченно-смыслового, ни с помощью чисто драматического диалога, но лишь с помощью сложных диалогизованных гибридов»<sup>11</sup>. Исходя из идей Бахтина можно предположить, почему эпоха пародии в XX веке сменяется эпохой пастиша (пастиш – «термин постмодернизма»<sup>12</sup>). Без спора «больших... культурно-исторических сил» нет глобального диалога – пародии и травестии, а есть диалог по частным вопросам – основанный на цитате

---

<sup>6</sup> Смирнов И.П. Порождение интертекста. С. 12.

<sup>7</sup> Гульельми А. Группа 63 // Называть вещи своими именами. М., 1986. С. 185.

<sup>8</sup> Genette G. Op. cit. P. 15.

<sup>9</sup> Ibid. P. 49.

<sup>10</sup> Бахтин М.М. Из предисловия романного слова. С. 435.

<sup>11</sup> Там же. С. 445.

<sup>12</sup> Ильин И.П. Указ. соч. С. 242.

пастиш. Это подтверждается тем, что эпохи с кризисным мироощущением тяготеют к цитатным жанрам (центон в эллинизме, коллаж в постмодернизме). Место пародии в современной литературе занимает пастиш, в котором, в отличие от коллажа, границы авторского и цитатного слова четко определены. Пастиш строится по тем принципам, которые обозначены Бахтиным как «вариация» (в отличие от «стилизации»): «Стилизация как таковая должна быть выдержана до конца. Если же современный языковой материал (слово, форма, оборот и т.п.) проник в стилизацию, – это ее недостаток, ошибка: анахронизм, модернизм. Но такая невыдержанность может стать нарочитой и организованной: стилизующее языковое сознание может не только освещать стилизуемый язык, но и само получить слово и вносить свой тематический и языковой материал в стилизуемый язык»<sup>13</sup>.

Вытеснение пародии пастишем может осуществляться в пределах одного произведения.

С.С. Хоружий рассматривает роман Д. Джойса «Улисс» как жанр, соединивший в себе пародии и пастиши, причем «ранней своей частью он принадлежит по преимуществу модернизму, тогда как поздней – постмодернизму»<sup>14</sup>. Парадокс в том, что, хотя в романе и представлена «модернистская тема регресса человеческой цивилизации»<sup>15</sup>, именно эта тема потребовала от автора постмодернистских средств воплощения. Скепсис Джойса относительно жизненности мифа в современной литературе не будет в таком случае противоречить намерению этот миф использовать, что подтверждается гомеровскими заглавиями романа и глав, авторскими схемами-комментариями, где устанавливаются параллели между «Одиссеей» и «Улиссом». И самый факт переписывания текста эпической поэмы в форме романа служит, на наш взгляд, подтверждением того, что перед нами роман-пастиш.

Механизм пастиширования у Джойса можно показать на одном стилевом приеме. Хоружий, комментируя схемы Джойса, отмечает, что «особый произвол царит в графах «Орган» и «Цвет»<sup>16</sup>. Вместе с тем можно отметить случаи, когда доминирующий цвет эпизода устанавливается исходя не из гомеровской

---

<sup>13</sup> Бахтин М.М. Слово в романе. С.174-175.

<sup>14</sup> Хоружий С.С. Указ. соч. С. 119.

<sup>15</sup> Соловьева Н.А. Модернизм в Великобритании // Зарубежная литература XX века. М., 2000. С. 301.

<sup>16</sup> Хоружий С.С. Указ. соч. С. 50.

поэмы, а из текста романа. «Зеленый» в схеме Джойса – цвет эпизода «Протей». Эпитет «сопливо-зеленый», составленный по модели сложных эпитетов Гомера, характеризуя море, коррелирует с гомеровским эпитетом (цитируемым в романе) «винноцветный». Даже если принять как данность утверждение психологов, что следствием шизоидности сознания греков было невыделение ими синего цвета, не вызывает сомнений положительная коннотация эпитета «винноцветный» и отрицательная эпитета – «сопливо-зеленый». «Сопливо-зеленый» цвет (а не просто «зеленый») становится доминирующим в эпизоде «Телемак», указанный цвет имплицитно присутствует в упоминаниях о «сморкальниках» (носовых платках) и «козьявке». В последнем случае, когда «козьявка» из носа воздвигается Стивеном Дедалом на пьедестал – валун на берегу моря, она олицетворяет современную цивилизацию, которая не оставит по себе ничего, кроме продуктов жизнедеятельности. Гомеровская цитата (эпитет «винноцветный») в романе Джойса метонимически представляет гомеровский эпос, а гомеровский эпос является памятником греческой цивилизации, в противоположность «Улиссу» – «национальному ирландскому эпосу» (о насущной задаче создания «национального ирландского эпоса» размышляет на страницах «Улисса» Стивен Дедал).

Роман «Улисс» в целом написан в технике пастиширования – иронического переосмысления сюжета, героев, изобразительных средств, состава участников эпизодов. Так, в эпизоде «Сирены», если принять за основу схему Линати, у Джойса есть шесть гомеровских персонажей (Левкодея, Парфенопа, Улисс, Орфей, Менелай, Аргонавты). Совпадает с Гомером только один Улисс, что позволяет классифицировать участников эпизода как «какой-то греческий ансамбль, и притом отношение его участников к персонажам эпизода остается крайне неясным»<sup>17</sup>.

Переписывание «Одиссеи» в форме пастиша, как можно предположить, определяется здесь иронической установкой по отношению к самой идее создания нового ирландского эпоса, так как цивилизация XX века продемонстрировала утрату героики и цельного человека, каким был гомеровский Одиссей.

Так авторитетная функция мифа, изначально мифу присущая, подвергается профанации в «(пост)модернистской одиссее» Джойса.

---

<sup>17</sup> Там же. С. 50.

Выделение внутри пастиша двух разновидностей – сатирической и несатирической – не представляется продуктивным, так как вследствие этого размываются границы между пародией и пастишем: «Таким образом, сатирическая имитация отвечает одновременно одному из смыслов пародии и одному из нюансов пастиша... Это не что иное, как противопоставление, когда их пытаются различить, распределяя пастиш и пародию по признаку имитации игровой или сатирической»<sup>18</sup>. Что касается различения имитации и пастиша, то разница видится в том, что «имитация относится к фигурам (риторике), а пастиш – к жанрам (к поэтике). Имитация, в смысле риторическом, – это элементарная фигура пастиша; пастиш – ряд имитаций»<sup>19</sup>.

Женетт описывает особую технику пастиширования, связанную с «принципом анаморфозов» (анаморфоз – измененное изображение какого-либо объекта).

Как пример анаморфоза приводится текст из «Аталы» Шатобриана в романе Мишеля Бютора «6810000 л воды ежесекундно» (само заглавие цитатно и отсылает к роману Жюль Верна «20000 лье под водой»). В описание Ниагары Шатобрианом внесены некоторые замены: день обращен в ночь, солнце – в свет луны и т. д. Мишель Бютор в своем интервью, касаясь этого эпизода романа, так определил принципы новой техники письма: «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»<sup>20</sup>.

Как ни странно, лучше всего сущность пастиша выражает метафора Женетта «палимпсест» (написание еще одного текста поверх другого текста, буквально: «рукопись на пергаменте поверх смытого или соскобленного текста»<sup>21</sup>).

То, что Женетт называет «литературой во второй степени», в отечественной филологии объединяется в понятии «вторичные тексты». И хотя, как отмечает автор этого термина М.В. Вербиц-

---

<sup>18</sup> Genette G. Op. cit. P. 32.

<sup>19</sup> Ibid. P. 82.

<sup>20</sup> Ibid. P. 63.

<sup>21</sup> Словарь иностранных слов. М., 1988. С. 357.

кая, общая теория «вторичных текстов» до сих пор не создана<sup>22</sup>, а среди «поливалентных» текстов единственной канонизированной формой признается пародия<sup>23</sup>, можно гипотетически вывести признаки пастиша, исходя из типа диалогических отношений между текстами и особенностями функционирования в «поливалентных» текстах цитаты.

