

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РФ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Дагестанский государственный университет»
Филологический факультет

На правах рукописи

Керимова Динара Фикретовна

**Интертекстуальность как текстообразующая категория литературы
постмодернизма**

(на примере сборника рассказов и эссе Т.Н. Толстой «Не кысь»)

10.01.08 – Теория литературы. Текстология

Диссертация на соискание степени кандидата филологических наук

Научный руководитель:
д.ф.н., проф. Ш.А. Мазанаев

Оглавление

Введение.....	3
Глава 1. Интертекстуальность как семантико-синтаксический компонент постмодернистской текстологии.....	14
1.1. Особенности интертекстуального метода.....	14
1.2. Типы и формы интертекстем. Функции интертекста в художественном произведении.....	20
Выводы по Главе 1.....	32
Глава 2. Некоторые аспекты интертекстуальности романного творчества Т.Н. Толстой.....	36
2.1. Своеобразие художественного метода Т.Н. Толстой.....	36
2.2. Архетипический интертекст в прозе Т.Н. Толстой (на материале романа «Кысь»).....	44
Выводы по Главе 2.....	54
Глава 3. Функционирование интертекстем в малой прозе Т.Н. Толстой (на материале сборника рассказов и эссе «Не кысь»).....	56
3.1. Цитация как основная форма интертекста.....	56
3.2. Паразаглавия.....	73
3.3. Реминисценции и аллюзии как элементы интерписьма.....	90
3.4. Чужой стиль как разновидность интертекста. Пародия и вариация.....	115
Выводы по Главе 3.....	132
Заключение.....	134
Список использованной литературы.....	140

Введение

Интертекстуальность как форма взаимодействия текстов привлекла внимание ученых-языковедов еще в конце 60-х годов XX века. В современной филологической науке проблема интертекстуальности является одной из наиболее обсуждаемых. Ею занимаются практически все лингвистические и литературоведческие дисциплины. Примечательно, что сегодня интертекстуальность изучается на весьма разножанровых материалах: на научных текстах¹, на материале прессы², на художественных текстах³.

Интертекстуальность – одна из основополагающих методологий текстопостроения в литературе постмодернизма. Одним из наиболее интертекстуально насыщенных на сегодняшний день признано творчество Татьяны Толстой, широко известное как в России, так и далеко за ее пределами.

«На золотом крыльце сидели» – первая книга рассказов (1987), которая принесла писательнице известность. Затем вышли сборники Татьяны Толстой «Любишь – не любишь» (1997), «Сестры» (1998), «Река Оккервиль» (1999), роман-антиутопия «Кысь» (2000), сборники «Ночь» (2002), «День» (2003), «Не кысь» (2004), «Река» (2007), «Зверотур» (2009), «Лёгкие миры» (2014), «Девушка в цвету» (2015).

¹ См.: Иванова С.В. Текстовые реминисценции как поле интертекстуальности / С.В. Иванова / Теория поля в современном языкознании: межвуз. сб. науч. тр. – Уфа, 2002; Чернявская В.Е. Лингвистика текста: Поликодовость, интертекстуальность, интердискурсивность. Учеб. пособие / В.Е. Чернявская. – М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009.

² См.: Золотухина Е.Н. Интертекстуальность в современном русском языке // Наш язык. – 2008. – № 5.

³ См.: Кузьмина Н.А. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка / Н.А. Кузьмина Изд. 3-е, испр. и доп. – М.: КомКнига, 2006; Малышкина О.Г. Игровые мотивы в романе Т. Толстой «Кысь» / Роман Т. Толстой «Кысь». Выпуск 2. Научно-метод. пособие. Серия «Текст и его интерпретация». – СПб., 2007.

Практически все произведения Т. Толстой можно рассматривать как своего рода интертексты. Вопросам интертекстуальности творчества писательницы Толстой посвятили свои работы такие литературоведы, как О. Богданова, И. Грекова, А. Жолковский, Н. Иванова, Е. Невзглядова и т.д.

Большое количество научных монографий¹, статей², исследований³ посвящено изучению разных аспектов творчества Татьяны Толстой. Критики также отмечают, что интертекстуальные включения, обнаруживаемые в тематике и поэтике произведений Татьяны Толстой, выполняют целый ряд функций: характеризуют персонажей и ситуации, выражают авторскую оценку, актуализируют скрытые текстовые смыслы, способствуют типизации изображаемого.

Актуальность настоящего исследования обусловлена тем, что в современной постмодернистской литературе интертекстуальность является одной из основных стратегий текстопостроения, что обуславливает необходимость комплексного анализа межтекстового взаимодействия. Он выполняется на материале творчества Татьяны Толстой, поскольку интертекстуальные включения в различных своих проявлениях встречаются в нем довольно часто и наиболее полно реализуют авторский замысел.

Целью данного исследования является изучение проявлений интертекстуальности в постмодернистской прозе Татьяны Толстой, выявление в ней интертекстем, их систематизация, определение их значимости и функциональности для раскрытия идейно-художественного своеобразия прозы автора. При анализе мы будем придерживаться узкого понимания интертекстуальности: он предполагает, что в исходном тексте содержатся ссылки на иные тексты, которые проявляются на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах – цитатах, реминисценциях,

¹ См.: Гошило Е. Взрывоопасный мир Татьяны Толстой. – Екатеринбург, 2000.

² См.: Вайль П. Городок в табакерке: Проза Татьяны Толстой / П. Вайль, А. Генис // Звезда. – 1990. – № 8; Парамонов Б. Застой как культурная форма: (О Татьяне Толстой) / Б. Парамонов // Звезда. – 2000. – № 4; Липовецкий М. След Кыси / М. Липовецкий // Искусство кино. – 2001. – № 2.

³ См.: Крыжановская О. Антиутопическая мифопоэтическая картина мира в романе Татьяны Толстой «Кысь»: дис. ... канд. филол. наук / О. Крыжановская. – Тамбов, 2005.

аллюзиях и т.д. Отметим, что при этом ссылки могут быть как с указанием автора, так и без такового.

К достижению поставленной цели ведет решение следующих **задач**:

1) выявление особенностей проявления интертекстуальности в творчестве Татьяны Толстой:

- создание типологии интертекстем в сборнике рассказов и эссе Татьяны Толстой «Не кысь»;
- описание способов и средств выражения интертекстуальных включений;
- выявление специфических черт языковой картины мира писательницы;

2) определение в ходе исследования специфики функционирования интертекстем в обозначенных текстах;

3) определение места и роли интертекстуальных элементов в идиостиле Т.Н. Толстой.

Объектом исследования являются речевые единицы – интертекстемы различных типов, представленные преимущественно в форме цитат, паразаглавий, реминисценций, аллюзий, пародий и вариаций, в сборнике рассказов и эссе Т.Н. Толстой «Не кысь».

Предмет исследования – функционирование различных интертекстем в сборнике рассказов и эссе Татьяны Толстой «Не кысь» и осмысление толстовской прозы с точки зрения её интертекстуального наполнения.

Методологической основой диссертационной работы являются современные теоретические представления о значимости интертекстуальных единиц как текстообразующих, формирующих авторскую точку зрения, резонирующих читательскую эрудированность элементов культуры постмодернизма.

Метод исследования определяется целями диссертации и представляет собой сочетание компаративистского (метод сопоставления

исследуемого текста с его претекстом), компонентного, контекстуального и этимологического подходов к изучению произведений литературы.

Для решения поставленных задач используются следующие **приёмы**: описание, компонентный анализ, контекстуальный анализ, интроспекция.

Теоретическую основу диссертации составили исследования И.В. Арнольд, М.М. Бахтина, А.В. Борисенко, Н.С. Валгиной, Е. Гоцило, И.П. Ильина, Ю. Кристевой, Н.А. Кузьминой, Н.А. Фатеевой и др.

По выражению литературоведа Т. Колядич, именно Т. Толстая «определила литературное лицо 1990-х годов и изменила традиционную форму рассказа»¹. М. Золотоносов, один из первых критиков творчества писательницы, писал: «У литератора Татьяны Толстой, мне кажется, вполне счастливое начало: печатается с 1983 года, опубликовала с десяток рассказов; и нет ни одного, я уверен, сколько-нибудь чуткого на настоящую литературу человека, который не заметил бы ее прозу, не выделил это явление из потока»². На самом деле, в современной русской литературе Т. Толстая творчески состоялась: «Рассказов не появилось еще и десятка, а к их автору уже опрометью кинулись корреспонденты столичных газет, еженедельников, телевидения»³. Причем ее творчество давно уже вышло за рамки русской литературы: «Ни одна из современных русских писательниц не возникла на сцене западной культуры так эффектно, как Татьяна Толстая»⁴, – утверждает исследовательница из США Е. Гоцило.

Американская славистка Е. Гоцило – автор единственной монографии, посвященной творчеству Т. Толстой. Работа содержит 9 глав, в каждой из которых производится анализ нескольких рассказов, схожих по тематике или проблематике. Исследовательница называет в качестве главных следующие темы рассказов Т. Толстой: тема детства, противопоставление духа и материи, гендерные проблемы, соотношение жизни и искусства как

¹ Колядич Т. Русская проза конца XX века. – М., 2005. – С. 355.

² Золотоносов М. Мечты и Фантомы // Литературное обозрение. – 1987. – № 4. – С. 58-61

³ Владимир Б. С высоты своего кургана // Наш современник. – 1987. – № 8. – С. 183.

⁴ Гоцило Е. Взрывоопасный мир Татьяны Толстой. – С. 7.

действительности – реальной и выдуманной, тема утраты духовности и т.д. Е. Гоцило предпринимает попытки интерпретации рассказов Т. Толстой с позиций европейского феминизма. Она отмечает, что часть ее рассказов имеет ярко выраженный феминистский окрас, хотя сама Т. Толстая к этому явлению относится весьма негативно.

С 1982 года известная немецкая славистка, ученица профессора Ю. Штридтера Рената Лахман начинает публиковать в различных журналах теоретические исследования по вопросам интертекстуальности, мемуарной литературы, синкретизма карнавальной культуры, а также работы, в которых анализируются тексты литературы русского модернизма. Несколько позже, в 1990 году, выходит книга «Память и литература: Интертекстуальность в русском модернизме» (1990), в которой впервые собраны все статьи, посвященные обозначенной теме. Р. Лахман отмечает, что интертекстуально организованные тексты зашифрованы дважды или даже большее число раз, а двойственность является ключевой фигурой интертекстуальности. Из этого следует, что смысловое структурирование текста может принимать различные формы, становясь дисперсией (разрушением) смысла или его аккумуляцией (сгущением). В заключении интертекстуальный анализ рассматривается в контексте модернизма/авангарда и постмодернизма¹.

Литературоведческая полемика вокруг прозы Т. Толстой началась практически сразу после выхода в свет ее первых рассказов. Наряду с Л. Петрушевской и Л. Улицкой Т. Толстая была зачислена некоторыми из критиков в представители «другой прозы». На писательницу обрушились упреки якобы за злую иронию над своими бедными, непутевыми героями, за ее надменность, за то, что предметом изображения она избирает только темные стороны жизни, за чрезмерную любовь к тропам, которые, «как глазурь, не дают читателям проникнуть вглубь и сбивают их с пути»².

¹ Lachman R. Gedachtnis und Literatur: Intertextualität in der russischen Moderne» / R. Lachman. – Frankfurt: Suhrkamp, 1990.

² Щеглова Е. В своем кругу: полемические заметки о «женской прозе» // Литературное обозрение. – 1990. – № 3. – С. 19-26.

Литературный критик А. Шаталов выступил как ярый критик как современного литературного творчества в целом, так и писательницы Толстой в частности: «Нет больше в России писателей. Нет и не будет. Они больше России не нужны. Нужны Акунины с их беспомощными детективами. Сорокины с их болезненной фантазией. Толстые с их модной фамилией. ...Страна мертвых. Настоящая пустыня, в которую давно уже превратился некогда цветущий литературный ландшафт»¹. Ряд критиков обнаружили ассоциативный характер прозы Т. Толстой. «Хотя в рассказах многое вызывает протест, несогласие, беспокойство, отвращение даже, несмотря на все желание погружаться в этот плотный воздух, вязкий быт, который столь адекватно выражен в стиле, таком же вязком, бесконечно продуманном, безвоздушном, но который тем не менее пьешь, как приворотное зелье»², – отметил М. Золотонос. Критики П. Вайль, А. Генис, М. Липовецкий расценили метафоричность прозы Т.Н. Толстой как своего рода сюжеторождающую силу, придающую произведениям сказочный оттенок.

Сегодня научные работы и учебные пособия, посвященные современному литературному процессу, непременно включают в себя биографию Т. Толстой и очерки ее прозы: «Современный литературный процесс» О. Богдановой, «Русская литература 20-го века в зеркале критики», «Русская проза конца 20-го века» под редакцией Т. Колядич, «Современная русская литература. 1950–1990-е годы» Н. Лейдермана и М. Липовецкого, «Первая десятка современной русской литературы: Сб. очерков» Б. Туха и т.д. По творчеству Т. Толстой защищен ряд диссертаций: «Антиутопическая мифопоэтическая картина мира в романе Татьяны Толстой «Кысь»» О. Крыжановской, в которой рассматриваются способы миромоделирования в романе, «Поэтико-философское своеобразие сборника Татьяны Толстой

¹ Шаталов А. Путешествие в страну мертвых // Дружба народов. – 2002. – № 2. – С. 92.

² Золотонос М. Татьянин день // Молодые о молодых. – М. –1988. – С. 105-108.

«Ночь» Люй Цзиюн, посвященная анализу поэтики рассказов писателя, «Творчество Т. Толстой в современной критике» Пань Чэнлуна и т.д.

Отметим, что и рассказы, и роман Т. Толстой наполнены различными пародиями, цитатами из русской и зарубежной классической литературы, в них ощущается явное присутствие творчества современников Т. Толстой. Узнаваемые мифологические и фольклорные мотивы пронизывают оба жанра. Все это позволяет связать произведения писательницы с понятием «интертекстуальность» и дает критикам основание рассматривать ее творчество в контексте литературы постмодернизма.

Традиционно выделяется два понимания интертекстуальности: широкое и узкое. Р. Барт, М. Бахтин, М. Грессе, Ш. Гривель, Ю. Кристева, М. Риффатер – сторонники так называемого широкого понимания. Любой текст понимается ими исключительно как интертекстуальный, поскольку он является неотъемлемой составляющей всеобщей культуры: он включает в себя предыдущие тексты и некоторые их компоненты. В результате текст утрачивает свою уникальность, преобразуясь в часть общего, универсального текста. Интертекстуальность же предстает как теория безграничного текста, который интертекстуален в каждом отдельном фрагменте.

Сторонники узкого подхода – И.В. Арнольд, Н.С. Валгина, И.П. Смирнов, П.Х. Тороп, Н.А. Фатеева – подразумевают под интертекстуальностью не принцип конструирования текста, а лишь средство выражения смысла. И.В. Арнольд под интертекстуальностью понимает «включение в текст либо целых других текстов с иным субъектом речи, либо их фрагментов в виде маркированных или немаркированных, преобразованных или неизменных цитат, аллюзий, реминисценций»¹. Литературовед И.П. Смирнов отмечает, что отсылки к предшествующим текстам чаще всего уподобляются тем или иным художественным фигурам: «Тем самым как раз и подразумевается, что последующий текст преобразует референтную функцию предыдущего в автореферентную, так как в процессе

¹ Арнольд И.В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность. – СПб., 1999. – С. 346.

порождения тропов и фигур язык, вообще говоря, отображается на самого себя, превращается в знак знака»¹. По нашему убеждению, правомерно существование обоих вышеназванных подходов, но для нашего литературоведческого исследования наиболее приемлем узкий, т.к. он позволяет установить конкретный первоисточник и ту или иную форму интертекстуального включения. При написании диссертации мы опирались на концепцию исследовательницы Н.А. Кузьминой, которая понимает под интертекстом «объективно существующую информационную реальность, являющуюся продуктом творческой деятельности человека, способную бесконечно самогенерироваться по стреле времени»².

Проделанный нами анализ литературоведческой и лингвистической литературы показал, что на данный момент отсутствует единое основание для выделения форм интертекстуальных включений: ряд ученых смешивают формы включений (цитата, аллюзия, реминисценция) и стилистические приемы (парафраз, продолжение, круг чтения героя). Мы предлагаем свою типологию, наиболее пригодную для нашего исследования. Она основана, в первую очередь, на частоте использования той или иной интертекстемы автором-постмодернистом в рассматриваемых текстах. Данная типология не претендует на исчерпанность и окончательную завершённость, поскольку любая систематизация, в том числе предложенная в данном исследовании, не всегда учитывает взаимопроникновение различных форм.

Формы интертекстуальных включений, предлагаемые нами для рассмотрения в настоящем исследовании:

- 1) цитаты;
- 2) паразаглавия;
- 3) аллюзии;
- 4) реминисценции;

¹ Смирнов И.П. Порождение интертекста (Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л. Пастернака). – СПб., 2005. – С. 14.

² Кузьмина Н.А. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка. – С. 27.

5) пародия;

6) вариация.

В ходе исследования были сформулированы следующие **научные положения, выносимые на защиту**:

1) Татьяна Толстая – автор-постмодернист, в творчестве которого широко представлены различные интертекстуальные включения, реализующие авторский замысел;

2) систематизация интертекстем основывается на функционировании в тексте;

3) интертекстуальные включения в рассказах и эссе представлены различными типами, но основными являются следующие:

- цитаты и контекстуальная трансформация;
- паразаглавия;
- синтаксические реминисценции и аллюзии;
- пародия и вариация;

4) особенности функционирования интертекстем проявляются через трансформацию, основной целью которой является стилизация, выражающаяся в трансформации непосредственно речевой единицы и семантического контекста.

В настоящей диссертации предпринимается попытка изучить интертекстуальность как форму проявления постмодернистской текстологии на примере рассказов и отчасти романа Татьяны Толстой «Кысь», определив их особенности в области интертекстуального содержания, выявив и осмыслив основные художественные параметры творчества Татьяны Толстой в целом.

Теоретическая значимость работы заключается в том, что результаты исследования дополняют представления современного литературоведения о функционировании интертекста в литературе постмодернизма и дают возможность системного анализа творчества Т.Н. Толстой как художественной целостности.

Практическая значимость исследования состоит в том, что его результаты и языковой материал могут быть применены при чтении лекций и проведении семинарских занятий по современной русской литературе, в частности, посвященных творчеству Татьяны Толстой, на филологических факультетах, а также при изучении стилистики и литературного редактирования. Результаты исследования также могут быть применены в лексикографической практике при составлении словаря Т. Толстой.

Научная новизна диссертационной работы определяется тем, что предметом специального изучения становится интертекстуальность отечественной постмодернистской литературы, рассмотренная на примере малой прозы Татьяны Толстой. Диссертация расширяет представления о важнейшей части самобытной прозы современной писательницы путем выявления функциональной значимости предшествовавшего творчества в прозе современного автора.

Научной новизной обусловлена и сущность **гипотезы**, выдвигаемой в настоящем диссертационном исследовании: проза Татьяны Толстой отличается широким использованием различных интертекстов, имеющих философско-художественную значимость в создании авторской картины мира.

Апробация материалов осуществлялась в докладах на заседаниях кафедры русской литературы филологического факультета Дагестанского государственного университета. Результаты исследования были представлены в докладах на научных конференциях по итогам научно-исследовательских работ преподавателей ДГУ (Махачкала, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016 гг.), на международном Симпозиуме «Интеграция науки и практики как механизм эффективного развития современного общества» (Махачкала, 28 ноября 2014 г.), Всероссийской конференции «Проблемы и перспективы развития современной науки» (Ростов-на-Дону, 23 февраля 2015), Всероссийской научно-практической конференции «Проблема жанра в филологии Дагестана» (Махачкала, 25 ноября 2015 г., 29 ноября 2016 г.),

Международной научно-практической конференции «Новая наука: современное состояние и пути развития» (Стерлитамак, 9 декабря 2015 г.), Международной научно-практической конференции «Материалы и методы инновационных исследований и разработок» (Пенза, 13 июня 2016 г.), а также Международной научно-практической конференции «Направления развития науки XXI века» (Санкт-Петербург, 18 февраля 2017 г.).

Структура и объем диссертационного исследования. Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения и списка использованной литературы из 170 наименований. Во введении определяется круг проблем, связанных с изучением теории интертекстуальности, намечаются пути их решения, а также обозначается место данного постмодернистского понятия в системе приемов текстопостроения на примере творчества Т.Н. Толстой. В первой главе дается критический анализ особенностей существующих концепций интертекста, рассматриваются основные типы и формы интертекста, а также ряд выполняемых им функций. Во второй главе мы касаемся частично отдельных аспектов интертекстуальности романного творчества названного автора, не изученных ранее (архетипы). Это связано с тем, что в более полной мере интертекстуальность романа «Кысь» изучена в диссертационном исследовании Ю.Л. Высочиной, выполненном в 2007 году. В третьей главе произведен детальный анализ интертекста в сборнике рассказов и эссе Т.Н. Толстой «Не кысь», классифицированы наиболее частые его проявления (цитация, паразаглавия, реминисценция и аллюзия, пародия и вариация). Заранее оговоримся, что объем данной главы значительно превышает объем двух предыдущих. Такой структурный дисбаланс продиктован тем, что именно в третьей главе практически реализованы теоретические аспекты интертекстуальности, обозначенные нами в первой главе, на материале избранного объекта исследования. В заключении приведены основные выводы по выполненной работе, намечены дальнейшие перспективы в области изучения рассмотренного литературоведческого явления. По теме диссертации имеется 18 публикаций.

Глава 1.

Интертекстуальность как семантико-синтаксический компонент постмодернистской текстологии

1.1. Особенности интертекстуального метода

В 1967 году теоретик постструктурализма Юлия Кристева обозначила термином «интертекстуальность» общее свойство текстов, выраженное в наличии между ними связей, позволяющих текстам явным или неявным образом ссылаться друг на друга. Это произошло осенью 1966 года в её докладе о творчестве М.М. Бахтина, сделанном на семинаре Р. Барта и опубликованном весной 1967 года в виде статьи «Бахтин, слово, диалог и роман».

Созданная в последние десятилетия художественная литература (и публицистика) по праву считается интертекстуальной. Это объясняется тем, что всякое новое знание, новая информация всегда опирается на ряд исторических, мифологических, мировоззренческих и культурных знаний, носителями которых являются предшествующие тексты. Более того, в современной науке о языке любой текст рассматривается как «часть бесконечного дискурса»¹.

Научное обоснование в литературоведении сегодня приобретает утверждение, что практически в любом тексте – художественном или публицистическом – можно обнаружить цитацию, аллюзии, разные историко-культурологические отсылки. Интертекстуальный подход к изучению текстов постмодернизма представляется весьма своевременным,

¹ Кронгауз М.А. Семантика. – М.: Academia, 2005. – С. 215.

значимым и чрезвычайно необходимым. Названный подход вытекает из герменевтического метода исследования, но несколько расширяет его границы, что открывает новые возможности в интерпретации художественных и публицистических текстов. Известная исследовательница Н.А. Фатеева считает, что интертекстуальность является одним из признаков литературы постмодернизма: «В общем-то, постмодернизм определяется техникой манипуляции нарративными перспективами, самопредставлением, до стирания разницы между фикцией и реальностью»¹.

Примечательно, что разного рода интертекстуальные проявления известны издавна. «Можно подумать, что это сугубо современное понятие, однако оно охватывает древнейшие наиважнейшие практики письма: ни один текст не может быть написан вне зависимости от того, что было написано прежде него; любой текст несёт в себе, в более или менее зримой форме, следы определённого наследия и память о традиции»², – пишет французский лингвист Натали Пьеге-Гро в своей работе «Введение в теорию интертекстуальности».

Действительно, интертекстуальность как прием встречается еще в Античности и Средневековье, когда тексты, по большей части, рассматривались не как авторские произведения, а как коллективные труды, акты общего сознания. Тогда цитаты из разных текстов включались в иные без ссылок на автора и заключения «чужого» слова в кавычки. Тогда же возникли так называемые центоны – тексты, составленные целиком из фрагментов других текстов. В Древней Греции большой популярностью пользовались «гомероцентоны» – произведения, смонтированные из стихов Гомера. Несколько позже появились христианские центоны – авторские стихи, содержание которых составляли христианские заповеди и догмы. Определенного мастерства в плане написания рифмованных центонов

¹ Фатеева Н.А. Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности. – М.: КомКнига, 2007. – С. 80.

² Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности. – М.: Издательство ЛКИ, 2008. – С. 48.

достигли испанский драматург, поэт и прозаик Лопе де Вега и русский библиограф, придворный поэт Сильвестр Медведев. Самым известным русским центоном является восьмистишие, составленное из строк поэмы Н.А. Некрасова «Крестьянские дети» и стихотворения А.С. Пушкина «Узник»: «Однажды, в студёную зимнюю пору // Сижу за решёткой в темнице сырой. // Гляжу, поднимается медленно в гору // Вскормлённый в неволе орёл молодой. // И шествуя важно, в спокойствии чинном, // Мой грустный товарищ, махая крылом, // В больших сапогах, в полушубке овчинном // Кровавую пищу клюёт под окном».

Концепция интертекстуальности Ю. Кристевой была сформулирована с опорой на работу М.М. Бахтина «Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве» (1924). В ней автор отмечает, что «помимо действительности, данной художнику, он непременно сообщается также с предшествующей и современной ему литературой, с которой он находится в постоянном «диалоге», понимаемом как борьба писателя с существующими литературными формами»¹. М.М. Бахтин пишет: «Даже прошлые, то есть рождённые в диалоге прошедших веков, смыслы никогда не могут быть стабильными (раз и навсегда завершёнными, конечными) – они всегда будут меняться (обновляться) в процессе последующего, будущего развития диалога. В любой момент развития диалога существуют огромные, неограниченные массы забытых смыслов, но в определённые моменты дальнейшего развития диалога, по ходу его, они снова вспомнятся и оживут в обновлённом (в новом контексте) виде»². Исследователи в данном случае рассматривали преимущественно семантические трансформации, совершающиеся при переходе от текста к тексту и «сообща подчинённые некоему единому смысловому заданию»³.

¹ Ильин И.И. Интертекстуальность // Современное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. – М., 1999. – С. 204-205.

² Бахтин М.М. К методологии гуманитарных наук / М.М. Бахтин // Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – С. 373.

³ Смирнов И.П. Порождение интертекста. – С. 11.

По мысли Ю. Кристевой, «любой текст строится как мозаика цитаций, любой текст – впитывание и трансформация какого-либо другого текста»¹. Несмотря на то, что впервые этот термин употребила именно Кристиева, интерпретируя его, исследовательница повторяет определение Р. Барта, который отмечал, что любой текст состоит из разного рода цитат, отсылок, отзвуков. Проходя сквозь текст, они создают мощный стереофонический эффект. «Всякий текст есть между-текст по отношению к какому-то другому тексту, но эту интертекстуальность не стоит понимать так, что у текста есть какое-то происхождение. Всякие поиски «источников» и «влияний» соответствуют мифу о филиации (развитии) произведения, текст же образуется из анонимных, неуловимых и вместе с тем уже читанных цитат»².

Концепция Кристевой очень скоро обрела широкое признание у литературоведов, поскольку она облегчила осуществление идейной задачи постмодернизма – «деконструировать» противоположность между критической и художественной продукцией, т.е. «классическую» оппозицию своего чужому. Однако, руководствуясь тем, что каждый учёный в своих исследованиях опирается на различные теоретические и философские предпосылки, мы можем утверждать, что конкретное содержание термина может существенно видоизменяться. Общим для всех является постулат, что «всякий текст является «реакцией» на предшествующие тексты»³.

Следует отметить, что до 60-х гг. в лингвистике и литературоведении подспудно возникали вопросы, связанные с текстовым взаимовлиянием, однако в таких случаях ученые использовали известные на тот момент понятия заимствований, сюжетных и образных перекличек и намеков. Возникновение самого термина «интертекстуальность» и формирование теоретической базы произошло в последней трети XX века. Объясняется это тем, что произведения искусства и образование обретают общедоступный

¹ Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман / Пер. с фр. Г.К. Косикова / Ю. Кристева // Вестн. Московского ун-та. Сер. 9. Филология. – 1995. – № 1. – С. 167.

² Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М., 1989. – С. 418.

³ Ильин И.И. Интертекстуальность. – С. 206-207.

характер. Сам факт использования для выражения некоторого содержания уже имеющейся формы становится веским аргументом в пользу знакомства автора текста с культурно-семиотическим наследием. Таким образом, искусство в XX веке становится в значительной степени интертекстуальным.

Будучи присущей всем словесным жанрам, интертекстуальность наблюдается и в произведениях изобразительного искусства, архитектуры, музыки, театра, кинематографа. Например, фильм «Криминальное чтиво» Квентина Тарантино смонтирован из разного рода сюжетных, жанровых и изобразительных цитат. В дальнейшем он сам стал источником для интертекстуальных ссылок (см. фильм Алексея Балабанова «Жмурки», 2005).

Интертекстуальные переключки обусловлены своеобразным «диалогом книг». Как и всё живое, художественное произведение со временем тоже меняется, и читатели могут обнаружить в нем новые смыслы, которые ранее ими не были замечены. Встретившись в читательском сознании, разные книги могут «наглухо замкнуться в себе, как бы не замечая присутствия друг друга, а могут и вступить в диалог, обнаружить свою родственность (о которой авторы и не подозревали) и зазвучать по-новому»¹.

Интертекстуальный подход предполагает сопоставление типологически сходных явлений (произведений, жанров, направлений) как вариаций на общие темы и структуры, выявление глубинной подоплеки анализируемых текстов, изучение сдвигов целых художественных систем с описанием творческой эволюции автора как его диалога с самим собой и культурным контекстом.

Существуют некоторые типичные контексты:

- 1) конкретный подтекст, с которым играет произведение;
- 2) жанр, в котором оно написано и который оно, по всей видимости, пытается обновить;

¹ Неёлов Е. Шариков, Швондер и Единое государство (о фантастике М.Булгакова и Е.Замятина) // Булгаков М. Собачье сердце; Роковые яйца; Похождения Чичикова / Замятин Е. Мы; Рассказ о самом главном; Сказки. – Петрозаводск, 1990. – С. 369.

3) влиятельный современный социокультурный контекст, в отношениях с которым формируется данный текст;

4) система инвариантных для автора мотивов, подвергаемая модификации;

5) (авто)биографический текст жизни и творчества автора, особой редакцией которого можно считать рассматриваемый литературный текст;

6) глубинный (мифологический или психологический) архетип, который реализован в произведении с новаторскими вариациями¹.

