

УДК 81`42

ЦИТАЦИЯ И АВТОЦИТАЦИЯ КАК ПРИЁМ СМЫСЛООБРАЗОВАНИЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ

Н.В. Семенова

Рассматривается смыслообразующая роль цитаты в текстах классической русской литературы и русского символизма, модернистской прозе В. Набокова и постмодернистском романе Тимура Кибирова «Лада, или Радость». Анализируется функция автоцитат, верифицирующих самый факт цитации.

Ключевые слова: цитата, коннотация, референциальная память слова, метаповествование, заглавие, постмодернизм.

Феномен автоцитации до сих пор не получил однозначного истолкования в филологии. По форме цитаты из собственных текстов ничем не отличаются от цитирования других авторов: это «регулярно возвращающиеся лексические единицы» [Смирнов 1995: 8]. В плане содержательном автоцитирование направлено на выявление проблем, доминирующих в творчестве поэта [Фоменко 2006: 92].

Так, у Блока две цитаты в первом явлении драмы «Незнакомка», отсылая к стихотворению «Незнакомка», выявляют сквозную тему («монотему») в творчестве второго периода, когда «Прекрасная Дама раздваивается, превращается в Незнакомку» [Бахтин 2000: 349].

«Первое видение. Поэт. И среди этого огня взоров, среди вихря взоров, возникнет внезапно, как бы расцветет под голубым снегом – одно лицо: единственно прекрасный лик *Незнакомки*, под густою, темной вуалью... Вот *качаются перья* на шляпе... Вот *узкая рука*, стянутая перчаткой, держит шелестящее платье... Вот *медленно проходит* она... проходит она...» [Блок 1971 б: 74] <...> Поэт. Синий снег. Кружится. Мягко падает. Синие очи. Густая вуаль. *Медленно проходит* Она. Небо открылось. *Явись! Явись!*» [Блок 1971 б: 78].

В приведённых фрагментах точная цитата («узкая рука») и трансформированные цитаты («качаются перья», «медленно проходит она») участвуют в смыслообразовании, давая отсылку к другому тексту того же автора. В том случае, если цитата имеет минимальный объём и дополнительно никак не маркирована, критерием цитирования может послужить смысловое «растяжение» слова [Кузьмина 2009: 177], или «референциальная память слова». «Под референциальной памятью слова понимается способность слова 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» [Фатеева 2000: 76].

Ролан Барт говорит в этом случае о «цитировании» сем, при этом факультативные кавычки подтверждают непривычное использование термина [Барт 1994: 34]. Это «как бы цитирование», и оно подразумевает актуализацию закрепившихся за словом коннотативных сем при каждом последующем его употреблении. В этой логике как пример автоцитации можно рассмотреть заглавие лирической драмы Блока «Незнакомка».

Особые коннотации возникают у слова «незнакомка» после публикации стихотворения «Незнакомка» (1906). Известно, что Блок отказывался видеть в Незнакомке новое воплощение Прекрасной Дамы [Магомедова 2009: 38], а М.М. Бахтин даже назвал Незнакомку «Прекрасной Дамой наизнанку» [Бахтин 2000: 349]. И дело, очевидно, не только в том, что в культурном сознании прототипом Незнакомки была привокзальная проститутка [Ерохин 2004: 94]. Образ Незнакомки двоятся: это образ «скорее возвышенный» или «скорее двусмысленный»: «неясно, кто такая Незнакомка: женщина легкого поведения или пленная Душа мира» [Магомедова 2009: 45].

Драму «Незнакомка» (1913), исключая «пикантное» толкование образа Незнакомки, публика встретила холодно [Блок 1971б: 471], а космизм Незнакомки получил неожиданное продолжение в «астральной» моде на шлейфы и надушенные перчатки. Однако двойственность Незнакомки сохраняется и здесь. Для Поэта и Астронома она «дева-звезда», для Вэрлена (он же Костя, он же «проходящий господин») – падшее создание. Незнакомка, которую не пускают дальше прихожей, уравнивается со «шлюхой», ожидающей за дверью. Эффект *déjà vu* подтверждается повтором одной и той же фразы. «Первое видение: “Молодой человек. Костя, друг, она у дверей дожидает”...» [цит. раб.: 72]. «Третье видение: “Молодой человек. Костя, друг, да она у дверей дожидает: ...» [цит. раб.: 93]. Таким образом, слово «незнакомка» в лирической драме включает те же коннотативные семы, что и в стихотворении: «распутство» и «принадлежность иным мирам».

Коннотации определяются лингвистами как несущественные, но устойчивые признаки обозначаемого словом понятия. Они «нежестко закреплены за словом, «капризны», прихотливы, «летучи», национально и индивидуально специфичны» [Кузьмина 2009: 176]. Коннотации формируются «основным контекстным фоном», в нашем случае – стихотворением и пьесой Блока «Незнакомка». Расширенный контекст показывает, что новое коннотативное значение закрепилось не только в поэтическом, но и в бытовом и научном дискурсах. Свидетельство об этом оставил Юрий Анненков, первый иллюстратор «Двенадцати» Блока. В своих воспоминаниях он описал реакцию части современников Блока на появление стихотворения «Незнакомка»: «Студенты, всяческие студенты, в Петербурге знали блоковскую «Незнакомку» наизусть. И «девочка» Ванда, что прогуливалась у входа в ресторан «Квисисана», шептала юным прохожим:

– Я уесь Незнакоумка. Хотите познакомиться?

«Девочка» Мурка из «Яра», что на Большом проспекте, клянчила:

– Карандашик, угостите Незнакомочку. Я прозябла.

Две девочки от одной хозяйки с Подъяческой улицы, Сонька и Лайка, одетые как сестры, блуждали по Невскому (от Михайловской улицы до Литейного проспекта и обратно), прикрепив к своим шляпкам чёные страусовые перья.

– Мы пара Незнакомок, – улыбались они, – можете получить электрический сон наяву. Жалеть не станете, миленький-усатенький (или хорошенький-бритенький или огурчик с бородкой...)» [1 [http](#)].

Эта коннотация сохраняется в лекциях Бахтина по русской литературе, прочитанных в 1922–1927 гг., где «незнакомкой» названа Катька из поэмы Блока «Двенадцать»: «Картонная, бутафорская Незнакомка и как картонная убита» [Бахтин 2000: 351]. В обоих случаях прописная буква выступает как знак «формульной опасности» [Григорьев 1979: 159], подтверждая процесс смыслопреобразования.