Если тип диалогических отношений, характеризующий связь текста и прототекста, для пародии может быть определен как «несогласие», для пастиша это – ирония, основанная на «полемике» – «согласии».

Использование цитаты в пародии и пастише позволяет выделить по крайней мере две особенности.

1) Цитация в пародии и пастише осуществляется на разных уровнях текста.

2) В пародии, в отличие от пастиша, не используются «вторичные внесения»<sup>24</sup>.

Понятие «вторичные внесения», введенное Вербицкой и не получившее исчерпывающего истолкования, нуждается в уточнении: речь, очевидно, должна идти о цитатных «вторичных внесениях», то есть о привлечении цитат из третьих текстов. Стилизация не может осуществляться через «вторичные внесения в текст», в пародии этот прием используется достаточно редко, а пастиш предполагает «вторичные внесения» на всех уровнях текста.

В пародии, как и в пастише, особое место занимает «прямое цитирование» (Вербицкая) или «узкий план» (Ю.Н. Тынянов), то есть лексическая цитата. Мотивная цитация в равной мере харак-

---

<sup>22</sup> Вербицкая М.В. К обоснованию теории «вторичных текстов» // Филол. науки. 1989. № 1. С. 31.

<sup>23</sup> «Признак, по которому различаются «поливалентные» и «моновалентные» тексты – это наличие или отсутствие отсылки к некоторому предшествующему тексту. Назовем моновалентным текст... не вызывающий у читателя никаких сколько-нибудь определенных ассоциаций с предшествующими ему способами построения высказываний, а текст, который в большей или меньшей степени рассчитан на такие ассоциации, назовем поливалентным. К этому второму типу текста история литературы всегда относилась с некоторым подозрением. Единственной его приемлемой формой считалась та, которая снижала и осмеивала характерные черты предшествующего текста, т. е. пародия» (Тодоров Ц. Поэтика // Структурализм: за и против. М., 1975. С. 58).

<sup>24</sup> Вербицкая М.В. Указ. соч. С. 30.

теризует и пародию, и пастиш. Цитирование на стилевом уровне (имитация стиля) обязательно в пародии, и даже составляет ее суть, но отсутствует в пастише.

Пародия использует тот же жанровый код, что и прототекст. Пародируемый текст поэмы не может иметь своим результатом пародию-рассказ или пародию-роман, а при пастишировании это возможно. Текст «Евгения Онегина», «романа в стихах», в фильме-пастише «Евгений Онегин» (Великобритания, 1999, режиссер Марта Файнс, в главных ролях Рейв Файнс, Лив Тайлер) заменяется прозой; к «вторичным внесениям» можно отнести песню «Уральская рябинушка» советских авторов: композитора Е. Родыгина и поэта М. Пилипенко в фильме<sup>25</sup>. Ни малейшего намерения оскорбить классика этот факт не содержит – таковы законы жанра.

В пародии и стилевая цитата (эпитет, риторическая фигура) может имплицитно представлять жанр. «Аллюзия в пародии прибегаем... главным образом, к словарю жанров, которые она хочет вызвать в памяти: «великодушный» восстанавливает стиль эпический; «доводить до сведения свою веру» – принадлежит к лек-

---

<sup>25</sup> Вечер тихой песнею над рекой плывет,  
Дальними зарницами светится завод.  
Где-то поезд катится точками огня,  
Где-то под рябинушкой парни ждут меня.  
Припев. Ой, рябина кудрявая, белые цветы,  
Ой, рябина-рябинушка, что взгрустнула ты.  
Лишь гудки певучие смолкнут над водой,  
Я иду к рябинушке тропкою крутой.  
Треплет под кудрявою ветер без конца  
Справа кудри токаря, слева – кузнеца.  
Припев.  
Днем в цеху короткие встречи горячи,  
А сойдемся вечером – сядем и молчим.  
Смотрят звезды летние молча на парней  
И не скажут, ясные, кто из них милей.  
Припев.  
Кто из них желаннее, руку сжать кому,  
Сердцем растревоженным так и не пойму.  
Оба парня смелые, оба хороши,  
Милая рябинушка, сердцу подсажи.  
Припев.  
Ой, рябина-рябинушка, оба хороши.  
Ой, рябина-рябинушка, сердцу подсажи.

сике трагедии; фигуры (градация) – знак инверсии больших жанров: «так велик, так благороден»<sup>26</sup>.

Пародийное представление жанра было отмечено Бахтиным. Включая в «пародийные стилизации» пародийное воспроизведение жанра (пародийные эпитафии, пародийный «образ сонета» или отдельных элементов жанровой структуры – «пародия на неоклассический зачин»), Бахтин отмечает, что «эти способы осмеяния чужого слова еще очень мало изучены»<sup>27</sup>.

В отличие от пародии пастиширование не может распространяться на стиль целого направления – автор обращается всегда к одному тексту. В отношении пастиша невозможна сама постановка вопроса: имел ли Джером К. Джером конкретно в виду кого-то из эпигонов-романтиков или его мишенью была вообще эпигонская псевдоромантическая литература, так как пастиш не воспроизводит пародийно стиль, но только композиционно-образный уровень, мотивы, имена, хронотоп. «Ада» Набокова потому и не является «романом-пастишем», что этот «антироман» (в набоковском понимании термина) представляет собой пародию едва ли не на все литературные направления и жанры.

Классический вариант пастиша представляет при таком понимании роман Набокова «Король, дама, валет». То, что Набоков «несравненный *pasticheur*», отметила еще критика первой волны эмиграции. Г. Струве в этой связи писал: «Внешнее сходство с Пастернаком у Набокова, конечно, есть, но это скорее ловко сделанный *pastiche* (и я все больше и больше прихожу к мысли, что Набоков – несравненный *pasticheur*)»<sup>28</sup>.

«Литературность» «Короля, дамы, валета» отмечалась разными исследователями, однако относительно текста-источника мнения разошлись. Омри Ронен в качестве претекста «Короля, дамы, валета» называет роман Валерия Брюсова «Семь земных соблазнов», при этом то содержание, которое он вкладывает в понятие «антипародия», соответствует более привычному терминологическому определению – «пастиш»<sup>29</sup>.

---

<sup>26</sup> *Morier H.* Op. cit. P. 92.

<sup>27</sup> *Бахтин М.М.* Из предисловия романного слова. С. 414, 418.

<sup>28</sup> Приложение. Г. Струве – В. Маркову 4 апреля 1953 // Классик без ретуши. С. 612.

<sup>29</sup> «Один из самых наглядных случаев набоковской «антипародии», умения «представить себе другой и лучший способ смотреть на вещи», нежели тот, которым пользуется нелюбимый автор, также можно обнаружить в книге

После выхода «Короля, дамы, валета» в 1928 году в Берлине в критических рецензиях преобладал один тон. Озадачивала явная литературность романа, при том, что конкретный литературный образец оставался неназванным. Михаил Цетлин отметил здесь влияние немецких экспрессионистов, а из русских – близкого к ним Леонида Андреева<sup>30</sup>. Георгий Иванов нашел, что второй роман Набокова сделан по образцу «самых «передовых» немцев». Сирином «старательно скопирован средний немецкий образец»<sup>31</sup>.

И сегодня, как некогда, исследователи ломают голову над вопросом: кого же это все-таки напоминает? Нерезультативность поисков открывает еще один путь: бросив вызов устоявшимся мнениям, пойти от противного, отказаться от поиска литературного оригинала. Наиболее категорично этот подход обозначен в книге Вадима Линецкого: «Текст Набокова не имеет интертекстуальной ауры, как и не имеет ауры автобиографической»; «Набоков выходит за рамки диалогического отношения «оригинал – копия»<sup>32</sup>.

Представляется, что исследователи, увидевшие немецкие влияния в романе «Король, дама, валет», были не так уж не правы. Правда, никто из пишущих о Набокове не упоминает о Роберте Вальзере. Из немецких авторов чаще всего назывался Каф-

---

«Король, дама, валет». Существует незавершенный русский роман о племяннике из провинции, молодом человеке в отдаленном будущем, после гигантского катаклизма, приезжающем в огромную столицу на поиски своего дяди, который оказывается богатейшим человеком в мире. Дядя дает племяннику работу, а его жена соблазняет юношу. Роман называется «Семь земных соблазнов» (*Ронен О.* Подражательность, антипародия, интертекстуальность... С. 259-260).