Интертекстуальность представляет собой одновременно и конструкцию «текст в тексте», и конструкцию «текст о тексте». Более поздние по времени создания тексты, вбирая в себя некоторые фрагменты и структурные элементы более ранних текстов, семантически их преломляют, но не отвергают при этом и их первоначальный, исходный смысл. Таким образом, интертекстуальность выступает как механизм текстуальной интеракции, происходящей внутри текста. В процессе прочтения чужих дискурсов и пишется сам интертекст, и потому любой текст становится своеобразным перекрёстком других текстов, написанных прежде. Категория интертекстуальности так или иначе присутствует во всех текстах, а полем её реализации становится текст, который состоит из цитат. Такой текст является результатом трансформации других текстов. В конкретных же работах представленные способы описания интертекста применяются в тех или иных комбинациях, продиктованных предметом и целями исследования.

¹ Жолковский А.К. Блуждающие сны: Из истории русского модернизма. – М., 1992. – С. 4, 7.

1.2. Типы и формы интертекстуальных включений. Функции интертекста в художественном произведении

Интертекстуальность – одна из важнейших художественных черт постмодернизма. Она является своего рода порождением бахтинской концепции диалогизма, объясняющей поведение в тексте так называемого чужого слова.

Натали Пьеге-Гро утверждает, что «интертекстуальность – это устройство, с помощью которого один текст перезаписывает другой текст, а интертекст – это вся совокупность текстов, отразившихся в данном произведении. Таким образом, интертекстуальность – это общее понятие, охватывающее такие различные формы, как пародия, плагиат, аллюзия, цитата. Следовательно, интертекстуальность – это первооснова литературы»¹. Н. Пьеге-Гро утверждает, что любое межкультурное пространство является местом, где взаимодействуют различные тексты как продукт впитывания и трансформации множества других текстов. Исследовательница ставит вопрос о зависимости интертекстуальности от «эффекта прочтения», способности каждого из нас производить в объеме своего интеллектуального уровня смысловые связи с общим пространством культуры.

Известный отечественный литературовед Н.Д. Тмарченко отмечает, что «в основе всех постсимволистских художественных исканий 20 века обнаруживается осознанность собственно коммуникативной природы искусства»². Интертекстуальность в постмодернизме воспринимается как своего рода «игра в осколки», которая ведется авторами путем создания

¹ Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности. – С. 47.

² Теория литературы: В 2 т./ Под ред. Тмарченко Н.Д. – М., 2004. – С. 101.

текстов, которые используют «классические произведения как резервуар сюжетных, стилевых, психологических, характерологических клише»¹.

Исследователь постмодернистской литературы М. Эпштейн дает следующее определение рассматриваемой эпохе: «Постмодернизм отвергает наивные и субъективистские стратегии, рассчитанные на проявление творческой оригинальности, на самовыражение авторского «я», – и открывает эпоху «смерти автора», когда искусство становится игрой цитат, откровенных подражаний, заимствований и вариаций на чужие темы»². По мысли И.С. Скоропановой, яркими особенностями постмодернистского стиля являются «интенсивность, эклектизм, ризоморфность»³. Используются не просто готовые речевые клише, а сознательно цитируется «целое мировоззрение, ситуации, характеры, элементы сюжета, рассуждения о жизни»⁴.

Игра является еще одной чертой постмодернизма. В нее вовлечены цитаты, значения, слова, знаки. Автор и текст вступают в некую игру, вовлекая в нее и читателя. Таким образом, в процессе чтения все трое – автор, текст и читатель – превращаются в единое, бесконечное поле для игры письма. Особое место в нем занимают языковые игры. С интертекстуальной игрой связана постмодернистская «подвешенная ирония» (А. Уайльд). По утверждению Ж. Бодрийяра, в постмодернизме всегда имеют дело не с вещами, а с так называемыми симулякрами – своеобразными масками, вступающими в игровое поле текста.

Третьей чертой постмодернизма является диалогизм. Под диалогизмом понимается демонстративное «преодоление времени во времени» (М. Бахтин) одновременностью соединения и расположения в

¹ Современная русская литература (1990-е гг. – начало XXI в.) / Под ред. С.И. Тиминой. – М.: Академия, 2013. – С. 94.

² Эпштейн М. Истоки и смысл русского постмодернизма // Звезда. – 1996. – № 8. – С. 166.

³ Русская постмодернистская литература: новая философия, новый язык. – СПб., 2001. – С. 54.

⁴ Эпштейн М. Поставангард: сопоставление взглядов // Новый мир. – 1989. – № 12. – С. 228-229.

тексте разнообразных образов, цитат, знаков из отдаленных друг от друга художественных произведений.

Закономерно, что в основном постмодернистском хронотопе – творческом – происходит постоянный обмен текста с жизнью, текста с текстом. По мнению теоретиков литературы (Т. Горичева, И. Жеребкина, Ю. Кристева, И. Скоропанова), постмодернизм – культура по преимуществу «женская», поскольку она спонтанна, ей предпочтительнее соблюдение «принципа удовольствия» и наслаждения в игре вместо «принципа производства». «Женский» характер постмодернизма соответствует «женской» природе русской ментальности.

Выявление чуждых дискурсов в составе анализируемого произведения, определение их функций составляет интертекстуальный аспект его рассмотрения. Соотнесенность же одного текста с другими, которая определяет его смысловую полноту и семантическую множественность, и является интертекстуальностью.

Интертекстуальность как предмет литературоведческих исследований не может быть истолкована однозначно. Разными учёными интертекстуальность понимается как:

1) «реакция» любого текста на предшествующий в более или менее узнаваемых формах (И. Ильин, И. Смирнов);

2) «диалог текстов» (Е. Неёлов);

3) обозначение цитат и других видов межтекстовых связей (И.В. Арнольд, Н.А. Фатеева, Ж.Е. Фомичева);

4) «соприсутствие» в одном тексте двух или более текстов (У. Бройх, Ж. Женетт, А. Жолковский, М. Пфистер, М. Ямпольский) и т.д.

Такое разнообразие смыслов сопряжено непосредственно с отсутствием единства подхода к вышеназванному филологическому

явлению. Практически любой текст отражает разнообразные «внешние влияния: цитаты, аллюзии, использование чужих слов»¹.

По мнению И.В. Арнольд, невозможность окончательной разработки теории интертекстуальности связана с двумя причинами. Первая из них – разнообразие включений «чужого голоса» (терминология М.М. Бахтина). Интертекстуальные включения могут быть в виде цитат, аллюзий, реминисценций и т.д. Вторая причина подобного факта обоснована множеством и сложностью модальностей функций и импликаций, связанных с «отзвуками чужих высказываний»².

Критерием классификации становится характер связи с претекстом, степень изменения исходного текста (дословное/недословное повторение), объем и синтаксическая принадлежность интертекстуального элемента (аллюзии, например, часто представлены именами собственными) и т.д. Согласно предложенной французским исследователем Ж. Женеттом в книге «Палимпсесты: Литература во второй степени» (1982) классификации типов взаимодействия текстов, могут быть выделены:

1) собственно интертексты как сопричастие в одном тексте двух и более различных текстов (цитата, плагиат, аллюзия и др.);

2) паратекстуальность как отношение текста к своей части (эпиграфу, заглавию, вставной новелле);

3) метатекстуальность как соотношение текста со своими претекстами;

4) гипертекстуальность как пародийное соотношение текста с иными текстами;

5) архитекстуальность как жанровые связи текстов.

Н.А. Фатеева придерживается классификации Ж. Женетта, но вносит в нее так называемые центонные тексты – комплексы аллюзий и цитат (иносказаний), интертексты-пересказы, дописывания чужого текста, пародии

¹ Хазагеров Г. Персонифера русской культуры // Новый мир. – 2002. – № 1. – С. 80.

² Арнольд И.В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность. – С. 352.

и языковую игру¹. Ее классификация основывается на таких лингвистических критериях, как характер отношений между текстами, наличие маркеров и атрибуции, уровень отличия включения от оригинала и т.д. Кроме того, исследуя поэтические тексты, Фатеева выделяет новые модели: интертекст как троп или стилистическая фигура, интермедиальные тропы, заимствование приема, поэтическая парадигма².

Изучая типы включений, исследователь Н.С. Олизько несколько расширяет классификацию Г.Г. Слышкина, относящего к интертексту упоминание, цитату, квазицитацию, аллюзию и продолжение, и вводит в нее текстовую реминисценцию-дайджест или центонный текст³. Ученый рассматривает реминисценции-дайджесты как когнитивные структуры, сформированные на основе прецедентных феноменов, при потере имен собственных и упрощении синтаксических структур⁴.

Любопытна классификация, предложенная последователем Р. Барта Л. Женни. В ней подробно описываются виды сохранения и изменения языковой формы источника, в том числе и текстовой: «парономазия (реминисценция, сохраняющая языковой строй источника); эллипсис (усеченное воспроизведение источника); амплификация (дальнейший вывод из виртуально присутствующих в источнике значений); гипербола (трансформация смысла источника путем перевода в превосходную степень качества)»⁵. Данная классификация может быть использована при анализе типа трансформации претекста при текстообразовании.

Отметим, что любая систематизация, в том числе предложенная в данном исследовании, не всегда учитывает взаимопроникновение различных форм. Сложность «чистого» выделения конкретной формы

¹ Фатеева Н.А. Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности. – С. 122-148.

² Там же. – С. 150-159.

³ Олизько Н.С. Интертекстуальный анализ художественного произведения. – Челябинск: Энциклопедия, 2008. – С. 30-41.

⁴ Там же. – С. 41.

⁵ Там же. – С. 21-22.

интертекстуального включения делает такую дифференциацию относительно точной. Исключения составляют лишь цитаты.

Формы интертекста в составе художественного произведения разнообразны. К ним относятся:

- 1) заглавия, отсылающие к другому произведению (паразаглавия);
- 2) цитаты (с атрибуцией и без атрибуции) в составе текста;
- 3) аллюзии;
- 4) реминисценции;
- 5) эпиграфы;
- 6) пересказ чужого текста, включенный в новое произведение;
- 7) пародирование другого текста;
- 8) «точечные цитаты» – имена литературных персонажей других произведений или мифологических героев, включенные в текст;
- 9) «обнажение» жанровой связи рассматриваемого произведения с текстом-предшественником¹.

Одно из основных понятий интертекстуальности – цитата. Она представляет собой точное или несколько трансформированное воспроизведение претекста. Цитата считается ключевой формой проявления интертекстуальности, поскольку она характерна для текстов, отличающихся фрагментарностью и разноречивостью. Текст, изобилующий цитатами, часто сравнивают с мозаикой или лоскутным одеялом. По мысли Р. Барта, цитата – заимствование любой части текста-донора текстом-реципиентом: «Я наслаждаюсь этой властью словесных выражений, корни которых перепутались совершенно произвольно, так что более ранний текст возникает из более позднего»². М. Ямпольский, в отличие от Р. Барта, признает цитатой не всякое заимствование, а только то, которое имеет структурное сходство в соответствующих фрагментах текста-донора. Исходя из этого, он определяет

¹ Фатеева Н.А. Типология интертекстуальных элементов и связей в художественной речи // Изв. РАН. Сер. лит. и языка. – 1998. – Т. 57. – № 5. – С. 25-38.

² Арнольд И.В. Проблемы диалогизма, интертекстуальности и герменевтики: Лекции к спецкурсу / И.В. Арнольд. – СПб.: Образование, 1995. – С. 491.

цитату как «фрагмент текста, нарушающий линейное развитие последнего и получающий мотивацию, которая интегрирует его в текст»¹.

Цитирование сопровождается элементами семантической деривации, поскольку полное сохранение содержания знака в новом контексте невозможно уже потому, что, как отмечал А.Ф. Лосев, «значением знака является знак, взятый в свете своего контекста»². Включенная в текст в нетрансформированном виде цитата сразу же обнаруживается читателем. Однако ее идентификация и интерпретация требуют особенного внимания: сам выбор цитируемого текста, его объем и границы, способы монтажа, смысл, который она приобретает при введении в новый контекст, и т.п. – все это важнейшие составляющие ее осмысления.

Весьма часто в научной литературе встречаемо определение цитаты как отрывка, заимствованного у автора, считающегося авторитетным. Действительно, эта функция ссылки на авторитет (или апеллятивная) приобретает крайне важное значение, поскольку цитата, усиливая впечатление правдивости высказывания, придает ему аутентичность. В романной прозе цитата может также выполнять и некоторые другие функции. Цитирование способно в значительной мере усилить поэтичность повествования. Помогая завязать разговор с читателем, имеющим определенный багаж прочитанного, оно активизирует его память, выстраивает ассоциативные ряды. Включенная в текст цитата способна полностью интегрироваться и в его тематику, и в его стилистику, а вводимые ею второстепенные персонажи часто приобретают право быть полноценными членами романного действия.

Заимствование определенных элементов текста-предшественника, по которым их можно узнать в тексте-реципиенте, принято считать аллюзией. В данном случае заимствования элементов происходит выборочно, а целое высказывание или строка претекста, которые соотносятся с новым текстом,

¹ Болотнова Н.С. Филологический анализ текста: учеб. пособие / Н.С. Болотнова. 3-е изд., испр. и доп. – М.: Флинта: Наука, 2007. – С. 61.

² Лосев А.Ф. Знак. Символ. Миф: Труды по языкознанию. – М.: Изд-во МГУ, 1982. – С. 125.

присутствуют в нем имплицитно. Аллюзия лишена буквальности и эксплицитности. Н. Фатеева разграничивает понятия цитации и аллюзии следующим образом: в случае цитации автор «преимущественно эксплуатирует реконструктивную интертекстуальность, регистрируя общность «своего» и «чужого» текстов, а в случае аллюзии на первое место выходит конструктивная интертекстуальность, цель которой организовать заимствованные элементы таким образом, чтобы они оказались узлами сцепления семантико-композиционной структуры нового текста»¹.

Дело в том, что аллюзия по-иному воздействует на память и интеллект читателя, не нарушая при этом непрерывности текста. Аллюзия нацелена на то, чтобы дать возможность уловить наличие связи между одной вещью, о которой говорят, с другой вещью, о которой не говорят ничего, но представление о которой возникает благодаря этой связи. Иногда этой самой «другой вещью» оказывается совсем не литературный текст. Так аллюзия выходит за рамки интертекстуальности: возникает возможность отсылки читателя к истории, мифологии, общественному мнению, общепринятым традициям и обычаям. Литературная аллюзия предполагает, что читатель в состоянии распознать за иносказаниями ту мысль, которую автор хотел ему внушить, не высказывая ее прямо. Когда в основе аллюзии лежит игра слов, то она немедленно воспринимается как игровой элемент, нечто вроде шуточного подмигивания, адресованного читателю. Работа чтения и помощь критика, прежде всего, заключаются в эксплицировании аллюзии: выражающая ее цитация делает явным тот текст, который при аллюзии, напротив, присутствует «*in absentia*» («заочно»). Только после этого можно вернуться к режиму аллюзии, то есть к имплицитности, невыраженности, свойственной такого рода текстам.

Реминисценция – одна из разновидностей цитирования, перенос из одного текста в другой синтаксически организованных элементов из

¹ Фатеева Н.А. Типология интертекстуальных элементов и связей в художественной речи. – С. 129.

известных литературных произведений и других прецедентных текстов. Как сознательный прием, она рассчитана, прежде всего, на память читателя и его ассоциативное мышление. Исследовательница Н.И. Усачева предлагает разграничивать понятия цитаты и реминисценции следующим образом: «Собственно цитата определяется как точное воспроизведение какого-либо фрагмента чужого текста, а реминисценция – как невольное или намеренное – чужих структур, слов, которые наводят на воспоминания о другом произведении»¹.

Паразаглавие является метатекстом в отношении текста. Цитату-заголовок Н. Фатеева называет паратекстуальной. Это свернутое содержание литературного произведения, его краткая программа, а также ключ к пониманию. Паразаглавие – это интертекст, открытый для толкования. Писатель не просто заимствует чужие языковые формы для названия своего произведения, чтобы с их помощью отразить суть собственного художественного произведения, – он наслаивает на них новый образный смысл.

Пародия и вариация предусматривают одновременное оперирование двумя семантическими системами. В таком случае возникает соотношение трех языковых планов: через первый план текста обязательно просматривается его второй план – текст произведения, который преподносится по-новому. Таким образом, создается третий план – пародийный или вариативный – план интертекстуальной игры, который проявляет ироническое мастерство ее автора. В своих «Палимпсестах» Жерар Женетт доказал, что понятие пародии соотносится с самыми разными видами литературной практики, которые хотя и обнаруживают сходства, но вместе с тем существенно отличаются друг от друга. Пародия производит наибольший эффект тогда, когда она точно следует тексту, который она деформирует. Вот почему пародия часто оказывается сравнительно не-

¹ Усачева Н.И. Пародийное использование цитаты // Вестник Ленинградского ун-та. – 1974. – № 4. – С. 28.

большой по объему, ведь монтаж из цитат не может растягиваться на многие страницы. Ю.Н. Тынянов видел в пародии фундаментальный принцип обновления художественных систем, основанный на трансформации предшествующих текстов. Хотя пародия пишется в игровом регистре (или выполняет игровую функцию), а бурлескная травестия подается в сатирическом ключе, в конечном счете, от самого читателя зависит, какое конкретное воздействие могут оказать на него те или иные произведения.

Все отмеченные выше формы и типы интертекстуальных включений так или иначе присутствуют в прозе Т.Н. Толстой, проявляются на различных уровнях и вводят ее в более широкий культурно-литературный контекст.

Функциональные классификации интертекста тоже довольно разнообразны, однако во многом схожи. Так, Н.С. Олизько называет коммуникативную, познавательную, регулятивную, эмоционально-экспрессивную, фатическую, метатекстовую, поэтическую функции¹. Н.А. Фатеева пишет о функциях интертекста следующее:

«1) введение интертекстуального отношения позволяет ввести в свой текст некоторую мысль или конкретную форму представления мысли, объективированную до существования данного текста как целого;

2) межтекстовые связи создают вертикальный контекст произведения, в связи с чем он приобретает неоднородность смысла;

3) следовательно, интертекст создает подобие тропеических отношений на уровне текста, а интертекстуализация обнаруживает свою конструктивную, текстопорождающую функцию»².

Л.Н. Лунькова выделяет три типа функций интертекстуальности: семантические, текстообразующие и стилистические³. Исследователь англоязычных антиутопий Ю.С. Гаврикова выделяет следующие функции

¹ Олизько Н.С. Интертекстуальный анализ художественного произведения. – С. 79.

² Фатеева Н.А. Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности. – С. 12.

³ Лунькова Л.Н. Интертекстуальность художественного текста: оригинал и перевод: автореф. дис. ... д-ра филол. наук / Л.Н. Лунькова. – М., 2011. – С. 7.

интертекста в художественном произведении: текстообразующую, эстетическую, моделирующую, пародийную, фатическую, персуазивную и людическую¹.

Однако следует отметить, что чаще всего в исследованиях рассматриваются частные случаи, т.е. функции отдельных фигур интертекста, встречаемых в рассматриваемом контексте. Отталкиваясь от упомянутых классификаций и от исследуемого материала, мы выделили экспрессивную, апеллятивную, поэтическую, референтивную, метатекстовую функции интертекста из классической модели функций языка, предложенной в 1960 году Романом Осиповичем Якобсоном. Оговоримся заранее, что данная типология носит открытый характер:

1) экспрессивная функция интертекста проявляется в употреблении интертекстуальных ссылок, через которые автор как бы невзначай сообщает о своих культурно-семиотических предпочтениях: тексты и авторы, на которых ссылается писатель, могут быть престижными, модными;

2) апеллятивная функция интертекста реализуется, если отсылки к каким-либо текстам в составе данного ориентированы на конкретного адресата – того, кто в состоянии оценить выбор данной, конкретной интертекстуальной ссылки и адекватно понять стоящую за ней интенцию. В ряде случаев интертекстуальные ссылки выступают как своего рода обращения, призванные привлечь внимание определенной части читательской аудитории. Часто апеллятивную функцию оказывается трудно отделить от функции фатической или, как ее называют, контактоустанавливающей: они сливаются в единую функцию опознавания и установления между автором и адресатом отношений «свой/чужой». Обмен интертекстами при общении и выяснение способности участников диалога их адекватно распознавать позволяет установить общность как минимум их культурной памяти, а порой идеологических и эстетических пристрастий;

¹ Гаврикова Ю.С. Интертекстуальность англоязычных антиутопий: автореферат дис. ... канд. филол. наук / Ю.С. Гаврикова. – Воронеж, 2012. – С. 5.

3) поэтическая функция во многих текстах предстает преимущественно как развлекательная. Оpozнание интертекстуальных ссылок превращается в увлекательную игру, сложность которой варьируется в достаточно широких пределах: от определения цитаты, прозвучавшей некогда в популярном фильме, до профессиональных разысканий, которые направлены на поиск таких интертекстуальных отношений, о которых автор текста, вероятно, даже и не думал (в таких случаях говорят о «неконтролируемом подтексте», «интертекстуальности на уровне бессознательного» и т.п.);

4) интертекст выполняет референтивную функцию передачи информации о внешнем мире. Отсылка к иному тексту приводит к активизации той информации, которая содержится в претексте. Степень активизации опять же достаточно пестра: от простого напоминания о том, что тот или иной автор уже высказывался на эту тему, до рассмотрения всего, что имеется в памяти о концепции предшествующего текста, форме ее выражения, стилистике, аргументации, эмоциях при его восприятии и т.д. За счет этого интертекстуальные ссылки могут либо стилистически «возвышать», либо снижать содержащий их текст;

5) интертекст осуществляет и метатекстовую функцию, которая ставит перед читателем альтернативу: продолжать чтение, считая, что этот фрагмент ничем не отличается от других фрагментов данного текста, либо же обратиться к некоторому тексту-источнику, благодаря которому опознанный фрагмент в системе читаемого текста выступает как смещенный.

Межтекстовое пространство, которое объединяет претексты и «новый» текст, понимается достаточно широко: оно включает тексты литературных произведений, а также устойчивые жанровые формы, сюжетные схемы, архетипические образы и образные формулы, «чужие» высказывания, связанные с тем или иным культурным кодом.

Выводы по Главе 1

Введенный в научный обиход в 1967 году исследовательницей Юлией Кристевой термин «интертекстуальность» приобрел огромное значение в литературоведении и лингвистике конца XX – начала XXI вв. Концепция интертекстуальности опиралась на теорию диалогизма М.М. Бахтина, обозначенную им в работе «Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве» (1924). Она объясняла поведение в тексте так называемого чужого слова.

До 60-х гг. в науке о языке тоже нередко возникали вопросы, связанные с текстовым взаимодействием, однако в таких случаях ученые использовали известные тогда понятия заимствований, сюжетных и образных переключек и намеков. Концепция Кристевой облегчила осуществление идейной задачи передового литературного направления конца XX века – постмодернизма, связанной с деконструкцией оппозиции «своего» слова «чужому».

Интертекст – основной вид и способ построения художественного текста в постмодернизме, основанный на том, что текст строится из цитат или отсылок к другим текстам. Рассматривать его можно с позиции как автора, так и читателя. С точки зрения автора, интертекстуальность – один из способов порождения текста и, как следствие, утверждения своего творческого стиля посредством налаживания определенной системы взаимоотношений с претекстами. Читатель же связывает способность определять интертекстуальные ссылки в том или ином тексте с авторской установкой на более осмысленное, углубленное понимание текста.

Практически любой текст, а постмодернистский в особенности, предстает как интертекстуальный, являясь неотъемлемой составляющей всеобщей культуры.

С интертекстуальностью в современном литературоведении связывается гибель авторского текста, растворенного в цитатах, и, как следствие, «смерть» самого автора, на смену которому приходит постмодернистский тип автора, конструирующий свое произведение из чужих цитат и текстов.

Работа по классификации интертекстем на сегодняшний день представляется затруднительной, поскольку разные ученые предлагают ранжировать интертекст по разным критериям, связанным с характером связи с претекстом, степенью изменения исходного текста, объемом, синтаксической принадлежностью включений и т.д. Исследователи часто смешивают формы включений (цитата, аллюзия, реминисценция) и стилистические приемы (парафраз, продолжение, круг чтения героя). Это приводит к естественной несхожести их понимания данного явления.

Французский лингвист Ж. Женетт в своей книге «Палимпсесты: Литература во второй степени» (1982) выделяет следующие типы интертекстов: собственно интертексты, паратексты, метатексты, гипертексты, архитексты. Основываясь на принципе частотности и повторяемости интертекстем в текстах Т.Н. Толстой, мы считаем целесообразным рассмотреть в настоящем исследовании следующие формы интертекстуальных включений: собственно интертексты (цитаты, аллюзии, реминисценции), метатекст (паразаглавия), гипертексты (пародия, вариация), архетипы.

Феномен цитирования – основополагающий в постмодернистской концепции интертекстуальности. Цитация представляет собой дословное или несколько трансформированное воспроизведение претекста. Аллюзия – заимствование лишь определенных элементов, необходимых для узнавания текста-источника. Аллюзия нацелена на то, чтобы дать возможность уловить

наличие связи между одной вещью, о которой говорят, с другой вещью, о которой не говорят ничего, но представление о которой возникает благодаря этой связи. Паразаглавие – интертекстема, вынесенная в название текста, цитата-заголовок. Нередко именно паразаглавие становится семантическим ядром интерпретации текста. Оно выстраивает новый образный ряд сообразно предшествовавшему. Реминисценция – перенос из одного текста в другой синтаксически организованных элементов из известных литературных произведений и других прецедентных текстов. Пародия и вариация предусматривают соотношение трех языковых планов: через первый план текста непременно просматривается его второй план – текст произведения, который преподается по-новому. Таким образом, создается третий план – пародийный или вариативный – план интертекстуальной игры, который проявляет ироническое мастерство ее автора.

Интертекстуальный аспект рассмотрения произведения предполагает выявление чуждых дискурсов в составе анализируемого текста и определение их роли в предлагаемых контекстах. Что касается функциональной классификации интертекста, среди исследователей нет единой, общепринятой модели функций. Рассмотрев ряд классификаций, мы обозначили в качестве применимой к данной работе классификацию функций, основанную на модели функций языка Р.О. Якобсона. Она предполагает выполнение интертекстом следующих функций: экспрессивной (сообщающей о культурно-семиотических предпочтениях автора), апеллятивной (опознавательной, устанавливающей взаимодействие между автором и читателем), поэтической (развлекательной, игровой), референтивной (активизирующей всю имеющуюся в сознании читателя информацию о претексте), метатекстовой (соотносящей текст с его претекстами).

Интертекстуальные включения в текстах становятся гарантом диалогических отношений автора и читателя. Диалогичность в постмодернистских текстах выражается либо как констатация «чужого

слова», либо как комментирование или оценивание «чужого слова». Через интертекстуальные включения и происходит общение автора с читателем, поэтому их восприятие всегда требует специальной подготовки, хотя не исключена и некоторая спонтанность восприятия.

Таким образом, мы можем отметить, что в постмодернистском произведении пересекаются авторский и чужой тексты, и на границе этого пересечения возникает интертекст. Интертекст предстает и как внетекстовый, и как внутритекстовый феномен: он и поглощает текст снаружи, и включается в него посредством ряда специальных приёмов, охарактеризованных ранее. Проанализировав некоторые видовые типологии взаимодействия текстов, различные подходы исследователей к выделению разновидностей интертекстуальности, мы пришли к выводу, что проблема классификации форм интертекста требует дальнейшей разработки, особенно в направлении акцентирования литературоведческого аспекта этого вопроса.

Глава 2.

Некоторые аспекты интертекстуальности романного творчества Т.Н. Толстой

2.1. Своеобразие художественного метода Т.Н. Толстой

Татьяна Толстая родилась в семье, отмеченной значительными литературными дарованиями. Алексей Николаевич Толстой – дед по отцовской линии – великий писатель, автор романов «Аэлита», «Хождение по мукам», «Петр Первый». Бабушка, Наталия Васильевна Крандиевская-Толстая, – прославленная поэтесса. Дед по материнской линии, Михаил Леонидович Лозинский, – переводчик. Родная сестра Наталия Толстая – писательница. Сама Т.Н. Толстая – филолог, выпускница Ленинградского государственного университета.

В 1990 году Т. Толстая переезжает в Соединенные Штаты Америки, читает лекции по русской литературе и художественному письму в американских колледжах и университетах. Казалось бы, в последней трети прошлого века английский язык приобретает огромную популярность, в том числе и у авторов, пишущих на русском языке. Литературовед Ш.А. Мазанаев характеризует этот процесс следующим образом: «В XX веке, в условиях огромного влияния английского языка на все сферы человеческой деятельности, ряд русских авторов обращается в своем творчестве к английскому языку. Среди англоязычных русских писателей особо выделяются Владимир Набоков, Иосиф Бродский, Василий Аксенов...»¹. Однако Татьяна Толстая, прожив в Америке практически 10 лет, продолжает

¹ Мазанаев Ш.А. Двужычное художественное творчество в системе национальных литератур. – Махачкала: Юпитер, 1997. – С. 16.

писать художественные произведения и заниматься журналистской деятельностью исключительно на русском языке. Сама она неоднократно повторяла, что услышать русскую речь после пребывания за границей для нее сопоставимо с реакцией обложенного ватой больного отитом на чудесные звуки музыки после выздоровления.

В 2000-е Т.Н. Толстая успешно совмещала преподавательскую деятельность со съемками на телевидении, журналистской деятельностью и творчеством. Сегодня она еще и активный пользователь соцсетей: в личных аккаунтах на «Фейсбуке» и в «Живом журнале» она публикует частично или полностью тексты, которые включаются в дальнейшем в её книги.

В самом начале литературной деятельности в вину Толстой ставилась весьма яркая, даже местами «нескромная» манера письма, выбор тем, сюжетов, героев, а также странность авторского к ним отношения, когда сострадание приравнивается к иронии, доходящей порой до сарказма. Литературовед Б. Тух отмечает, что часто «за ее высказываниями видна натура жесткая и амбициозная, злая на язык и в тех случаях, когда она считает нужным отставить в сторону хорошие манеры, – беспощадная»¹.

Особой критики удостоились герои-неудачники Т. Толстой: таких людей, по мнению критиков, описывать было нельзя, «их не было в советском обществе, а если и были, то не являлись нормой существования»². Иная оценка дается в публикациях «сторонников» творчества Толстой, в которых отмечается ее значительный вклад в развитие современной русской прозы и специфичность творческого гения. Однако и восторженные отклики нередко сопровождалась критическими замечаниями в адрес шаблонности ее прозы (схожести героев, ситуаций). Многие считают достоинством Татьяны Толстой умение писать о жизни так, чтобы ее проявления, предметы и

¹ Тух Б. Внучка двух классиков. Но дело не в этом // Тух. Б. Первая десятка современной русской литературы. – М.: Оникс 21 век, 2002. – С. 347.