Автоцитирование сем и мотивов в лирической драме «Незнакомка» заставляет обратиться к поискам литературных претекстов. Согласно гипотезе И.П. Смирнова, автореминисценции, будучи «объективн[ым] способ[ом] проверки наших предположений в области интертекстуальных исследований» [Смирнов 1995: 21], заставляют искать в тексте следы присутствия других авторов, верифицируют самый факт цитации.

Исследователи отметили, что в стихотворении и пьесе Блок цитирует М.Ю. Лермонтова, Н.В. Гоголя («Невский проспект»), Ф.М. Достоевского, Владимира Соловьёва, Валерия Брюсова. В этом ряду не назван ещё один автор – А.И. Куприн.

«Первый встречный» Куприна (1897) представляет собой классический «петербургский текст»: Петербург, вечер, туман, «шатуны», которые не решаются приблизиться к женщине на углу Литейного и Невского, хотя она и «совершенно одна, без спутника» [Куприн 1957: 180] – с этого начинается рассказ.

Как «цитатный приём» можно интерпретировать следующее совпадение. Два плана – мечты и пошлой реальности – соединяет у Куприна предметная деталь-символ: рисунок на обоях, «на грязно-зелёном фоне» [Куприн 1957: 180], в номерах гостиницы «Занзибар», где в шахматном порядке повторяется одно и то же изображение: кавалер и дама в костюмах века Людовика XIV стоят на подъёмном мосту на фоне средневекового замка. Тот же контраст рисунка на обоях и пошлого кабацкого окружения зафиксирован в ремарке, которой открывается первое видение в пьесе «Незнакомка». «Первое видение. Подрагивает бело-матовый свет ацетиленового фонаря в смятом колпачке. На обоях изображены совершенно одинаковые корабли с огромными флагами. Они взрезают носами голубые воды» [Блок 1971б: 70]. Эта ремарка, дважды возобновляясь, сигнализирует недостижимость мечты: «Медленно, медленно начинают кружиться стены кабачка. Потолок наклоняется, один конец его протягивается бесконечно. Корабли на обоях, кажется, плывут близко, а всё не могут доплыть» [цит. раб: 77]. «Всё вертится, кажется, перевернётся сейчас. Корабли на обоях плывут, вспенивая голубые воды. Одну минуту кажется, что все стоит вверх ногами» [цит. раб.: 78]. Во всех трёх случаях рисунок на обоях

метонимически представляет мир мечты.

Повторяющиеся образы у Блока и Куприна – «незнакомка», «мечтатель»; «шатуны» / «проходящий господин» / фланеры («Среди канав гуляют с дамами Испытанные остряки» [Блок 1971а: 159]). При этом незнакомку Куприна характеризует то же, что и Незнакомок Блока. Все три текста объединяет образ женщины «*другой* – неизвестной, чужой, неведомой, незримой, изменчивой, падшей <...> внушающей то интерес, то восторг, то вожделение, то игру фантазии, то страх и т. п. – женщины, неожиданно являющейся, влекущей лирического героя к себе, но затем исчезающей (в пространстве ресторана, в тумане, в темноте, в дали, в глубине стакана, сознания, на другом берегу») [Толмачев 2009: 88]. Одни и те же персонажи моделируют сходные ситуации в стихотворении, пьесе и рассказе. В стихотворении «Незнакомка» – это вечер, сомнительное заведение (ресторан), куда женщины «без спутников, одн[и]» обычно не заходят, встречи лирического героя с Незнакомкой. В пьесе «Незнакомка» – вечер, сомнительное заведение (кабачок), куда пришедших без кавалеров женщин не пускают. После диалога Поэта и Незнакомки «проходящий господин» уводит Незнакомку с петербургской улицы. В рассказе Куприна «Первый встречный» «мечтатель» вечером на Невском встречает незнакомку, заговаривает с ней и везёт её потом в номера.

Эротизации образа незнакомки у Куприна способствует отсутствие имени, указание на то, что она «совершенно одна, без спутника» (у Блока: «всегда без спутников, одна»): «без спутников» – «т.е. женщина, ищущая спутников» [Толмачев 2009: 91]. Тот же эффект создают телесные детали: уличная грязь на узеньких лакированных туфельках, «низ чёрной юбки», «ажурные чулки», кофточка с большими перламутровыми пуговицами, «маленькая ручка в жёлтой перчатке», «стройное тело женщины», запах духов (у Блока: «кольца», «узкая рука», запах духов) [Толмачев 2009: 91].

Слово «незнакомка» встречается в рассказе Куприна двенадцать раз, в том числе в сочетаниях «моя незнакомка», «своя незнакомка», «прекрасная незнакомка». Именованная «прекрасная незнакомка» соотносится с авантюрным сюжетом вставной истории, которая возникает в мечтах героя после исчезновения случайно встреченной им женщины: «Фантазия моя рисовала и роскошные сады с журчащими фонтанами, и разбойников, и похищение прекрасной незнакомки, и неожиданного спасителя, и свалившееся на голову с неба богатство» [Куприн 1957: 187].

Вместе с тем само заглавие «Первый встречный» указывает на коннотативную сему «распутство»: незнакомка намеревается отдаться «первому встречному» в дешевой гостинице, где номера сдаются «на время» или «на ночь» [Куприн 1957: 187]. В этом сценарии, который разыгрывается по прихоти незнакомки, она идентифицирует себя с падшей женщиной и требует, чтобы герой рассказа вёз её в «грязные притоны», куда возят «этих женщин» [Куприн 1957: 182]. О том, что незнакомка принадлежит, быть может, к падшим созданиям, свидетельствует следующий пассаж: «[К]то же не знает, как много и каких именно женщин высылают в такую пору на улицы Петербурга

легкомыслие, обман и нищета?» [Куприн 1957: 180].

Неоднозначность образа незнакомки у Куприна («морфинистка, безумная или приезжая и обобранная кем-нибудь женщина, не знающая города и оставшаяся без средств») [Куприн 1957: 182] усиливается вследствие реминисцентной отсылки к поэме Владимира Соловьева «Три свидания».

У Соловьева явление «подруги вечной» в пустыне сопровождается разливающимся ароматом роз:

И долго я лежал в дремоте жуткой,
И вот повеяло: «Усни, мой бедный друг!
И я уснул; когда ж проснулся чутко, –
Дышали розами земля и неба круг <...>
В душе моей те розы не завянут,
Улыбки розовой душа следы хранила [Соловьев 1990: 123].