<sup>30</sup> «Он пишет книгу, кажущуюся порой переводом с немецкого, хотя в языке ее неуловимы германизмы... Сирин испытал воздействие берлинской литературной атмосферы, того течения в немецком искусстве, которое называется экспрессионизмом» (*Цетлин М.* Рец.: Король, дама, валет. Берлин: Слово, 1928 // Классик без ретуши. С. 43, 44).

«Критика искала в творчестве Сирина следы иностранных влияний. Пишущий эти строки высказал по поводу романа «Король, дама, валет» предположение, что он создан под влиянием берлинской литературной атмосферы» (*Цетлин М.* В. Сирин. Возвращение Чорба. Рассказы и стихи // В.В. Набоков. Pro et contra. С. 218).

<sup>31</sup> *Иванов Г.* В. Сирин. «Машенька», «Король, дама, валет», «Защита Лужина», «Возвращение Чорба» // В.В. Набоков. Pro et contra. С. 216.

<sup>32</sup> *Линецкий В.* Указ. соч. С. 50, 57.

ка, но и Кафка не избежал влияния Вальзера. Роберт Музиль, упрекая Кафку в эпигонстве, писал в одной из рецензий: «Мне все кажется, что особенности Вальзера должны остаться его особенностями; потому-то и не удовлетворяет меня первая книга Кафки, что Кафка предстает в ней вторичной разновидностью Вальзера»<sup>33</sup>. В подтверждение нашей версии обратимся к построению романа.

Роман-пастиш «Король, дама, валет» организован по законам иронического дискурса, где главный принцип – совпадение + инверсия, что имеет своим следствием совпадение/вариативность ситуаций. «Игровое поле» (хронотоп) задается в тех же параметрах, что и в романе Вальзера «Помощник».

И «Помощник», и «Король, дама, валет» романами именуются с оглядкой на европейскую традицию. В русском понимании это скорее повести. В обоих романах представлена не история жизни (в классическом романе, по замечанию Бориса Грифцова, в финале всегда маячит «свадьба или гроб»). Время действия – это этап жизни одного героя, молодого человека, в масштабах биографического времени не очень значительный: полгода у Вальзера и чуть меньше года у Набокова. Этот срок молодой человек (оба героя молоды, их возраст сразу называется: Йозефу Марти – двадцать четыре года, Францу – двадцать лет) проводит на службе, куда в первых строках романа ему и предстоит поступить. У обоих авторов роман начинается утром: восемь часов утра у Вальзера и «ранний час» у Набокова. Оба автора пространственное перемещение своего героя сопрягают с новым для него временем, что особенно акцентировано у Набокова.

#### ВАЛЬЗЕР

«Однажды часов около восьми утра некий молодой человек поднялся по ступенькам чистенького, с виду нарядного особняка...»<sup>34</sup>

#### НАБОКОВ

«Огромная черная стрела часов, застывшая перед своим ежеминутным жестом, сейчас вот дрогнет, и от ее тупого толчка тронется весь мир»<sup>35</sup>.

<sup>33</sup> Цит. по: *Архипов Ю.* Роберт Вальзер, или Жизнь поэта, писавшего прозой // *Вальзер Р.* Указ. соч. С. 7.

<sup>34</sup> *Вальзер Р.* Указ. соч. С. 27.

<sup>35</sup> *Набоков В.* Собрание сочинений: В 4 т. Т. 1. С. 115.

Герой Вальзера уже приехал, герой Набокова еще только отъезжает из родного города в Берлин, чтобы поступить к дяде на службу. Простодушию Йозефа и его неуклюжести соответствует чувствительность и неловкость Франца. И в подтверждение светской неискушенности оба героя свой первый визит совершают не в срок: Йозеф – в понедельник, как ему было сказано в конторе, тогда как хозяин ждет его только в среду; Франц сразу же торопится нанести визит дяде и попадает к нему в дом в воскресенье, когда его, собственно, никто не ждет. Обратной стороной неуверенности в себе является «храбрость» и «хладнокровие» Йозефа, которым он сам дивится, переступая порог тоблеровского дома, что соответствует «дерзновенности» Франца, вернее, дерзновенности его мечтаний: «И Франц почти дерзко посмотрел на даму» («дерзновенность» и складывается из двух составляющих: храбрости и хладнокровия).

Момент инверсии присутствует в обозначении топографии романа. У Вальзера место действия – деревня (Бэрэнсвилль), недалеко от столицы; у Набокова – окраина столицы, напоминающая деревню.

Основное место действия у обоих авторов – жилище патрона:

#### У ВАЛЬЗЕРА

«красивый особняк» «нарядный особняк» – близнец набоковского «особнячка», тоже богатого, нарядного, красивого;

#### У НАБОКОВА

«этот зеркально-серый особнячок был на вид удивительно какой-то плотный, ладный, даже, скажем, аппетитный».

К особняку ведет «дорожка из гравия» («гравистая дорожка» Набокова). Особняк окружает в обоих романах сад, особо отмечено наличие в нем диковинных растений: высокая *белая тигрица* как наиболее ценный саженец, который даже прячет помощник от заимодавцев у Вальзера, и целый реестр растений из набоковского «небольшого, но очень дорогого сада»: «персиковое деревце, плакучая ива, *серебристые елочки* (курсив наш. – Н.С.) и какая-то патентованная яблоня, и магнолия, и банан, уже завернутый в рогожку».

«Синева» как состояние мира Вальзера, как колорит, как техника живописания в одном цвете подарила немного «синьки» набоковскому ландшафту, где деревья отбрасывают осенью – не зимой, не весной – «резкие синие тени».

Пространство романа Набокова – это еще и курорт на море, квартира Франца, немного столичных уличных впечатлений и театр, кабачки, кафе. Пространство вальзеровского романа – особняк, озерные и горные ландшафты, интерьер башенки Йозефа, немного столичных уличных впечатлений, кабачки, рестораны Бэрэнсвиля и Женевы.

Еще два эпизода в романах выстраиваются параллельно:

#### ВАЛЬЗЕР

Йозеф часто посещает кабачки в Бэрэнсвиле. Но, когда однажды сталкивается там в ресторане «Парусник» с хозяином, оба испытывают неловкость от нерегламентированности ситуации.

#### НАБОКОВ

Франц заходит с Мартой в кабачки, а однажды, выходя из пивной, он встречает хозяина, Драйера, и возникает чувство взаимной неловкости: это не дом и не служба, оба не знают, как себя вести, о чем говорить.

У Йозефа и Франца постоянно возникают бытовые неурядицы по причине их особых отношений с вещами. Оба романа рисуют бунт вещей, точнее, их неповиновение.

#### ВАЛЬЗЕР

«Волосы сегодня утром что-то очень уж плохо слушаются щетки и гребня. Зубная щетка напоминала о минувших временах. Мыло, предназначенное для мытья рук, выскользнуло и угодило под кровать, пришлось нагибаться и выуживать его из самого дальнего угла. Воротничок был высок и тесен, хотя накануне сидел отлично. Чудеса да и только! А скучно-то как – сил нет.