² Ованесян Е. Творцы распада // Молодая гвардия. 1992. № 3, 4. – С. 249-262; Бушин В. С высоты своего кургана // Наш современник. – 1987. – № 8. – С. 182-185.

свойства читатель мог ощутить физически, «нормальными» представителями общества признаются ее герои¹.

По мнению Л. Бахнова, Татьяна Толстая вошла в процесс постмодернистского творчества «твердо, независимо и спокойно»: «По-разному входят в литературу. Бывает, врываются со скандалом, эпатажем, с пощечинами общественному вкусу; бывает, мнутя в прихожей, оттаивают и обвыкают, все набираясь решимости заговорить своим голосом»². Первый ее рассказ «На золотом крыльце сидели...» был опубликован в журнале «Аврора» в 1983 году и сразу же был признан одним из лучших в 80-е гг. Затем у Т.Н. Толстой вышли сборники рассказов «На золотом крыльце сидели...» (1987), «Любишь – не любишь» (1997), «Река Оккервиль» (1999). В центре их внимания оказались «герои-мечтатели, жертвы собственных иллюзий, становящиеся мечтателями-перевертышами, переносящими миф о самих себе на ближних, т.е. оказывающиеся деспотами, представляющими себя жертвами»³. О своем литературном дебюте Татьяна Толстая говорит: «Вспомните 83-й год – в литературе ну ничего не происходило. И тогда я поняла, что если я не могу найти то, что хочется почитать, то надо написать это самой. Села и написала. <...> И поняла, что умею писать. <...> Я начала писать, когда мне было 32 года и никаких амбиций у меня не было. Когда мне все, что писали тогда другие, надоело, я сказала себе: минуточку, сейчас выйду и покажу, как это делается. Вышла и показала. Поняли?»⁴. Однако настоящий успех писательнице принес вышедший в 2000 году роман «Кысь», ставший обладателем премии «Триумф».

Критика затронула самые разные аспекты творчества (как рассказов, так и романа) писательницы: тематику и проблематику, мир героев, стилевые

¹ Невзглядова Е. Эта прекрасная жизнь: О рассказах Татьяны Толстой // Аврора. – 1986. – № 10. – С. 111-120.

² Бахнов Л. Человек со стороны // Знамя. – 1988. – № 7. – С. 226.

³ Беневоленская Н.Т. «Покаянное» произведение Татьяны Толстой. Роман Т. Толстой «Кысь». Выпуск 2. Научно-методическое пособие. Серия «Текст и его интерпретация». Филологический факультет СПбГУ. – СПб., 2007. – С. 86.

⁴ Кабанова О. Татьяна Толстая: Литература – это разговор с ангелами // Известия. – 2000. – 14 января. – С. 10.

и лексические особенности. Особое внимание было уделено метафоричности прозы Т. Толстой (П. Вайль, А. Генис и др.), ее сказочным и мифологическим моментам и их соотношениям (М. Липовецкий). Российский исследователь А.Н. Неминущий в своей работе «Мотив смерти в художественном мире рассказов Т. Толстой» рассматривает художественное воплощение идеи смерти в творчестве Толстой и обнаруживает ряд характерных вариантов презентации смерти и образных парадигм, соответствующих им. Художественный мир писательницы, по мнению литературоведа, опирается на «тенденции реалистического типа мышления, соотнесенного с опытом существования эстетики модерна и постмодернизма»¹.

В литературном сообществе существуют противоречивые мнения о творчестве Т. Толстой. Н. Иванова говорит о том, что никто не может быть пророком в собственной стране: «Татьяну Толстую у нас не любят. Не любят не только «патриоты» за ее издевательства над святынями. Не очень любят, честно говоря, и либералы: где пропадала, пока мы боролись? Почему в Америке преподает письмо художественное?»². Серьезное обвинение Толстой предъявил один из самых популярных сегодня российских писателей, автор нашумевшего романа «Санька» Захар Прилепин, назвав все ее эссе гимном либерализму, полным раздражения и неприязни к русскому народу.

М. Липовецкий относит Т. Толстую к поколению «молодых семидесятников». Для них характерно «все более глубокое осознание иллюзорности реальности, неосязаемой мнимости предлагаемых обстоятельствами способов жизни, своего рода неэкзистенциализм...»³. Анализируя прозу «новой волны», М. Липовецкий относит произведения Т. Толстой к контексту «другой прозы». Данная проза становится

¹ Неминущий А.Н. Мотив смерти в художественном мире рассказов Татьяны Толстой // Актуальные проблемы литературы. Комментарий к XX в.: Материалы международной конференции (Светлогорск, 25-28 сентября 2000 г.). – Калининград, 2001. – С. 120-125.

² Иванова Н.И. Птицу Паулин изрубить на кллеты // Знамя. – 2001. – № 3. – С. 23.

³ Липовецкий М. «Свободы черная работа» (Об «артистической прозе» нового поколения) / М. Липовецкий // Вопр. лит. – 1989. – № 9. – С. 172.

неотъемлемой частью новой русской прозы. Она затрагивает важные вопросы человеческого бытия и зачастую злободневна. Авторы, пишущие в русле «другой прозы», отказываются от традиций, установленных официальной литературой.

Галина Нефагина выделяет общие черты этой прозы:

1. Оппозиционность по отношению к официозу, отказ от следования сложившимся литературным стереотипам. «Другая проза» изображает мир социально-сдвинутых характеров и обстоятельств, поэтому реальность изображается «грубо и зримо». Авторская позиция замаскирована, и создается иллюзия безразличия автора к своему созданию.

2. «Другая проза» показывает абсурдность, преступность тоталитарной системы. Она не создает фантастический мир, а открывает фантастичность в окружающем, реальном мире.

3. Отказ от учительства, проповедничества, морализаторства. «Другая проза» порывает с традицией диалога «автор-читатель».

4. В основе прозы лежит стереотип – жизненный разгром есть обратная сторона и прямое следствие системы красивых фраз и умолчания лжи о человеке и обществе. Это литература постэкзистенциализма.

5. «Другая проза» стремится освободить человека от иллюзии и догматов, от официальной идеологии, поэтому часто она мрачна, пессимистична. Конфликты в ней заключаются в разладе смысла и существования, имени и образа.

6. В «другой прозе» велика роль времени. Это время отчужденное, вычеркивающее силы, мечты. Образ времени заполняет всю картину мироздания. Она делает попытку показать абсурдный тупик исторического движения¹.

Самым существенным для писателей «другой прозы» является вопрос о внутренней свободе человека. По словам Липовецкого, «артистическая

¹ Нефагина Г.Л. Русская проза второй половины 80-х – начала 90-х годов 20 века. – Минск, 1998. – С. 113-115.

раскрепощенность этой прозы является основой для личностного, свободного диалога с культурой...»¹. Существенным свойством этой прозы становится и «установка на достоверность авторского персонажа. Наиболее достоверен для автора – он сам. То есть писатель. Таким образом, важна не социальная, а художественная характеристика: ведущий персонаж – писатель»².

Кроме того, определенных метаморфоз претерпевает и стиль авторов «другой прозы». По мысли В. Ерофеева, «индивидуальный стиль теряет свое право на существование, поскольку использованы и перенагружены все приемы, которые связаны индивидуальным стилем автора, его эмоциями, его способностью искренне и правдиво сказать о чем-либо. Поэтому постмодерн ставит точку и берет новый отсчет литературы, который строится на чужом стиле, вернее на эклектике различных стилей. На основе этой эклектики возникает метастиль, который служит формой коммуникации художника и читателя»³.

Как большинство творцов этого периода русской литературной истории, Т. Толстая не соблюдает традицию и, отрекаясь от нее, показывает новое и необыкновенное в литературе. Свое отношение к литературе она определяет следующими словами: «Сейчас читатели отвалились, как пиявки, от писателя и дали ему возможность находиться в ситуации полной свободы... Раньше на этой рабочей лошадке ездили все, кто только мог, теперь она сама должна идти и предлагать свои рабочие руки и ноги... Всякий писатель желательно должен быть и мужчиной и женщиной, и котом и собакой...»⁴.

Ю.М. Лотман указывал на связь характера женщины с культурой эпохи: «С одной стороны, женщина с ее напряженной эмоциональностью

¹ Липовецкий М. «Свободы черная работа» (Об «артистической прозе» нового поколения). – С. 173.

² Вайль П., Генис А. Принцип матрешки: новая проза: та же или «другая»? // Новый мир. – 1989. – № 10. – С. 78.

³ Ерофеев Вик. Интервью // Постмодернисты о посткультуре. – М., 1997.

⁴ Толстая Т.Н. Писание как прохождение в другую реальность // Постмодернисты о посткультуре. – М., 1998. – С. 139.

живо и непосредственно впитывает особенности своего времени, в значительной мере обгоняя его. В этом смысле характер женщины можно назвать одним из самых чутких барометров общественной жизни. С другой стороны, женский характер парадоксально реализует и прямо противоположные свойства. Женщина – жена и мать – в наибольшей степени связана с надысторическими свойствами человека, с тем, что глубже и шире отпечатков эпохи. Поэтому влияние женщины на облик эпохи в принципе противоречиво, гибко и динамично. Гибкость проявляется в разнообразии связей женского характера с эпохой»¹. Схожей позиции придерживался и русский философ Н. Бердяев: «Она (женщина) по преимуществу – носительница половой стихии. В поле мужчина значит меньше, чем женщина. Женщина вся пол, ее половая жизнь – вся ее жизнь, захватывающая ее целиком, поскольку она женщина, а не человек. В мужчине пол гораздо более дифференцирован»².

Кроме того, творчество Т. Толстой рассматривается в контексте постмодернистской литературы и в русле так называемой женской прозы. Для того чтобы разобраться в преемственности и эстетической принадлежности творчества, литературоведы сравнивают ее с писателями-классиками и писателями-современниками.

В общих чертах проза Т.Н. Толстой имеет ориентацию на философию постструктурализма и психоанализа. И. Савкина отметила: «Ключевую роль при обсуждении проблем женской прозы играли философские концепции французских структуралистов и постструктуралистов (Р. Барт, Ж. Деррида, Ю. Кристева) и психоаналитическая теория...»³. Исследователь И. Петров в своем выступлении на одной из конференций отметил: «Проза Т.Толстой – одно из самых интересных явлений в русской литературе конца 19 – начала

¹ Женский мир // Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре. – СПб., 1998. – С. 46.

² Смысл творчества: опыт оправдания человека // Бердяев Н.А. Философия свободы. Смысл творчества. – М., 1989. – С. 432.

³ Савкина И. Кто и как пишет историю русской женской литературы // Новое литературное обозрение. – 1997. – № 24. – С. 24.

20 века, которое смывает границы между литературным и теоретическим дискурсами...»¹.

Творчество Т.Н. Толстой – яркий пример того, как процесс деконструкции культурной традиции ведет к тому, что культура превращается в памятник самой себе. Н.Т. Беневоленская отмечает, что Толстая выбирает для своих героев именно те интертексты, которые, на ее взгляд, являются наиболее естественными и талантливими: «...народную сказку, а не эпигонские стихи Серебряного века («Любишь – не любишь»), код надмирности русской классики, а не интеллигентский индивидуализм («Соня»), настоящий талант, радующийся жизни, а не расхожие легенды о «талантах и поклонниках» («Река Оккервиль»), трагический миф, а не обывательский романтизм («Круг»)². Невольные параллели, возникающие между художественной логикой Т. Толстой и методологией деконструкции Ж. Деррида, еще раз подтверждают универсальность вышеизложенного парадокса и его важность для постмодернистской концепции культурного движения в целом.

¹ Пильщиков И.А. Проблема межъязыковой интертекстуальности (на материале классической элегии): автореф. дис. ... д-ра филол. наук / И.А. Пильщиков. – М., 2007. – С. 5.

² Беневоленская Н.Т. «Покаянное» произведение Татьяны Толстой. – С. 90.

2.2. Архетипический интертекст в прозе Т.Н. Толстой (на материале романа «Кысь»)

Интертекст – основной способ построения текста в литературе постмодернизма. Принципиальная смысловая относительность, непреодолимость постмодернистского текста «неизбежно программирует возможность использования для его дешифровки различных культурных кодов»¹. Обнаружение чужеродных текстов и дискурсов в изучаемом тексте и составляет интертекстуальный аспект его рассмотрения.

Практически все обозначенные в предыдущей главе формы интертекста присутствуют в сборнике рассказов и эссе Т.Н. Толстой «Не кысь». Однако, как нам представляется, к интертексту, помимо всего прочего, можно отнести различные концепты культуры. Для понимания каждого из таких концептов необходимо изучение прецедентной интертекстуальной среды, сопровождающей формирование исследуемого постмодернистского текста.

Особый интерес в этом плане представляет архетипичность, выделенная в качестве особой формы синтаксического интертекста в 1982 году французским литературоведом Жераром Женеттом в книге «Палимпсесты: литература во второй степени». Литературовед Ю.Л. Высочина посвятила изучению интертекстуальности романа «Кысь» диссертационное исследование. Однако проведенное ею комплексное исследование не коснулось такой интересной, на наш взгляд, интертекстуальной формы, как архетипы.

¹ Малышкина О.Г. Игровые мотивы в романе Т. Толстой «Кысь». – С. 59.

По определению А.Ю. Большаковой, архетип – это «сквозная», «порождающая модель», которая, несмотря на то, что она обладает способностью к внешним изменениям, таит в себе неизменное ценностно-смысловое ядро¹. В литературоведении архетипом считаются часто повторяющиеся образы, сюжеты, мотивы в фольклорных и литературных произведениях. Весьма распространенным источником такого рода заимствований является мировая история и культура. Наиболее яркое отражение данный феномен нашел именно в романе «Кысь», поэтому считаем целесообразным посвятить рассмотрению этого языкового явления отдельную главу.

Начнем с того, что герои романа Толстой ярко перекликаются с реальными историческими личностями. Н.Т. Беневоленская отмечает: «Разоблачая, выявляя, высмеивая, в рассказах Толстая пишет в основном о советских и постсоветских временах и героях, ставших равными среде и быту, насилию тоталитарного режима»². Сам роман Толстой, обработанный за 15 лет (1986–2000) вплоть до мельчайших подробностей, предстает в форме настоящего исторического справочника, правда, с большей долей научной популярности и занимательности.

Кто же на самом деле скрыт под маской Наибольшего Мурзы Федора Кузьмича? Вернемся к его «заслугам». Как ни странно, Федор Кузьмич, который «ростом не больше Коти, с ручищами, как печные заслонки»³, является исполином всего существующего. Он изобретатель колеса, коромысла, лучины, лучший мореплаватель, историк и писатель. Его перу также принадлежат книги из огромной коллекции библиотеки. Словом, универсальный солдат. А ведь наша история таких героев знала...

Когда в 1966 году пришел к власти Л.И. Брежнев (еще не герой анекдотов и насмешек), люди огромной страны поверили в светлое будущее,

¹ Большакова А. Ю. Литературный архетип // Литературная учёба. – 2001. – № 6. – С. 171.

² Беневоленская Н.Т. «Покаянное» произведение Татьяны Толстой. – С. 88.

³ Толстая Т.Н. Кысь. – М.: Экспо, 2007. – С. 84.

но сам вождь был озабочен совершенно другими проблемами. Не успев приступить к работе, он получил 7 орденов Ленина, 5 золотых звезд Героя Советского Союза и Социалистического труда, золотую медаль имени Карла Маркса за вклад в научное исследование марксистско-ленинской теории, редчайший Орден Победы. Вскоре заслуги его вышли далеко за пределы воинских. Он получил Ленинскую премию мира по литературе за 3 брошюры («Малая земля», «Возрождение», «Целина»), как впоследствии станет ясно, написанные не им. К тридцатилетию победы советского народа в Великой Отечественной войне ему было присвоено звание Генерала Армии (апрель 1975), а 7 мая 1976 года он стал Маршалом Советского Союза. Параллелизм налицо.

Не менее замечательным стал образ Главного Санитара Кудеяра Кудеярыча. В чем же состоит основная суть его службы? Все достаточно просто: он ловит «чрезмерно больных» голубчиков и увозит их на Красных Санях на лечение. Однако ни один из подвергнутых такой госпитализации еще ни разу не возвращался домой. Страшные ассоциации возникают при мысли об этом герое. Кто же он? Слежки, принудительные «лечебные» действия, исчезновения... Конечно, этот герой – прототип агента КГБ. Возникает еще одна параллель с историческими фигурами. Ю.В. Андропов, Л.П. Берия – люди, находившиеся в ближайшем окружении Л.И. Брежнева и, казалось бы, преданные ему, некогда служили в данном комитете. Они пытались «реанимировать» умирающую командно-административную систему управления, устраняя так называемых инакомыслящих. Так и Кудеяр Кудеярыч пытается внушить своему зятю Бенедикту такие провокационные идеи: «А не приходят ли такие мысли: дескать, не так живем, неправильно жизнь наша устроена? А не приходят ли мысли: найти виноватого да и удавить его али в бочку с головой? А не приходят ли мысли: дескать мурзы во всем виною, а скovyрнуть их? А самого-то Наибольшего Мурзу никогда

сковырнуть не замышляли?»¹. Идея переворота движет Главным Санитаром. Он стремится к власти любыми путями, переступая порой через других и даже самого себя.

Мурзы меняются – меняется название города: Федор-Кузьмичск раньше назывался Сергей-Сергеичск, а уже на наших глазах переименован в Кудеяр-Кудеярычск. Однако при этом ничего не происходит, не меняется, а если и меняется, то к худшему. Стало ясно, что не в коммунизме главное русское зло и небывалое историческое отклонение. Б. Парамонов отметил, что «времени нет, нет истории, вчера, сегодня, завтра. Есть вечное настоящее...»². У Толстой власть какого-нибудь очередного Наибольшего Мурзы есть, в первую очередь, трансформация авторитета «властителя дум», написавшего все книги на свете, создавшего все приборы, которыми успешно пользуется нынешнее общество. Глава города становится всемогущим техником, способным на зависть ученых-предшественников создать в два счета их же изобретения.

Представив образы Кудеяра Кудеярыча и Федора Кузьмича, Т. Толстая придала им несколько обобщающий характер. Однако в романе есть герой, который многими исследователями данного романа определен и ясно очерчен. Никита Иваныч из Прежних воспитал Бенедикта, главного героя, на «высоких» идеалах: «Этот пушкин-кукушкин, тоже, небось, жениться не хотел, жениться не думал, упирался, плакал, а потом женился, – и ничего... Вознесся выше он главою непокорной александрийского столпа. В санях ездил. От мышей тревожился. По бабам бегал, груши околачивал. Прославился: теперь мы с него буратино режем. И мы ничем не хуже...»³.

Б. Парамонов отметил в своей статье параллель между Никитой Иванычем и академиком Сахаровым: «Один из Прежних – Никита Иваныч: у него еще то Последствие, что он может выдыхать огонь и потому занимает важную должность Главного Истопника, являясь при этом диссидентом:

¹ Толстая Т.Н. Кысь. – С. 203.

² Парамонов Б. Русская история наконец оправдала себя в литературе. – М.: Время – MN, 2000. – С. 1.

³ Толстая Т.Н. Кысь. – С. 168.

академик Сахаров, конечно...»¹. Надо вспомнить, что диссидентское движение, которое некогда возглавил академик Андрей Дмитриевич Сахаров, осуществлялось под лозунгами свободы совести, свободы въезда и выезда из СССР и реабилитации репрессированных народов. Причиной, породившей это движение, стало исключение Бориса Пастернака из Союза писателей за роман «Доктор Живаго». Советские власти заставили его отказаться от премии, обвинив Запад в использовании этого произведения в политических целях, выгодных западной стороне. Так зарождается самиздат – подпольное издание диссидентских произведений. Писатели, входившие в это движение, были приговорены к исправительно-трудовым лагерям строгого режима.

Как известно, инакомыслящие – враги власти, способные заразить народ своими яркими речами против существующего государственного строя. В романе высказывается идея о том, что такие «враги народа» оказывают негативное влияние на обыкновенного человека, пробуждая в нем «еретические» мысли. Именно по этой причине Никита Иваныч приговорен к казни. У него нет права выбора. Его сжигают вместе с памятником Пушкину. Это вынужденная мера против всех, кто противопоставляется управляющим, распространяя вредные для «свободного и демократического» общества мысли.

Часто в литературе финал раскрывает основную идею текста и точку зрения писателя. Для Татьяны Толстой эта часть произведения – самая главная. В ней автор провоцирует читателя думать, а не воспринимать механически все, что ему говорит писатель. Открытый финал дает возможность читателю домыслить идею, заключенную в романе: «Прежние согнули коленки, взяли за руки и стали подниматься в воздух. Оба смеялись: Лев Львович немного повизгивал, как будто боялся купаться в холодном, а Никита Иваныч посмеивался басом: хо-хо-хо...»². Бенедикт спрашивает у Главного Истопника: «Так вы не умерли, что ли?... Или

¹ Парамонов Б. Указ. раб. – С. 3.

² Толстая Т.Н. Кысь. – С. 412

умерли?...». Никита Иваныч отвечает многозначной фразой: «А понимай как знаешь!»¹.

В единственном романе Т.Н. Толстой веселая, беззаботная сказочность сочетается с серьезной проблематикой глубокого философского содержания. Главный герой «Кыси», перечитав всю библиотеку тестя, никак не может понять нравственных и эстетических идеалов Прежних. Все это свидетельствует о забвении, которое Ж. Деррида иначе называл «различанием». Именно непонимание, забвение и смещение прежних смыслов, которые когда-то являлись главной правдой о мире, создает след и «различание», без которого просто невозможна эволюция и движение культуры. Русская культура, в свою очередь, тем и примечательна, что очередная власть полностью трансформирует авторитет предыдущей и осуществляет новую политику, разгромную для ранее действовавшей. Весь роман строится как своеобразная деконструкция культурных мифов, приобретающих совершенно новое звучание и облик. Повторяемость русской истории, отраженная в романе «Кысь», обнаруживает симулятивный характер советской ментальности, симулятивность всей советской культуры, то есть доминирование фантомных конструкций, образов без реальных соответствий, копий без оригиналов.

А. Немзер, считающий «Кысь» «мастеровитой имитацией Ремизова и Замятина»², не без иронии отметил: «Будут вести свои бессмысленные споры «прежние»: то ли прошлое восстанавливать, то ли на прогресс и Запад надеяться...»³. Критик разглядел в романе лишь его формальную сторону, расценив ее организацию как желание автора воспарить над предшественниками высокой патетичностью и обилием старославянизмов. Однако Толстая не была бы собой, если бы формальный аспект в романе перекрыл содержательный.

¹ Толстая Т.Н. Кысь. – С. 412.

² Немзер А. Азбука как азбука: Т.Толстая надеется обучить грамоте всех буратинов. – М.: Время – MN, 2000. – С. 5.

³ Там же.

Многие читатели посчитали роман перестроечным и привязанным к определенному времени. Однако Т.Н. Толстая, обыграв ситуацию той эпохи, показала не только вчерашний, но и сегодняшний, а возможно, и завтрашний кризис языка и культуры. Она так и заявила в одном из своих интервью по поводу романа «Кысь»: «Он про всегда. На Руси так всегда...»¹.

В «Кыси» Толстая описала достаточно смело все явления, которые присутствовали в той жизни и частично перешли в жизнь нынешнюю. Герои романа заявляют: «Сами мышей еды. Мыши – наша опора...»². Действительно, в советское время было известно, что вареная колбаса состоит из туалетной бумаги, крысы и еще каких-то пищевых красителей. Сегодня же (и это факт) мы на каждом шагу сталкиваемся с недоброкачественной продукцией, на многих телеканалах показывают передачи из цикла «Осторожно – еда!», проводятся экспертизы, как частные, так и масштабные, результаты которых порой шокируют потребителей и заставляют их тщательным образом задумываться над тем, чем же заполнить свою потребительскую корзину.

Главный герой Бенедикт рассказывает в романе о своем городе следующее: «А зовется наш город, родная сторонка, – Федор-Кузьмичск, а до того звался Иван-Порфирьичск, а еще до того – Сергей-Сергеичск, а прежде имя ему было Южные Склады, а совсем прежде – Москва...»³. В этой цитате высказана мысль автора о частой смене названий населенных пунктов, городов, улиц по принципу наименования в честь держателя руля власти.

К ряду примечательных явлений эпохи, описанной Т.Н. Толстой, можно отнести и дефицит товаров в магазинах. У писательницы это выглядит так: «Придешь в Могозин – берешь что хочешь, а не понравится, – и нос воротишь, не то что нынче. Могозин этот у них был вроде Склада, только там

¹ Толстая Т.Н. Интервью // Разговорчики. – М., 2003. – С. 1.

² Толстая Т.Н. Кысь. – С. 12.

³ Там же. – С. 24.

добра больше было, и выдавали добро не в Складские дни, а цельный день двери растворены стояли...»¹.

Герои, живущие в Федор-Кузьмичске, подчиняются установленным Мурзой бюрократическим порядкам: они часами простаивают в очередях, пресмыкаются перед вышестоящими голубчиками и т.п. На страницах романа описана и такая особенность государства, «кишащего» бюрократами, как очереди: «Бляшки у государства вырвал – теперь в другую очередь вставай, налог платить. Это так говорится: вставай, а по собственной воле кто ж встанет? Тут уж, конечно, стража с бердышами, гонит голубчиков по калидору в другую палату, на первый-второй рассчитайся, цепи каменные со всех сторон путь загораживают: все как положено...»².

В одном из интервью Т.Н. Толстая заявила: «Единственная реальность – это прошлое. Потому что то, что было в прошлом, даже если ты его искажаешь, оно тем не менее есть. Воспоминание о прошлом составляет какой-то видимый и осязаемый ряд...»³. В «Кыси» данный тезис подтверждается. Находясь в настоящей реальности, мы невольно вспоминаем о прошлом. Так и герои романа постоянно обращаются к прежним временам, когда все было благополучнее и жить было легче.

Присутствуют в романе и такие игровые элементы, как сравнительные обороты. Например, часто встречаются такие строки: «...Жизни мышья беготня, Что тревожишь ты меня?»⁴. Герои романа читают стихи, в которых так или иначе звучит идея свободы, которая, в свою очередь, постоянно ретроспектируется в иные эпохи: «Все ли спокойно в народе? // – Нет, император убит. // Кто-то о новой свободе // На площадях говорит...»⁵. Во все времена вопрос о свободе оставался одним из самых острых. Герои романа с опаской относятся к этому понятию, и впервые оно четко формулируется тогда, когда тесть Бенедикта Кудеяр Кудеярыч приступает к

¹ Толстая Т.Н. Кысь. – С. 19.

² Там же. – С. 144.

³ Толстая Т.Н. Интервью // Разговорчики. – М., 2003. – С. 1.

⁴ Толстая Т.Н. Кысь. – С. 364.

⁵ Там же. – С. 382.

осуществлению своего плана бунта, но и здесь оно трактуется самым нелепым образом: «Свобода собраний?... Ну да. Значит, чтоб когда соберутся, чтоб свободно было. А то набьется дюжина в одну горницу, накурят, потом голова болит, и работники с них плохие. Больше троих не собираться...»¹. Тот же подход герои применяют к прочим «свободам»: печати, вероисповедания и т.д.

Т.Н. Толстая иронизирует над своими героями, выставляя на читательский суд их нравственно-психологический облик. Весьма колоритно Т. Толстая описывает слой обитателей Федор-Кузьмичска – «богатых». Эти замечательные голубчики представлены в обобщающем образе Варсонофия Силыча, у которого «терем двухъярусный, с маковками..., по галерее – для страху – холопы расхаживают, поглядывают, нет ли против хозяина злоумышления, не желает ли кто камнем кинуть в его палаты али чем побольнее...»². Это тоже своеобразная игра: богатые голубчики в «Кыси» – феодалы в прошлом – олигархи сегодня.

Пространство в романе Т. Толстой ограничено пределами Федор-Кузьмичска. Пределы города смыкаются. Герои повсюду встречают преграды, не позволяющие им развиваться в духовном плане: «На севере – дремучие леса, бурелом, ветви переплелись и пройти не пускают, сучья шапку с головы рвут. На запад тоже не ходи. Там даже дорога есть – невидная, вроде тропочки. Идешь-идешь, и вдруг как встанешь. И стоишь. А иной раз и побежишь. И как завидишь издали родные горшки на плетне, так и слеза брызнет. На юг нельзя. Там чеченцы...»³. В этом отражается одна из особенностей прежней культуры, когда порядки советской цивилизации рухнули, погребая заодно и альтернативные, скрытые внутри антисоветские культурные иерархии.

Многое в романе Т.Н. Толстой находит свое отражение в прошлом и настоящем, большинство ситуаций и романских перипетий перекликается с

¹ Толстая Т.Н. Кысь. – С. 387.

² Там же. – С. 78.

³ Там же – С. 11-12.

реальностью – все взаимосвязано и взаимообусловлено. Г. Нефагина отметила главную особенность постмодернистской категории времени: «Это время отчужденное, чуть ли не время безвременья, вычеркивающего годы, силы, мечты. Писатели пытаются показать абсурдный тупик исторического движения...»¹.

Сказочный орнамент романа не мешает читателю постоянно проводить параллели между авторскими зарисовками и явлениями жизни. Т.Н. Толстая тончайшей нитью связывает мир сказочный и реальный, мир прошлый и настоящий, и ее прием обыгрывания эпох искушает своей причудливостью и метафорической насыщенностью. Использование этого приема позволяет Т. Толстой продемонстрировать всю неполноценность культуры общества и ее возможные последствия, которые могут пагубно сказаться на будущем общества и его членов. Она как бы заранее предупреждает о грозящей опасности, ибо история повторяется, чему способствует человеческая бездуховность и абсолютная безответственность перед завтрашним днем.

Роман «Кысь» вызвал много откликов как со стороны почитателей творчества Т.Н. Толстой, так и со стороны критиков. Исторические коллизии, представленные в романе, показались некоторым из них гиперболизированными и ироничными. Однако писательница всего лишь еще раз продемонстрировала тесную связь литературы с той эпохой, когда она создается.

¹ Нефагина Г.Л. Русская проза второй половины 80-х – начала 90-х годов 20 века. – С. 114.