Появление незнакомки в рассказе Куприна сопровождается следующим сравнением: «Это было для меня так же удивительно и так же непонятно, как если бы зимою среди поля я увидел лежащую на снегу красную розу» [Куприн 1957: 180]. Ассоциативно сближаются те же образы, что и в поэме Соловьева: роза, снежная пустыня, «прекрасная таинственная женщина». Этот вид цитации может быть представлен в таблице претекстов, где «Стихи о Прекрасной Даме» Блока и «Первый встречный» Куприна – «вторичные» претексты, а «Три свидания» Владимира Соловьева – «первичный» претекст. Положение «Первого встречного» Куприна в этом семантическом пространстве позволяет воспринять незнакомку Куприна как прообраз Незнакомки Блока.

Таблица претекстов

Блок стихотворение «Незнакомка», драма «Незнакомка»	}←	Блок «Стихи о Прекрасной Даме» Куприн «Первый встречный»	}←	Вл. Соловьёв «Три свидания»
--	----	--	----	--------------------------------

Особые коннотации в слове «незнакомка» просуществовали вплоть до 20-х годов XX века, о чем свидетельствует следующий факт. Когда в 1925 году картина И.Н. Крамского «Неизвестная» вошла в собрание Третьяковской галереи и стала известна широкой публике, в бытовом сознании закрепилось другое её название – «Незнакомка». «Неизвестная» на картине последовательно соотносилась с Настасьей Филипповной, Анной Карениной, блоковской Незнакомкой, Вечной Женственностью. Однако в диалоге поколений «память слова» может ослабевать. И в XXI веке рекламный журнальный текст сохраняет в слове «незнакомка» только слабо окрашенную сему «романтичность»: «Прекрасная Незнакомка – комплект для романтичных девушек, длинный уютный кардиган и платье с высоким воротом и блестящей фактурой [создают] утончённый образ» [Вронская 2009: 83].

Опознание цитаты даёт возможность осуществить иную реконструкцию

изображенного события в новелле Набокова «Лик».

Содержание рассказа обычно прочитывается следующим образом.

«Русский актер Лик, играющий во французской провинции и страдающий дефицитом личности, узнаёт о неизлечимой болезни сердца. Мечтая умереть на сцене, он покупает новые белые туфли, но в этих туфлях стреляется возникший из кошмаров прошлого родственник Лика Колдунов» [Сконечная 1999: 734].

Деструктивный финал как обязательный новеллистический признак [Смирнов 1993: 5-12] соотносится в этом случае с Колдуновым, который и оказывается настоящим героем повествования.

Традиция такого понимания идёт от русской эмигрантской критики. В рецензии Г. Адамовича смысловым центром рассказа стала судьба Колдунова, «опустившегося, озлобленного эмигранта», оттеснив историю главного героя – актера Лика, «существа ничем не замечательного, трусливого, болезненного и расчетливого» (цит. по: [Сконечная 2003: 734]). Сходной является и позиция Ив. Толстого, который считает, что «середина и конец рассказа связаны с судьбой Колдунова» [Толстой 1999: 155].

По-другому расставляет акценты Набоков в комментарии, написанном к английскому изданию рассказов 1975 года:

«“Лик” отражает миражи окрестностей Ривьеры, посреди которых [я] сочинил его, и стремится создать ощущение театрального представления, которое поглощает неврастеничного исполнителя, хотя и не вполне таким образом, каким ожидал этот попавший в ловушку актер, грезя о подобном опыте» [Набоков 2003: 734].

Комментарий из разряда тех, которые больше запутывают, чем разъясняют. И всё же не подлежит сомнению, что главной темой для автора в рассказе является потусторонность. Комментарий заставляет вспомнить знаменитый ответ Набокова на вопрос о том, верит ли он в Бога: «Я знаю больше, чем могу выразить словом, и то немногое, что я могу выразить, не было бы выражено, не знай я большего» [Набоков 1997: 168]. Уже из этого ответа ясно, что вопрос о потусторонности никогда не сводился для Набокова к существованию загробного мира. В его книгах и ответах интервьюерам потусторонность предстаёт в двух измерениях: как трансцендентное существование после смерти и как другое измерение реальности, каковым, по существу, является искусство [Александров 1999].

Тему потусторонности в «Лике» вводит автоцитата в сильной позиции – первом предложении текста: «Есть пьеса “Бездна” (L’Abime) известного французского писателя Suire» [Набоков 2003: 376]. Название пьесы и имя автора вымышленные. Но в писательском лексиконе Набокова слово *бездна* выступает как синоним потусторонности, с него начинаются автобиографические повествования «Другие берега» и «Память, говори!». «Колыбель качается над *бездной* (выделено мной – Н. С.). Заглушая шёпот вдохновенных суеверий, здравый смысл говорит нам, что жизнь – только щель слабого света между двумя идеально чёрными вечностями» [Набоков 2003: 325]. «Колыбель качается над бездной, и здравый смысл говорит нам, что

жизнь – только щель слабого света между двумя вечностями тьмы» [Набоков 1999: 325]. С учётом этой вторичной референции можно усомниться в том, что «драматургическая критика» [Толстой 1991:153] составляет главное содержание пролога, а пролог обнаруживает странное несоответствие событиям судьбы Колдунова, которые «никак не замыкаются ни на театр, ни на содержание пьесы» [Толстой 1991: 155].

На театр и на содержание пьесы замкнута судьба другого персонажа – Лика. В прологе автор рассматривает вариант параллельного существования Лика вне «условного плана земного быта» [Набоков 2003: 378] в реальности искусства.

«Скажем: Лик мог бы надеяться, что в один смутно прекрасный вечер он посреди привычной игры попадёт как бы на топкое место, что-то поддастся, и он навсегда потонет в оживающей стихии, ни на что не похожей, самостоятельной, совсем по-новому продолжающей нищенские задания драмы, – весь без возврата уйдёт туда, женится на Анжелике, будет ездить верхом по сухому вереску, получит всё то материальное благо, на которое намекалось в пьесе, заживёт в том замке, – но кроме всего очутится в невероятно нежном мире, сизом, лёгком, где возможны сказочные приключения чувств, неслыханные метаморфозы мысли» [Набоков 2003: 381].

Для Лика, однако, возможность полностью впасть в потусторонность пьесы – дематериализоваться остается гипотетической. «Духовное родство с потусторонностью» [Александров 1999: 129] помогают ему ощутить не столько занятия искусством, сколько неизлечимая болезнь сердца: «Он думал о том, что <...> если смерть не окажется для него выходом в настоящую существенность, он жизни так никогда и не узнает» [Набоков 2003: 383].