...Йозеф помнил, случались в его жизни периоды, когда покупка нового галстука или английского котелка

#### НАБОКОВ

«Был он почему-то в дневном белье, в носках, отвратительно вспотел за ночь. Чистое белье уложено, – да и не стоит, не стоит менять. На умывальнике валялся тонкий, уже прозрачный кусочек фиалкового мыла. Он долго ногтем соскребал с него приставший волос, волос менял свой выгиб, но не хотел сходить. Под ноготь забилося мыло. Он стал мыть лицо. Волос пристал в щеке, потом кшее, потом вдруг защекотал губу. Накануне он сдуру уложил полотенце. Подумал и вытерся концом постельной простыни. Бриться не стоит, – это можно по приезде. Зарница ужаса

могла повергнуть его в душевное уныние. Еще полгода назад он пережил такую шляпную историю. Шляпа была не слишком высокая, вполне хорошая, нормальная, из тех, что обыкновенно носят «приличные» люди. Он, однако, не ждал от этой шляпы ничего хорошего. Тысячу раз примерил ее перед зеркалом и в конце концов положил на стол. Потом отошел шага на три от миловидного чудовища, не спуская с него глаз, – так дозорный наблюдает за врагом. Придраться было не к чему. Засим Йозеф повесил шляпу на гвоздь – она и там выглядела безобидно. Примерил опять – кошмар! Шляпа словно решила расколоть его надвое. Он не мог отделаться от ощущения, будто его «я» распалось на две половинки, захмелело, преисполнилось наглости. Он вышел из дома: его шатало как какого-нибудь презренного забулдыгу, он чувствовал себя потерянным. Вошел в кофейню, снял шляпу: спасен!.. Да, такая вот шляпная история. Случались в его жизни и истории с воротничками, пальто и ботинка-

мелькнула, дрожью прошла по спине. И опять стало душно и глухо. Щетка уложена, но есть карманный гребешок. Волосы в перхоти, лезут. Он стал застегивать пуговицы смятой рубашки. Ничего, – сойдет. Но белье липло к телу, сводило с ума вкрадчивыми прикосновениями. Стараясь ничего не ощущать, он торопливо нацепил мягкий воротничок, сразу обхвативший шею, как холодный компресс. Зазубренный, плохо подпиленный ноготь зацепил за шелк галстука. Он похолодел и долго сосал палец. Штаны за ночь безобразно смялись, – валялись у кровати на полу. Платяная щетка уложена, – и Бог с ней. Так сойдет. Последняя катастрофа случилась, когда он надевал башмаки: порвалась тесемка. Пришлось ее перетянуть, получилось два коротеньких конца, из которых было трудно сделать узел. Странное дело: вещи не любили Франца. Наконец он был готов, посмотрел на будильник, – да, пора ехать на вокзал. Его тошнило. Он надел макинтош, шляпу, содрогнулся, увидев себя в зеркале, подхватил чемоданы и, слегка пошатнувшись, стукнувшись о косяк двери, словно неловкий пассажир в скором поезде, вышел в коридор. В

ми»<sup>36</sup>.

комнате осталось только немного грязной воды на дне таза»<sup>37</sup>.

Одинаковые детали присутствуют в описаниях обоих авторов: гребешок, галстук, воротничок; отражение шляпы, надетой на голову, в зеркале; неудачные манипуляции с мылом; жест, свидетельствующий о проигрыше в борьбе с вещами: «его шата-ло» (Вальзер) – «слегка пошатнувшись» (Набоков). Эта особенность Франца, психологически никак не мотивированная, имеет, надо полагать, чисто литературное происхождение. Совпадения имеются даже в подробностях: те же истории у Франца с воротничками, с ботинками.

У обоих авторов имеет место двойное сюжетоведение. В романе Вальзера «Помощник» при всей барочной асимметрии и видимой прихотливости («маньеризм», «барокко», «цветистость» разглядела З. Шаховская и в «Короле, даме, валете»<sup>38</sup>) четко выделяется основная сюжетная линия – судьба изобретения Тоблера. В романе Набокова сквозная сюжетная линия с изобретением развивается параллельно основной. По временам обе линии сближаются, пересекаются и, соединяясь в финале, определяют развязку романа. В обоих романах судьба изобретения прослеживается на разных стадиях его проработки: техническая идея, ее реализация, испытание, коммерческая реклама и продажа изобретения богатому покупателю. Особенно следует отметить в этой последовательности эпизодов два: визит изобретателя к коммерсанту с предложением проекта и визит богатого покупателя, заинтересовавшегося рекламным предложением.

В романе Набокова эти эпизоды расположены по краям сюжетной цепи – эпизод первый и последний. Они дублируют соответствующие эпизоды романа Вальзера, но дублируют их с обратным знаком.

У Вальзера заходит к Тоблеру, хозяину особняка, «чудак» с «гениальным изобретением», которое обитателям виллы «Под вечерней звездой» представляется «дикой затеей». Соответственно у Набокова заходит к Драйеру гений-изобретатель (а может быть, шарлатан – при первом визите это еще не ясно) с идеей, ко-

<sup>36</sup> Вальзер Р. Указ. соч. С. 110-111.

<sup>37</sup> Набоков В. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 1. С. 253-254.

<sup>38</sup> Шаховская З. В поисках Набокова. Отражения. М., 1991. С. 55, 56.

торая Драйеру «ужасно нравится». У Набокова эпизод развит, получает свое продолжение, описываются даже два визита изобретателя; у Вальзера – остается без последствий, так как идеи его кажутся Тоблеру завиральными. В романе Вальзера прослеживается все же судьба изобретения, там есть еще один «техник-изобретатель» – сам Тоблер.

В обоих романах присутствует набор персонажей, необходимых для выстраивания «коммерческой» линии сюжета. У Набокова это сначала изобретатель, который приходит к коммерсанту Драйеру и предлагает идею-проект с ходячими манекенами. Есть персонажи, которые появляются на этапе реализации. Они под стать хозяину-чудаку: художник, похожий на профессора, и профессор, смахивающий на художника. В финале является еще одно лицо – богатый американец, желающий купить изобретение<sup>39</sup>.

У Вальзера расклад персонажей близок к набоковскому, правда, художник, о котором упоминает Тоблер, в романе так и не появляется. Главное же отличие от Набокова – совмещение двух амплуа в одном лице. Тоблер – инженер-изобретатель, он же коммерсант, и коммерсант неудачливый, да и изобретатель тоже. Тоблеру вредит инженерное мышление. Он торопится реализовать проект; создать модель или образец продукции кажется ему более важным, чем измыслить идею. Ему не ясно то, что понимает помощник: чтобы обеспечить коммерческий успех, идея должна «ошеломлять». Драйера привлекает в идее изобретения именно возможность реализовать мечту-фантазию, но, воплощенная, мечта ему скучна, и он к ней охладевает.

Для Тоблера «изобретательство это труд, а не открытие». Он мыслит прямолинейно: реклама как приложение к техническим проектам должна обеспечить этим проектам прибыль. Рекламным приспособлением снабжен и проект № 2 Тоблера – патронный автомат. У Вальзера и у Набокова основному проекту

---

<sup>39</sup> Юлий Айхенвальд в своей рецензии интуитивно отметил неорганичность, заемность некоторых вальзеровских персонажей: «В пассив ему поставим еще недостаточную оправданность некоторых персонажей: за порогами романа мог бы спокойно остаться изобретатель, вступающий с королем в коммерческую сделку... Неорганично входит в систему романа и прежняя возлюбленная «короля» Эрика – впрочем, фигура ее так мила, что с нею расстаться было бы все-таки жаль» (*Айхенвальд Ю.* Рец.: Король, дама, валет. Берлин: Слово, 1928 // Классик без ретуши. С. 39).

соответствуют другие, дополнительные. У Тоблера их много, и все они не способны поразить воображение ни новизной, ни технической проработанностью: бур для глубинного бурения, патронный автомат, который «очень напоминал собою знакомые каждому проезжающему конфетные автоматы», кресло для выздоравливающих. Напротив, идеи, которые приходят в голову Драйера: автомат, играющий в шахматы, или летающий механический ангел – это поэзия технического дерзания. О коммерческой неспособности Тоблера говорит его жена: ему «недостает изворотливости... воспринимает он все слишком уж прямолинейно, слишком остро. А потому здорово упрощает». В Драйере автор отмечает «ту живость коммерческого воображения, ту дерзкую предприимчивость, благодаря которым он разбогател». Если Тоблер «чересчур дорожит собственными замыслами и тем самым губит их в зародыше», Драйер дает идее созреть, он играет с ней, как кошка с мышью, не торопит, не форсирует – он наделен коммерческой интуицией, которая сродни интуиции художника.

Визит капиталиста-покупателя у Набокова – это «вывернутый» эпизод из романа Вальзера.