Выводы по Главе 2

Татьяна Толстая – один из самых ярких писателей-постмодернистов России. Ее литературный талант был отмечен вскоре после публикации первых сборников рассказов в 80-е гг. прошлого века. Настоящий успех – как в читательской среде, так и в литературно-критической – к Т. Толстой пришел в 2000 году, когда в свет вышел ее роман-антиутопия «Кысь».

Яркая, метафоричная манера письма отлично вписалась в постмодернистскую эпоху и снискала писательнице славу мастера так называемой другой прозы. К чертам «другой прозы», обнаруженным и в творчестве Т.Н. Толстой, можно отнести отказ от следования устоявшимся литературным клише и шаблонам, отсутствие морализаторского начала, демонстрацию преступности тоталитарной системы, необходимость внутреннего раскрепощения человека.

В приобретшей небывалую популярность в конце XX века «женской прозе» Т.Н. Толстая тоже заняла видное место. Наряду с Л. Улицкой и Л. Петрушевской (которую она называет одним из трех современных русских писателей (в их числе Андрей Битов и ныне покойный Фазиль Искандер), достойных присуждения Нобелевской премии) она возглавила женский литературный лагерь и вошла в тройку лучших писательниц своего времени.

Творчество Т.Н. Толстой, бесспорно, интертекстуально, причем как в его рассказовой части, так и в романной. Интертекстуальность романа «Кысь» достаточно подробно рассмотрена в диссертационном исследовании Ю.Л. Высочиной. Однако в названном исследовании не затронута такая важная, на наш взгляд, разновидность интертекстуальности как архетипичность, которая самым ярким образом просматривается в тексте романа.

В литературоведческой науке архетипами называют часто повторяющиеся в фольклорных и литературных произведениях образы, сюжеты, мотивы. Самым распространенным источником такого рода заимствований становится мировая история и культура. В романе «Кысь» был обнаружен ряд культурно-социологических архетипов, имеющих обнаруженный нами подтекст в исторической действительности.

В разряд архетипических нами были отнесены образы некоторых героев романа. Так, например, таковыми, по нашему мнению, являются образы Наибольшего Мурзы Федора Кузьмича, имеющего определенное сходство с Л.И. Брежневым, Главного Санитара Кудеяра Кудеярыча, напоминающего Л.П. Берию, Главного Источника Никиты Иваныча, однозначно списанного с диссидента А.Д. Сахарова. Данные параллели основаны на историко-биографическом сходстве между персонажами романа и их реальными прототипами. К архетипическим мы также относим некоторые явления, описанные Т.Н. Толстой в своем произведении и имеющие явные прецеденты в историческом прошлом. Это и социальное неравенство, и разветвленный бюрократический аппарат, и производственные махинации, и действия служб государственной безопасности, и жесткий цензурный гнет. Все эти явления общественной жизни России были нами обнаружены в тексте романа в метафоризированной форме.

Таким образом, мы можем отметить, что постмодернизм Т.Толстой диктует совершенно новый взгляд на литературу, на историю, их совершенно новую трактовку и подачу. Текст «Кыси» представляется читателю ярким, насыщенным, хаотичным. Язык романа вкусен, юмор тонок, а стиль уникален.

Глава 3.

Функционирование интертекстом в малой прозе Т.Н. Толстой (на материале сборника рассказов и эссе «Не кысь»)

3.1. Цитация как основная форма интертекстуального включения

Изучение интертекстуальности в различных сферах коммуникации расширяет представление о тексте не только как о литературоведческом, но и социокультурном явлении. В статье «Интертекстуальность» Е.А. Баженова весьма справедливо замечает: «Теория интертекстуальности позволяет объяснить имманентное свойство текста – способность к приращению смысла, генерированию новых смыслов через взаимодействие с другими смысловыми системами»¹.

Одной из лингвистических работ, в которых развита теория интертекста, является работа Б.М. Гаспарова «Язык. Память. Образ». В ней автор сравнивает нашу языковую деятельность с «непрерывным потоком «цитации», черпаемым из конгломерата нашей языковой памяти»².

В лингвокультурологии каноническим считается следующее определение понятия «интертекст», данное Р. Бартом: «Каждый текст является интертекстом; другие тексты присутствуют в нем на разных уровнях в более или менее узнаваемых формах: тексты предшествующей культуры и тексты окружающей культуры. Каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат»³.

Наиболее распространенной формой интертекста в научной коммуникации является цитация. Она представляет собой формально

¹ Арнольд И.В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность. – С. 108.

² Гаспаров Б.М. Язык. Память. Образ. – М., 1996. – С. 14.

³ Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – С. 418.

маркированный фрагмент ранее опубликованных текстов. Обозначенная форма интертекстуального включения может выполнять в тексте несколько функций:

- доказательную (цитата-аргумент),
- функцию иллюстрации суждений автора (цитата-пример),
- функцию выражения точки зрения автора с помощью чужих слов, ссылка на авторитет (цитата-заместитель).

Относительно постмодернистской цитации мы можем сказать, что она «превращается либо в музей цитат, либо, что происходит гораздо чаще, в каталог цитат – так, чтобы современная цивилизация предстала в совокупности обесмысленных цитат»¹.

В тексте первого рассказа сборника «Не кысь» «Окошко» встречается цитата-аргумент, иллюстрирующая суждения автора, потрясенного существованием волшебного окошка, где можно все получить бесплатно, при помощи сравнительной конструкции: «Не бывает, а дают. Как у Якубовича – «подарки в студию!» Якубовичу-то разве народ платит?»². В данном случае окошко отождествляется с барабаном телевизионного капитал-шоу «Поле чудес» (аналога американской программы «Колесо фортуны»), бессменным ведущим которого с 1991 года является Леонид Якубович.

В ходе анализа рассказа «Факир» обнаруживаем наличие цитаты-заместителя, позволяющей выразить авторскую точку зрения с помощью чужих слов: «Точность – вежливость королей»³. Ее произносит главный герой рассказа Филин, встречая гостей, прибывших точно в срок. Что касается исторического авторства, оно приписывается французскому королю Людовику XVIII, известному своей пунктуальностью. Данное включение, по утверждению О.В. Васильевой, подчеркивает «внутреннюю формально-стилевую и авторско-эмоциональную возможность преодоления внешней

¹ Современная русская литература (1990-е гг. – начало XXI в.). – С. 93.

² Толстая Т.Н. Не кысь. – М.: Эксмо, 2011. – С. 8.

³ Там же. – С. 38.

содержательно-стилевой безнадежности раннего рассказового творчества Толстой»¹.

В повествование рассказа «Лимпопо» Т.Н. Толстая включает цитату-аргумент, выполняющую доказательную функцию. Это строки песни «Слушай» (1864) на стихи Ивана Гольц-Миллера: «Действительно (вводное слово – показатель аргументации), там, далеко внизу, Ольга Христофоровна, досчитав до девяноста девяти, прервала счет и запела: «Как дело измены, как совесть тира-а-а-на // Осенняя ночь! Темна! // Темнее той ночи встает из тумана-а-ана // Видением мрачным! тюрьма!»². В качестве эпиложной интертекстемы выступает строфа стихотворения А.С. Пушкина «Я памятник себе воздвиг нерукотворный» (1836) «И гордый внук славян и ныне дикий...»³, которая предстает как трансформированная цитата-заместитель, характеризующая несколько ироничное отношение героини тети Зины к автору самих строк.

В рассказ «Круг» Т. Толстая помещает стихотворные строки собственного сочинения, передающие всю сложность взаимоотношений героев Василия Михайловича и Изольды: «Ночными вагонами в горле стучит, // Накатит – и схватит – и вновь замолчит. // Распятый, повис над слепую дырой, // Где ангелы смерти звенят мошкаррой: // «Сдавайся! Ты заперт в квадрате ночном, // Накатим – отпустим – и снова начнем...»⁴. В данном случае интертекстема выступает в роли цитаты-заместителя, выражающей авторское отношение к происходящему. Следует отметить, что мотив жизненного круга в рассказах и в романе бесконечно варьируется. Души героев «жадно стремятся кверху, но им это не под силу: они носятся по кругу в глубине, топчут и мнут друг друга, пытаясь опередить»⁵. В финале рассказа Василий Михайлович окончательно разочаровывается в

¹ Васильева О.В. «Сомнамбула в тумане» и «Кысь» Т. Толстой / Роман Т. Толстой «Кысь». Выпуск 2. Научно-метод. пособие. Серия «Текст и его интерпретация». – СПб., 2007. – С. 5.

² Толстая Т.Н. Не кысь. – С. 108.

³ Там же. – С. 114.

⁴ Там же. – С. 143.

⁵ Беневоленская Н.Т. «Покаянное» произведение Татьяны Толстой. – С. 87.

окружающей действительности, наблюдая сцену пьяного дебоша Изольды, распеваящей романс А.Г. Рубинштейна на стихи Мирзы Шафи Вазеха (в переводе П.И. Чайковского) «Клубится волною». Строки передает душевную сумятицу героини: «Ра-адостно сее-ее-ердцу, – О, если б навеки так бы-было!»¹.

В эссе «Ложка для картоф.» дважды встречаются христианские молитвенные формулы: «Господи Боже, Царю Небесный! Благодарю тебя, что в неизреченной милости Твоей не даешь забыться и погрязнуть в гордыне»²; несколько позже: «...прах еси и в прах возвратишься»³. Это заместительные цитаты, позволяющие автору передать свои собственные ощущения от произошедшего в магазине «Фея домашнего очага» (а именно «побега» героини оттуда при виде цен на посуду) при помощи сакрального текста.

Эссе «На липовой ноге» предваряется эпиграфом, в качестве которого выступает строка Игоря Северянина «Душа влечется в примитив»⁴. В ходе чтения данное включение находит разумное объяснение. «Автор критикует процесс американизации русского языка. Проникновение англоязычной лексики – одна из важнейших лингвистических проблем современного языкознания. Смещение слово- и формообразовательных аффиксов разных языков приводит к нежелательной языковой ассимиляции, что, в свою очередь, дает повод говорить о языковой мутации и варваризации»⁵. В тексте эссе мы находим и цитаты-вариации пародийного характера – видоизмененные поэтические конструкции, в которых сохранено узнаваемое содержание, но оно несколько переосмыслено: «Звучал мне часто голос клёвый, // Крутые снились мне черты», «...Мы рождены для вдохновенья, // Для звуков клёвых и крутых»⁶. Читатель легко узнает строки пушкинских

¹ Толстая Т.Н. Не кысь. – С. 149.

² Там же. – С. 218.

³ Там же.

⁴ Там же. – С. 219.

⁵ Керимова Д.Ф. Публицистика Т.Н. Толстой: проблематика и жанровое своеобразие // Проблема жанра в филологии Дагестана. – Выпуск VIII. – Махачкала, 2012. – С. 420-421.

⁶ Толстая Т.Н. Не кысь. – С. 220.

стихотворений «К***» и «Поэт и толпа». Приведенные цитаты выступают в роли примеров, демонстрируя авторское негодование по поводу искажения исконно русского тезауруса.

Т. Толстая в эссе «Ложка для картоф.» касается и проблемы подстрочного языкового перевода, когда «отсутствие некоторых фонетических характеристик согласных и гласных звуков в одном языке не позволяет переводчику сделать качественный и в то же время адаптированный перевод текста-источника на другой язык». Вот, например: «Be the sleep // Calm and deep // Like those who fell // not ours who weep! – некий переводчик передал как: Тих будь он, // Благ твой сон, // Как тех, кто пал, // Не наш – сквозь стон!»¹. Данное обстоятельство чревато либо искажением основной семантики, либо неблагозвучностью результата проделанной работы.

Эссе содержит и два диалога, выступающих тоже в качестве примеров засилия варваризмов в русском языке. Фразы ведущих диалог односложны, неблагозвучны и нередко анормативны:

«Клиент: Дай суп.

Официант: Вот суп.

Клиент: Суп – крут?

Официант: Крут плюс.

Клиент (ест): Э?!?!

Официант: М?

Клиент: Суп не крут.

Официант: Нет? Как не крут? Ну, клёв.

Клиент: Не клёв. Суп – вон.

Официант: Что ж... С вас бакс.

Клиент: Пшел в пень! Вот руп плюс.

Официант: Зря. Руп – дрянь. Дай бакс.

Клиент: Хрен!

¹ Толстая Т.Н. Не кысь. – С. 222.

Официант: Дам в глаз плюс. Бакс дай!

Клиент: На! (Сам бьет в глаз плюс.)

Официант: Ык!

Клиент: Ха! Бакс – мой. (Поспешно убегает.)»¹.

Совершенно очевидно, что предложенный диалог выполняет функцию цитаты-примера, иллюстрируя верность суждений автора.

Рассказ «На золотом крыльце сидели...» изобилует как авторскими, так и народными поэтическими вкраплениями. В частности, эпиграфом к нему выступает детская считалка: «На золотом крыльце сидели: // Царь, царевич, король, королевич, // Сапожник, портной. // Кто ты такой? // Говори поскорей, // Не задерживай добрых людей!»². Включение в повествование считалки сразу же привлекает внимание читателя к жанру произведения – детская проза – и актуализирует в сознании читателя тему детства как основную, сюжетообразующую.

В тексте рассказа «Река Оккервиль» дважды встречается строка из романса М.Ю. Лермонтова «Нет, не тебя так пылко я люблю»³ в исполнении Веры Васильевны. Голос Веры Васильевны особенно важен для героя Симеонова в период острого одиночества в пасмурные петербургские дни, когда он чувствует себя «особенно носатым, лысеющим, особенно ощущая свои нестарые годы вокруг лица и дешевые носки далеко внизу, на границе существования»⁴. Песенный интертекстуальный ряд в рассказе продолжает интервключение в форме романса Николая Харито «Отцвели уж давно хризантемы в саду»⁵. Написанный в 1910 году, он сразу же стал самым знаменитым романсом XX века. Это был первый романс на тот момент еще 24-летнего композитора. Первое его название было «Хризантемы», затем – «Отцвели уж давно», и только в последующие годы он стал называться по полной строке текста. Так же, как и заглавие, романс символизирует

¹ Толстая Т.Н. Не кысь. – С. 223.

² Там же. – С. 234.

³ Там же. – С. 245, 247.

⁴ Там же. – С. 244.

⁵ Там же. – С. 251, 252.

непримиримую тоску героя по утраченной мечте, в данном случае – Вере Васильевне, перенасыщенную сказочной аллюзивностью: «...жизнь его была раздавлена, переехана пополам; сам дурак, теперь ничего не вернешь, даже если бежать; волшебную диву умыкнули горынычи, да она сама с удовольствием дала себя умыкнуть, наплевала на обещанного судьбой прекрасного, грустного, лысоватого принца, не пожелала расслышать его шагов в шуме дождя и вое ветра за осенними стеклами, не пожелала спать, уколота волшебным веретеном, заколдованная на сто лет...»¹. Здесь аллюзии к популярным в русском фольклоре героям Ивана-дурака и Змея Горыныча и образу традиционной европейской сказки «Спящая красавица», опубликованной в 1697 году Шарлем Перро.

В тексте рассказа «Петерс» встречается интертекстема «О таннебаум, о таннебаум!»². «О Tannenbaum» (в переводе с немецкого – «О, ёлочка!») – немецкая рождественская песня. В английской версии она называется «O Christmas Tree». Наиболее известная версия песни была создана Эрнестом Аншульцем. Мелодия основана на старом фолк-мотиве. Инструментальная версия «O Tannenbaum» была создана композитором Винсом Гуаральди для «A Charlie Brown Christmas» – рождественского телешоу, очень популярного в Америке (впервые вышло в эфир в 1965 году). Также в тексте присутствует пушкинский интертекст – строки из стихотворения «Адели», напечатанного в «Полярной звезде» в 1824 году: «Люби, Адель, мою свирель»³. Возможно, стихи обращены к Адели Давыдовой, дочери А.Л. Давыдова, девочке лет четырнадцати, с которой Пушкин встречался в Каменке. Данные интертекстуальные включения придают рассказу некую музыкальную тональность, служащую необходимым повествовательным фоном для основных сюжетных коллизий.

В следующем за рассказом «Петерс» антитоталитарном эссе «Женский день» встречается цитата-аргумент в форме пословицы: «Сам

¹ Толстая Т.Н. Не кысь. – С. 253.

² Там же. – С. 259.

³ Там же. – С. 264.

погибай, а товарища выручай»¹. Она выполняет доказательную функцию, указывая на противоречивость школьной морали, по которой приветствуются доносительство и запрет на списывание.

В тексте рассказа «Вышел месяц из тумана» встречается интертекстема, представляющая собой строки детской считалки. Она выполняет функцию цитаты-примера, иллюстрирующей суждения автора: «...грозный смысл чудился в темных, непреложных заклинаниях, гудящих колокольным набатом: Вышел месяц из тумана, // Вынул ножик из кармана, // Буду резать, буду бить, // Все равно тебе водить!»².

«Любишь – не любишь» – одно из лучших произведений детской прозы Т.Н. Толстой, изобилующее цитатной лирикой. Трижды в рассказе обнаруживаются вкрапления стихов некоего дяди Жоржа, «чудного поэта, каких сейчас нет, романтического, немного мистика»³, по словам Мариванны – героя, известного лишь по упоминаниям няни: «– Няня, кто так громко вскрикнул, // За окошком промелькнул, // На крыльчке дверью скрипнул, // Под кроваткою вздохнул?... // – О дитя, что хмуришь бровки, // Вытри глазки и не плачь, // Крепко стянуты веревки, // Знает ремесло палач»⁴. Это стихотворение, на наш взгляд, можно соотнести с романтической балладой Иоганна Вольфганга фон Гете «Лесной царь» (в переводе В.А. Жуковского) и детскими «страшными» стихами А. Фета («Лихорадка»). Что касается «семантического ореола» (по определению М. Гаспарова) четырехстопного хорей, он указывает не только на «балладную традицию», но и на традицию колыбельной⁵. «Страшные» стихотворения дяди Жоржа неожиданно сближаются с колыбельными, которые поет няня Груша: казачьей колыбельной песней, присутствие которой придает рассказу обусловленную жанром атмосферу и вносит необходимую им же атрибутивность: «По камням струится Терек, // Плещет мутный ва-а-а-ал... // Злой чечен ползет

¹ Толстая Т.Н. Не кысь. – С. 275.

² Там же. – С. 282.

³ Там же. – С. 295.

⁴ Там же. – С. 295-296.

⁵ Гаспаров М.Л. Метр и смысл. – М., 1999. – С. 155.

на берег, // То-очит свой кинжа-а-а-ал...»¹; популярной песней Марии Пуаре: «Я ехала дом-о-ой... // Душа была полна-а-а...»². Сравним со стихами дяди Жоржа: «Не белые тюльпаны // В венчальных кружевах – // То пена океана // На дальних островах...»³; «Принцесса-роза жить устала // И на закате опочила. // Вином из смертного фиала // Печально губы омочила...»⁴. Эти цитаты преломляются в детском сознании и преобразуются, открывая ряд аллюзивных сближений с мифологическими образами, в результате чего межтекстовые связи приобретают характер своеобразного каламбура. Цитаты эксплицитные дополняются цитатами имплицитными и реминисценциями, которые посредством отдельных литературных образов, текстовой интонации напоминают читателю о ряде других произведений (Пушкина, Лермонтова, сказок). Что касается действительного авторства стихов, они принадлежат перу Т.Н. Толстой.

В рассказе «Свидание с птицей» нам удалось обнаружить интертекстему в форме песни Т.Н. Толстой: «А-а-ана была портнихой, // И шила гладью. // Па-а-а-а-а-а-а пошла на сцену. // И стала – актрисой! // Тарьям-пам-пам! // Тарьям-пам-пам!»⁵. По всей видимости, она выполняет функцию цитаты-заместителя, через которую осуществляется передача точки зрения героя дяди Бори на легкомысленное поведение героини Тамилы.

Эссе «Частная годовщина» изобилует различного рода интертекстемами. Здесь и цитаты-заместители, выражающие авторскую позицию с помощью строк Б.Ш. Окуджавы: «...у каждой эпохи свои подрастают леса»; и идиоматическое образование Ф.М. Достоевского «униженные и оскорбленные»; и реминисценция к телепрограммам «Времечко» и «Наши со Львом Новожёновым»; и поэтическая цитата-пример: «Мой ПЕРВЫЙ слог швартует корабли, ВТОРОЙ – изобразил собор Руанский, А в ЦЕЛОМ – у кого одни рубли, А у

¹ Толстая Т.Н. Не кысь. – С. 300.

² Там же. – С. 301.

³ Там же. – С. 303-304.

⁴ Там же. – С. 304-305.

⁵ Там же. – С. 308.

кого – доллар американский»; и вариация на роман Владимира Дудинцева «Не хлебом единым» – «не порошком единым»¹. Интертекстуальная насыщенность текста, по всей вероятности, выполняет экспрессивную функцию, сообщая о литературной эрудиции автора, реализуемой в рассматриваемом контексте.

В рассказе «Самая любимая», главной героиней которого является одинокая учительница русского языка Евгения, встречается ряд фольклорных идиоматических выражений, представляющих собой цитаты заместительного характера. В них прослеживается психолого-синтаксический параллелизм: «Ивовое кресло тягуче вздыхает, голубые глаза смотрят со спокойной укоризной, голос нетороплив: «Делу время, потехе час... Век живи – век учись... Без труда...»»².

В рассказе «Самая любимая» интертекстуальным включением становится песня, принадлежащая перу самой Т. Толстой, передающая эмоциональное состояние главной героини Женечки: «...где-нибудь на окраине, поближе к холодным полям, в вагон, в тусклое, постукивающее, примолкшее пространство ввалится морщинистый инвалид, растягивая баян: «О я несчастный, я калека, не дайте горе перенести, я половина человека, но я хочу и пить и есть»»³.

В эссе «Лилит» автор помещает небольшую рецензию на книгу доктора Жука «Мать и дитя. Гигиена женщины», в которой явным образом критикует содержание данного издания. Автор иронизирует над позицией доктора, изображающего женщину как хрупкое создание: «... Они сидят, они лежат, бескостные, струящиеся, охотно слабые, – чудное розовое, непропеченное тесто с цукатами родинок; тронь пальцем – останется ямка»⁴.

Встречаются в тексте эссе «Лилит» цитаты из стихотворений «Это было у моря» И. Северянина, «Над розовым морем вставала луна» Георгия

¹ Толстая Т.Н. Не кысь. – С. 327-328.

² Там же. – С. 351.

³ Там же. – С. 357.

⁴ Там же. – С. 388.

Иванова и «Незнакомка» Александра Блока: «Она осталась там, где всегда была – «у моря, где лазурная пена, где встречается редко городской экипаж», там, где «над розовым морем вставала луна», там, где «очи синие, бездонные цветут на дальнем берегу», там, где море шумит, как мертвая, покинутая своим обитателем ракушка, где под плеск волны всем белым и нежным, вечным, как соль, снится придуманный дольний мир, обитаемый смертными нами»¹. Данные вкрапления выполняют ретроспективную функцию, разрушая эпическую дистанцию между описываемыми событиями и современностью.

В финал повествования эссе «Неугодные лица» Т.Н. Толстая выносит пару классических интертекстов, которые автору контекстуально необходимы. В частности, самая популярная цитата из повести Н.В. Гоголя «Тарас Бульба»: «...я тебя породил, я тебя и убью»² и «Но не мне отмщение и не аз воздам»³. Напомним, что текст последней Л.Н. Толстой использовал в качестве эпиграфа к роману «Анна Каренина».

В автобиографическом эссе «Смотри на обороте» встречается явная цитация, выступающая в аргументационной функции. Автор вступает в дискуссию с русским путешественником Павлом Муратовым, автором книги «Образы Италии»: «Необычайно и как-то непостижимо глубок очень темный синий цвет на потолке Мавзолея Галлы Пладиции. В зависимости от игры света, проникающего сюда через маленькие оконца, он изумительно и неожиданно прекрасно переливает то зеленоватыми, то лиловыми, то багряными оттенками... Не к этому ли стремились, только другим путем, художники цветных стекол в готических соборах?»⁴. С позиции Т. Толстой, воодушевление Муратова абсолютно беспочвенно, поскольку описанный им Мавзолей Галлы Пладиции не внушает того благоговения, которым преисполнился путешественник: «Чудные слова! Но, протиснувшись в

¹ Толстая Т.Н. Не кысь. – С. 395.

² Там же. – С. 439.

³ Там же.

⁴ Там же. – С. 457.

часовню, я ничего не вижу. Может быть, для Муратова в свое время проводник освещал храм факелом, но сейчас здесь попросту темно, и тот скупой свет, что еле-еле проникает из окон, заслонен спинами туристов»¹.

В эссе «Квадрат» процитированы слова художественного критика, основателя объединения «Мир Искусства» Александра Бенуа: «Черный квадрат в белом окладе – это не простая шутка, не простой вызов, не случайный маленький эпизодик, случившийся в доме на Марсовом поле, а это один из актов самоутверждения того начала, которое имеет своим именем мерзость запустения и которое кичится тем, что оно через гордыню, через заносчивость, через поспание всего любовного и нежного, приведет всех к гибели»². Они выступают в роли цитаты-заместителя точки зрения автора, убежденного в том, что такое определение описываемого искусства наиболее уместным и правильным.

В эссе «Русский человек на randevу» цитируется строка русского театрального реформатора К.С. Станиславского, которую Толстая использует в заместительной функции: «Не верю! – кричит вслед за Станиславским читатель, но верить его никто и не просит: Шарлотты не существует в том простом смысле, в каком существовала бы обычная старящаяся женщина, пусть и француженка... Шарлотта, вначале представшая перед нами – и героем – воплощением Франции, постепенно, к концу романа, почти незаметно – и в то же время неуклонно – превращается в воплощение России»³.

Публицистический цикл «Сейчас» открывает эссе «Николаевская Америка», посвященное борьбе с курением. Повествуя о трагической кончине снимавшегося в рекламе сигарет «Marlboro» актера, Т. Толстая использует цитату заместительного характера: «Куря, можно заработать себе рак легких, как это произошло с Marlboro Man – brutальным красавцем с рекламы самых популярных сигарет, все приглашавшим и приглашавшим

¹ Толстая Т.Н. Не кысь. – С. 457.

² Там же. – С. 463.

³ Там же. – С. 483.

последовать за ним, туда, в Marlboro country, горно-лошадное, крутомачистское виртуальное пространство, – и вот, доприглашавшимся. Мальбрук в поход собрался, Dieu sait quand reviendra. А он уж не reviendra никогда» («Мальбрук собрался на войну, Бог весть, когда вернется») ¹. Отметим, что в русском языке данная фраза стала идиоматическим ироническим комментарием к планам человека, который затевает довольно крупное предприятие легкомысленно, без должной подготовки.

Эссе «Туристы и паломники» представляет собой путевой очерк об израильских святынях. Он предваряется эпитафией из песни известного рок-музыканта, солиста группы «Аквариум» Бориса Гребенщикова: «Небесный град Иерусалим // Горит сквозь холод и лед, // И вот он стоит вокруг нас, // И ждет нас, // И ждет нас...»². Данное включение имеет семантическую связь с содержанием эссе и является своего рода прологом. Отметим, что оно помещено и в финал, что придает повествованию рамочную композицию.

В тексте также встречается еще одна поэтическая интертекстема – строки стихотворения Бориса Пастернака «Гефсиманский сад» (1949): «Я в гроб сойду и в третий день восстану, // И, как сплавляют по реке плоты, // Ко Мне на суд, как баржи каравана, // Столетия поплывут из темноты»³. Примечательно, что Гефсиманским садом в евангельские времена называлась вся долина, лежащая у подошвы Елеонской горы и гробницы Богородицы. Она традиционно почитается, как место моления Иисуса Христа в ночь ареста: согласно Новому Завету, Иисус и его ученики регулярно посещали это место, что и позволило Иуде найти Иисуса в эту ночь. Это включение, так же, как и предыдущее, несет определенную смысловую, тематически и текстуально обоснованную нагрузку.

В эссе «Какой простор: взгляд через ширинку» критикуются современные мужские журналы, которые, по мнению Т. Толстой, самым примитивным образом раскрывают своего адресата: «Это brutальное

¹ Толстая Т.Н. Не кысь. – С. 499.

² Там же. – С. 506.

³ Там же. – С. 519.

двуногое, тупо сосредоточенное только на одном: куда вложить свой любимый причиндал»¹. Следующее включение представляет собой опрозраченные строки из стихотворения Давида Самойлова «Из детства» (1956). Сравним: «Я – маленький, горло в ангине. // За окнами падает снег. // И папа поёт мне: // «Как ныне Сбирается вещей Олег...»²; «Никогда не плакал он над брэнностью мира, – «маленький, горло в ангине», – и папа, соответственно, не читал ему «вещего Олега»³. В контексте эссе данные интертекстемы выступают как цитаты-заместители.

«Лед и пламень» – эссе 1998 года. Может быть отнесено к антиамериканскому циклу статей Т. Толстой. Экспозиция о женском коварстве сменяется изображением героя славного американского детства Микки Мауса, своеобразного фетиша в сознании массовой «штатской» общности. Автор рассуждает о роли духовных ценностей в жизни американского народа, которая с каждым днем все больше сводится к минимуму. В тексте встречаются строки из стихотворения Н. Саконской о В.И. Ленине: «На октябрьский праздник // Дедушка-сосед // Подарил мне в рамке //Ленина портрет. // Я портретом этим // Очень дорожу // И всегда с любовью // На него гляжу»⁴. Данные строки здесь адресованы не вождю пролетариата, а Микки Маусу, излюбленному персонажу диснеевской анимации. Отношение американцев разных возрастных групп однозначно: все они слепо поклоняются мультипликационному образу, созданному Уолтом Диснеем. Т. Толстая «осуждает подобный фетишизм, придавая своему повествованию иронический контекстуальный оттенок»⁵.

Эссе «Купцы и художники» изобилует цитатами Василия Васильевича Розанова, известного русского религиозного философа, литературного

¹ Толстая Т.Н. Не кысь. – С. 531.

² Самойлов Д. Из детства. URL: <http://poetrylibrary.ru/stixiya/ya-malenkij-gorlo.html> (дата обращения: 01.07.2014)

³ Толстая Т.Н. Не кысь. – С. 534.

⁴ Там же. – С. 539.

⁵ Керимова Д.Ф. Интертекстуальность романа Т.Н. Толстой «Кысь»: функциональная доминанта цитируемой авторской лирики // Вестник Дагестанского государственного университета. – Махачкала: Филологические науки, 2013. – С. 422.