На близость к потусторонности намекает «плотская неполнота» [Александров 1999: 129] героя: Лик ощущает своё «зыбкое и пунктирное тело» [Набоков 2003: 395], «таяние ладоней» [Набоков 2003: 382] на сцене. И если «различные произведения» Набокова «можно рассматривать как испытание различных гипотез отношения человека к потусторонности» [Александров 1999: 23], то «Лик» – это, возможно, попытка понять через потусторонность искусства потусторонность смерти.

Сближение этих двух мотивов происходит уже в прологе, где сравниваются *Лета* – река в царстве мертвых – и «*Малая Лета*, которая обслуживает театр, – речка, кстати сказать, не столь безнадёжная, как главная, с менее крепким раствором забвения, так что режиссерская удочка иное ещё вылавливает спустя много лет» [Набоков 2003: 376]. Одноприродность искусства и трансцендентного существования подтверждается тем, что в рассказе описаны два варианта перехода в потусторонность, и оба раза границы миров маркированы пространственно. «Топкое место» на сцене – вход в реальность пьесы, приморская набережная, вода – граница жизни и смерти: «Пошатываясь и уже наклоняясь, Лик стыдливо подошёл к краю воды, хотел было зачерпнуть в ладони и обмыть голову, но вода жила, двигалась, грозила омочить ему ноги...» [Набоков 2003: 396]. Вхождение в воду – рождение по Фрейду [Фрейд 1990: 14] – в новелле может быть истолковано как авторская

мифологема: вода в произведениях Набокова часто выступает символом возрождения и прозрения [Александров 1999: 127].

Означает ли это, что такое сближение происходит и на сюжетном уровне? Нет, если исходить из того, что «в рассказе Ликю, кажется, сохранена жизнь» [Сконечная 1999: 11]. Да, если принять как данность версию смерти Лика. Исследователям не случайно финальная смерть Колдунова представляется «странной»: он не герой потусторонности, «пистолетный выстрел для него – не переход в иное измерение, а тупая и чёрная точка» [Толстой 1991: 155]. На смерть Лика указывают многие детали: неожиданное прекращение припадка, неестественная лёгкость, с которой совершаются физические действия: «... и забыв про сжатие в груди, туман, тошноту, Лик поднялся опять на набережную, граммофонным голосом кликнул такси...» [Набоков 2003: 397]. Когда в финале театральным текст всплывает в сознании Лика, происходит то, о чём писал Набоков: «театральное представление поглощает неврастеничного исполнителя» [Набоков 2003: 734].

«Мысль о смерти необыкновенно точно совпадала с мыслью о том, что через полчаса он выйдет на освещенную сцену, скажет первые слова роли: “Je vous prie d’excuser, Madame, cette invasion nocturne” – и эти слова, чётко и изящно выгравированные в памяти, казались гораздо более настоящими, чем шлепоток и хлеблет утомленных волн или звуки двух счастливых женских голосов, доносившиеся из-за стены ближней виллы, или недавние речи Колдунова, или даже стук собственного сердца» [Набоков 2003: 396].

Симметричный эпизод содержит пролог, из которого становится очевидным, что для неталантливого актера Лика единственный способ войти в жизнь пьесы – это умереть на сцене. Во всех других случаях искусство навсегда останется для него «непроявленной местностью» [Набоков 2003: 378], «где ему не бывать никогда, никогда» [Набоков 2003: 378]:

«Лик почему-то себе представлял, что когда он умрет от разрыва сердца, а умрет он скоро, то это непременно будет на сцене, как было с бедным, лающим Мольером, но что смерти он не заметит, а перейдет в жизнь случайной пьесы, вдруг по-новому расцветшей от его впадения в неё...» [Набоков 2003: 381].

Со-противопоставление двух смежных мотивов обнаруживается и на лексическом уровне в следующем фрагменте:

«Трудно, впрочем, решить, обладал ли он подлинным театральным талантом, или же был человек многих невнятных призваний, из которых выбрал первое попавшееся, но мог бы с таким же успехом быть живописцем, ювелиром, крысоловом... Такого рода существа напоминают помещение со множеством разных дверей, среди которых, быть может, находится одна, которая, действительно, ведёт прямо в сад, в лунную глубь чудной человеческой ночи, где душа добывает ей одной предназначенные сокровища. Но как бы то ни было, *этой* двери Александр Лик не отворил...» [Набоков 2003: 378].

В сочетании «*этой* двери» авторский курсив отмечает наиболее важный элемент в сообщении, «новое о данном» – рему. Подразумеваемая оппозиция «*этой* двери» – «*та* дверь». Но в контексте новеллы очевидно, что Лик, ступивший на актерское поприще случайно, не открыл и другой двери, определившей его духовную деятельность. *Та* же дверь, которую открывает

Лик в финале, это дверь в потусторонность смерти. Это предположение подтверждается цитатой из романа Л.Н. Толстого «Война и мир»:

«Он видел во сне, что он лежит в той же комнате, в которой он лежал в действительности, но что он не ранен, а здоров. Много разных лиц, ничтожных, равнодушных, являются перед князем Андреем. Он говорит с ними, спорит о чем-то ненужном. Они собираются ехать куда-то. Князь Андрей смутно припоминает, что всё это ничтожно и что у него есть другие, важнейшие заботы, но продолжает говорить, удивляя их, какие-то пустые, остроумные слова. Понемногу, незаметно все эти лица начинают исчезать, и всё заменяется одним вопросом о затворенной двери. Он встаёт и идёт к двери, чтобы задвинуть задвижку и запереть её. От того, что он успеет или не успеет запереть её зависит *всё*. Он идёт, спешит, ноги его не двигаются, и он знает, что не успеет запереть дверь, но всё-таки болезненно напрягает все свои силы. И мучительный страх охватывает его. И этот страх есть страх смерти: за дверью стоит *она*. Но в то же время как он бессильно-неловко подползает к двери, это что-то ужасное, с другой стороны уже, надавливая, ломится в неё. Что-то нечеловеческое – смерть – ломится в дверь, и надо удержать её. Он ухватывается за дверь, напрягает последние усилия — запереть уже нельзя – хоть удержать её; но силы его слабы, неловки, и, надавливаемая ужасным, дверь отворяется и опять затворяется.

Ещё раз оно надавило оттуда. Последние, сверхъестественные усилия тщетны, и обе половинки отворились беззвучно. *Оно* вошло, и оно есть *смерть*. И князь Андрей умер» [Толстой 1981: 70].