Йозеф принимает капиталиста Фишера в отсутствие хозяина и делает ошибку: он «допустил оплошность: поклон вышел немного слишком радостный и оживленный». Еще одна оплошность, не отмеченная специально Вальзером, но видимая читателю: представляя часы-рекламу, Йозеф разъясняет про «прибыльные возможности», тогда как Фишер спрашивал только о «технических проблемах». Фишер слушал «как будто с интересом» и этим обманул Йозефа. Йозеф лжет, спеша заверить клиента, что поступило уже много заявок на изобретение. «Ироничный прощальный кивок капиталиста» вносит полную ясность в ситуацию.

В романе «Король, дама, валет» все происходит иначе: подчеркнутое равнодушие и скучный голос американца для Драйера бесспорное свидетельство того, что американец купит изобретение за любые деньги.

В романах Набокова и Вальзера имеет место ситуация эротического треугольника (хозяин, его супруга, молодой служащий). В «Короле, даме, валете» эта ситуация реализуется в сюжете – детективно-эротическом. В «Помощнике» набор сюжетных ситуаций, постоянно возникающих, повторяющихся, автором варьируемых, в сквозную сюжетную линию так и не складывается.

ся только потому, что у героев Вальзера зачастую поступков нет, а есть намерения их совершить, либо движения персонажей слишком незначительны, одномоментны.

Оба молодых героя будут служить патрону, и они войдут в частную жизнь дома: у Набокова по причине родства, у Вальзера ввиду проживания в доме на правах почти члена семьи, от которого ничто не может скрыться в семейном укладе Тоблеров.

Молодой человек подчинен хозяину и, как следствие, его супруге. Служа патрону, он «служит» даме. Это служение-услужение у Вальзера (Йозефа без стеснения используют в работах по дому, где он подчинен госпоже) перерастает в возможность любовного служения. Помощник в романе Вальзера обретает по мере развития событий еще одну ипостась – «служителя», рыцаря дамы. Повествование балансирует постоянно на грани соскальзывания в любовную историю («Ох уж эти истории с женщинами!» – восклицает Йозеф, узнав о любовных шашнях своего предшественника и об оговоре хозяйки). Йозеф старательно уверяет себя, что он останется только «помощником» («У меня знак фирмы на лбу»), но многое говорит за то, что эта опасная грань легко может быть перейдена. Этот мотив не получает завершения, и в финале романа помощник, прощаясь с хозяйкой, покидает дом с чистой совестью.

В «Короле, даме, валете» «служение» также двойное. Соответственно тому, на какой ипостаси «служителя» сделан акцент и какая из сюжетных линий оказывается осевой – коммерческая или эротическая – романы получают и свои названия: «Помощник» – «Король, дама, валет».

Происхождение названия набоковского романа не вызывает сомнений: исследователи со ссылкой на самого Набокова говорят о сказке Андерсена «Короли, дамы и валеты». Однако с Андерсеном роман Набокова не имеет, очевидно, ничего общего. Можно по-разному объяснять этот выбор заглавия: любовью Набокова к заглавиям-триадам (в трех назывных предложениях связанность трех составляющих в одно целое: «Облако, озеро, башня» – три детали романтического ландшафта; «Король, дама, валет» – выстраивает любовный треугольник в заглавии); ассоциациями карточными, связанными с роком, с судьбой, с фатумом, чисто пушкинскими ассоциациями («тройка, семерка, туз») <sup>40</sup>. И все же у на-

---

<sup>40</sup> «Из романа «Бегство Болотина», соч. автора повести «Тройка, семерка, туз» – так называлась пародия на роман Сирина, опубликованная в эмиг-

звания набоковского романа есть еще одна глобальная задача – выявление прасюжета, самого древнего в европейской литературе с любовным треугольником, самого богатого литературными версиями и самого знаменитого в средневековье – сюжета о Тристане<sup>41</sup>.

Использование архетипического сюжета в «Короле, даме, валете» («примарный» текст – «Роман о Тристане») может быть подтверждено его присутствием в тексте «секундарном» – «Помощнике» Вальзера – на уровне сюжетогенных и мифогенных мотивов.

В «Помощнике» мифологический сюжетный архетип из «Романа о Тристане» Вальзера проступает с самого начала. Госпожа Тоблер рассказывает Йозефу при первой встрече о своем отдыхе на берегу Фирвальдштеттского озера, где она ощутила, что она «дама, самая настоящая дама». И это ее самочувствие подтверждается даже не тем, что у нее был легкий флирт – катание на лодке с молодым американцем, но тем, что развлекала ее маленькая белая собачка, «песик», которого она брала с собой в постель (белая собачка Изольды из поздних куртуазных версий романа о Тристане, запомнившаяся по переложению Бедье). Но дамой – свободной, прекрасной, изысканной – госпожа Тоблер была недолго, очень скоро все вернулось в привычное, будничное русло. Определенность перемены подчеркнута последней краткой фразой, которая ставит точку в ее рассказе: «Позже собаку пришлось отдать».

Йозеф постоянно колеблется в своем восприятии хозяйки: дама или не дама, или просто бюргерша, что также по-своему прелестно. Очевидно, неуловимость духовного облика госпожи Тоблер составляет главную притягательность этой «непостижимой женщины», как называет ее про себя помощник. Иные впечатления Йозефа эротически окрашены: он с трудом подавляет в себе желание поцеловать ее в шею, восхищен, когда видит в открытую дверь спальни госпожу Тоблер с обнаженными плечами:

---

рантском журнале «Руль» 19 января 1930 г. и подписанная псевдонимом Эос (Горлин М.?).

<sup>41</sup> Присутствие «двойного дна» в романе «Король, дама, валет» отметил и Эндрю Филд: «Роман, ясно, не «о» Берлине и не о берлинцах. Это скелетная, вечная история» («The novel is clearly not «about» Berlin or Berliners. It is skeletal, eternal story» (*Field A. VN: the Life & art of Vladimir Nabokov. London, 1987. P. 119*).

«Какие роскошные плечи!» – подумал помощник». То же эротическое видение посещает Франца, когда в вагоне поезда он дерзко рассматривает незнакомую даму: «Франц мысленно оголил плечи даме в вагоне, прикинул, взволнован ли он?»

В госпоже Тоблер есть все же нечто от дамы: вкус, ум, такт, чувство собственного достоинства; и в Йозефе проступают к концу романа черты не просто «помощника», но «служителя»: он готов броситься к ее ногам, чтобы просить прощения, целует ей руки, поднимает оброненную перчатку. Перемены, произошедшие с молодым человеком, не остаются незамеченными его покровительницей: «Какой вы услужливый! А ведь так было не всегда». А один из фрагментов романа дает прямую цитату из романа о Тристане. Автор прибегает к эффекту двойного зрения, воображая, как сцена проводов госпожи Тоблер на поезд была бы увидена героем, не чуждым «романтических фантазий» (это, вне сомнения, Йозеф). Госпожа Тоблер была бы в этой сцене «*королевой, отправляющейся в изгнание*» (это сравнение отзовется в «Короле, даме, валете», где видение Марты-королевы возникает у Франца в кабачке: «Ты здесь, – как *королева*. Инкогнито»). Йозеф в этой сцене – «королевский вассал», господин Тоблер – «визитязь», «богатырь», служанка Паулина – камеристка, «из тех, что во время оно, как пишут в старых книгах, прислуживали благородным красавицам королевам» (верная Бранжъена), и даже собака Лео обращается в дракона (бой Тристана с драконом, предшествующий добыванию Изольды). Факт цитации романа о Тристане подтверждается упоминанием о каких-то «старинных повествованиях».

Не совсем случайным кажется и параллелизм двух сцен в романах Набокова и Вальзера: молодой человек и дама в лодке, причаливающей к берегу (морское плавание Тристана с Изольдой, которую он должен по прибытии в Корнуэл отдать в жены королю Марку). Этот эпизод есть у Вальзера (сцена ночного катания на лодке по озеру) и у Набокова (Марта с Францем приплывают на лодке к берегу, где их ожидает Драйер, уверенный, что выиграл пари).