критика и публициста: «Русский человек задарма и рвотного выпьет», «Вечно мечтает, и всегда одна мысль: – как бы уклониться от работы. (русские)»¹. Встречающаяся в тексте обозначенного эссе идиома «свободный труд свободно собравшихся людей», принадлежащая перу поэта-футуриста Владимира Владимировича Маяковского, стала символом оптимизма в эпоху первых советских пятилеток. В эссе есть и поэтические интертекстемы. Среди них – строки из стихотворения Марины Цветаевой, сюжетно напоминающие пьесу А.П. Чехова «Вишневый сад»: «Будет скоро тот мир погублен! // Посмотри на него тайком. // Пока тополь еще не срублен // И не продан еще наш дом»². В самом начале XX века, с приходом к власти большевиков, гражданское былое общество было разрушено, а право собственности было объявлено преступлением, поскольку у настоящего коммуниста не должно было быть ничего, кроме веры в светлые идеи коммунизма. В очередной раз иронизируя над этим, Т. Толстая помещает в эссе «Купцы и художники» шуточные строки из стихотворения Сергея Николаева, написанного в 70-е гг.: «Возле речки, у бугра // Волк Петром питался. // Что осталось от Петра? // Партбилет остался»³.

Обнаруженная в эссе конструкция «имущества лучшего и непреходящего»⁴ позаимствована из евангельского Нового Завета: «Ибо вы и моим узам сострадали и расхищение имения вашего приняли с радостью, зная, что есть у вас на небесах имущество лучшее и непреходящее»⁵. О чем же говорит апостол? За веру в Иисуса в те времена приходилось платить огромную цену. Апостолов сажали в тюрьмы и казнили, простых христиан ссылали, а их имущество разворовывали и разграбляли. Т. Толстая же отмечает, что русская литература, взыскуя «имущества лучшего и

¹ Толстая Т.Н. Не кысь. – С. 541.

² Там же. – С. 541-542.

³ Там же. – С. 543.

⁴ Там же. – С. 545.

⁵ Послание к Евреям 10:34. URL: <https://www.bibleonline.ru/wallpaper/biblebox/he10-34/> (дата обращения: 10.02.2015)

непреходящего», совершенно «обошла стороной практическую пользу денег, их неимоверное удобство»¹.

Особой интертекстуальной популярностью пользуются у автора включения из Евангелия, помещенные в весьма ироничный контекст: «Не всегда, знаете, приятно, придя домой и уже переобувшись в тапочки, столкнуться в коридоре с Ангелом: «над головою его была радуга, и лице его как солнце, и ноги его как столпы огненные; в руке у него была книжка раскрытая» (Откр., 10: 1– 2). Невротиком станешь»². Поэтическое включение отсылает нас к эпохе коллективизации, минуя которую русский народ может с отчаянной уверенностью заявить: «...мы сильно битые»: «Сорок тысяч стоит «Волга», // Люди копят деньги долго. // Но какой владельцу прок? // Все отнимут, – дайте срок»³.

В тексте эссе «Отчет о культуре имущества» встречается цитата-пример из фильма «Журавушка» (1968), произнесенная Народной артисткой СССР Нонной Мордюковой: «Личность загадочна, прихотлива, коварна, упряма, мелка и велика, неожиданна и переменчива: «то ему – то, а то раз – и это»⁴. Она, безусловно, подтверждает отсутствие всякой субъективности автора к культивируемой личности.

Автор эссе «Битва креветки с рябчиком» указывает на противостояние двух идеологий, ориентированных соответственно на особость российского пути и на единство России с западным миром, существовавшее на протяжении многих веков и сохранившееся в настоящее время. Т. Толстая, иронизируя над происходящим, заявляет, что «в прежние времена самой дальней границей наших appetitов был Китай, и, видит Бог, мы взяли у жителей Поднебесной лучшее, что у них было, – чай, превратив его в наш национальный напиток. Ни одного из классических, любимейших китайских лакомств мы при этом не позаимствовали: ни медвежьи ладоши, ни мозг

¹ Толстая Т.Н. Не кысь. – С. 545.

² Там же. – С. 549.

³ Там же. – С. 550.

⁴ Там же. – С. 557.

живой обезьянки, ни соловьиные язычки не соблазнили наш маленький трудолюбивый народ»¹. Однако тут же иронически оговаривается: «Только эксцентрики от любовного отчаяния решались на какого-нибудь трепанга или супчик из акульих плавников, подобно Ваньке Морозову из песенки Окуджавы: «А он медузами питался, Чтоб той циркачке угодить, И соблазнить ее пытался, Чтоб ей, конечно, угодить»»². Далее следует перифрастический оборот, позаимствованный из стихотворения «Певец» А.С. Пушкина, определяющий соловья: «Но что-то мешает нам поедать «певца любви, певца моей печали»..?»³. Благодаря выразительной интонации рефрена создается диссонанс между назначением и употреблением строк, что позволяет подчеркнуть ироничное отношение автора к описываемому явлению.

Таким образом, мы можем обозначить в качестве основных функций, выполняемых цитацией, следующие: аргументации точки зрения автора, ссылки на авторитет, замещения. Все они довольно часто реализуются в текстах Т.Н. Толстой, обнаруживая ироническое звучание.

Известный литературовед А. Генис высказался о постмодернизме следующим образом: «Если реалист рассказывал истории, то модернист рассказывал о том, как он рассказывает истории. Постмодернист историй уже не рассказывает вовсе – он их цитирует»⁴. В такой незатейливой, каламбурной форме критик охарактеризовал основную категорию интертекстуальности, еще раз подтвердив статус цитации как излюбленного приема авторов–постмодернистов.

¹ Толстая Т.Н. Не кысь. – С. 572.

² Там же. – С. 572.

³ Там же.

⁴ Генис А. Каботажное плавание. К вопросу о филологическом романе // L-критика. – Выпуск 1. – М., 2000.

3.2. Паразаглавия

В творчестве Т.Н. Толстой широко представлены различного рода интертекстуальные включения, позволяющие реализовать авторский замысел в полной мере. А. Жолковский охарактеризовал подобный прием следующим образом: «Интерес у исследователя интертекстов всегда двойкий: увидеть как саму цитату, так и ее новый поворот»¹. Паразаглавия, представляющие собой интертекстемы, вынесенные в заглавие текстов, позволяют автору сразу же актуализировать эрудицию читателя и настроить его на последующее, контекстуально подкрепленное прочтение.

«Милая Шура» – рассказ с паразаглавием. В нем содержится намек на идейное родство с романом Ги де Мопассана «Милый друг» (1885). Герой последнего – бывший гусар Жорж Дюруа, ныне служащий Северной железной дороги, совершает стремительное восхождение по социальной лестнице, ступенями которой становятся его подруги, как правило, приходящиеся женами высокопоставленным парижским чиновникам. С героиней Толстой Александрой Эрнестовной его роднит чрезмерная наружная любвеобильность, сопутствующая, как ни странно, тщательно скрываемому под масками страстолюбцев одиночеству. Именно в этом рассказе обнаруживается излюбленный прием Т. Толстой – антиномия света и тьмы как противопоставление духовного и материального, бытового и бытийного, возвышенного и низменного, сострадания и равнодушия, мечты и действительности, добра и зла. Несколько позже он будет использован автором в рассказах «Круг» и «Ночь», в которых зазвучит с новой силой и еще более отчетливой альтернативой «жизни или смерти».

¹ Жолковский А.К. Блуждающие сны. – С. 18.

Заглавие рассказа «Факир» идентично заглавию юмористического рассказа Надежды Тэффи. Факир Тэффи «прокалывает булавками язык, руки и ноги в кровь, разрезает поперек собственного живота и выворачивает глаза из орбит в присутствии науки в лице докторов и пожелавших из публики»¹, – словом, следует амплу мага, фокусника. У Толстой же факир становится «щедрым владельцем золотых плодов, который раздает их направо и налево, насыщает голодных и поит страждущих, он махнет рукой – и расцветают сады, женщины хорошеют, зануды вдохновляются, а вороны поют соловьями»², фигурой-антитезой, миру которой противостоит мир Гали и Юры, простых людей, живущих на инженерскую зарплату, едущих на работу через весь город и уверенных, что где-то есть настоящая, яркая, небедная жизнь.

«Лимпопо» – рассказ, в заглавие которого вынесено название реки в Южной Африке, известное нам по сказке К.И. Чуковского «Айболит» (1925). В рассматриваемом контексте оно символизирует бесконечный поиск человеком своего предназначения: «...все бегут, бегут – прочь от себя или на поиски себя самого: бесконечно бежит Одиссей, кружа и топчась в мелком блюдце Средиземного моря; три сестры бегут в Москву, неподвижно и вечно, как в кошмаре, перебирая шестью ногами и не двигаясь с места, бежит доктор Айболит, тоже, вроде тебя, размечтавшийся о каких-то заморских больных зверях – «и вперед побежал Айболит, и одно только слово твердит: Лимпопо, Лимпопо, Лимпопо!»»³.

В заглавие рассказа «Спи спокойно, сынок» вынесена трансформированная строфа колыбельной. Отметим, что повествование обозначенного рассказа насыщено именно фольклорным интертекстом. Это и кричалка из детской игры «Али-Баба», обнаруживаемая также в тексте романа «Кысь»⁴, и цитаты из русской народной сказки «Как у бабушки

¹ Тэффи. Факир. URL: <http://www.vek-serebra.ru/teffi/fakir.htm> (дата обращения: 23.05.2015)

² Толстая Т.Н. Не кысь. – С. 47.

³ Там же. – С. 95.

⁴ Там же. – С. 129; Толстая Т.Н. Кысь. – С. 136.

козел», и колыбельная «Спи, моя радость, усни»¹. Столь частое обращение к устному народному творчеству вызвано желанием автора опозитизировать нарратив, придать ему лирический оттенок.

Название рассказа «Круг» символично, поскольку круг – универсальный символ, который означает целостность, непрерывность, первоначальное совершенство. Линия круга – это единственная линия, не имеющая ни начала, ни конца и все точки которой эквивалентны. Центр круга является источником бесконечного вращения времени и пространства. Круг – одна из наиболее популярных фигур для выражения идеи вечности, поскольку движение по кругу символически означает постоянное возвращение к исходной точке. Круг, который проходит стрелка в циферблате часов или на шкале в компасе, также обозначает возвращение в точку отправления. В сущности он передает идею рассказа – цикличность человеческого бытия, подтверждаемую жизнью главного героя Василия Михайловича: «...Все предрешено, и в сторону не свернуть – вот что мучило Василия Михайловича. И жен не выбирают, они сами, неизвестно откуда взявшись, возникают рядом с вами, и вот вы уже бьетесь в сетях с мелкими ячейками, опутаны по рукам и ногам, и вас, стреноженного, с кляпом во рту, обучают тысячам тысяч удушающих подробностей преходящего бытия, ставят на колени, подрезают крылья, и тьма сгущается, а солнце и луна все бегут и бегут, догоняя друг друга, по кругу, по кругу, по кругу»².

Конструкция, вынесенная в заглавие рассказа «Пламень небесный», встречается в Евангелии мира от ессеев: «...И Отец Небесный их не забудет. Он изгладил грехи их, как облако, И возжег свечу Истины в сердцах их...; Ибо Отец Небесный возжег пламень Свой в сердцах Детей Света»³. Ессеи – еврейская религиозная секта конца эпохи Второго храма (2 в. до н.э. – конец 1 в. н.э.). Ессеи, которые постигали тонкости Священного Писания и

¹ Толстая Т.Н. Не кысь. – С. 129.

² Там же. – С. 139.

³ Евангелие мира от ессеев. URL: http://essenes.narod.ru/Evangelie_Mira_part3.htm (дата обращения: 20.08.2015)

проходили особые обряды аскетического очищения, получали дар предвидения. Согласно их учению, душа состоит из тончайшего эфира, а тело – темница, в которую она заключена вследствие грехопадения, из которой после смерти человека улетает на небо. В рассказе пламень небесный приобретает символический смысл – это своего рода олицетворение приближающейся смерти. Так, дачница-мещанка Ольга Михайловна бесчувственно дожидается кончины соседа Коробейникова: «Скоро, уже скоро. Хорошо бы до конца лета. Она долго стоит и смотрит, как бледный огонь фонаря пересчитывает больничные стволы берез, как смыкается световой коридор, как сгущается тьма, как во тьме пламень небесный вслепую нашаривает свою жертву»¹. Жизнь героев на даче подразумевает лёгкость во всём: в церемонии приёма гостей, в манере общаться, в отношении к жизни и людям. Это своеобразное укрытие от проблем реальности. Коробейников же привносит в этот мир заботы и тревоги настоящей жизни. Дачники не хотят испытывать ни жалости, ни сочувствия, ни мук совести. Они желают Коробейникову навсегда покинуть этот мир, дабы сохранить «дачную идиллию».

Весьма своеобразна композиционная схема эссе «Ряженые». Оно состоит из глав, названия которых представляют собой цитаты-заместители. Две его главы озаглавлены строками из поэм В.В. Маяковского «Хорошо!» – «Под блузами – коммунисты»² и «Владимир Ильич Ленин» – «Я себя под Лениным чищу»³. Такие названия находят содержательное оправдание: основное действие, связанное с визитом голландских документалистов в Москву, разворачивается на фоне народных волнений. Последняя глава имеет заглавие, позаимствованное у Осипа Мандельштама «На Красной площади всего круглей Земля» (1935), тоже указывающее на место действия. Само заглавие, вероятно, является реминисценцией из одноименных юморесок А.П. Чехова (1883), напоминающих праздничное хождение в

¹ Толстая Т.Н. Не кысь. – С. 191.

² Маяковский В.В. Стихотворения и поэмы. – Л., 1971. – С. 491.

³ Там же. – С. 417.

народ. Глава «Под блузами – коммунисты» номинативно созвучна строке из октябрьской поэмы В.В. Маяковского «Хорошо»:

«Холод большой.
Зима здорова.
Но блузы
прилипли к потненьким.

Под блузой коммунисты.

Грузят дрова.

На трудовом субботнике»¹.

За ней следует глава «Интерлюдия», выступающая как связующая часть, эпизод между частями эссе. Одно из первых упоминаний об интерлюдии содержит трактат «Монумент музыке» (1676) Т. Мэйса. В русской музыке это понятие встречается в кантате С.И. Танеева «По прочтении псалма», в музыке М.А. Балакирева к трагедии Шекспира «Король Лир», в сюите «Мадригал» для голоса и фортепьяно Н.Я. Мясковского, в балете «Ромео и Джульетта» и кантате «К 20-летию Октября» С.С. Прокофьева, в Симфонии в трех частях и Реквиеме И.Ф. Стравинского и в квартете № 3 А.К. Глазунова.

«Виновата ли я?» – название третьей главы, представляющее собой строку из застольной русской народной песни. В эссе эту мелодию напевает бродяжка Ваня, прося подаяния на углу гостиницы «Москва». Встречается в самом тексте данной главы и итальянское изречение «*La donna è mobile*»² («Женщина непостоянна», в самом известном русском переводе – «Сердце красавиц склонно к измене») – ария герцога Мантуанского из оперы Джузеппе Верди «Риголетто» (1851) на либретто Ф.М. Пьяве. Ирония этих строк заключается в том, что на женское непостоянство сетует герцог, неразборчивый дамский поклонник (в русском переводе это подчеркнuto словами «Но изменяю первым им я»).

¹ Маяковский В.В. Стихотворения и поэмы. – С. 521.

² Толстая Т.Н. Не кысь. – С. 207.

Заглавие рассказа «Река Оккервиль» имеет интертекстуальную связь с реальным топонимом – одноименной рекой на востоке Санкт-Петербурга, левым притоком реки Охты. Первые же строки характеризуют необычность Петербурга, некоторую зависимость восприятия автора (и читателя) от существующих литературных ассоциаций: «Мокрый, струящийся, бьющий ветром в стекла город за беззащитным, незанавешенным, холостяцким окном, за припрятанными в межоконном холоду плавлеными сырками казался тогда злым петровским умыслом, мстью огромного, пучеглазого, с разинутой пастью, зубастого царя-плотника, все догоняющего в ночных кошмарах, с корабельным топориком в занесенной длани, своих слабых, перепуганных подданных»¹. Этот город-знак, город-текст, имеющий множество прочтений и толкований, может и вправду иметь не одно имя: «Он вырос из каждого из них, перерос их. Например, самый центр – Санкт-Петербург, в черте Обводного канала это может быть Петербург, кольцо «рабочих окраин» (а точнее – промзона) – Петроград, а новые районы – Купчино, Гражданка и прочее – хоть Ленинград, – ей-богу, все равно»².

Данная интертекстема является лейтмотивной и несет важную смысловую нагрузку. Река Оккервиль – место, манящее главного героя Симеонова. Симеонов чем-то напоминает Акакия Акакиевича из гоголевской «Шинели»: у него такая же сложнообъяснимая внешность, непонятный возраст, он так же лелеет свою мечту. Для Симеонова старая пластинка – не вещь, а сама волшебная Вера Васильевна, чарующая его много лет своим голосом: «Симеонов бережно снимал замолкшую Веру Васильевну, покачивал диск, обхватив ее распрямленными, уважительными ладонями; рассматривал старинную наклейку: э-эх, где вы теперь, Вера Васильевна?»³. Симеонов «встраивает» Веру Васильевну, столь напоминающую своим обликом молодую Анну Ахматову, в декорации Петербурга Серебряного века. Однако боязнь разочарования все же останавливает его. Герой

¹ Толстая Т.Н. Не кысь. – С. 244.

² Тульчинский Г. Город-испытание // Метафизика Петербурга. – СПб., 1993. – С. 154.

³ Толстая Т.Н. Не кысь. – С. 245.

испытывает страх перед неизведанным, поскольку изначально наделяет это самое неизведанное всеми существующими в его воображении прелестями: «...не видя, не зная дальней этой, почти не ленинградской уже речки, можно было вообразить себе все, что угодно: мутный зеленоватый поток, например, с медленным, мутно плывущим в нем зеленым солнцем, серебристые ивы, тихо свесившие ветви с курчавого бережка; ...а ведь на самом деле там наверняка же склады, заборы, какая-нибудь гадкая фабричка выплевывает перламутрово-ядовитые отходы, свалка дымится вонючим тлеющим дымом, или что-нибудь еще, безнадежное, окраинное, пошное...»¹.

Название эссе «Женский день» тоже очевидно интертекстуально. Международный женский день – праздник, отмечаемый ежегодно 8 марта в ряде стран как «женский день». Исторически он появился как день солидарности трудящихся женщин в борьбе за равноправие и эмансипацию. В тексте эссе, сообразно названию, повествуется об этом празднике, хотя и в саркастической форме.

Рассказ «Вышел месяц из тумана» имеет паразаглавие, отсылающее нас к детской считалке. Оно актуализирует тему детства, являющуюся лейтмотивной в данном рассказе.

Заглавие рассказа «Соня», на наш взгляд, тоже интертекстуально. Сюжетные коллизии позволяют провести компаратив с героиней романа-эпопеи Л.Н. Толстого «Война и мир» Соней Ростовой. Племянница графа Ростова, она с детства воспитывается в его доме. Соня влюблена в Николая Ростова. С его сестрой Наташей ее связывает искренняя дружба и привязанность. Соня сдержанна, молчалива, рассудительна, способна жертвовать собой. Чувство к Николаю настолько сильно, что она готова любить всегда, не обременяя его ответными чувствами. Из-за этого она отказывает Долохову, который делает ей предложение. Соня и Николай связаны словом: он пообещал жениться на ней. Однако старая графиня Ростова против этой свадьбы. Соня, не желая платить неблагодарностью,

¹ Толстая Т.Н. Не кысь. – С. 247-248.

отказывается от свадьбы, освобождая Николая от данного обещания. После смерти старого графа живет вместе с графиней на попечении Николая. Героиня же Татьяны Толстой глупа, о чем нередко весьма иронично отзываются ее знакомые, но в то же время она обладает той же жертвенностью, что и ее тезка Ростова: «...по прошествии некоторого времени, когда уже выяснились и Сонины незаменимость на кухне в предпраздничной суете, и швейные достоинства, и ее готовность погулять с чужими детьми и даже посторожить их сон, если все шумной компанией отправляются на какое-нибудь неотложное увеселение, – по прошествии некоторого времени кристалл Сониной глупости засверкал иными гранями, восхитительными в своей непредсказуемости»¹. Судьба этой героини печальна: прожив добрую часть жизни в услужении соседей и знакомых, она оказывается жертвой их глупого розыгрыша с мнимым воздыхателем, пишущим ей любовные послания, и умирает во время бомбежки. Примечательно, что имя ее вымышленного возлюбленного совпадает с именем юного графа Ростова. Николай – плод бурной фантазии знакомых Сони: «Они собрались большой компанией – Ада, Лев, еще Валериан, Сережа, кажется, и Котик, и кто-то еще, – и разработали уморительный план (поскольку идея была Адина, Лев называл его «адским планчиком»), отлично им удавшийся. ...она предложила придумать для бедняжки загадочного воздыхателя, безумно влюбленного, но по каким-то причинам никак не могущего с ней встретиться лично»². Если в романе Л.Н. Толстого судьба героини имеет открытый финал, то в рассказе Т.Н. Толстой трагическая развязка оказывается неизбежной.

Имя, вынесенное в заглавие следующего рассказа сборника «Не кысь», имеет бесспорную интертекстуальную природу. Йорик – персонаж пьесы Уильяма Шекспира «Гамлет», королевский скоморох и шут, череп которого был вырыт могильщиком в 5 акте 1 сцене пьесы.

¹ Толстая Т.Н. Не кысь. – С. 334.

² Там же. – С. 337.

Видя череп, Гамлет произносит свой знаменитый монолог: «Увы, бедный Йорик! – Я знал его, Горацио. Это был человек бесконечного остроумия, неистощимый на выдумки. Он тысячу раз таскал меня на спине. А теперь это само отвращение и тошнотой подступает к горлу»¹. В рассказе Т.Н. Толстой таким именем назван китовый ус – одна из тех безделушек, что хранилась в жестянке из-под свиной тушенки «Дорсет». Вероятно, данное уподобление связано с тем, что жестяная банка, о которой повествует автор, так же, как и череп шекспировского Йорика, является своего рода олицетворением тленности жизни, которая еще недавно была ключом. Примечательно, что в тексте она приобретает весьма символические перифрастические номинации: «маленькие трупки вещей, ракушки затонувших островов»².

В рецензии на перевод кулинарной книги Елены Молоховец на английский язык «Золотой век» интертекстуально само заглавие. Золотой век – представление, присутствующее в мифологии практически всех народов, блаженное состояние первобытного человечества, жившего в гармонии с природой. Само понятие «золотой век» впервые в античной литературе фиксируется только во второй половине I в. до н.э. в «Энеиде» Вергилия. Отмечаемый у Вергилия и почти всех его последователей переход от «золотого рода» к «золотому веку» явился важнейшим качественным сдвигом в интерпретации мифа, позволившим актуализировать утопическое содержание древних преданий. Рассматриваемая статья Т.Н. Толстой посвящена событиям XIX века. XIX столетие стало для России временем невероятного культурного взлета и расцвета. По богатству литературы, изобразительного искусства, музыки этот век не сравним ни с каким другим периодом истории не только России, но и мировой культуры в целом. Если в XVIII веке Россия достаточно ярко заявила всему миру о своем существовании, то в XIX веке она буквально ворвалась в мировую культуру, заняв там одно из самых почетных мест. Это

¹ Шекспир У. Гамлет. URL: <http://www.knigger.com/texts.php?bid=9894&page=48> (дата обращения: 12.01.2016)

² Толстая Т.Н. Не кысь. – С. 344.

произошло благодаря тому, что она смогла подарить миру гениальных литераторов, живописцев, музыкантов, архитекторов, философов и тем самым внесла огромный вклад в сокровищницу общечеловеческой культуры. Именно в XIX веке, став классической, российская культура создала совершенные образы и произведения, на которые ориентировались и ориентируются многие поколения людей и художников в своей жизни и творчестве. Что касается использования Толстой данной идиомы в качестве заглавия рецензии, то здесь выражена явная ирония автора над некоторыми процессами, сопровождавшими этот самый культурный расцвет.

Название следующего эссе сборника «Лилит» интертекстуально: Лилит – первая жена Адама в каббалистической теории. Упоминается в некоторых ранних апокрифах христианства, не вошедших в канонический библейский текст. Согласно преданию, расставшись с Адамом, Лилит стала злым демоном, убивающим младенцев. Лилит была первой женой Адама: бог, сотворив Адама, сделал ему из глины (или из пыли) жену и назвал её Лилит. Это была высокая молчаливая женщина с длинными чёрными распущенными волосами. Согласно самой известной книге каббалистической литературы «Зогар», она стала женой Самаэля, матерью демонов. Лилит входила в число десяти архидьяволов. В «Фаусте» Гёте Мефистотель называет Лилит первой женой Адама, которая сгубила своими длинными волосами многих юношей. На страницах своего рассказа Т.Н. Толстая пытается провести параллели между женщинами различных эпох, не забываящими о своем предназначении даже в самые тяжелые времена: «Поразительно, однако, какими они оказались стойкими, эти женщины тридцатых-сороковых-пятидесятых... Отчаянная, отважная женственность – попудриться перед бомбежкой, накрутить кудри на стреляные гильзы, а потом, после войны, снова и снова взбивать надо лбом валик поредевших волос, прикрывать затылок шляпкой-менингиткой – маленьким блюдечком,

лилипутским напоминанием о былом величии»¹. Образ Лилит в названном контексте выступает как олицетворение женского начала и символизирует женскую красоту.

«Небо в алмазах» – эссе, посвященное крушению лайнера «Титаник» в апреле 1912 года. Само заглавие позаимствовано из пьесы «Дядя Ваня» (1897) Антона Павловича Чехова (1860–1904). Соня, утешая усталого, измученного жизнью дядю Ваню, говорит (действие 4): «Мы отдохнем! Мы услышим ангелов, мы увидим все небо в алмазах, мы увидим, как все зло земное, все наши страдания потонут в милосердии, которое наполнит собою весь мир, и наша жизнь станет тихою, нежною, сладкою, как сказка»². Фраза символизирует недостижимую гармонию, умиротворение, счастье, исполнение желаний. В контексте обозначенного произведения она получает ироническое звучание, сопутствующее описанию непревзойденной роскоши, характеризовавшей «непотопляемый» Титаник. Все предлагаемые Т.Н. Толстой факты, несомненно, позаимствованы из разных документальных источников, посвященных хронике крушения судна, и являются переложением данных трудов. Таким образом, названное эссе можно охарактеризовать как паратекстуальное.

Эссе «Квадрат» имеет интертекстуальное заглавие, отсылающее читателя к известному полотну советского художника-авангардиста польского происхождения Казимира Малевича «Черный квадрат». Судя по содержанию произведения, Т. Толстая – безоговорочный противник такого «квадратного» искусства.

«Русский человек на randevу» – эссе Т.Н. Толстой, имеющее бесспорное интертекстуальное название. «Русский человек на rendez-vous» относится к публицистике Н.Г. Чернышевского и имеет подзаголовок «Размышления по прочтении повести г. Тургенева «Ася»». Однако в своей статье Чернышевский даёт более широкую картину, изображающую

¹ Толстая Т.Н. Не кысь. – С. 392.

² Чехов А.П. Дядя Ваня. URL: <http://www.lib.ru/LITRA/CHENOW/vanya.txt> (дата обращения: 10.03.2016)

современное ему русское общество, а именно – образ «положительного героя» повестей и романов, который в ряде ситуаций проявляет неожиданные отрицательные свойства характера (нерешительность, трусость)¹. Прежде всего, эти черты проявляются в любви и личных отношениях. Что касается произведения Т. Толстой, то в нем повествуется о русском писателе Андрее Макине, который за написанный на французском языке роман получил премию Медичи, «лицейского Гонкура», назначаемого студентами, и саму Гонкуровскую премию. Отметим, что характеристика, данная автором эссе Макину, далека от дифирамбической.

Следующее произведение, помещенное в сборник «Не кысь», – «Здесь был Генис». Оно имеет подзаголовок «Предисловие к трехтомнику А. Гениса «Раз. Два. Три». В нем Т. Толстая рассказывает о русском писателе, эссеисте, литературоведе и радиоведущем Александре Александровиче Генисе. Выпускник филологического факультета Латвийского университета, в 1977 году он эмигрировал в США. Более двадцати лет Александр Генис посвятил ведению передачи «Американский час» на Радио «Свобода», сотрудничеству с «Новой газетой» и рядом сетевых и печатных периодических изданий, работал в эмигрантской газете «Новый американец», которую издавал Сергей Довлатов. Генис – автор и ведущий телевизионного цикла «Письма из Америки». Он и сегодня плодотворно сотрудничает с русскоязычными СМИ России и Америки (радиостанцией и телеканалом «Культура»). Рассказывая некоторые курьезные случаи из жизни автора, Т. Толстая одновременно иронизирует и восхищается им: «Я не знаю, что это такое. Но теперь у меня зачем-то есть кость – благодаря Генису. И зачем-то, почему-то я была там, куда без Гениса никогда бы не догадалась заглянуть»².

Заглавие эссе «Отчет о культе имущества» тоже интертекстуально. Доклад «О культе личности и его последствиях» (также известный как «секретный доклад Хрущёва на XX съезде КПСС») был зачитан Первым

¹ Чернышевский Н.Г. Русский человек на rendez-vous. Размышления по прочтении повести г. Тургенева «Ася». URL: http://az.lib.ru/c/chernyshewskij_n_g/text_0260.shtml (дата обращения: 15.03.2016)

² Толстая Т.Н. Не кысь. – С. 529.

секретарём Президиума ЦК КПСС Н.С. Хрущёвым на закрытом заседании XX съезда КПСС 25 февраля 1956 года. Он был посвящён осуждению существующего культа личности И.В. Сталина, массового террора и преступлений второй половины 1930-х – начала 1950-х, вина за которые возлагалась на Сталина, а также проблеме реабилитации репрессированных при Сталине партийных и военных деятелей. В контексте эссе такое название выступает в роли перифрастического оборота, замещающего название статьи о романе герцога Вестминстерского и легендарной Коко Шанель, напечатанной в одном из номеров журнала «Культ личностей». Т. Толстая иронично подмечает, что задуманная изначально как статья о людях, взгляд «на Личность, индивидуальность, монаду; на неповторимость и уникальность человека, – как особо выдающегося и замечательного, так и просто чем-то любопытного»¹, она превратилась в опись подарков, которые преподносили друг другу влюбленные: «...он ей – драгоценности, она ему – тоже что-то; он ей – комод («высота – 219 см, ширина – 178 см; комод богато украшен черным деревом, черепаховой костью, инкрустацией и стеклянными панелями XVII века с выгравированным на обратной стороне орнаментом, отделан позолоченной бронзой»), она ему – тоже что-то»². Автор обвиняет журнал в несоответствии заявленного названия содержанию: «Ну и кто из попавших в поле зрения журнала служит объектом культа? Не кто, а что: денежки»³.