Выводы, косвенно подтверждающие смерть Лика в новелле, можно сделать и на основании автопародии «Зуд». Пародия в теории М. М. Бахтина, развиваемой современными лингвистами, – это вариант «двуголосого слова», где происходит «смена акцента в формально остающейся той же теме» [Гоготишвили 2006: 172]. В пародии «автор осуществляет по отношению к чужой речи только тонально-аксиологическую предикацию» или «переакцентуацию» [Гоготишвили 2006: 172]. В случае с «Зудом» для нас важен даже не характер смены тональности, а принципиальное отсутствие «перетематизации». Если сохранение темы – закон пародии, то верным, очевидно, будет и обратное допущение: тематические мотивы, которые эксплицированы в автопародии, должны присутствовать в исходном тексте.

Автопародия завершается описанием потусторонней грёзы Зуда:

«Весь искусанный, Зуд стал катиться в пропасть, в сизом тумане проплыли перед ним образы зуава и консьержки, прошумели раскрытыми веерами пальмы родного севера, улыбнувшись, поманили лозы архангельского винограда, и новые, ещё 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, у дверей которого стоял толстый француз, странно похожий на Кошмаренко. Француз улыбнулся дьявольской улыбкой и что-то сказал» [Набоков 1999: 11].

Такой финал автопародии позволяет увидеть в последнем эпизоде пародируемого текста потустороннюю грёзу Лика.

Сходство тоёлстого француза с Кошмаренко находит соответствие в двух эпизодах исходного текста, при этом модальность эпизодов меняется. В первый раз вводится точка зрения Лика, и это модальность реальная. Лик видит на берегу «случайного господина в серых штанах, который навзничь лежал около

скалы, раскинув широко ноги, и что-то в очертании этих ног и плеч напомнило ему фигуру Колдунова» [Набоков 2003: 396]. Это сходство ещё раз зафиксировано в плане ирреальном, с введением точки зрения автора. В уже цитированном фрагменте господин, похожий на Колдунова, «*навзничь лежал около скалы, раскинув широко ноги*» [Набоков 2003: 396]. Когда Лик возвращается на квартиру Колдунова за туфлями, он видит следующую картину: «Среди осколков на полу *навзничь лежал* обезображенный выстрелом в рот, *широко раскинув ноги* в новых белых...» (выделено мной – Н. С.) [Набоков 2003: 397]. Дословный текстовый повтор – это подсказка автора читателю: в потустороннюю фантазию проникают отголоски реальности – впечатления дня.

Совпадает мотив неостребованности новых белых туфель. В «Лике» этот мотив имплицитно представляет мотив потусторонности: «хорошие, дорогие вещи» [Набоков 2003: 378] должны компенсировать недостаточность физического бытия героя:

«И каким-то образом с его болезнью было связано то, что он любил хорошие, дорогие вещи, мог, например, на последние двести франков купить нашейный платок или вечное перо, но всегда, всегда случалось так, что вещи у него пачкались, ломались, портились, несмотря на всю его бережную, даже набожную аккуратность» [Набоков 2003: 379].

Однако инверсия мотива («вещи не любят героя») определяет финальное поражение Лика.

С мотивом смерти Лика связана в автопародии пушкинская цитата. Строка из «Евгения Онегина» – «Боюсь: брусничная вода мне не наделала б вреда» [Пушкин 1987: 78] – получает здесь тройную референцию и создаёт эффект «трёхголосия». Как и всякая цитата, она подвергается контекстуальной синонимизации и в новом окружении сохраняет изначальный смысл: гость, который опасается, что угощение хозяев пойдёт ему во вред. Эта же ситуация сюжетно представлена в «Лике»: Лика в гостях заставляет выпить водки Колдунов, Лик не решается протестовать и умирает. В результате отсылки к двум предыдущим текстам цитата в автопародии звучит как приговор Зуда самому себе, обретая статус почти крылатого выражения в значении: это последняя капля, это меня добьёт. Произнеся эту фразу, Зуд умирает: «”Боюсь, брусничная вода мне не наделала б вреда”, – вяло сказал Зуд и вдруг, потрясенный, схватился за сердце» [Набоков 1999: 11]. Упоминание имени Пруста в «Зуде» можно расценить как указание на то, что «Лик» – это отчасти пародия на прустовскую метафизическую тему жизни после смерти. Но искусство – особый мир для писателя Набокова, и единственный мотив, который остается неспародированным в «Зуде», – это мотив театра.

Особенности функционирования цитат в постмодернистском тексте, среди которых особенно важна частотность цитирования, можно показать на примере романа Тимура Кибирова «Лада, или Радость».

В начале помещённой в интернете рецензии на роман говорится следующее: «Есть у Набокова книга “Ада и страсти”, в которой главная героиня

– женщина и речь идет о любви, самой обычной, земной. У Кибирова главная героиня – собака и речь тоже о любви, но любви возвышенной. И, судя по всему, такое совпадение не случайно» [Рецензия [http](http://)]. Оставляя в стороне, что ни в одном из переводов роман Набокова не имеет названия «Ада и страсти» и что действие романа происходит на *Анти*терре, заметим, что обстоятельство это далее никак не комментируется, так что можно предположить, что речь идёт о бессознательном заимствовании – реминисценции, семантический потенциал которой, по определению, не велик.

Впрочем, Тимур Кибиров сам в своём метаповествовании выступает одновременно и как писатель, и как критик, пресекая, таким образом, изначально посторонние критические усилия. И первое, что подвергается в романе осмыслению, – это двойное заглавие, вернее, первая его часть.

Уже во второй главе раздаётся «голос» гипотетического читателя: «А с каких это щей, Тимур Юрьич, заглавная героиня носит такое странное, отчасти славянофильское имя?» [Кибиров 2010: 12]. К этому моменту читатель уже успел оправиться от изумления, обнаружив, что «лирическое песнопение» является, собственно, переложением на человеческий язык «лая и визгов» главной героини – собаки Лады:

Ту, кого целовала ты, миловала,
И пускала тайно под одеяло,
Для кого запах кожи твоей дороже
Благовоний рая!
Вспомяни же, с другом другим играя... [Кибиров 2010: 6].

Опровергнув сразу подозрение в славянофильстве («Нет, милый читатель! Ничего такого Лада не означает!» [Кибиров 2010: 12]), автор, как истинный постмодернист, проводит читателя по цитатным отсылкам: Лада никак не связана «с популярной некогда песней (музыка Шаинского, слова Пляцковского) или с мало популярным автомобилем» [Кибиров 2010: 12]. Ладой назвала бездомную собачку пятиклассница Лиза Харчевникова, зачитывавшаяся эпосей Буй-Тура Воеводина «Воительницы Лукоморья», где имя это носила одна из «облачённых, судя по обложке, в бронированные бикини, славяноросских валькирий» [Кибиров 2010: 13], обладавшая «удивительной способностью обращаться из натуральной блондинки то в белоснежную степную кобылицу, то в белокрылого сокола или среброкрылого лебедя, а то и в белокурую (*sic!*) волчицу» [Кибиров 2010: 13]. Вот это обстоятельство и определило кличку «не менее белокурого собачьего подростка» [Кибиров 2010: 13]. В подтверждение этой версии глава, где Лада вступает в схватку с волками, имеет название «Последняя битва воительницы Лукоморья».