Дама также должна удостаивать служителя знаков внимания, поэтому первое впечатление госпожи Тоблер и Марты от молодого человека описывается подробно, и оно противоречиво. Госпожа Тоблер «нашла его забавным». И в то же время он показался ей «не совсем обычным, даже незаурядным». Марта испы-

тывает смешанное чувство – «презрение и нежность». Обе дамы заметили неуверенность молодого человека, которая имеет в глазах женщины двойной ценз – это и недостаток, и достоинство. Госпоже Тоблер бросилась в глаза его «явно недостаточная самоуверенность». Марта дает молодому человеку совет того же свойства: «Если желаете служить, сударь, вы должны держаться бодрее, увереннее». Сближению молодого человека с дамой способствует и то, что Тоблера и Драйера часто отвлекают от дома деловые и иные интересы. Тоблер старается поменьше бывать дома, и Йозеф коротает время вдвоем с госпожой за картами, за чтением. Драйер уезжает на курорт, и Марта остается в доме наедине с Францем, репетирует с ним будущую супружескую жизнь. В романе Набокова нет чтения, но есть танцы (бытовая эротика), карты. Сходство сюжетных ситуаций и в том, что мужья не догадываются о своей роли в обозначенном треугольнике. Когда у Вальзера взбешенный супруг произносит патетическую фразу: «Меня обманывают! И кто же – жена с помощником!» – это всего лишь негодование из-за коммерческого просчета Йозефа. И «остроглазый» Драйер в этом случае слеп – улыбка Марты ему лжет.

В отношении героини у Франца та же неясность, что и у героя Вальзера: бюргерша, дама? Сон, дрема, близорукость Франца рождают образ «туманной дамы», «мадонны» (с блоковскими ассоциациями для русского читателя). Отчетливость зрения являет иной образ: зевок тигрицы, лупоглазость жабы.<sup>42</sup>

«Оптический обман» есть и в романе Вальзера. Это любимый хозяином стеклянный шар, при взгляде через который мир окрашивается в разные цвета, видится во множестве проекций. Вообще, мир, увиденный Набоковым и Вальзером, странен. И это обстоятельство не осталось незамеченным исследователями. «Как оно появляется, ощущение нереальности и сна» – это о романе Набокова «Король, дама, валет»<sup>43</sup>. А это уже о «Помощнике»: «В этом незаметном и постепенном погружении... в иную плоскость – какого-то призрачно-фантастического существования

---

<sup>42</sup> Таким образом, представляется спорным суждение Вадима Линецкого, который настаивает на «асемантизме» гофмановского мотива «оптического обмана» в романе Набокова «Король, дама, валет» (*Линецкий В. Указ. соч. С. 47*).

<sup>43</sup> *Носик Б. Указ. соч. С. 230.*

и состоит обаятельный художественный прием прозаика Вальзера, не раз им искусно и тонко явленный»<sup>44</sup>.

Созданию этого эффекта не в последнюю очередь способствуют сны героев – два сна Йозефа и два сна Франца (сон и дрема в вагоне). Из этих двух снов один особенно важен: в нем то, что мучает героев наяву. Франца терзают во сне кошмары, и видения его связаны с задуманным преступлением. Сон Йозефа – кошмарный и озерный, где, помимо него, есть еще действующие лица: Вирзих, госпожа Тоблер, продавщица – вызван жгучим состраданием к несчастным. Изломы души Йозефа – горестная судьба Вирзиха и сострадание к несчастному ребенку – Сильви. Побочная линия повествования (Сильви в романе Вальзера – нелюбимый ребенок, которого все «шпыняют», и даже госпожа Тоблер, «жестокосердная мать») не находит прямого соответствия у Набокова, так как Марта бездетна. Но у Набокова все же есть «нелюбящая мать» и есть нелюбимый ребенок в семье, где один ребенок предпочтен другому с эпизодом измывательства над ним (шоколадный заяц). Эта мать – Лина, двоюродная сестра Драйера, этот ребенок – Франц.

Два эпизода романа Вальзера представлены у Набокова в инверсированном виде. В обоих романах появляется бывшая возлюбленная (наперсница) героя, ныне мать-одиночка. Обе героини по-женски тонко видят и называют недостатки мужчин: Эрика – Драйера, Клара – Йозефа, но сами они антиподы: серьезная девушка, увлекающаяся социалистическими идеями в «Помощнике» и «постельная попрыгунья» – в «Короле, даме, валете». Соответственно, Драйер не испытывает никаких чувств к своей бывшей подруге – герой Вальзера тронут, растроган.

«Переписан» Набоковым, среди других эпизодов, эпизод болезни героини. Героиню Вальзера болезнь обновляет и очищает. Госпожа Тоблер в результате болезни, «как бы освободясь от некоего сердечного порока, стала лучше, тоньше и сильнее». Марта не может освободиться от своего сердечного порока и умирает.

Прочитанный без учета «трансформационной практики» писателя, роман «Король, дама, валет» утрачивает свою игровую стратегию; остается общее впечатление «литературности» в отсутствие литературного образца.

---

<sup>44</sup> Архипов Ю. Указ. соч. С. 14.

В технике пастиша могут переписываться отдельные эпизоды, когда поэтическая цитата попадает в прозу и разрастается до сцены-ситуации.

Цитата из «Незнакомки» Блока в романе Набокова «Ада» выстроена как последовательность сцен с участием героев романа – Люсетты Вин и Вана Вина. Место действия – «ресторанчик Овенмен», из числа «сомнительных, хотя и элегантных» заведений, «где приличные женщины появлялись нечасто – во всяком случае *одни, без сопровождения*» (блоковское «*всегда без спутников, одна*» – курсив наш. – Н.С.). Героиня эпизода – Люсетта; в качестве аксессуаров отмечаются «широкополая шляпа со страусовыми перьями», «закрытое, романтическое черное платье с длинными рукавами» (у Блока: «И дышат древними поверьями Ее упругие шелка. И шляпа с траурными перьями, И в кольцах узкая рука»). Еще одно прозаическое переложение поэтических строк: «Куда она плавно шествовала своей скользкой походкой, еще держась прямо, но уже готовясь сесть, уже положив руку в белой перчатке на стойку»<sup>45</sup> (у Блока: «И медленно пройдя меж пьяными, Всегда без спутников, одна, Дыша духами и туманами, Она садится у окна»). Наблюдая эту сцену, герой припоминает «строчки стихотворения (имевшие, конечно же, несомненное отношение и к ней, и к ресторанной стойке)». И далее дается прямая аллюзия к «Незнакомке» Блока: «Девушка всегда была одна – одна заходила в ресторан, одна пила вино, подобно блоковской Незнакомке»<sup>46</sup>.

Аллюзийное имя Демон Вин (уменьшительное от Демьяна) провоцирует лермонтовские ситуации в «Аде», связанные как с поэмой Лермонтова «Демон», так и с двумя картинами Врубеля – «Демон летящий» и «Демон сидящий». Комическое перенесение на Демона Вина портретных черт Демона Лермонтова (жгуче-черный цвет волос, крылья: «Длинные, черные в синих глазках крылья свисали сзади, колеблемые океанским ветром. People turned to look (люди оглядывались)»<sup>47</sup> – так описывается одно из поздних предстояний Демона перед Ваном) дополняется подробностями врубелевских портретов: голубые глазки на крыльях, алмаз, вправленный в перстень.

---

<sup>45</sup> Набоков В. Ада, или Страсть. С. 430.

<sup>46</sup> Там же. С. 429.

<sup>47</sup> Набоков В. Собрание сочинений американского периода. Т. 4. С. 176.

Дважды в романе возникает в ситуации с Демоном дословная цитата из лермонтовского «Демона» – «грань алмаза». В первый раз, когда Лермонтову приписывается авторство поэмы о Демоне Вине – персонаже «Ады»: «Вместе с белозубым, восторженно потевшим Андреем Андреевичем он просиживал ночи напролет в фиолетовой тени розоватых утесов, осваивая больших и малых русских поэтов – и разбираясь в преувеличенных, но в целом довольно лестных иносказаниях, отлитых Лермонтовым в сверкающие, точно *грань алмаза*, четверостишия, повествующие о любовных похождениях, которым предавался в другой жизни его вспорхливый отец». И далее о Демоне: «На пальце его *Кавказским* хребтом сиял *алмазный* перстень» (курсив наш. – Н.С.). Цитата-сравнение инверсирована, что служит в данном случае созданию комического эффекта.