В эссе «Прожиточный минимализм» название носит окказионально-интертекстуальный характер: устоявшееся выражение «прожиточный минимум», характеризующее как минимальный уровень дохода, который считается необходимым для обеспечения определённого уровня жизни в определённой стране, приобретает благодаря суффиксу –изм значение определённого общественного, бытового, мировоззренческого уклада, основанного на лаконичности выразительных средств, простоте, точности и

¹ Толстая Т.Н. Не кысь. – С. 556.

² Там же. – С. 557.

³ Там же.

ясности композиции. Т. Толстая отвергает такого рода направление, которое, по ее мнению, не столько лишено хлама, сколько перенасыщено пустотой: «...по эту сторону материи, частью коей я пока худо-бедно являюсь, я не хочу пустоты... Минимализм труслив: он боится живых и кривых вещей, он неспособен примирить между собой предметы разных стилей и потому выбрасывает их...»¹.

Заглавие эссе «Битва креветки с рябчиком» символично. Исторически так сложилось, что рябчик – исконно русский деликатес. В классической литературе рябчики изображались преимущественно как ценная дичь и продукт, пользовавшийся большой гастрономической популярностью в изысканном обществе. Рябчики упомянуты в таком контексте в известной сатирической сказке М. Е. Салтыкова-Щедрина «Повесть о том, как один мужик двух генералов прокормил». В этом произведении голодному генералу мерещится привычная ему пища: «Рябчики, индейки, поросята так и мелькали перед глазами, сочные, слегка подрумяненные, с огурцами, пикулями и другим салатом». Мужик же, который оказался вынужден кормить генералов, «из собственных волос сделал силок и поймал рябчика»². Одно из наиболее известных упоминаний рябчиков в литературе содержится в лирике В. В. Маяковского :

«Ешь ананасы, рябчиков жуй,
День твой последний приходит, буржуй»³.

Креветки – деликатес заграничный, противопоставленный в данном контексте рябчику. Продукт, используемый в азиатской и европейской кухне. Выходит, что «битва креветки с рябчиком» – противопоставление не только двух продуктов, а целых культур приготовления пищи. Т. Толстая отмечает, что некогда правившие аппетитами россиян «рябчики, дупели, перепелки,

¹ Толстая Т.Н. Не кысь. – С. 564.

² Салтыков-Щедрин. Повесть о том, как один мужик двух генералов прокормил. URL: http://rvb.ru/saltykov-shchedrin/01text/vol_16_1/01text/0483.htm (дата обращения: 10.03.2015)

³ Маяковский В.В. Стихотворения и поэмы. – С. 77.

глухари и тетерева кажутся сегодня почти такими же сказочными персонажами, как птицы Сирин и Алконост»¹.

Заглавие эссе «Человек!.. Выведи меня отсюда» интертекстуально: оно позаимствовано из автобиографической книги «В театре и кино» (1974). Подробно рассказывая в ней о творческом пути, советский актёр и режиссёр театра и кино, педагог, Народный артист СССР Борис Бабочкин раскрывает уникальные подробности рождения своих широко известных фильмов, описывает атмосферу, в которых они создавались, говорит о методах отбора и своих принципах работы с актёрами. Также оно может быть связано с фразой, произнесенной в фильме Константина Бромберга «Чародеи» Гостем с Юга, блестяще исполненным Семеном Фарадой. «Гость с Юга» – безымянный персонаж с неясными полномочиями (у него наряд с пятью печатями для получения одной волшебной палочки на весь солнечный Юг), приехавший в Китежград. Хитрый и вороватый, он изображен в сатирическом свете. Это образ человека, бесосновательно вмешивающегося в работу института. Выбор паразаглавия обусловлен, на наш взгляд, сугубо контекстуальной необходимостью.

Эссе «Дедушка-дедушка, отчего у тебя такие большие статуи» имеет очевидное паразаглавие: в сказке Шарля Перро «Красная Шапочка» (1697) главная героиня обращается в переодетого в бабушку волка с такими вопросами: «Бабушка, почему у вас такие большие руки (уши, глаза, уши)?»². Здесь, по всей вероятности, вновь сказалось ироничное отношение автора к описываемому явлению и личности. Отметим, что объектом иронизации выступает художник и скульптор Зураб Церетели. Прославился скульптурами Петра Великого в Москве и др., с максимальной полнотой воплотив новый русский монументальный стиль конца 20 века.

История возведения статуи бога Гелиоса скульптором Харетом из города Линд – интертекстуальное включение, позволяющее автору

¹ Толстая Т.Н. Не кысь. – С. 571.

² Перро Ш. Красная шапочка. URL: <http://lukoshko.net/perro/per2.shtml> (дата обращения: 12.09.2015)

проследить историю обозначенной скульптуры и этапы ее «воссоздания». Колосс Родосский – одно из «Семи чудес света», простоявшее шестьдесят пять лет, пока в 222 году до н. э. статую не разрушило землетрясение. По задумке Зураба Церетели, реконструированная статуя бога Гелиоса должна была предстать в образе «пожилого левши с букетом профзаболеваний. Подвывих локтевого сустава, тендовагинит кисти, деформация стоп, возможно, ишиас – в общем, нетривиальное решение...»¹. Идея так называемого воссоздания статуи Гелиоса так и осталась эскизом, направленным некогда Церетели в Министерство культуры Греции. Отношение Т. Толстой к личности скульптора однозначно ироничное: называя его «чудесным грузином», «г-ом Президентом Российской академии художеств», она резко критикует его «мегаломанию»², напоминая о схожем этапе развития искусства: «...мегаломания – болезнь тиранов – в эпоху эллинизма стала повальным явлением. В одном лишь городе Родосе стояло еще сто колоссов... Деньжищи за такую работу платили тоже колоссальные: уже в римское время скульптору Зенодору за статую Меркурия заплатили, включая все расходы на материалы, 40 миллионов сестерциев»³.

Спустя 11 лет Зураб Константинович попал в немилость властей. В октябре 2010 года и.о. мэра Москвы Владимир Ресин на совещании в администрации предложил подумать о переносе памятника в другое место, однако заявленная главой комиссии Мосгордумы по перспективному развитию и градостроительству Михаилом Москвиным-Тархановым сумма в 1 млрд. рублей, необходимая для переноса, окончательно разубедила мэрию в целесообразности передислокации монумента.

Проделанный анализ позволяет нам говорить об интертекстуальности заглавий рассказов и эссе Т.Н. Толстой, которые не только ассимилируют претексты или иные дискурсы, но и строятся как их интерпретация, осмысление. Это дает основание для оценки постмодернистского стиля

¹ Толстая Т.Н. Не кысь. – С. 580.

² Там же. – С. 579-581.

³ Там же. – С. 581.

мышления, как самой Т. Толстой, так и постмодернистского писательского сообщества в целом, как «цитатного мышления», а постмодернистских текстов – как «цитатной литературы»¹.

¹ Кабанова О. Татьяна Толстая: Литература – это разговор с ангелами. – С. 38.

3.3. Реминисценции и аллюзии как элементы интерписьма

Основой интертекстуальности творчества Т.Н. Толстой являются полифункциональные включения. Они выражают авторскую оценку, характеризуют героев или ситуацию, а также способствуют типизации изображаемого. Н.А. Смирнова в связи с этим отмечает: «Одной из главных, особым образом акцентируемых характеристик поэтики Татьяны Толстой является ее интертекстуальный модус. Идет ли речь о романе «Кысь», рассказах, эссе или публицистике, интертекстуальный пласт ее произведений, включающий в себя прямое цитирование, аллюзии, реминисценции, обращение к культурологемам, провоцирующую стилизацию или мимикрию под классическую цитату, берет на себя необычайно важную роль в создании литературно-культурного экранизирующего хронотопа»¹.

Одним из элементов интертекстуальной художественной системы, бесспорно, является реминисценция. Она заключается в использовании автором создаваемого текста элементов ранее известных произведений искусства на ту же или близкую тему: общей структуры, отдельных фрагментов или мотивов. Реминисценция – это неявная цитата, цитирование без кавычек. По своей природе она всегда производна: это мысленная отсылка, сравнение с неким образцом, сознательное или неосознанное сопоставление, взгляд в прошлое. Реминисценция – это явление, которое всегда носит интеллектуальный и творческий характер. Этим она отличается от обыкновенного копирования, компиляции и плагиата.

¹ Смирнова Н.А. Механизм интертекстуальности: рассказ Татьяны Толстой «Йорик» сквозь призму шекспировской интертекстемы / Н.А. Смирнова // Интертекст в художественном и публицистическом дискурсе. – Магнитогорск: Изд-во МаГУ, 2003. – С. 89.

Исследователь Е.Н. Золотухина характеризует реминисценцию при помощи следующих содержательных характеристик:

1) воспоминание о художественном образе, произведении или заимствование автором (чаще бессознательное) художественного образа или каких-либо элементов «чужого» произведения;

2) стилистический прием, включающий в себя напоминание отдельных элементов произведений художественной литературы, исторических и культурных событий, имен выдающихся людей, осуществляемое посредством настолько трансформированной конструкции, что отсылка к тексту-первоисточнику оказывается затруднительной;

3) буквальное или близкое к буквальному воспроизведение какого-либо фрагмента одного текста в другом;

4) «самопроизвольная» аллюзия, полностью зависящая только от памяти и ассоциаций реципиента¹.

С позиции Л.Г. Федоровой, реминисценция позволяет доказать возможность существования наряду с миром действительности мира культуры, показать его целостность и внутренние закономерности. Автор отмечает, что «даже те случаи, когда реминисценции использованы неудачно, поскольку первоначальный смысл редуцируется в новом контексте, показательны тем, что автор предлагает собственную интерпретацию»².

В композиционном плане сборник «Не кысь» состоит из четырех заглавий, попарно противопоставленных друг другу: «Москва» – «Петербург», «Тогда» – «Сейчас». Как мы видим, в первой полемике официальная столица государства вступает в контекстуальный спор с так называемой культурной, в то время как во второй представлена временная оппозиция прошлого и настоящего. Первая пара составляет аллюзивное

¹ Золотухина Е.Н. Интертекстуальность в современном русском языке // Наш язык. – 2008. – №5. – С. 44-46.

² Фёдорова Л.Г. Типы интертекстуальности в современной русской поэзии (Постмодернистские и классические реминисценции): авт. дис. ... канд. филол. наук / Л.Г. Федорова. – М., 1999. – С. 2.

паразаглавие, отсылающее, во-первых, к повести Александра Радищева «Путешествие из Петербурга в Москву» (1790), во-вторых, к поэме в прозе Венедикта Ерофеева «Москва-Петушки» (1970). Подобное построение текста интенционально: таким образом автор сообщает о своих культурно-семиотических ориентирах.

Хронос действия первого рассказа сборника «Окошко» атрибутирован включением в ткань рассказа примечательных аллюзивных деталей: «желтой сборки Филипса», «невкусного торта «Полярный»», одеколona «Обсешн», завода «Сибалюминий», техники «Тошиба», ОПГ¹. Они, как мы можем наблюдать, сообщают о приметах изображаемой эпохи.

Как и в некоторых других рассказах писательницы, в «Милой Шуре» актуальна тема времен года. Во-первых, она позволяет средствами данного конкретного искусства запечатлеть происходящее, наиболее характерное для того или иного времени года действие. Во-вторых, она наделяется безусловным философским смыслом: смена времен года сродни смене периодов человеческой жизни, и в этом аспекте весна, то есть пробуждение природных сил, олицетворяет начало и символизирует юность, а зима – конец пути – старость. Причем, жизнь, по аналогии с годом, может делиться на четыре периода (такое деление жизни по популярности у художников уступает более распространенному делению на три стадии: юность – зрелость – старость), а также – опять-таки по аналогии с делением года на двенадцать месяцев – на двенадцать периодов (каждый по шесть лет). Естественным ее развитием в контексте рассказа выступает аллюзивированное имя Антонио Вивальди, автора цикла концертов «Времена года».

Реминисцентный ряд рассказа «Факир» открывает паратекст Филина о предыстории гибели А.С. Пушкина: «Говорят, перед роковой дуэлью Пушкин зашел к Вольфу и спросил тарталеток. А Кузьма в тот день валялся пьян и не испек. Ну, выходит управляющий, разводит руками. Нету, Александр Сергеевич. Такой народ-с. Не угодно ли бушэ? Тру-убочку,

¹ Толстая Т.Н. Не кысь. – С. 12-19.

может, со сливками? Пушкин расстроился, махнул шляпой и вышел. Ну-с, дальнейшее известно. Кузьма проспался – Пушкин в гробу»¹. Финалом истории станет самоубийство Вольфа, принятие православия Беранже и сумасшествие Кузьмы. В ассоциативном порядке возникают в сознании Филина названия литературных произведений с сегментом «последний»: «Последняя туча рассеянной бури» А.С. Пушкина и «Последний из могижан» Ф. Купера. Подобный прием встречался в романе «Кысь», причем ассоциативный ряд в нем занимал весомое нарративное пространство. Обозначенные интертексты, вероятно, выполняют экспрессивную функцию, контекстуально разбавляя сжатое сюжетное повествование.

Строки Т.Н. Толстой в рассказе «Лимпопо» «И горела свеча, и смотрело зеркало со стены, и неслась за окном метель...» – аллюзия на стихотворение Б.Л. Пастернака «Зимняя ночь». Повествователь поминает героиню Джуди, а обозначенные строки выполняют функцию мистического антуража, сопровождающего «помин души». Главный герой Ленечка как личность творчески неординарная имеет «точечное» имя: именно так называют Ложкины малютку Щеглов Леонарда в научно-фантастическом рассказе Кира Булычева «Ленечка–Леонардо». Встречается в тексте и упоминание Афона – горы (высота 2033 м) и одноимённого полуострова в Македонии на севере Восточной Греции, также известного как «Святая Гора», одного из главных святых мест, почитаемых как земной Удел Богородицы. В предлагаемом контексте эти точечные топонимы референтивны: они активизируют память читателя, позволяя осуществить временной компаратив.

С той же целью в эссе помещено реминисцентное вкрапление – упоминание творчества татарского поэта Мусы Джалиля, в частности его «Моабитской тетради». В апреле 1947 года имя Мусы Джалиля было включено в список особо опасных преступников. В 1947 году бельгийский участник Сопротивления Андре Тиммерманс вынес тексты Джалиля из

¹ Толстая Т.Н. Не кысь. – С. 40.

Моабитской тюрьмы. Ещё один стихотворный сборник был вывезен из Моабита бывшим военнопленным Габбасом Шариповым. Вскоре Терегулов и Шарипов были арестованы. Терегулов погиб в лагере. Годом ранее турецкий подданный татарин Казим Миршан принес в советское посольство в Риме ещё одну тетрадь. Сборник был передан сначала в Министерство иностранных дел, а после и в СМЕРШ. Поиски этих тетрадей, которые велись с 1979 года, так и не дали результатов. Поэт, в руки которого попала «Моабитская тетрадь», организовал перевод стихов Джалиля на русский язык и снял все клеветнические наветы с поэта. В 1953 году в одной из центральных газет была напечатана статья К. Симонова о Мусе Джалиле, после чего началось честование подвига поэта и его товарищей, надолго вошедшее в народное сознание. Немалую роль в реабилитации Мусы Джалиля сыграл писатель Гази Кашшаф, его близкий друг. В 1956 году татарский поэт был удостоен звания Героя Советского Союза посмертно, в 1957 году стал лауреатом Ленинской премии.

Исследуемый нарратив содержит также упоминания об известных исторически личностях и явлениях: Карле Теодоре Ясперсе – немецком философе, психологе и психиатре, одном из главных представителей экзистенциализма; Сёрене Обю Кьеркегоре – датском философе, теологе и писателе; Мартине Лютере Кинге – самом известном афроамериканском проповеднике, лидере Движения за гражданские права чернокожих в США; Суламите – героине Песни песней Соломона; Гомере – легендарном древнегреческом поэте-сказителе, которому приписывается создание «Илиады» (вероятно, древнейшей книги западной литературы) и «Одиссеи»; Данте Алигьери – итальянском поэте, одном из основоположников литературного итальянского языка; создателе «Комедии» (позднее получившей эпитет «Божественной», введённый Боккаччо), в которой был дан синтез позднесредневековой культуры; Лопе де Вега – испанском драматурге, поэте и прозаике, авторе более чем 2000 пьес, из которых 425 дошли до наших дней; Максиме Горьком – русском писателе, прозаике,

драматурге; Плеяде – поэтическом объединении во Франции XVI века, которое возглавлял Пьер де Ронсар. Столь частое обращение к точечным именам имеет экспрессивную направленность, поскольку позволяет идентифицировать культурно-искусствоведческие ориентиры автора.

Пытаясь переменить привычный ход событий, герой рассказа «Круг» пытается «провертеть дырочку в небосклоне, уйти в нарисованную дверь»¹. В этом мотиве ухода просматривается аллюзия к сказке А.Н. Толстого «Золотой ключик, или Приключения Буратино» (1936). Нарисованный очаг, за которым скрыта дверь в другой мир, – толстовское нововведение в сюжет его предшественника Карло Коллоди, автора «Приключений Пиноккио» (1906). Именно эта дверь позволила сказочному персонажу обрести признание и свободу, но для Василия Михайловича она осталась только иллюзией. Потерпев поражение в ее поисках, герой устремляется в рыцарское средневековье в надежде обрести ту, «кто выведет его из тесного пенала, именуемого мирозданием»². Ею, как видится Василию Михайловичу, становится Изольда, «диковинная серебряная птица, изготовленная природой в единственном экземпляре»³. Наконец-то обретя свой аналог романтической Изольды 12 века, герой ощущает свободу, но вскоре она ему наскучивает. Непонимание, неустроенный быт губят мечты о райской жизни вдали от мирской суеты. Герой решает вернуться к супруге Евгении Ивановне. Он обнаруживает свою уникальность и в то же время беспомощность. Сравнивая себя с придуманным в 1966 году Э. Успенским персонажем Чебурашкой, герой подтверждает свое предназначение как «звена эволюции, выпавшего из расчисленной цепи естественного отбора»⁴.

Заглавие очередного рассказа – «Поэт и муза» – имеет аллюзивную подоплеку. Наиболее удачным в плане интерпретации смежным искусством в данном случае выступает изобразительное, в частности, скульптура.

¹ Толстая Т.Н. Не кысь. – С. 140.

² Там же. – С. 141.

³ Там же. – С. 143.

⁴ Там же. – С. 147.

Франсуа Огюст Рене Роден – знаменитый французский скульптор, один из основоположников импрессионизма в скульптуре, автор скульптуры «Поэт и муза». В 1885 году Огюст Роден взял помощницей в свою мастерскую девятнадцатилетнюю Камиллу Клодель, мечтавшую стать скульптором. Камилла была талантливой ученицей, моделью и возлюбленной Родена. В течение десятилетия, во время которого продолжалась их связь, Роденом были созданы многие самые значительные его работы, в том и числе и скульптура, название которой дублируется в заглавии рассказа Т.Н. Толстой. Возможна ссылка и на портрет французского поэта Гийома Аполлинера и его возлюбленной художницы Мари Лорансен, созданный французским художником-примитивистом Анри Руссо в 1909 году. Знакомство Руссо с Аполлинером произошло в 1907 году. На аллегорической картине «Муза, вдохновляющая поэта» Гийом Аполлинер запечатлен несколько шаржированно. Фоном картины служит густая зелёная растительность воображаемых тропических джунглей. В руках у поэта – перо и свиток бумаги, символические атрибуты поэтического мастерства. Мари Лорансен в роли музы, одетой в античный пеплос, осеняет поэта жестом правой руки. Цветы на переднем плане, по замыслу автора, должны символизировать бессмертную душу поэта.

Отметим, что в живописи доминирует личность поэта, в то время, как в художественном творчестве, в частности, в рассказе Т.Н. Толстой сюжет основан на истории жизни самой музы – врача Нины. В ее жизни происходит встреча с поэтом Гришей, которую главная героиня воспринимает как знамение судьбы. Однако исходный романтизм вскоре оборачивается глубоким разочарованием: «...любовь их как-то пошла наперекосяк, потому что не могла же она пылать полноценной страстью к общественному достоянию и целовать академический инвентарь. Ничто в нем больше ей не принадлежало»¹. В тексте рассказа дважды встречается реминисценция из русских народных сказок – классический мотив, когда главный герой должен

¹ Толстая Т.Н. Не кысь. – С. 162.

«стоптать семь пар железных сапог, изломать семь железных посохов, изгрызть семь железных хлебов», а также своеобразная вариация фольклорного мотива, которая свободно вносит чужезыковой материал в современные темы, сочетает стилизуемый мир с миром современного сознания, ставит стилизуемый язык в новые ситуации: «Семь пар железных сапог истоптала Нина по паспортным столам и отделениям милиции, семь железных посохов изломала о Лизветину спину, семь кило железных пряников изгрызла в ненавистной дворницкой»¹. Использование в такого рода контекстах числа «семь» исследователь Д.С. Самедов объясняет одной из символических семантик этого числа, характеризующих «трудности достижения чего-либо, необходимость приложения больших усилий и смекалки для достижения поставленной цели»². Еще одним инородным вкраплением в рассказе является сравнение: в своих рассуждениях Нина иронически уподобляет дерматолога Аркадия Борисыча герою русской народной сказки: «Тоже мне Финист Ясный Сокол!»³. Реминисцентным включением является строка из стихотворения А.С. Пушкина «Я памятник себе воздвиг нерукотворный» (1836): «И Гришуня опять смеялся и сказал, что продал свой скелет за шестьдесят рублей Академии наук, что он свой прах переживет и тленья убежит...»⁴.

В рассказе «Огонь и пыль» мы обнаруживаем аллюзию, содержащую отчётливый намёк на литературный факт, закреплённый в текстовой культуре и в разговорной речи. В частности, цитата: «...что-то большее, что-то совсем другое, важное, тревожное и великое шумело и сверкало впереди, будто Риммин челн, плывущий темной протокой сквозь зацветающие камыши, вот-вот должно было вынести в зеленый, счастливый, бушующий океан»⁵, – отсылает к комической опере «Корневильские колокола» (1877)

¹ Толстая Т.Н. Не кысь. – С. 158.

² Самедов Д.С. Числовая символика в русских народных сказках // Проблема жанра в филологии Дагестана. Материалы XI Всероссийской конференции. – Выпуск 12. – Махачкала, 2016. – С. 151.

³ Толстая Т.Н. Не кысь. – С. 159.

⁴ Там же. – С. 162.

⁵ Там же. – С. 166.

французского композитора Робера Планкетта (1848–1903) из куплетов ее персонажа по имени Гренише и выступает в качестве иронического комментария к поведению пассивного, безвольного человека, который покорно подчиняется ходу событий, «плывет по течению». Встречается и реминисценция на средневековое собрание арабских рассказов, обрамленное историей о персидском царе Шахрияре и его жене Шехерезаде. Автор характеризует одну из героинь следующим образом: «Только иногда кто-нибудь новенький из гостей, прислушавшись к Пипкиной чертовщине, к извергаемым фонтаном сюжетам, изумленно и радостно восклицал: «Ну дает! Тысяча и одна ночь!»»¹. Здесь реализуется референтивная функция интертекста, пробуждающая в сознании читателя разнообразие и остроту сюжетов персидской сказительницы.

В эссе «Чужие сны», предваряющем цикл «Петербург», встречаем следующие реминисценции: «От бушующих волн Медного всадника и зелено-бледных пушкинских небес до блоковской желтой зари и болотной нежити – город все тот же, – сырой, торжественный, бедный, не по-человечески прекрасный, не по-людски страшенький, неприспособленный для простой человеческой жизни». Как мы видим, данные авторские описания содержат в себе отсылки к известным поэтическим произведениям, что позволяет читателям актуализировать свою культурную и литературную память. Так, Евгений в поэме «Медный всадник» со страхом смотрит на бушующие волны, тревожась о Параше²; в стихотворении «Город пышный, город бедный» встречаем строки: «Город пышный, город бедный, Дух неволи, стройный вид, Свод небес зелено-бледный, Скука, холод и гранит...» (1828)³. Не менее примечательны реминисценции из поэзии А.А. Блока. Преобладание желтого («желтая заря») и золотого у Блока символизирует разрушение. Недаром бледное небо «сожжено пожаром зари», а фонари,

¹ Толстая Т.Н. Не кысь. – С. 168.

² Пушкин А.С. Медный всадник. URL: <http://rvb.ru/pushkin/01text/02poems/01poems/0795.htm> (дата обращения: 20.03.2015)

³ Пушкин А.С. Город пышный, город бедный. URL: http://rvb.ru/pushkin/01text/01versus/0423_36/1828/0477.htm (дата обращения: 15.06.2015)

горящие на желтом небе, не сливаются с ним, а выделяются ярким пятном – желтое на желтом, а в стихотворении «Болотные чертенятки» обнаруживается та самая, заявленная Т.Н. Толстой «нежить»: «И сидим мы, дурачки, – // Нежить, немочь вод. // Зеленеют колпачки // Задом наперед» (январь 1905)¹.

Подчеркивая глубокую интертекстуальность рассказа «Река Оккервиль», критик А. Жолковский отмечает: «Симеонов являет типовой образ «маленького человека» русской литературы, нарочито, на белую нитку, сшитого из пушкинского Евгения, которого река разлучает с Парашей; гоголевского Пискарева, фантазии которого о «перуджиновой Бианке» разбиваются бордельной прозой жизни понравившейся ему красотки, несмотря на все его наркотические попытки вернуть, адаптировать и загипнотизировать реальность; и беспомощного мечтателя из «Белых ночей» Достоевского, с его любовью к петербургской архитектуре, набережным и Настеньке, которую ему приходится уступить более практичному счастливцу»². На наш взгляд, ее прототипом является известная российская певица Вера Зорина (1853–1903), прославившаяся исполнением цыганских романсов. Петербург Т. Толстой полон «культурными осколками», определяющими особенность «стилевого артистизма» писательницы (именно так в одном из интервью определила она свою поэтику). «Этот город-знак, город-текст, имеющий множество прочтений и толкований Петербург и его реки влекут за собой сплетение культурных мифов, неразрывных с основным содержанием рассказа»³.

Рассказ «Петерс» в интертекстуальном плане включает в себя некоторые сюжетные заимствования из романа Т. Толстой «Кысь». Преимущественно это касается характеристики главного героя: его физическая неполноценность (в «Петерсе» – это «плоские ступни и по-

¹ Блок А.А. Болотные чертенятки. URL: <http://www.kostyor.ru/poetry/blok/?n=57> (дата обращения: 15.06.2015)

² Жолковский А.К. Блуждающие сны. – С. 19.

³ Жолковский А. В минус первом и минус втором зеркале: Т. Толстая, В. Ерофеев – ахматовиана // Литературное обозрение. – 1995. – № 6. – С. 45.

женски просторный живот»¹, в «Кыси» – наличие у него хвоста²); род занятий (Петерс работает библиотекарем, Бенедикт – писарем в Рабочей Избе), происхождение имен (греко-латинское).

В рассказе «Любишь – не любишь» есть три аллюзивных вкрапления. Таковыми, на наш взгляд, являются следующие строки: «Мелькали изумительные клеенчатые картины: Лермонтов на сером волке умыкает обалдевшую красавицу; он же в кафтане целится из-за кустов в лебедей с золотыми коронами; он же что-то выделывает с конем... но папа тащит меня дальше, дальше, мимо инвалидов с леденцами, в абажурный ряд»³. Предложенный контекст вызывает ассоциативный ряд, отсылающий читателя к картине В. Васнецова «Иван-царевич и серый волк» (1889). На ней, как мы помним, автор запечатлел волка, везущего на спине Ивана-царевича и Елену Прекрасную на фоне темного дремучего леса. Следующая аллюзия может трактоваться двояко: либо как отсылка к «Сказке о царе Салтане» А.С. Пушкина, либо как отсылка к сказке Софьи Прокофьевой «Все приключения Белоснежки», которая, в свою очередь, является аллюзией к сказке братьев Grimm «Белоснежка» (1812). В названных произведениях встречается образ коронованной лебеди: царевна-лебедь у Пушкина и лебедь-Белоснежка у Павловой. Третья аллюзия, возможно, является энигматическим образованием, отсылающим нас к картине Кузьмы Петрова-Водкина «Купание красного коня» (1912). Упоминание М.Ю. Лермонтова и выбор его в качестве действующего лица, вероятно, обусловлен ярко выраженной романтической составляющей творчества поэта.

Насыщенным аллюзиями представляется нам рассказ «Свидание с птицей». Так, повествуя о Тамиле, главный герой отмечает ее принадлежность сразу к нескольким историческим эпохам: гибели Атлантиды и средневековой инквизиции. Отметим, что данные этапы развития человечества являются популярными объектами в искусстве.

¹ Толстая Т.Н. Не кысь. – С. 257.

² Там же. – С. 178.

³ Там же. – С. 298.

Атлантида – известный по преданиям континент. Во время сильного землетрясения, сопровождавшегося наводнением, остров был поглощен морем в один день, вместе со своими жителями – атлантами. Платон указывает время катастрофы как 9 000 лет назад, то есть около 9500 г. до н.э. Что касается сожжения на костре, во времена позднего средневековья католическая церковь жестоко расправлялась с ведьмами. Женщины, заподозренные в богопротивной деятельности, подвергались безжалостному сжиганию на кострах. По самым скромным подсчётам за период с XV по XVIII вв. инквизиция уничтожила подобным образом почти 200 тысяч женщин. Особенное усердие проявляли служители церкви, жившие в Испании, Германии и Англии. Именно в этих странах процент сожженных по обвинению в колдовстве был наиболее высоким. Данные отсылки подчеркивают загадочность образа Тамилы и его неоднозначное восприятие окружающими.