То, что автор лукавит, становится ясным из помещённого в сноску 13-й главы комментария: «Тут я хотел бы, кстати, обратить внимание читателей на то, что название моей хроники никак не связано с неведомым мне сочинением Гертруды Стайн «Как была у тётки тёлка. История любви». Я о существовании этого текста, по-моему, ещё не переведённого на русский язык, узнал совсем недавно из единственной книги этой знаменитой писательницы, которую я,

надо сказать, с большим изумлением и безо всякого удовольствия, прочёл, – «Автобиография Алисы Б. Токлас». Источник моего не очень благозвучного названия находится гораздо ближе к русской классической литературе» [Кибиров 2010: 101].

«Ближе к русской литературе» – это, конечно, не о Пушкине с его лукоморьем. Поиски предполагаемого источника заглавия приводят к Набокову.

Набоков, культовый писатель советской и российской интеллигенции, появляется в романе в анекдотической истории с водопроводчиком, принявшим фотографию пожилого писателя в пенсне за Берию. С Набоковым автор вступает в полемику относительно задач искусства и прогресса в искусстве. В полицитатном романе особый пласт образуют цитаты из набоковских произведений (Мак-Фатум и другие), и заглавие – одна из них.

Подсказку содержит сопряжение антропонимов Лада и Ада, совершенно по-набоковски расположенных на соседних страницах книги, выпущенной в издательстве «Время»: на 12-й странице упомянута Лада Владиславовна Афонина, «работодательница и подружка» [Кибиров 2010: 12] автора, а на 13-й – Ада Минглет – «выпускница Литинститута, популярный ди-джей радио «Отрыв» и колумнистка нескольких периодических изданий» [Кибиров 2010: 13], к тому же пишущая под «грозным» псевдонимом Буй Тур Воеводин. О Ладе Владиславовне Афоной судить не представляется возможным, а Ада Минглет – явная мистификация, как и название радиостанции, почерпнутое из лексикона ди-джеев: «муз-отрыв», «хит-отрыв» и т. д. Именная аллюзия отсылает к названию романа Владимира Набокова «Ада, или Страсть» [Набоков 1994], что ещё более очевидно в переводе Сергея Ильина – «Ада, или Радости страсти» [Набоков 1997 б].

В. НАБОКОВ «Ада, или Радости страсти: семейная хроника» [б Набоков 1997] (в другом переводе «хроника одной семьи» [Набоков 1994].)	Т. КИБИРОВ «Лада, или Радость. Хроника верной и счастливой любви» [Кибиров 2010].
--	---

На этой схеме видно, что и лексически, и синтаксически, и графически заглавие Тимура Кибирова повторяет заглавие романа Набокова.

О причинах изменения набоковского заглавия в русском переводе (не «Страсть», а «Радости страсти») можно высказать следующее предположение. При транслитерировании английского заглавия «Ada, or Ardor» получаем следующее написание, где все буквы в слове «Ардор» составляют неполную анаграмму слова «радость» – РАДО.

«Ada, or Ardor» «**А Д А, о р А Р Д О Р**» (**Р А Д О С Т Ь**)

В то же время записанное кириллицей имя Ада однозначно анаграммируется как «АД». Набоков часто использует в «Аде» приём языковой игры, так что перевод С. Ильина кажется конгениальным набоковскому заглавию.

Отметим также, что на фонетическом уровне оба компонента английского

заглавия оказываются практически идентичными (это омофоны), что имеет следствием их смысловое тождество: Ада – это страсть.

ADA [a:də]

ARDOR [a:də]

В этой логике возникают ещё два «перекрёстных» заглавия, где попеременно записанные кириллицей левый и правый компоненты эксплицируют подтекст.

ADA = РАДОСТЬ

АД = ARDOR (СТРАСТЬ)

Первый вариант коррелирует с заглавием романа Тимура Кибирова «Лада, или Радость», второй – полемичен по отношению к нему, так как «страсть» у Набокова – это измены, инцест и разлуки героев Ады и Вана. Перевод заглавия Оксаной Кириченко – «Ада, или Эротиада» – [Набоков 2000] также содержит подтекстные значения, соединяя в слове «Эротиада» ад и страсть (эрос). В классификации Б.П. Иванюка заглавие романа Набокова – подтекстное, а заглавие романа Тимура Кибирова – интертекстуальное [Иванюк [http](http://)].

У Тимура Кибирова цитата в заглавии – сильной позиции текста – коррелирует с набоковской цитатой в последнем абзаце романа. Но если начало романа «Лада, или Радость» отсылает к «Аде», то финал столь же очевидно – к «Лолите».

В финале романа «Лолита» Гумберт Гумберт прощается со своей любовью, а автор – на метатекстовом уровне – со своей заглавной героиней и книгой: «И это – единственное бессмертие, которое мы можем с тобой разделить, моя Лолита» [Набоков 1996: 376]. В «Эпилоге» романа «Лада, или Радость» автор прощается со своими героями и обещает им бессмертие:

«Ну а Александра Егоровна с Ладой, они-то будут жить долго и счастливо.

И вообще не умрут.

Никогда.

Потому что...

Ну, потому что какое нам-то, в сущности, дело, что все обращается в прах. И над сколькими еще безднами предстоит нам с тобою бродить и верить, коченеть и петь?» [Кибиров 2010: 190].

Этот пассаж говорит о том же, о чем финал «Лолиты», – о «спасении в искусстве»: «Говорю я о турах и ангелах, о тайне прочных пигментов, о предсказании в сонете, о спасении в искусстве» [Набоков 1996: 376].

Последние фрагменты романов похожи синтаксически (попарное объединение однородных членов) и ритмически. У обоих авторов имеет место затемненность смысла, содержащая намек на какое-то иное измерение – «потусторонность» искусства.

Как вариант цитаты в сильной позиции текста можно отметить слово «Конец», которым завершается роман Тимура Кибирова (такое же формальное завершение имеет «Лолита» Набокова). Слово «конец» у обоих авторов

выступает как момент иронии по отношению к завершённости художественного текста, ведь отражённая в романе жизнь не знает завершения.