Рядом с набоковским Демоном появляется и сопутствующий персонаж – «румяная Тамара», к которой переходит из лермонтовской поэмы «румяный» отлив снегов Кавказа, приобретая при этом явно комическое звучание: «Эфемерная Тамара – с подведенными веками, румяная, ровно Казбек, во фламинговом боа, никак не могла решить, чем она пуще потрафит своему демоническому любовнику». «Румяная Тамара» у Набокова к тому же в избытке употребляет дешевую косметику (ее «кавказские духи, семь долларов за бутылку» с кавказским названием «*Grania Maза*», от которых «мутило» Вана), что позволяет соотнести «румяный» цвет ее лица с румянами.

Рассмотрение цитат-ситуаций позволяет сделать следующие выводы:

- 1) ареал действия такой цитаты – один или несколько эпизодов;
- 2) прозаический пересказ поэтической цитаты – вариация на тему – выполняется в технике пастиширования (ироническое переписывание со «сменой стилистического регистра»);
- 3) цитата, разросшаяся до эпизода, выступает как один из элементов композиции романа.

## **ЦИТАТА В РЕЧИ ГЕРОЯ, ПЕРСОНАЖА, РАССКАЗЧИКА, ПОВЕСТВОВАТЕЛЯ**

К характеристике цитаты в эпическом произведении можно подойти с позиций субъектно-объектной организации эпоса. В работах Б.О. Кормана категории «герой», «персонаж», «рассказчик», «повествователь» дополняются понятиями «субъект речи» – «субъект сознания». Корманом отмечена закономерность, которую можно соотнести с изменением функции цитаты в истории литературы. В дореалистической литературе «количество субъектов речи либо превосходит количество субъектов сознания (типичный случай), либо равно ему... Для реалистической литературы характерна тенденция к преобладанию содержательно-субъектной организации над формально-субъектной организацией. Количество субъектов сознания либо равно количеству субъектов речи, либо (типичный случай) превосходит»<sup>1</sup>.

В романе монологического типа, как показал Бахтин, существует вероятность слияния сознаний по оси «я» – «ты» (автор – читатель), вследствие чего становится возможно отождествление наивным читателем себя с персонажем и возникают такие литературные явления, как «боваризм». По оси «я» – «он» (автор – персонаж) слияние сознаний имеет место в том случае, если у персонажа преобладает интенциональное (предметное) слово, и это вредит объектному, характерному слову. «В героях индивидуальность убивает значимость их идей, или же, если значимость этих идей сохраняется, то они отрешаются от индивидуальности героя и сочетаются с авторской индивидуальностью»<sup>2</sup>.

Бахтин не только указал на кризис авторства в литературе, но и наметил пути его преодоления – через проведение авторской позиции по различным голосам, осуществляемое за счет использования приема «непрямого говорения». Характер эпохи определил преломление «авторских интенций» в чужом слове, что позволило исследователям впоследствии писать о «культуре непрямого говорения, возникающей лишь в новое время»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> *Корман Б.О.* Чужое сознание в лирике и проблема субъектной организации реалистического произведения // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. Т. 32. М., 1973. Вып. 3. С. 221, 222.

<sup>2</sup> *Бахтин М.М.* Проблемы творчества Достоевского... С. 63.

<sup>3</sup> *Гоготшивили А.А.* Философия языка М.М. Бахтина и проблема ценностного релятивизма. С. 170.

Как вариант «авторских интенций» в чужом слове может рассматриваться цитата в речи персонажа, героя, рассказчика. В то же время самый характер диалогических отношений между цитатой и ее новым окружением – речью персонажа, героя, рассказчика – в романе полифоническом кардинально меняется. В монологическом романе (как и в драме) персонаж – объект повествования; приписывание ему авторской мысли вредит характерологии (Сатин у Горького). Персонаж – субъект повествования в полифоническом романе – выступает, по Бахтину, проводником самостоятельных точек зрения, систем мировоззрений, он наделен собственным «голосом». Это общее положение распространяется исследователями и на характер цитации в монологическом и полифоническом романе: «Недаром для монологических текстов процитировать какого-либо автора, даже не соглашаясь с ним, – значит принять его в свой круг»<sup>4</sup>.

Чтобы показать, как использование «двуголосого» слова в романе постмодернизма изменяет функцию цитаты в речи персонажа и рассказчика, рассмотрим три текста: роман Мопассана «Милый друг», «Гранатовый браслет» Куприна и «Лолиту» Набокова.

Изменение функций цитаты в речи рассказчика в полифоническом романе соответствует изменившемуся характеру соотношений «субъект речи» – «субъект сознания». В монологическом романе значимость цитаты в речи персонажа весьма ограничена. В том случае, если субъект речи совпадает с субъектом сознания, она выполняет по преимуществу характерологическую роль, выступая в функции авторитетной цитаты. Так, в романе Мопассана «Милый друг» Жорж Дюруа с раздражением думает о том, что его стареющей любовнице подошла бы больше роль Дидоны, а не Джульетты. Иное дело, когда аллюзии в речи персонажа («бальзаковские словечки», «разве это не Бальзак?») подтверждаются скрытой бальзаковской аллюзией в речи повествователя – в упоминании о «человеческой комедии», которая продается со страниц «Французской жизни» «построчно». Хотя в первом случае характеристику владельцу газеты «Французская жизнь» Вальтеру дает журналист Сен-Потен, а во втором оценка принадлежит повествователю, мы имеем дело с одним субъектом сознания (авторским). Посредством бальзаковских аллюзий «до-

---

<sup>4</sup> Там же. С. 168.

страивается» жанр (роман карьеры) с бальзаковскими типами (герой-честолюбец, еврей-финансист).

В «Гранатовом браслете» необычность построения (рассказ со вставными рассказами) определяет особую функцию персонажей-рассказчиков. Собственно, рассказчик здесь один, Аносов, если исходить из определения Кормана: рассказчик «претендует (хотя и не признается в этом) на всепонимание и всеобъяснение, и в этом своем качестве он рассматривается критически, то есть превращается в объект. Что касается персонажа, который в ряде случаев скрыто выступает как повествователь, то он на всепонимание вовсе не претендует»<sup>5</sup>. Василий Львович в «Гранатовом браслете» – персонаж-повествователь, так как его истории даны в переложении автора, в форме несобственно прямой речи. Напротив, генерал Аносов представлен именно как рассказчик, специально отмечена его «эпическая» манера рассказывания («неторопливые, эпически-спокойные, простосердечные рассказы»; «точно он рассказывал по какому-то милому древнему стереотипу» (стереотип этот – сказ, что и подтверждает статус Аносова – рассказчика).

Вставные новеллы коррелируют с рамочным сюжетом. С точки зрения темы, можно говорить о дублировании – это, по большей части, новеллы о любви. С точки зрения трактовки темы, они составляют контраст основной истории. Во вставных новеллах любовь – глупость, причуда, странность, пошлость (адюльтер) или – обыкновенна, не замечательна.

На первый взгляд, в лице Аносова имеет место классическая ситуация совпадения персонажа и рассказчика с идентичностью субъекта речи и субъекта сознания. Но единственная цитата способна разрушить это представление. После всех жизненных историй рассказчик, за недостатком аргументов, обращается к литературе, что подтверждается цитатой из Мопассана: «А где же любовь-то? Та, про которую сказано – *сильна как смерть*» (курсив наш. – Н.С.). Эта апелляция к книгам – к Мопассану, к истории «Машеньки Леско и кавалера де Грие» выполняет прогностическую функцию. Рассказчик – не оппонент и не alter ego автора: единый субъект речи вмещает два субъекта сознания. Его предположение (цитатно подтвержденное) о существовании «любви единой, всепрощающей, на все готовой, скромной и са-

---

<sup>5</sup> Корман Б.О. Избранные труды по теории и истории литературы. Ижевск, 1992. С. 159.