Есть в рассказе и реминисценции, синтаксически соотносимые с элементами романа «Кысь». Сравним: «Это птица Сири́н, птица смерти. Ты ее бойся: задушит. Слышал вечером, как в лесу кто-то жалуется, кукует? Это она и есть. Это птица ночная. А есть птица Финист. Она часто ко мне летала, а потом я с ней поссорилась. А то есть еще птица Алконо́ст. Та утром встает, на заре, вся розовая, прозрачная, насквозь светится, с искорками. Она гнездо вьет на водяных лилиях. Несет одно яйцо, очень редкое. Ты знаешь, зачем люди лилии рвут? Они яйцо ищут. Кто найдет, на всю жизнь за тоскует. А все равно ищут, все равно хочется»¹. – Ср.: «В тех лесах, старые люди сказывают, живет кысь. Сидит она на темных ветвях и кричит так дико и жалобно: кы-ысь! кы-ысь! — а видеть ее никто не может. Пойдет человек так вот в лес, а она ему на шею-то сзади: хоп! и хребтину зубами: хресь! — а когтем главную-то жилочку нащупает и перервет, и весь разум из человека и выйдет... Вот чего кысь-то делает»². В свете сказанного чрезвычайно

¹ Толстая Т.Н. Не кысь. – С. 311.

² Толстая Т.Н. Кысь. – С. 10.

актуальна мысль Александра Гениса, который отмечал, что Т.Н. Толстая лучше всех в современной русской литературе справляется с употреблением такого приема, как метафора: в ее метафорах ощущается влияние орнаментальной прозы Ю.К. Олеси, но они еще более органично встраиваются в текст.

По своей природе реминисценция всегда производна или вторична, это мысленная отсылка, сравнение с неким образцом, сознательное или неосознанное сопоставление, взгляд назад или в прошлое. Так вот, в древнерусском фольклоре Сирин – дева-птица, большая, сильная, пестрая с короной на голове. В древнегреческой культуре встречается аналоговый предшественником русского Сирина – сирена. Своим волшебным пением сирены увлекали моряков и топили их корабли. Алконост – древнерусская птица зари, способная управлять погодой. Есть поверье, что на Коляду, в период зимнего солнцестояния, Алконост рождает птенцов, и тогда семь дней стоит ясная погода. Со временем они слились в единый образ некой Сказочной Птицы, олицетворяющей доброту, красоту и счастье.

Большой ценитель русской старины, художник В.М. Васнецов, вдохновленный образами вещей птиц, создал картину «Сирин и Алконост. Сказочные птицы, песни радости и печали» (1896). На ней черный цвет оперения Алконоста предвещает тревогу и печаль. Его трагичность контрастирует с белыми крыльями птицы радости Сирина. В этих образах отразилось старинное предание о Древе Жизни, на ветвях которого эти совершенные существа некогда свили гнезда. Реминисцентную природу имеет в рассказе и образ Летучего голландца – легендарного парусного корабля-призрака, который не может пристать к берегу и обречён вечно бороздить моря. В морских поверьях встреча с «Летучим голландцем» считалась плохим предзнаменованием.

В эссе «Частная годовщина» встречается такая реминисценция: «...у сына проступило вдохновенное лицо, словно у Огарева на Воробьевых

горах»¹. Экскурс в историю: в 1827 году юные Герцен и Огарев на Воробьевых горах дали клятву продолжить дело декабристов. Во время учебы в университете они создали студенческий кружок ярко выраженной политической направленности, мечтали о «новом союзе по образцу декабристов». Увы, в июле 1834 года кружок разгромили, Огарева и Герцена арестовали. Николая отправили в пензенскую ссылку, а Александр оказался за границей. Понятно, что сравнение подобного рода свидетельствует о действительной увлеченности героя происходящим, и в этом случае интертекст призван выполнять доказательную функцию.

В рассказе «Самая любимая» обнаруживаем аллюзию на сказку Шарля Перро «Золушка»: «Мы провожали Женечку на вокзале, смущенную и напуганную, словно Золушку, садящуюся в карету из тыквы, запряженную мышами»². Это своеобразное олицетворение надежды на новую счастливую жизнь. Само имя главной героини в тексте приобретает иноязычное звучание «Эугения», что, с одной стороны, обусловлено сюжетным отъездом Женечки в Финляндию, а с другой, сменой авторского отношения к главной героине: от ироничного – к глубоко сочувственному.

В эссе «Золотой век» Толстая не без сарказма усматривает в невероятном интересе читательской публики к сборнику кулинарных рецептов Молоховец «сказочную вакханалию обжорства»³, которую, в свое время несказанно популяризировали русские писатели: «И Чехов, и Гоголь, и Щедрин, и бесчисленные мемуаристы немало места на своих страницах уделяют описанию самозабвенного поглощения еды, процессу, буквально переходящему в оргию, занятию почти сексуальному. Сдержанность русской литературы в описании эротики, плотской любви с лихвой компенсируется многостраничными безудержными поэмами о желудочных радостях»⁴. В качестве примера приводится цитата из личных воспоминаний писателя

¹ Толстая Т.Н. Не кысь. – С. 330.

² Там же. – С. 368.

³ Там же. – С. 376.

⁴ Там же. – С. 378-379.

Ивана Шмелева об именинном обеде его детства: «...«Горка» уже уставлена, и такое на ней богатство, всего и не перечесать: глаза разбегаются смотреть. И всякие колбасы, и сыры разные, и паюсная и зернистая икра, сардины, кильки, копченые рыбы всякие, и семга красная, и лососинка розовая, и белорыбица, и королевские жирные селедки в узеньких разноцветных «лодочках», посыпанные лучком зеленым, с пучком петрушечьей зелени во рту... – всего и не перепробовать...»¹. Ироничное отношение автора к описываемому явлению подтверждается следующими строками: «...современный русский читатель, листая в ужасе 1000-страничный фолиант, начинает догадываться, почему ранние, юмористические рассказы Чехова иногда кончаются словами: «Тут его хватил апоплексический удар, и он умер»»². В них содержится еще одна явная интертекстема с отсылкой к автору. Подобного рода финалы, действительно, свойственны писательской манере раннего А.П. Чехова. Так, например, рассказ «О брэнности» заканчивается так: «Подумав немного, он положил на блины самый жирный кусок семги, кильку и сардинку, потом уж, млея и задыхаясь, свернул оба блина в трубку, с чувством выпил рюмку водки, крякнул, раскрыл рот... Но тут его хватил апоплексический удар». Еще одним инородным вкраплением становится поговорка: «Первая – колом, вторая – соколом, остальные – мелкими пташечками»³. Данная цитата-аргумент выполняет доказательную функцию, обнаруживая верность предшествующего высказывания: «Хорошо при этом широко открыть рот и выдохнуть, при этом на глаза должны навернуться слезы; кто-нибудь из участников застолья непременно скажет, крутя головой: «Хорошо пошла! По второй!» Первая рюмка должна ударить по нервам...»⁴.

В фотографическое эссе «Неугодные лица» Т. Толстая помещает портреты идеологов марксизма и их соратников. Это скорее фотоальбом,

¹ Толстая Т.Н. Не кысь. – С. 379.

² Там же. – С. 378.

³ Там же. – С. 387.

⁴ Там же. – С. 386-387.

подвергнутый критическому анализу. В тексте встречается аллюзия к поэме Н.В. Гоголя «Мертвые души»: «Рачительность севастопольских партийных Плюшкиных вызывала сложные чувства»¹. В русском разговорном языке и в литературной традиции имя «Плюшкин» стало нарицательным: Плюшкины – мелочные, скупые люди, охваченные страстью к накопительству ненужных, совершенно бесполезных вещей. Его поведение, описанное в поэме, является типичнейшим проявлением такого психического заболевания как патологическое накопительство или, как выражается литературовед Н.А. Горбанев, «маниакальное скопидомство»².

Постмодернистская призма рассмотрения рассказа «Дама с собачкой» А.П. Чехова в эссе Т.Н. Толстой «Любовь и море» интертекстуальна по определению. Чеховская идея о спасении в равнодушии природы трактуется Т. Толстой так: гибель – в самой любви, а равнодушие природы – залог спасения от этого всепоглощающего чувства. Толстая вступает в диалог с Л.Н. Толстым, который некогда обнаружил в чеховском рассказе «нищестанство и торжество животного начала»³. Героиня рассказа, Анна Сергеевна, приехала в Ялту, так как не могла больше переносить обстановку своего дома и общество мужа, которого она не любила и не уважала. В некотором смысле она была подготовлена к роману с Гуровым, которого воспринимала как человека из другой, лучшей жизни. Лорнетка как важная художественная деталь рассказа символизирует тот душный мир, откуда героиня пытается бежать. Перед тем, как полюбить Гурова, Анна Сергеевна теряет ее, и это начало попытки «бегства». Позже, в театре города С., Гуров увидит ее вновь с той же лорнеткой в руках – верное доказательство того, что попытка «бегства» не удалась. Толстая подтверждает озвученную в критике начала прошлого столетия мысль о символичности «перехода» от состояния «до» до состояния «после». Общепринято, что жизнь распадается на четыре

¹ Толстая Т.Н. Не кысь. – С. 431.

² Горбанев Н.А. Вершины русского романа. «Евгений Онегин». «Герой нашего времени». «Мертвые души». Учебное пособие по спецкурсу. – Махачкала, 2004. – С. 43.

³ Толстая Т.Н. Не кысь. – С. 449.

части: четыре периода жизни человека: детство, молодость, зрелость, старость; четыре стороны света; четыре периода естественного цикла: весна, лето, осень, зима. По наблюдению Т.Н. Толстой, в чеховском рассказе имеются только три: лето, осень – Ялта, зима – Москва, а городок С. становится местом без перемен времен года, характерным топосом серого ландшафта. Таким образом, Чехов разворачивает перед читателями картину жизни тогдашнего общества, изображает ценности людей высшего света в курортном городе, столице, провинции, а также подчеркивает, что героев разделяет не только семейное состояние, но и пространство.

В эссе «Квадрат», рассуждая о зарождении «квадратного» искусства, Толстая рассказывает историю Л.Н. Толстого, испытавшего в 1869 году нечто эмоционально схожее: «Я задремал, но вдруг проснулся: мне стало чего-то страшно. (...) Вдруг представилось, что мне не нужно, незачем в эту даль ехать, что я умру тут, в чужом месте. И мне стало жутко». (...) Я взял подушку и лег на диван. Когда я очнулся, никого в комнате не было и было темно. (...) Да что это за глупость, – сказал я себе. – Чего я тоскую, чего боюсь?

– Меня, – неслышно отвечал голос смерти. – Я тут.

(...) Я лег было, но только что улегся, вдруг вскочил от ужаса. И тоска, и тоска, – такая же духовная тоска, какая бывает перед рвотой, только духовная. Жутко, страшно»¹. Сама Т.Н. Толстая иронизирует над толстовским прочтением данного, как он посчитал, знамения: «Некая открывшаяся ему «истина» увела его в пустоту, в ноль, в саморазрушение. Занятый «духовными поисками», к концу жизни он не нашел ничего, кроме горстки банальностей – вариант раннего христианства, не более того»².

Эссе «Русский человек на randevу» паратекстуально, поскольку представляет собой рецензированный пересказ романа Андрея Макина «Французское завещание». Сам роман, по признанию автора, претерпел

¹ Толстая Т.Н. Не кысь. – С. 464.

² Там же. – С. 465.

определенное влияние прустовских «поисков утраченного времени», вобрав множество аллюзий и реминисценций: «Нравится роман или не нравится? – Пожалуй, не нравится... Ну-ка, честно: хороший роман или плохой? – Пожалуй, хороший... Хорошо задуман, продуман, есть структура, есть точка схода всех линий; все повешенные ружья в свое время стреляют; все дороги ведут в Рим, все языки – в Киев»¹.

В эссе «Русский человек на randevу» присутствуют реминисценции к блоковским «Скифам» (1918): «Шарлотта проживает символическую жизнь, ходит по символическим мукам, пребывает на символическом балконе, нависшем над воображаемой линией, разделяющей обитаемое и необитаемое пространство, мужчины в ее жизни – символичны: француз-любовник, муж – русский, насильник-азиат (да, скифы мы)»². Одной из наиболее ярких интертекстом эссе становится аллюзия к библейскому сюжету – молодая женщина с ребенком на руках. Эта сцена есть в романе Макина. Толстая пишет так: «Шарлотта рассказывает внуку, как она зашла в избу, чтобы отнести лекарство старушке, и – «тут-то бабушка и увидела ее» – молодую женщину с ребенком на руках. «Молодая женщина с ребенком на руках стояла у окна, сплошь затканного морозными узорами». И опять, заметим, «запах горящих дров витал среди темных стен и смешивался с запахом мороза» – дым отечества! «И знаешь, это была, конечно, иллюзия... Но у нее было такое бледное, такое тонкое лицо... Точно те ледяные цветы на оконном стекле. Да, как будто ее черты проступили из морозного узора. Я никогда не видела красоты столь хрупкой. Словно икона, писанная на льду...»³. Данный сюжет стал необыкновенно популярным в искусстве и лег в основу творчества многих художников Эпохи Возрождения.

Своего рода интертекстом является и повествование, посвященное Льву Толстому и его воззрениям: «Интересно, что литературный труд он за труд не считал, хотя работал безжалостно много и упорно. Его тянуло тачать

¹ Толстая Т.Н. Не кысь. – С. 494.

² Там же. – С. 484-485.

³ Там же. – С. 485.

сапоги (получалось криво), идти за плугом (об урожае не слышать), то есть мышечную радость он принимал за духовную, а к результату был равнодушен. Саморучно крыл соломой крестьянскую крышу. Крыша осенью протекала, крестьянин бранился, но граф был доволен, о чем и вносил записи в дневник». Толстая иронизирует над обывательскими представлениями автора о труде, называя его апологетом бессмысленного, непроизводительного труда.

Интертекстуальность эссе «Купцы и художники» подкрепляется следующим реминисцентным рядом: «Но я, например, не могла понять, что такое вексель, пока не прочитала Бальзака. Как Настасья Филипповна швыряет деньги в камин – вижу ясно. А что с ними можно еще сделать – не понимаю. Как Раскольников швакнул топором Лизавету, представляю. А, собственно, как именно работала старуха-процентщица, откуда у нее образовывался процент? Что такое залог, ипотека? Почему рубль серебром не равен рублю ассигнациями? Никто из русских писателей не снизошел мне это доходчиво объяснить»¹. В нем аллюзивно заявлен образ Гобсека из одноименного романа Оноре де Бальзака. Образ ростовщика Гобсека автор создает, используя сложнейшую гамму реалистических, даже натуралистических, и романтических приемов: «Человек-вексель бегал по Парижу на тонких, сухопарых, как у оленя, ногах, безжалостно взыскивая по векселям». Упоминание героев Достоевского Барашковой («Идиот») и Раскольникова («Преступление и наказание») также связано с развитой автором эссе денежной темой, по ее убеждению, не вписавшейся в лоно русской литературы. Ее антиподом выступает западная литература, которая «охотно и с удовольствием вплетала денежную, земную тему в свои сюжеты»². В качестве яркого образца приводится роман Эмиля Золя «Дамское счастье». Создатель эпопеи о Ругон-Маккарах и родоначальник французского натурализма, Золя в 1883 году пишет не совсем обычную для

¹ Толстая Т.Н. Не кысь. – С. 545.

² Там же. – С. 545.

него книгу. «Дамское счастье» представляет собой, с одной стороны, талантливое исследование механизма создания успешного бизнеса, с другой – классический роман о Золушке. Изучив опыт таких магазинов, как «Бон Марше», «Лувр», «Прентам», Золя увлекательно, ярко и точно описывает историю предпринимателя Октава Муре, создателя процветающего универмага в центре Парижа. Т. Толстая рассказывает, как тонко продуманная организация, инновационные коммерческие технологии и психологический расчет позволяют привлечь толпы покупательниц и, таким образом, одержать коммерческую победу над женщинами. Несколько позже читатель обнаруживает образ Робинзона Крузо, названный Толстой «гимном буржуазности, одой человеку разумному и трудолюбивому»¹. Толстая касается и лионских фабрик, где герой Золя закупал свои «конкурентоспособные рулоны»². Она вскрывает причины восстания лионских ткачей: «Жозеф-Мари Жаккар, он же Жаккард, изобрел станок для производства жаккардовых тканей. «Рост производства тканей, а следовательно, их дешевизна и доступность вызвали социальный взрыв», – пишет источник. То есть они там не стонали у станков от непосильной работы, а возмутились падением прибылей»³. Тут же автор проводит компаратив с русскими рабочими: «А наш русский мужик, коль работать невмочь, так затащит родную «Дубину». Про то же и Вас. Вас. Розанов: «Вечно мечтает, и всегда одна мысль: – как бы уклониться от работы»⁴.

Евангельский интертекст эссе пополняется следующим фрагментом: «Литература и Беллетристика, подобно евангельским Марии и Марфе, пекутся о разном, но равно нужном Божьей твари; и если Мария грозит Судным Днем, то Марфа указывает на ссудную кассу. Не хлебом единым, но, руку на сердце положи, и не словом единым жив человек. Кушать-то хоцца»⁵. Марфа и Мария – персонажи Нового Завета, сёстры Лазаря из Вифании, в

¹ Толстая Т.Н. Не кысь. – С. 547.

² Там же. – С. 548.

³ Там же.

⁴ Там же.

⁵ Там же. – С. 550.

доме которых останавливался Иисус Христос. Различный характер сестёр – практичной Марфы и созерцательной Марии – стали символом различных установок в жизни христиан.

Народ, утомленный долгим возвращением из египетского плена, слушал Моисея, который говорил, что Бог не зря подвергал израильский народ таким испытаниям: «Он смирял тебя, томил тебя голодом и питал тебя манною, которой не знал ты и не знали отцы твои, дабы показать тебе, что не одним хлебом живет человек, но всяким словом, исходящим из уст Господа, живет человек»¹. В современной России выражение «Не хлебом единым жив человек» приобрело дополнительную популярность после выхода в свет (1956) одноименного романа Владимира Дудинцева. Сегодня это выражение трактуется так: человеку для полного удовлетворения жизнью мало материальных благ – ему необходима еще и пища духовная. Однако, как мы видим, Т. Толстая несколько трансформирует исходный текст, вступая в спор с претекстом, при этом евангельская установка рушится под натиском телесного мира, живущего, чтобы есть, и едящего, чтобы жить.

В ироничном свете представлены и образы «идеальных русских героев»: Павла Ивановича Чичикова из «Мертвых душ» Н.В. Гоголя, Ермолая Алексеевича Лопухина из «Вишневого сада» А.П. Чехова, Ильи Ильича Обломова и Андрея Штольца из романа И.А. Гончарова «Обломов», русских купцов, описанных драматургом А.Н. Островским: «Гоголь пытался создать идеального русского героя, рачительного, хозяйственного, предприимчивого, но не смог и сжег вторую часть «Мертвых душ». Толстовский Левин не может ни жить, ни хозяйствовать, пока не найдет Бога, – по comments. Чехов изобразил неприятного Лопухина, вырубавшего вишневый сад (красоту), чтобы построить дачки (выгоду). Чехов умер вовремя, в 1904 году, а то пришлось бы ему дописывать, как народ поджигал лопухинские дачки в 1905-м, но не для того, чтобы снова насадить вишни, совсем не для того. С Обломовым все понятно: Штолец – немец, вот пусть он

¹ Ветхий Завет. Второзаконие 8:3. URL: <http://www.patriarchia.ru/bible/deu/8/> (дата обращения: 10.02.2016)

и работает, а мы полежим. У А. Островского много и роскошно о деньгах и купцах, но, опять-таки, о том, как они, деньги, искажают нравы и душу купцам»¹. Окинув взором литературоведа данные образы, Т. Толстая приходит к выводу, что единственным произведением, в котором забота о бытовом и материальном представляется добром, является «Федорино горе» К.И. Чуковского: «Но чудо случилось с ней: // Стала Федора добрей. // Тихо за ними идет // И тихую песню поет: // «Ой вы, бедные сиротки мои, // Утюги и сковородки мои! // Вы подите-ка, невытые, домой, // Я водою вас умою ключевой. // Я почищу вас песочком, // Окачу вас кипятком, // И вы будете опять, // Словно солнышко, сиять... etc»².

Применение данного поэтического интервключения, безусловно, тоже служит средством иронизации, обусловленным негативным авторским отношением к процессу нивелирования граней между литературой и беллетристикой. Наряду с вышеназванным средством иронизации автор успешно применяет реминисцентное образование, составленное из имен литературных героев и авторов разных времен и народов – Байрон Гамлетович Печорин: «...перенесите этот сюжет во взрослую литературу, в прозу, в беллетристику, – сию же минуту накостиляют вам по шее, глумления не оберешься, сам Байрон Гамлетович Печорин растопчет вас в подконтрольном ему издании ногами, «как столпы огненные»; а в руке у него будет книжка раскрытая, и там будет сказано, что нельзя»³. Такой синтез, возможно, становится неким триединым прообразом литературных родов: лирики (Байрон), драмы (Гамлет) и эпоса (Печорин), причем имена подобраны по принципу не только личного предпочтения, но и высокой литературно-критической оценки обозначенных героев.

Обнаруженная в тексте эссе «Прожиточный минимализм» конструкция «...струящихся сальфид («Куда я иду?») – спросила Русалочка. –

¹ Толстая Т.Н. Не кысь. – С. 550.

² Там же. – С. 551.

³ Там же. – С. 551.

«К Дочерям Воздуха!» – отозвались голоса»¹ – реминисценция на средневековых фольклорных духов. Сильфиды выглядели как красивые девушки с прозрачными, с радужным отливом крыльями, имеющими декоративную функцию, так как для полёта не нужны. Их длинные волосы могли быть как обычного цвета, так и любого другого: голубого, лилового или зеленого. Они носили легкие свободные накидки, обычно того же цвета, что и волосы. Отметим, что сильфида является героиней одноименного романтического балета Филиппо Тальони. Особенностью данного эссе автора является использование интертекстемы как искусствоведческой детали, позволяющей провести контекстуально необходимый компаратив, а не как средство иронизации (как и в некоторых предыдущих эссе).

В эссе «Стена» обнаруживаем некоторые реминисцентные отсылки к известным личностям и явлениям: «Тони Блэр, магазин «Снежная королева», Кармадонское ущелье, где был – пиво пил, – на все она отзывается», «Михалыч совсем совесть пропил, а дочь его в институте учится, правда, пойдет по плохой дорожке, это уж ясно: купила себе голубые замшевые сапоги, как у Ксении Собчак!»². Все эти упоминания принадлежат прислуге автора Надежде Терентьевне – несчастной женщине, мужа которой «недавно избили ни за что ни про что на загородной платформе, сынок служит на подводной лодке в холодных морях и неохотно пишет письма, а дочушка воспитывает ребенка без мужа»³. Бывший премьер-министр Великобритании Тони Блэр стал рекордсменом среди британских лейбористов по продолжительности пребывания во главе партии. В XX веке только Блэр и Маргарет Тэтчер оставались у власти в течение трёх всеобщих избирательных кампаний. Вероятно, именно это послужило причиной его невероятной популярности в народной среде. «Снежная королева» – разрекламированный магазин верхней одежды. Кармадонское ущелье (Северная Осетия) – место, где 20 сентября 2002 года произошёл

¹ Толстая Т.Н. Не кысь. – С. 564.

² Там же. – С. 567-569.

³ Там же. – С. 566.

катастрофический сход ледника Колка. Масса из снега, льда и камней двигалась по ущелью со скоростью свыше 100 км/ч. В результате схода ледника был полностью уничтожен посёлок Верхний Кармадон, погибло более 100 человек, в том числе и съёмочная группа фильма «Связной» во главе с Сергеем Бодровым младшим. Упоминание теле- и радиоведущей Ксении Собчак в негативном свете связано с устоявшимся мнением общества о медийной личности и, в некотором смысле, отношением автора эссе к ней: Т. Толстая заявляла в одном из своих интервью, что Собчак создаёт «отвратительный» общественный образ. Нелогичный ряд, в который помещены политик, магазин и топоним – прямое следствие привязанности героини к телевизионному пространству, перенасыщенному различной информацией. Надежда Терентьевна, как и всякий послушный зритель, впитывает, как губка, все услышанное по телевизору, не делая при этом никаких различий между продиктованным эфиром и собственным мнением.

В эссе «Битва креветки с рябчиком» обнаруживаем примеры гастрономических изысков русских купцов: «Купец у Островского заказывает «вальдшнепов жареных в кастрюльке»¹. Автор тут же оговаривается, что «..сегодняшний московский купец просаживает состояние в суши-баре, убедив самого себя, что ему вкусно»². Т. Толстая противопоставляет русскую культуру азиатской, обращаясь к цитате поэта-символиста, русского религиозного мыслителя, мистика, публициста, литературного критика Владимира Соловьёва: ««Каким ты хочешь быть Востоком, – Востоком Ксеркса или Христа?»³. Сегодня Россия хочет быть Востоком Акиро Куросавы, Ямамото и «Мицубиси»»⁴. Упомянутые при этом японский кинорежиссёр, сценарист и продюсер Акиро Куросава, всемирно известный дизайнер одежды Ёдзи Ямамото и японская автомарка «Мицубиси» становятся как бы символами чуждой азиатской

¹ Толстая Т.Н. Не кысь. – С. 571.

² Там же.

³ Соловьёв В.С. Ex oriente lux. URL: <http://www.world-art.ru/lyric/lyric.php?id=15994> (дата обращения: 27.05.2015)

⁴ Толстая Т.Н. Не кысь. – С. 572.

культуры. Т. Толстая протестует против избранного Россией восточного кулинарного пути: «...почему новая Россия вновь поворачивается лицом, чтобы не сказать желудком, к Востоку, по-новому отвечая на вопрос, заданный ей в свое время Владимиром Соловьевым». Включение цитаты из стихотворения русского религиозного мыслителя, мистика, поэта, публициста, литературного критика Владимира Сергеевича Соловьева «*Ex oriente lux*» («С востока свет») (1890)¹ подчеркивает систематичность возникновения исторически важного вопроса о выборе одного из двух путей развития: самобытного славянофильского или европейского западнического.

Проделанный анализ позволяет нам говорить о реминисцировании как о важной стилистической черте, присущей повествовательной манере Т.Н. Толстой, а также «проследить посредством движения от верхней части реминисценции, видимой, несмотря на модификации, через ствол сюжетной линии к корню»² ее движение в тексте, сопряженное с глубоким проникновением в культурно-исторический смысл социальной памяти.

¹ Соловьев В.С. *Ex oriente lux*. URL: <http://www.world-art.ru/lyric/lyric.php?id=15994> (дата обращения: 27.05.2015)

² Дементьева С.В. Реминисцентные доминанты культуры: философский анализ // Известия Томского политехнического университета. – 2006. – № 3. – С. 215-220.

3.4. Чужой стиль как разновидность интертекста. Пародия и вариация

Одним из наиболее частых проявлений интертекста в малой прозе Т. Толстой является наличие таких элементов чужого стиля в произведении, как пародия и вариация. Интерпретируя понятие вариации, М.М. Бахтин заявлял, что «она свободно вносит чужезыковой материал в современные темы, сочетает стилизуемый мир с миром современного сознания, ставит стилизуемый язык, испытывая его, в новые и невозможные для него самого ситуации»¹. Что же касается пародии, она основана на «идее удвоения, т.е. введения смехового аспекта наряду с трагическим»².

Если говорить о соотношении стилизации и пародии, то существенное отличие их заключается в том, что «стилизация стилизует чужой стиль в направлении его собственных заданий», а пародия «вводит в чужое слово смысловую направленность, которая прямо противоположна чужой направленности. Второй голос, поселившийся в чужом слове, враждебно сталкивается здесь с его исконным хозяином и заставляет его служить прямо противоположным целям»³.

Наиболее примечательными инородными включениями в рассказе «Факир» являются гипертекстемы-вариации, пародирующие детали одежды самого известного героя И.А. Гончарова Ильи Ильича Обломова: перстень, халат и туфли. В толстовском тексте это «маленькая рука, отяжеленная перстнем», «малиновый халат с кистями» и «серебряные янычарские тапки с загнутыми носами»⁴, а в претексте «большой массивный перстень с каким-то

¹ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин / Сост. С.Г. Бочаров; Текст подгот. Г.С. Бернштейн и Л.В. Дерюгина; Примеч. С.С. Аверинцева и С.Г. Бочарова. – М.: Искусство, 1979. – С. 174-175.

² Фрейденберг О.М. Происхождение пародии // Русская литература XX века в зеркале пародии: Антология / Сост., вступ. ст., ст. к разд., коммент. О.Б. Кушлиной. – М., 1993. – С. 400.

³ Теория литературы: В 2 т./ Под ред. Тамарченко Н.Д. – С. 461.

⁴ Толстая Т.Н. Не кысь. – С. 34-35.

темным камнем», «халат из персидской материи, без малейшего намека на Европу, без кистей, без бархата, без талии, весьма поместительный» и «длинные, мягкие и широкие туфли»¹. Некоторые интертексты представляют собой цитаты из песен «Тетя Мотя», «Друзья», исполняемых героями повествовательного застолья. Они выполняют исключительно развлекательную функцию: опознание интертекстуальных ссылок приобретает в данном случае игровой характер.

Паратекстуальным включением становится пародийный пересказ Филиным истории любви великого Иоганна Вольфганга Гете к юной Ульрике фон Леветцов: «Когда Гете глубоким стариком полюбил молодую, прелее-естную Ульрику и имел неосторожность посвататься, – ему было грубо отказано. С порога. Вернее – из окна. Прелестница высунулась в форточку и облаяла олимпийца... старый, мол, а туда же. Фауст выискался. Рыбы больше есть надо – в ней фосфор, чтобы голова варила. Айнмаль ин дер вохе – фиш! И форточку захлопнула»². Указанный фрагмент выполняет метатекстовую функцию: дефиниция читателем опознанного интертекста происходит при помощи претекста, который выступает в качестве смещенного текста-источника по отношению к нему.

Пародия, обнаруженная нами в рассказе «Поэт и муза», создана путем намеренного повторения уникальных черт уже известного произведения и призвана создать у читателя (зрителя, слушателя) комический эффект. Например, в тексте автор повествует о направлении в живописи, названном «когтизм»: «Чтобы изготовить свои полотна, Лизавета, как африканский колдун, должна была привести себя в необузданную ярость, и тогда в ее тусклых глазах зажигался огонь, и с криками, хрипами, с каким-то грязным гневом она накидывалась и месила кулаками на холсте голубые, черные, желтые краски и тут же расцарапывала ногтями непросохшую масляную

¹ Гончаров И.А. Обломов. URL: <http://ilibrary.ru/text/475/p.1/index.html> (дата обращения: 20.05.2015)

² Толстая Т.Н. Не кысь. – С. 54.

кашу»¹. Совершенно очевидно, что такого рода наименование создано по аналогии с уже открытыми и некогда популярными в искусстве «-измами»: импрессионизмом, маринизмом, символизмом, кубизмом и т.д.