В отсутствии чётко обозначенных начала и конца названия обрамляющих глав – «Интродукция» и «Эпилог» – вполне условны, а сам роман Тимура Кибирова напоминает «свободный роман» – «произвольно вырезанный кусок произвольно выбранной жизни» [Лотман 1988: 76]. Эту уникальную структуру создал А.С. Пушкин в «Евгении Онегине» и повторил Набоков в «Даре» [Семенова 2004: 102-119]. Заметим, что «Дар» упомянут в романе «Лада, или Радость» вместе с «Приглашением на казнь» и «Бледным пламенем»: «И между прочим, когда читаешь (и пока читаешь) «Дар», или «Приглашение на казнь», или «Pale fire», ты и сам готов в это поверить – в смысле, что лучше уже и быть ничего не может, и последующим поколениям писателей остается только, как сказал бы Жора, «курить в сторонке» [Кибиров 2010: 140].

Ослабление сюжетности – ещё одна характеристика «свободного романа». Известно заявление Набокова о том, что героиня «Дара» «не Зина, а русская литература» [Набоков 1997: 50]. С ещё большим основанием можно сказать, что героиня романа Тимура Кибирова не Лада, а русская поэзия. Автор ни на минуту не дает забыть читателю, что он прежде всего поэт и хотел бы своего читателя к поэзии приохотить. Что касается сюжета, то в него можно верить (а к каким-то событиям, как утверждает автор, он прямо причастен), но проницательный читатель больше поверит авторскому свидетельству в главе «Неосуществимая коза»:

«Вот я говорю честность, а ведь будь я действительно, на все сто процентов, честен, то признался бы, хотя бы себе самому, что ведь и пенсионерок, и задиристых продавщиц, и даже глупых хулиганов, собутыльников и сослуживцев моей жалкой юности, я совсем не знаю, души их для меня непроницаемые потемки, признался бы честно и оставил бы трудоемкие и нерентабельные попытки запечатлеть их и сделать живыми и правдоподобными» [Кибиров 2010: 102].

Однако, вопреки авторскому признанию, герои в романе выходят «как живые», и достигается это приемом, который отметили Ю.Н. Тынянов и Ю.М. Лотман в «Евгении Онегине». В «свободном романе» – романе, воспринимаемом как жизнь, в особом положении оказываются литературные герои: их мнимая «реальность» воспринимается на фоне их подчеркнутой «литературности». Герои «многократно сопоставляются, отождествляются, противопоставляются определённым традиционным персонажам» [Лотман 1988: 85-86]. 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» [Лотман 1988: 89].

В «Даре» этот принцип построения образа, мера условности, ещё возрастает. Тынянов писал о «свободных двухпланых амплуа» онегинских героев [Тынянов: 1969 156]. В «Даре» можно говорить уже о трехпланых амплуа и четырехпланых. В полицитатном романе Тимура Кибирова главные персонажи (и некоторые второстепенные) имеют множество двойников. Нет их

только у Сапрыкиной и родителей Лизы Харчевниковой (сама же Лиза – «капитанская дочка», «бедненькая Лиза» с Дальнего пруда). Прочие персонажи встраиваются в длинные ряды литературных и нелитературных соответствий.

Лада // Ада // «новейшая Миньона» // «перровский волк» // Беатриче // Ромео // собака Баскервилей // арап Петра Великого // Наташа Ростова // Айвенго // Осип Мандельштам // Лаокоон // Роланд // Александр Сергеевич Пушкин // «Андрей Шенье» // генерал Корнилов, полковник Штауффенберг // «комиссар[] в пыльн[ом] шлем[е]».

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

Жора // Терминатор I // историк Радзинский // Ноздрев-Хлестаков // Берти Вустер из комических романов П.Г. Вудхауза // мистер Свивеллер, персонаж «Лавки древностей» Диккенса // Барт Симпсон из мультсериала «Симпсоны» // «парнишка» из стихотворения Одена «Щит Ахиллеса» // Дантес // Тарас Бульба // Петрушка, Рататуй (театральные маски) // Владимир Высоцкий // Тартарен из Тараскона // Волк из мультфильма «Ну, погоди!» // Петр Петрович Уксусов // Diavolo // Панч // Пульчинелла.

Чебурек // индеец-аутист из кинофильма «Пролетая над гнездом кукушки» // Чудище из «Аленького цветочка» С.Т. Аксакова // Хоттабыч // Али-баба // Ахмадшах Масуд // Бюльбюль-оглы // Радж Капур // Гурон // Меджнун // Бен-Ладен // Маугли // Барак Обама // «валаамова ослица».

Автор Тимур Юрьевич Кибиров // Ленский // Манилов.

Гогушин // «молодой моряк» // «черноморский наш герой» // Александр Сергеевич Пушкин.

Вдова-клиторша // героини Марецкой и Мордюковой.

Юлик // Сиропчик.

Женщина-врач // «фригидка-айболитка».

В результате количество ампула и их несообразность разрушают приём, создают комический эффект, заставляя само жанровое определение «свободный роман» заключать в иронические кавычки.

Пародийных двойников можно отыскать и за пределами цитатных рядов. Пародийный двойник Набокова – Берия, автора – «стихийный постмодернист», хулиган Жора. При этом рефлексия относительно самой природы романа в главе «Всё ещё ретардация» передоверяется читателю, что создаёт привычную для русской литературы ситуацию – критик и поэт. Читатель опровергает постулат о постмодернистском романе как симбиозе массовой и высокой литературы: «ну, не удастся уже никому совместить дедушку Крылова и, скажем, Себастьяна Найта» [Кибиров 2010: 143]. Между тем автору удаётся осуществить то, что его оппоненту-читателю представляется невозможным: соединить «асадовских старушек и собачек» с «цитатными оргиями и стилизаторскими вакханалиями» [Кибиров 2010: 143], но соединить как-то не всерьез. Профанный читатель роман читать, скорей всего, не будет (как было написано о книге в интернете: «Не советую читать её всем, только тем, кто любит стихи, притом стихи Тимура Кибирова») [Рецензия [http](http://)].

А для остальных цитатное заглавие в ретроспективном осмыслении получает дополнительную функцию, задавая направление интерпретации: если «Ада» Набокова – это пародия на роман, то «Лада» – постмодернистский роман,

пародия на пародию. И, как всегда в таких случаях, выбор стратегии чтения остается за читателем.