моотверженной» имеет подтверждение в финале (цитатно оформленное): «Да святится имя твое!». Мистический финал – соединение душ за гробом, «ангелизация» женщины – создается библейской цитатой. Цитата в речи персонажа-рассказчика Аносова вступает в диалог с цитатой в дискурсе повествователя. Этот диалог нельзя свести ни к полемике, ни к согласию. Это диалог в своем изначальном значении (диалог «вопрос» – «ответ», в терминах Бахтина), и, может быть, именно в этом случае можно говорить о диалогической функции цитаты в узком смысле слова.

В постмодернизме иные формы принимает соотношение субъектов речи и субъектов сознания: количество субъектов сознания в сравнении с реализмом еще возрастает, соотношение субъектов речи и субъектов сознания – усложняется. Предположительно, можно говорить о трех вариантах использования цитаты постмодернистским рассказчиком:

- 1) цитата в речи рассказчика соответствует его характеру: субъект речи совпадает с субъектом сознания;
- 2) цитата в речи рассказчика противоречит существу образа рассказчика. Это может быть автоцитация или повторное воспроизведение фрагмента чужого текста, ранее цитированного в других авторских текстах. В том и другом случае можно говорить о втором субъекте сознания;
- 3) сцепление цитат в речи рассказчика образует подтекстный сюжет, что, обнаруживая интертекстуальную стратегию автора, позволяет реконструировать субъект авторского сознания.

Цитаты первого типа могут выполнять функцию самоидентификации персонажа-рассказчика. Цитата, которую по отношению к себе Гумберт Гумберт хотел бы представить доминантной: «В некотором княжестве у моря (почти как у По)», содержит аллюзийную отсылку к стихотворению Эдгара По «Аннабель Ли». Еще одна параллель – Гумберт Гумберт и ревнивец Хосе Лисарабенгоа из новеллы Мериме «Кармен». Результатом этих взаимоисключающих самоидентификаций является смена ролевых установок, что соответствует общей фантомности образа (Гумберт Гумберт – только псевдоним).

Имплицитная автоцитата позволяет вычленить субъект сознания автора Набокова в дискурсе рассказчика Гумберта Гумберта. Цитата из романа Роберта Вальзера «Помощник» на уровне

эпитета – «*большеглазая покорность*» («большеглазая оказия» у Вальзера) – пример преломленного авторского слова в «Лолите». Дискурс Гумберта Гумберта содержит и немотивированные цитаты из русской классики.

Еще один вариант цитирования позволяет обнаружить в «Лолите» уже не только субъект сознания автора (используем, по аналогии с кормановским термином, термин «первичный субъект сознания»), но и субъект сознания цитируемого Набоковым автора – Бахтина («вторичный субъект сознания»). Предположение о том, что Набоков читал Бахтина, выглядит вполне правдоподобным (книга «Проблемы творчества Достоевского» вышла в свет в 1929 году). Работа в Соединенных Штатах в качестве лектора по русской литературе, очевидно, требовала ознакомления с критической литературой, и то обстоятельство, что Набоков давал студентам крайне скудный список по Достоевскому, представленный, в основном, дореволюционными изданиями, еще не является доказательством его неосведомленности (интерпретация этого примера дана в разделе «Лексическая цитата»).

Затронем здесь еще один вопрос: подтекстные сюжеты в отношении к субъекту сознания рассказчика и автора. В «Лолите» в подтекстных сюжетах с Аннабель Ли, Кармен и Красной Шапочкой субъект речи один – рассказчик Гумберт Гумберт. В первом и втором случае субъект сознания, скорее всего, тоже Гумберт Гумберт. В третьем случае, имеет место удвоение субъекта сознания, так как подтекстный сюжет о Красной Шапочке – автоцитата и в повести «Волшебник» представлен эксплицитно (сравни в «Волшебнике»: постоянная деталь – черный берет девочки – дублирующий красную шапочку; «бирюк», «белозубый в постели»; «братья с шапрон-ружьями» и т.д.).

Роман Набокова «Лолита» позволяет обнаружить расширение функций цитаты и автоцитаты в речи постмодернистского рассказчика, среди которых могут быть названы следующие:

- самоидентификация образа персонажа-рассказчика;
- функция вычленения «первичного субъекта сознания» (автора) и «вторичного субъекта сознания» (автора) в речи рассказчика и, как следствие, релятивизация его образа;
- выстраивание подтекстных сюжетов рассказчиком.

## **ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

Изучение цитаты с позиций функционального подхода и на основе методологии Бахтина позволяет установить определенные соответствия между функцией цитаты в тексте и типом «диалогических отношений» между текстами:

- авторитетной функции цитаты соответствует диалог-согласие;
- пародийной функции цитаты – диалог-«полемика»;
- иронической функции цитаты – диалог-«ирония».

Характер «диалогических отношений» изменяется с изменением контекста. Авторитетная функция библейской цитаты сохраняется и в литературе XX века, но наряду с этим библейская цитата в XIX веке употребляется в иронической функции («Дары волхвов» О'Генри; глава «Пир Валтасара. Провидец-толкователь» в романе Драйзера «Сестра Керри»), а в XX веке даже в игровой функции (Набоков).

В иронической функции цитата выступает:

- в пастише, где осуществляется цитирование на композиционно-образном, мотивном, лексическом уровнях;
- в заглавии и эпиграфе при условии особого характера «двуголосия» цитатного слова, возникающего, когда цитата в тексте воспроизводится дважды и по-разному оценивается: в тексте с позиций персонажа (и в речи персонажа) – в авторитетной функции; в паратексте (в заглавии или эпиграфе) с позиций повествователя в иронической функции. Эффект иронии возникает за счет несовпадения видимости (диалог-«согласие» в заглавии и эпиграфе) и сущности (диалог-«полемика»), что выявляется только по прочтении романа;
- ироническое звучание получает цитата как результат использования особого рода маркеров – вводных слов в функции иронических кавычек.

Те или иные виды «диалогических отношений» и, соответственно, цитатных функций опосредованы

- литературным родом (невозможность для драмы использования цитаты в иронической функции как результат «одноголосия» драмы);

- жанром (интерпретирующая функция цитаты в новелле; цитата в полифоническом и монологическом романе);
- направлением (лексическая цитата в романе модернизма маркирует использование чужого жанрового кода);
- нахождением цитаты в речи героя, персонажа, рассказчика, повествователя;
- в сильной позиции текста.

В античности мифологические сюжеты и образы составляют за редким исключением единственное содержание литературных произведений. Средневековая литература, эпоха Возрождения, классицизм не внесли в использование чужих сюжетов и тем ничего принципиально нового. Это по-прежнему «чужое» слово взамен «своего», а не «чужое» и «свое» слово. И хотя среди вечных образов мировой литературы (Прометей, Гамлет, Фауст, Дон Жуан, Дон Кихот) только последний не имел литературного прототипа, для интерпретации этих великих книг знание текста-источника не принципиально и едва ли может что-нибудь изменить в нашем понимании позднейшего текста. В использовании Шекспиром сюжетов итальянских новеллистов Банделло («Ромео и Джульетта») и Чинтио («Венецианский мавр») нельзя усмотреть даже идеи соревновательности: новеллы воспринимаются как бледные оттиски с творений английского драматурга. Этот факт подтверждает только структурную близость новеллы и драмы; «новеллами» называл пьесы Шекспира Ф. Шлегель.

Оригинальность как условие художественности впервые осознается в романтизме, на этом фоне активно обсуждаются проблемы заимствования, подражания, эпигонства, плагиата. В художественное сознание эпохи входит сравнение поэта с «эоловой арфой» – знак отзывчивости художника к творениям предшественников; не порицания, а хвалы достоин художник, для кого чужие произведения – источник вдохновения.

В реализме и натурализме, с их установкой на «прямое», «объектное» слово и научными подходами к изображению действительности («критический» = аналитический реализм; «экспериментальный» роман натурализма), цитата как разновидность «двуголосого» слова оказывается на периферии художественных средств.

Модернизм, порывая с традицией, стремится вернуться к «первобытности» языка, культивируя то слово, которое «в эпохи доминирования условного слова... представляется варварским,

сырым, диким словом»<sup>1</sup>. Установка на «прямое, интенциональное слово» определяет и относительно малую роль цитаты в модернистских текстах.

---

<sup>1</sup> *Бахтин М.М.* Проблемы творчества Достоевского... С. 102.