Список литературы

- Александров В. Е. Набоков и потусторонность. СПб. Алетейя, 1999. 320 с.
- Анненков Ю. Дневник моих встреч [Электронный ресурс]. Режим доступа: // imobico.ru> Читай -/104517
- Барт Р. S/Z. М.: Ad Marginem, 1994. 303 с.
- Бахтин М.М. Собрание сочинений. В 7 т. Т. 2. «Проблемы творчества Достоевского», 1929. Статьи о Л. Толстом, 1929. Записи курса лекций по истории русской литературы, 1922–1927. М.: Русские словари, 2000. 800 с.
- Блок А. Собрание сочинений. В 6 т. Т. 2. Стихотворения. Книга вторая. 1904–1908. Подгот. текст и коммент. С.А. Небольсин. М.: Правда, 1971а. 351 с.
- Блок А. Собрание сочинений. В 6 т. Т. 4. Драматические произведения. Подгот. текст и коммент. С.А. Небольсин. М.: Правда, 1971б. 479 с.
- Вронская М., Трухан О. Легенды осени с Анной Снаткиной // Антенна. 2009. 14–20 сент. С. 82–84.
- Гоготишвили Л. А. Непрямое говорение. М.: Языки славянских культур, 2006. 716 с.
- Григорьев В.П. Поэтика слова. М.: Наука, 1979. 342 с.
- Ерохин В.Н. Ключевые слова в художественном тексте. Тверь: Тверской государственный университет, Ч. 1. 2004. 99 с.
- Иванюк Б.П. О текстовой относительности заглавия [Электронный ресурс] // <http://science.rggu.ru/article.html?id=66064>. Дата обращения: 28.08.2014. – Загл. с экрана.
- Кибиров Т. Лада, или Радость. Хроника верной и счастливой любви. М.: Время, 2010. 196 с.
- Кузьмина Н.А. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка. 5-изд. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. 272 с.
- Куприн А.И. Собрание сочинений. В 6 т. Т. 2. Произведения, 1896–1901. М.: ГИХЛ, 1957. 590 с.
- Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М.: Просвещение, 1988. 352 с.
- Магомедова Д.М. Александр Блок. «Незнакомка»: внутренняя структура и контекст прочтения // Вестник ПСТГУ 3. Филология 2009. Вып. 2 (16). М.: Изд-во ПСТГУ, 2009. С. 38–46.
- Набоков В. Американский период. Собрание сочинений : в 5 т. СПб.: Симпозиум, 1999. Т. 5. Прозрачные вещи. Смотри на арлекинов! Память, говори. 700 с.
- Набоков В. В. Русский период. Собрание сочинений : в 5 т. СПб.: Симпозиум, 2003. Т. 5. 1938–1977. Волшебник. Solus Rex. Другие берега. Рассказы. Стихотворения. Драматические произведения. Эссе. Рецензии. 832 с.
- Набоков В. В. Два интервью из сборника “Strong Opinions” // В. В. Набоков: pro et contra. СПб.: РХГИ, 1997. С. 138–168.
- Набоков В.В. Ада, или Страсть. Хроника одной семьи. Киев: Атика; Кишинев: Кони-Велес, 1994. 608 с.
- Набоков В.В. Ада, или Эротиада. Семейная хроника. М.: АСТ, 2000. 608 с.
- Набоков В.В. Предисловие к роману «The Gift» // В.В. Набоков: pro et contra. СПб.: Издательство Русского Христианского гуманитарного института, 1997. С. 49–51.
- Набоков В.В. Собрание сочинений. Американский период: в 5 т. Т. 2. СПб.: Симпозиум, 1996. 672 с.
- Набоков В.В. Собрание сочинений. Американский период: в 5 т. Т. 4. СПб.: Симпозиум, 1997. 672 с.

Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: в 10 т. Л.: Наука, Ленингр. отд-е, 1978. Т. 5. Евгений Онегин. Драматические произведения. 527 с.

Рецензия на книгу «Лада, или Радость» [Электронный ресурс] bookmix.ru > review.phtml?rid=54473. Дата обращения: 28.08.2014. – Загл. с экрана.

Семенова Н.В. Цитата в художественной прозе (на материале произведений В. Набокова): дис. ... докт. филол. наук: 10.01.08. М.: ИМЛИ, 2001. 316 с.

Сконечная О. Примечания // Литературное обозрение. 1999. № 2. 11 с.

Сконечная О. Примечания. Рассказы. Рассказы из сборника «Весна в Фиальте» // Набоков В. В. Русский период. Собрание сочинений : в 5 т. СПб.: Симпозиум, 2003. Т. 5. 1938–1977. Волшебник. Solus Rex. Другие берега. Рассказы. Стихотворения. Драматические произведения. Эссе. Рецензии. 832 с.

Смирнов И. П. О смысле краткости // Русская новелла. Проблемы истории и теории. СПб: Изд-во СПбГУ, 1993. С. 5–12.

Смирнов И.П. Порождение интертекста. 2-изд. СПб.: Санкт-Петербургский государственный университет, 1995. 191 с.

Соловьев В. “Неподвижно лишь солнце любви...” Стихотворения. Проза. Письма. Воспоминания современников. М.: Московский рабочий, 1990. 447 с.

Толмачёв В.М. 1. Подготовительные материалы. 2. Комментарий и анализ // Вестник ПСТГУ 3. Филология 2009. Вып. 2 (16). М.: Изд-во ПСТГУ, 2009. С. 69–108.

Толстой Ив. Рассказ В. Набокова «Лик» – Малая Вселенная // Грани. № 159. М.: Терра, 1991. С. 147–156.

Толстой Л.Н. Собрание сочинений: в 22 т. М.: Художественная литература, 1978–1985. Т. 7. М.: 1981. 431 с.

Тынянов Ю.Н. Пушкин и его современники. М. : Наука, 1969. 423 с.

Фатеева Н.А. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов. М.: Агар, 2000. 280 с.

Фоменко И.В. Практическая поэтика. М.: Издат. центр «Академия», 2006. 192 с.

Фрейд З. Сновидения. Сексуальная жизнь человека : Избранные лекции. Алма-Ата: Наука КазССР, 1990. 190 с.

Nabokov V. Ada, or Ardor: A Family Chronicle. N.Y. : McGraw-Hill, 1969. 445 p.

CITATION AND AUTOCITATION AS A SENSE-FORMATION METHOD IN A LITERARY TEXT

N.V. Semyonova

The article discusses the sense-formation role of quotations in the texts of classical Russian literature and Russian symbolism, V. Nabokov's modernist prose and Timur Kibirov's postmodernist novel “Lada, or Joy”. The function of autoquotations verifying the very fact of citation is analyzed.

Keywords: *quotation, connotation, referential word memory, meta-narrative, title, postmodernism.*