Включение в текст рассказа «Пламень небесный» строки из стихотворения М.Ю. Лермонтова «Нет, я не Байрон, я другой...» (1832)² в исполнении Дмитрия Ильича придает повествованию пародийный оттенок: «Дмитрий Ильич прихрамывает, ходит с палочкой, и это ему идет. Он говорит: «Нет, я не Байрон, я другой», и как бы получается, что он все-таки отчасти Байрон – и хромает, и стишки пописывает»³. Общеизвестно, что английский поэт романтического толка прихрамывал по причине проблемы с коленом и часто прикрывал свое природное несовершенство напыщенностью и высокомерием.

В рассказе «Ночь» дважды процитирована строфа стихотворения А.С. Пушкина «Зимний вечер». В первом случае авторский текст звучит в своем исходном виде из уст Мамочки, а во втором – сохраняется лишь звуковая оболочка стихотворной строфы: сознание страдающего слабоумием Алексея гипертрофирует услышанные строки и воспроизводит их фонетический облик, лишенный семантики и синтактики: «Бурям, глюю, небак, рует, // Вихрись, нежны, екру, тя! // Токаг, зверя, наза, вует, // Тоза, плачет, кагди, тя!»⁴. В данном случае поэтический отрывок выполняет экспрессивную функцию, сообщая о культурно-семиотических ориентирах автора и героини в процессе обучения.

В рассказе «Любишь – не любишь» встречается вариация стихотворения А.С. Пушкина «Няне»: известная строка «Голубка дряхлая моя!»⁵ преобразуется в ироничную конструкцию «Свинюшка толстая моя!», адресованную няне ее воспитанницами. В данном контексте подобного рода

¹ Толстая Т.Н. Не кысь. – С. 156.

² Лермонтов М.Ю. Нет, я не Байрон, я другой. URL: <http://www.poetarium.info/lermontov/byron.htm> (дата обращения: 27.05.2015)

³ Толстая Т.Н. Не кысь. – С. 183.

⁴ Там же. – С. 198.

⁵ Пушкин А.С. Няне. URL: <http://www.stihi-rus.ru/Pushkin/stihi/157.htm> (дата обращения: 27.05.2015)

интертекстема выступает как цитата-заместитель, выражая точку зрения автора с помощью чужих слов: «А про Марьиванну он (Пушкин) ничего не сочинил. А если бы и сочинил, то так: «Свинюшка толстая моя!»¹. Здесь мы имеем дело с постмодернистским монтажом, «перемежающим фрагменты отточенных классических строк словесным мусором современной газетной и бытовой речи»².

Вариация стихотворных строк «Незнакомки» А. Блока встречается в рассказе «Йорик»: «...бабушка благополучно вращалась, нося под грудью, или на талии, осколки морей, частички нежной серо-розовой пасты, и проходила анфиладами комнат, стройная и маленькая, декадентская Афродита с тяжелым узлом темно-золотых волос, шурша шелками и дыша французскими духами и модными норвежскими туманами»³. Автор здесь расширяет содержание своего текста за счет включения блоковских строк, придавая повествованию ироническое звучание.

В эссе «Русский человек на randevу» часто встречается вариация известной строки из комедии «Горе от ума» (1824) А.С. Грибоедова (1795–1829), являющейся своего рода культурной мифологемой России: «Отечества и дым нам сладок и приятен»⁴. Это слова Чацкого (действ. 1, явл. 7): «Опять увидеть их мне суждено судьбой! // Жить с ними надоест, и в ком не сыщешь пятен? // Когда ж постранствуешь, воротисься домой, // И дым отечества нам сладок и приятен»⁵. Грибоедов же в своей пьесе процитировал строку из стихотворения «Арфа» (1798) Гаврилы Романовича Державина: «Мила нам добра весть о нашей стороне. // Отечества и дым нам сладок и приятен»⁶. Данное обстоятельство «двойной» интертекстуализации свидетельствует о том, что объектом рассмотрения интертекстуальных

¹ Толстая Т.Н. Не кысь. – С. 294.

² Теория литературы: В 2 т./ Под ред. Тамарченко Н.Д. – С. 472.

³ Толстая Т.Н. Не кысь. – С. 345.

⁴ Там же. – С. 479, 485.

⁵ Грибоедов А.С. Горе от ума. URL: http://www.world-art.ru/lyric/lyric.php?id=1434&public_page=2 (дата обращения: 12.04.2015)

⁶ Державин Г.Р. Арфа. URL: <http://rvb.ru/18vek/derzhavin/01text/104.htm> (дата обращения: 12.04.2015)

связей могут быть не только современные тексты, но и тексты классические, в которых тоже довольно часто встречаются разного рода аллюзии и реминисценции.

В эссе «Русский человек на randеву» присутствуют интервключения в форме вариаций строк А.П. Чехова и поговорок разных времен и народов: «...все повешенные ружья в свое время стреляют; все дороги ведут в Рим, все языки – в Киев...»¹. В финале эссе встречается несколько трансформированная строка из стихотворения «Цицерон» (1836) Федора Ивановича Тютчева (1803-1873): «Странно и интересно, – нет слов, – видеть нам, пишушим русским, нам, русским, «посетившим сей мир в его минуты роковые» (они для нас всегда неизбежно роковые), как складывается судьба одного из нас на очередном витке российской истории, на очередном витке судьбы российской словесности»². Подобные элементы вносят в текст эссе определенную долю поэтичности, несколько размывая границу между литературой и публицистикой.

В финале эссе «Николаевская Америка» обнаруживаем прозаизированную вариацию песни времён Великой Отечественной войны «Давай закурим», написанной в 1941 году Модестом Табачниковым и Ильёй Френкелем: «Давайте же, ребята, закурим перед стартом. Или перед финишем»³. Она, как и многие до нее, выполняет экспрессивную функцию, сообщая о литературно-культурологических предпочтениях автора.

Обрисованная автором в начале эссе «Купцы и художники» идиллическая картина приобретает утопическое звучание благодаря некоторым лирическим включениям. «Лето красное пропели, уж война катит в глаза» – вариация строки из басни И.А. Крылова «Стрекоза и Муравей»: «Лето красное пропела, Уж зима катит в глаза»⁴. Она имеет ироничное значение и необходима для того, чтобы подчеркнуть заведомо негативное

¹ Толстая Т.Н. Не кысь. – С. 494.

² Там же. – С. 495.

³ Там же. – С. 505.

⁴ Крылов И.А. Стрекоза и Муравей. URL: <http://rvb.ru/18vek/krylov/01text/vol3/01fables/070.htm> (дата обращения: 13.01.2015)

отношение автора к изображаемому. Этой же цели служит интертекстема «Владыкой мира станет труд». Она взята из польской рабочей песни «Czerwony sztandar» в переводе Владимира Акимова: «Долой тиранов! Прочь оковы, // Не нужно старых рабских пут! // Мы путь земле укажем новый, // Владыкой мира будет труд! (февраль 1900)»¹.

Интересным в интертекстуальном аспекте является предложение в эссе «Купцы и художники»: «Человек – раб, но он прежде всего раб Божий, и вот-вот будет призван, и не пролезть ему в игольное ушко со всеми своими кастрюльками...»². Все мы слышали выражение: «Легче верблюду пройти сквозь игольное ушко, чем богатому войти в царствие небесное». Это не просто древняя пословица, а евангельские слова (Евангелие от Матфея, гл. 19, ст. 24; Евангелие от Луки, гл. 18, ст. 25). Толстовская вариация, критикующая, в первую очередь, невероятную человеческую тягу к накопительству, имеет характерный саркастический оттенок. В цитируемых словах Апостола Павла, обращенных к евреям, указывается на родство русской общественной мысли XIX-XX веков с раннехристианскими ожиданиями Второго Пришествия, самопожертвованием и фанатизмом первых поколений, уверовавших в Сына Божия.

В несколько саркастичном свете представлены в эссе «Отчет о культуре имущества» личности Народного артиста СССР, прославленного альтиста и дирижера Юрия Башмета и Бориса Березовского, ныне покойного предпринимателя, некогда успешного политика, неоднократно обвинявшегося в многочисленных преступлениях. Цитируя строки Бэллы Ахатовны Ахмадулиной: «Плоть от плоти сограждан усталых, я горжусь, что в их тесном строю в магазине, в кино, на вокзалах я последняя в кассу стою»³, – Березовский в одном из интервью заявляет, что готов под ними подписаться, при этом являясь собственником дома «с японским садом, бассейном с подогревом, подземным туннелем, ведущим в бильярдную и

¹ Акимов В. Красное знамя. URL: <http://a-pesni.org/starrev/krznamia.htm> (дата обращения: 13.01.2015)

² Толстая Т.Н. Не кысь. – С. 543.

³ Там же. – С. 559.

сауну»¹, нескольких автомобилей и множества разного рода роскошеств. Проанализировав материал статьи, писательница приходит к безутешному выводу о том, что «сегодня, к сожалению, в России властвуют не музы, а... как это называется?.. золотой телец»². В Ветхом Завете золотой телец изображен как предмет культа отступивших от Бога Израиля. Сегодня это выражение приобрело характер идиоматического и стало символом власти денег и золота.

Иронии Т. Толстой подвергается и личность Владимира Кирилловича Молчанова, советского и российского теле- и радиоведущего, диктора, журналиста: «Вот Владимир Молчанов с гневом обрушивается на тех неизвестных, что оценивают его в у.е. Сам он, правда, охотно оценивает жизнь своих друзей в этих «неприличных» и «ненавистных» единицах, с подробностями: что друзья украли, куда вложили, как ушли «от бабушки» и «от дедушки». «Мне было хорошо с моими у.е.», – мечтательно вспоминает автор, но тут же спохватывается и кого-то когтит и клеймит: «мелкие души, меряющие все на свете лишь одной мерой – у.е.»»³. Замыкает галерею «окультуриванных личностей» Звет Ле Юр, она же Светлана Кобец. История киевской красавицы, взошедшей на подиум высокой французской моды и в одночасье загремевшей в загорский приемник-распределитель для бомжей, возвращает нас, читателей, в жизнь с «ее истинным, удивительным и горестным, драматическим масштабом»⁴.

Еще одна обнаруженная интертекстема – вариация на известную поговорку, вынесенную в заглавие комедии А.Н. Островского «На всякого мудреца довольно простоты» в эссе «Битва креветки с рябчиком»: «Мне хочется, чтобы на всякую хитрую креветку нашелся рак с винтом»⁵. Дабы подчеркнуть привязанность к исконно русской потребительской традиции, Т. Толстая предлагает альтернативу шампиньонам в виде грибов «настоящих,

¹ Толстая Т.Н. Не кысь. – С. 559.

² Там же. – С. 561.

³ Там же. – С. 561-562.

⁴ Там же. – С. 562.

⁵ Там же. – С. 574.

лесных, с прилипшим к шляпке листочком и небритой, как подбородок Леонида Парфенова, ножкой»¹. Отметим, что Леонид Геннадьевич Парфенов – российский журналист, телеведущий, режиссёр, актёр, автор популярных телепроектов «Намедни» и «Российская империя», женат на Елене Чекаловой, которая ведет рубрику о еде в газете «Коммерсантъ». В 2009–2013 гг. была ведущей кулинарной программы Первого канала «Счастье есть!».

Эссе «Человек!.. Выведи меня отсюда» повествует о популярном телеведущем Леониде Якубовиче и носит критический характер. Отмечая вторичность телевизионного проекта «Поле чудес» (оно «украдено у американцев и топорно перелицовано на совковый лад. Американский прототип игры называется «Колесо фортуны»²), Т. Толстая резко осуждает манеру ведения передачи Якубовичем. Реплики ведущего, порой весьма пошлые – объект осмеяния автора эссе. Вот некоторые из них:

«–А что делает ваша мама? – склоняется балаганный Свидригайлов к прелестной провинциальной девочке, лет десяти с виду.

– Мама ходит на обрезку.

– Я знаю, в Израиле есть такой обычай, – удовлетворенно заключает деятель культуры.

– А что делает ваш дедушка дома?

– Водочку пьет, – доверчиво отвечает мальчик»³.

Отметим, что Т. Толстая дает негативную оценку не только самому Якубовичу, но и некоторым игрокам:

«ПРИЛИЧНАЯ ЖЕНЩИНА: Я хочу передать привет моей племяннице... Она работает медсестрой в больнице на 1500 коек...

ЯКУБОВИЧ: Мне столько не надо!.. Вот с двумя – с удовольствием!.. Я стою – все дрожат, а лягу – ой! ой!..

УЖАСНАЯ БАБА (о мешке с деньгами): Дайте я пощупаю...

¹ Толстая Т.Н. Не кысь. – С. 574.

² Там же. – С. 575.

³ Там же. – С. 577.

ЯКУБОВИЧ: Кого?»¹.

Яркой интертекстемой становится вариация на фразу Сатина из пьесы М. Горького «На дне» (действие 4). Ср.: «Человек! Это великолепно! Это звучит... гордо! Человек! Надо уважать человека» – «...человек – это звучит подло»². Она становится воплощением авторского отношения к рассмотренной личности, явно неодобрительного.

Насыщенным в интертекстуальном отношении представляется нам эссе «Политическая корректность». Политкорректность – установление такого общественного порядка, когда существует прямой или косвенный запрет, неофициальное табу на употребление слов и выражений, считающихся оскорбительными для определённых групп людей, выделяемых по признаку расы, пола, возраста, вероисповедания, сексуальной ориентации, социальной принадлежности и т. д. Такая практика требует исключить или точнее заменить нейтральными или положительными эвфемизмами, выражения, оскорбительные для вышеперечисленных групп людей.

Т.Н. Толстая снова иронизирует над абсурдностью некоторых реалий современного общества, приводящих порой к невозможности свободного общения. Автор выводит в эссе особый вид дискриминации – «смотризм», т.е. «представление о том, что люди неравны в отношении внешней притягательности»³, и обнаруживает примеры в русской литературе:

«Для вас, души моей царицы,

Красавицы, для вас одних...» (А.С. Пушкин «Руслан и Людмила»);

«Как завидую черноокою –

Все товары разложу!» (Н. Некрасов «Ой, полна, полна коробушка»);

«Ты постой, постой, красавица моя,

Дай мне наглядеться, радость, на тебя!» (Русская народная песня «Метелица»).

¹ Толстая Т.Н. Не кысь. – С. 578.

² Там же.

³ Там же. – С. 586.

Помимо смотризма, Т. Толстая обнаруживает еще один тип расизма – «возрастизм». Приведем следующие примеры:

«Старость – не радость» (Поговорка);

«На что нам юность дана?

Светла как солнце она...» (Ольга Фадеева «На то нам юность дана»);

«Коммунизм – это молодость мира,

И его возводить молодым» (Ю.И. Визбор «Марш молодых строителей»);

«Под насыпью, во рву некошеном,

Лежит и смотрит, как живая,

В цветном платке, на косы брошенном,

Красивая и молодая» (А.А. Блок «На железной дороге»)¹.

Т. Толстая намеренно указывает на абсурдность художественной сдержанности при выражении эмоций, чувств, предлагая возможный вариант политкорректного прочтения данных стихотворных строк. При полном подчинении условиям политкорректности названные строки приобретают следующую интерпретацию и необходимый облик.

Автор также обнаруживает в русском языке такой тип словесной дискриминации, как «размеризм», он же «жиризм» и «весизм», т.е. «предпочтение хорошей фигуры плохой, или, проще, худых толстым»².

Т. Толстая демонстрирует пример феминистского прочтения идиомы «талиа в рюмку»: «Всмотритесь в это выражение. Сопоставляются и оцениваются позитивно центральная зона женского туловища и стеклянная емкость для приема алкоголя. Женщина приравнивается к посуде, и их функции отождествляются. Хвать – и опрокинул. Здесь, разумеется, выражено пренебрежительное отношение к женщине: она воспринимается лишь как объект удовольствия»³.

¹ Толстая Т.Н. Не кысь. – С. 587-588.

² Там же. – С. 589.

³ Там же.

Еще один взгляд на политкорректность – феминистский, воспринимающий комплименты мужчин как указание «женщине на вторичность, униженность ее социального статуса»¹. Такое, несколько ущербное женское восприятие, по убеждению автора эссе, приветствует модель поведения, вырванную из контекста песни Евгения Птичкина на стихи Игоря Шаферана «Ромашки спрятались»:

«Сняла решительно пиджак наброшенный (молодец, женщина: символическая акция избавления от вековой патриархальной зависимости),

Казаться сильною хватило сил (поправочка: надо не казаться, а быть; как известно, женщина может делать все то, что умеет мужчина, и еще сверх того),

Ему сказала я: «Всего хорошего» (а вот это зря: сейчас нас учат не сдерживаться, а прямо лепить, что думаешь, то есть выявить в себе внутреннюю стерву, to discover your inner bitch),

А он прощения не попросил (все они свиньи, что хоть и общеизвестно, но всегда нелишне напомнить)»².

В свете политически корректного прочтения возможна и новая, не задевающая внешних характеристик версия фамилии графа Л.Н. Толстого – Лев Полновесный, не несущая оттенка сервильности «домашняя работница» вместо «прислуги». Тут Т.Н. Толстая оговаривается, используя хрестоматийную строку Чацкого: «Служить бы рад, прислуживаться тошно»³. Встречаются в эссе и некоторые другие примеры двусмысленности высказывания: «Не нужен мне берег турецкий, // И Африка мне не нужна»⁴. С одной стороны, автор вроде бы отказывается от территориальных притязаний и отрицает империалистическую экспансию, это хорошо. С другой стороны,

¹ Толстая Т.Н. Не кись. – С. 590.

² Там же. – С. 591.

³ Там же. – С. 592.

⁴ Исаковский М. Летят перелетные птицы. URL: <http://rupoem.ru/isakovskij/letyat-pereletnye-pticy.aspx> (дата обращения: 16.10.2015)

он вроде бы отказывает в праве приема на работу мигрантам из стран Ближнего Востока»¹.

Касается Т. Толстая и расового вопроса в Америке. Здесь она в который раз изобличает абсурдность построенной на так называемой политической корректности системы: «...с одной стороны, существует квота при приеме на работу, и так называемые афро-американцы, женщины, другие меньшинства должны получать, по крайней мере, теоретически, предпочтение. С другой стороны, политическая корректность требует «цветовой слепоты» (color blindness), неразличения цвета кожи: равенство так равенство. Как быть? Вот нерешаемый вопрос: если в театре лучшие роли должны доставаться лучшим актерам, а при приеме на работу должно соблюдаться расовое равенство, то допустимо ли, чтобы роль Отелло досталась корейцу, а Дездемона была черной? Если в репертуаре только Шекспир, то что делать актерам азиатского происхождения?»². Идиома «черный день», высказанная по поводу неблагоприятно сложившихся обстоятельств, и вовсе чуть не лишила президента одного колледжа своего кресла. Рассерженный чернокожий студент был крайне возмущен «Ах, черный день?! Черный?! – возмутился чернокожий студент. – Что это за расистское отношение? Как плохой – так сразу черный. Слово «черный» для вас связано только с отрицательными эмоциями!»³.

В своем эссе Т.Н. Толстая затрагивает и проблему соблюдения политкорректности в словах, имеющих в своем составе сочетания букв или звуков, образующие оскорбительные конструкты, например: «если бы мы, носители русского языка, прозрели в слове «баобаб» слово «баба», возмутились бы и стали заменять его на «баожен», «баодам» или, в неопределенно-нейтральном ключе, «баочеловек». Вместо «Бабетта идет на войну» – «Человетта идет на войну». Что было бы со словами «ондатры»,

¹ Толстая Т.Н. Не кысь. – С. 593-594.

² Там же. – С. 594.

³ Там же. – С. 594.

«бабахнуть», «сегодня», «лемур»?..»¹. Отметим, что «Бабетта идёт на войну» – французский художественный комедийный фильм режиссёра Кристиана-Жака с Брижит Бардо в главной роли. Интертекстуальным включением, представляющим собой цитату заместительного характера, являются строки из известного стихотворения Сергея Михалкова «Зенитчики»: «Если враг – он будет сбит. Если наш – пускай летит»².

Приветствует Т.Н. Толстая примеры правильной «цветовой слепоты»: «...очи // Светлее дня, темнее ночи. Прекрасные, политически зрелые стихи! Представитель любой расы свободно может самоидентифицироваться с окраской зрительного органа описанного субъекта. Или: Мы купили синий-синий, // Презеленый красный шар»³.

В эссе затронута и политкорректность по отношению к инвалидам и умственно отсталым людям. Выражения «идиот», «кретин», «даун» предлагается заменить конструкцией «альтернативно одаренный»: «Это Бунин мог писать о том, как прочел в детстве в старой подшивке «Нивы» подпись под картинкой: «Встреча в горах с кретином». (Медицинский кретинизм – результат дефицита йода в организме.) В рамках Пи-Си кретины называются differently abled – альтернативно одаренные. (Вы одарены вот так, а они иначе. Все равны. А судьи кто?)»⁴. Рассматриваемый общественный феномен предлагается применить и в области разговорной лексики (часто представленной в форме идиом – поговорок или пословиц), поскольку она прямо или косвенно может задеть чувства некоторых людей: «Нет, политическая корректность не так глупа, как кажется. И когда видишь заботу об инвалидах (которых, правда, нельзя так называть)... – зауважашь, ей-богу, и корректность, и ее применение, и трижды подумаешь, прежде чем ляпнуть:

Ну, я похромал,

¹ Толстая Т.Н. Не кысь. – С. 596-597.

² Там же. – С. 596.

³ Там же. – С. 596-597.

⁴ Там же. – С. 597.

или:

Горбатого могила исправит,

а то и:

«Что я, рыжий, чтобы на них горбатиться?»¹.

Той же схемы необходимо придерживаться и при цитировании русской классики, лишенной подчас политической корректности: «И, конечно, развившаяся чувствительность заставит пересмотреть свой взгляд на русскую классику: тревожно обведешь глазами присутствующих, прежде чем ляпнуть вслух:

Когда с беременной женой

Идет безрукий в синема (В.Ф. Ходасевич «Баллада»),

или:

Творец! Она слепа!

а также:

Слепец! Я в ком искал награду всех трудов! (А.С. Грибоедов «Горе от ума»),

а также:

Глухая ночь, как зверь стокий (Ф.И. Тютчев «Песок сыпучий по колено»),

а уж тем более:

Иль мне в лоб шлагбаум влепит

Непроворный инвалид,

а не то и правда влепит, и присяжные его оправдают» (А.С. Пушкин «Дорожные жалобы»)².

Особое внимание в эссе уделено экологической корректности. Следуя ей, привычное наименование домашних животных «pet», переводимое как «любимчики», должно быть заменено на «animal companions» – «животные товарищи». Т. Толстая критически отзывается об отношении к животным в

¹ Толстая Т.Н. Не кысь. – С. 598.

² Там же. – С. 598-599.

Америке, где братьев наших меньших принуждают жить по «законам человечьим»: «Не знаешь – научим; не хочешь – заставим»¹, – именно такой тактики придерживаются идеологи Пи-Си.

Автор эссе приводит примеры контрастного отношения к животным:
«Пример правильного отношения к животным:

Приди, котик, ночевать,
Нашу деточку качать.
Я за то тебе, коту,
За работу заплачу:
Дам кувшин молока
И кусок пирога (Колыбельная).

Примеры неправильного отношения к животным:

Пой, ласточка, пой (Романс. Слова – К. Линский, музыка – А. Лавров),
или:

Ну, тащися, Сивка! (Велимир Хлебников, 1922);

а нижеследующее являет собой сексуальное принуждение, за которое получают тюремный срок:

Поцелуй меня,
Потом я тебя,
Потом вместе мы
Поцелуемся!»² (Цыганский романс. Слова – Е. Гребинка, музыка – Флориан Герман).

Еще одним, невозможным с точки зрения Пи-Си нарушением прав является вмешательство в личное пространство человека, «которое у американцев составляет что-то около полутора метров окружающего человека воздуха (у супругов меньше), а у некоторых средиземноморских

¹ Толстая Т.Н. Не кысь. – С. 600.

² Там же. – С. 601-602.

наций – ни одного»¹. Нарушением являются и «слишком личные» вопросы.

Примеры:

«Соловей мой, соловей,

Голосистый соловей.

Ты куда, куда летишь,

Где всю ночь пропоешь? (А.А. Дельвиг «Русская песня», музыка – А.А. Алябьев)

(Да какое тебе дело?!)

О чем задумался, детина? (Народная песня «Вот мчится тройка почтовая»)

или:

Что ты жадно глядишь на дорогу? (Н.А. Некрасов «Тройка»)².

В несколько ироничном свете предстает задание, в котором Т. Толстая предлагает определить, «является ли текст

Коня на скаку остановит,

В горящую избу войдет (Н.А. Некрасов «Мороз, Красный нос»)

политически корректным или же нет? Варианты ответов:

1. Да, так как описывает женщину, преодолевшую стереотип «чисто мужской» или «чисто женской» профессии.

2. Нет, так как описывает вмешательство в частную жизнь животного, а также непрошеное нарушение (unsolicited trespassing) приватности (privacy) частного жилища»³. Таким образом, автор снова демонстрирует, насколько нелепым может оказаться «политкорректное» прочтение многих конструкций, первоначальная интерпретация которых абсолютно не предполагала таких дефиниций. Строка из стихотворения С. Михалкова «Светлана» (1935), процитированная в эссе, контекстуально обусловлена: «Но ведь для того, чтобы успешно построить светлое будущее, кто-то должен бдить. «Спи, Светлана! Папа с трубкой...», а в американском варианте мама

¹ Толстая Т.Н. Не кысь. – С. 603.

² Там же.

³ Там же.

с трубкой и небритыми из принципа ногами не спит и несет свою бессонную службу, как опричник»¹. Она выступает в заместительной роли.

Заключает эссе рассказ о Дж.Ф. Гарнере, авторе «Политически корректных сказок», который пересказал «классические, всем известные сказки на феминистско-экологический манер»². Правда, сама Т.Н. Толстая оценила их невысоко: «Получилось, по-моему, не очень смешно, хотя и познавательно. Гарнеру, мне кажется, не хватило смелости и артистизма, чтобы создать полноценную сатиру на Пи-Си»³. В целом, отношение автора эссе к феномену политкорректности, этой «вечнозеленой, идеологической метле», можно назвать сдержанно ироничным.

Литературовед Н. Иванова отмечает, что Т.Н. Толстая дистанцируется от пошлого быта своеобразной оптикой – гротеском: «Только отнюдь не гротеск саркастический, оценивающий и уничтожающий смех-насмешка. Нет, этот гротеск совсем иного происхождения. Или, вернее, так: отношение к «пошлости» жизни стало амбивалентным – отрицание соединялось с любованием, насмешка с восхищением, уничтожение с возрождением»⁴.

В свете проделанного анализа нам удалось определить критерий, отграничивающий пародию от вариации. Вариация (особенно ярко это проявляется в поэзии) находит новые темы существующего в тексте стиля, а пародия может строиться на «разнообразии стилевых интерпретаций одной и той же темы, каждая из которых служит контрастным фоном для другой»⁵. Рассмотренные нами тексты пронизаны интертекстами, которые образуют смысловые комплексы, семантически связанные друг с другом. Это свидетельство популярности так называемых гибридных форм в творчестве Т.Н. Толстой.

¹ Толстая Т.Н. Не кысь. – С. 604.

² Там же.

³ Там же. – С. 605.

⁴ Иванова Н. Неопалимый голубок: «пошлость» как эстетический феномен // Знамя. – 1991. – № 8. – С. 80.

⁵ Теория литературы: В 2 т. / Под ред. Тамарченко Н.Д. – С. 472.

Выводы по Главе 3

В третьей главе настоящего исследования подвергнуты анализу такие формы проявления интертекстуальности, как цитация, паразаглавия, аллюзии и реминисценции, пародии и вариации, выделенные нами впервые в качестве элементов самостоятельной классификации интертекстуальных включений в тексте художественного произведения.

Наиболее часто употребляемой формой интертекста в литературе постмодернизма является цитация – формально маркированный фрагмент ранее опубликованных текстов. Мы выяснили, что названная форма интертекстуального включения в текстах Т.Н. Толстой выполняет несколько функций: доказательную (аргументируя приводимые суждения), функцию иллюстрации суждений автора (приводя в качестве примера известные высказывания), функцию выражения точки зрения автора с помощью чужих слов (ссылаясь на авторитетное мнение именитого предшественника).

Паразаглавия – довольно часто встречаемые в творчестве Т.Н. Толстой интертекстемы. Они представляют собой цитаты, вынесенные в заглавие текстов. Их функция практически всегда одна – актуализировать эрудицию читателя и настроить его на последующее, контекстуально подкрепленное прочтение.

В основной состав интертекстуальной художественной системы Т.Н. Толстой входит также и реминисценция. Использование автором создаваемого текста элементов ранее известных произведений искусства на ту же или близкую тему (фрагментов, мотивов, структурных компонентов и т.д.) выполняет практически те же функции, что и цитата, позволяя доказать возможность существования наряду с миром действительности мира культуры, показать его целостность и внутренние закономерности.

Пародия и вариация в текстах сборника «Не кысь» встречаются тоже довольно часто. Одновременное оперирование двумя семантическими системами приводит к возникновению нескольких языковых планов: через первый план текста обязательно просматривается его второй план – текст произведения, который преподносится по-новому. Таким образом, создается третий план – пародийный или вариативный – план интертекстуальной игры, который проявляет ироническое мастерство ее автора. Чаще всего, данные интертекстуальные включения носят ироническое звучание, выражая негативное авторское отношение к изображаемому.

В целом, все рассмотренные подробным образом интертекстемы выполняют функции, названные нами в качестве основных еще в начале исследования: экспрессивную (сообщая о культурно-семиотических предпочтениях автора), апеллятивную (опознавательную, устанавливающую взаимодействие между автором и читателем), поэтическую (развлекательную, игровую), референтивную (активизирующую всю имеющуюся в сознании читателя информацию о претексте), метатекстовую (соотносящую текст с его претекстами).

Исследованные интертекстуальные включения, обнаруженные нами в сборнике рассказов и эссе «Не кысь», имеют разные претексты: это и художественные произведения разных эпох и стран, и тексты Священного Писания, фрагменты из оперы, песенные отрывки, высказывания известных деятелей, а также целый ряд фольклорных образов. Они актуализируются в тексте преимущественно в форме цитат, аллюзий, реминисценций, вариаций и пародии, рассмотренных нами в представленной выше главе.

Заключение диссертации

Предпринятое исследование позволяет нам сделать некоторые выводы об особенностях проявлений интертекстуальности в постмодернистской прозе Татьяны Толстой, определить их функциональность и значимость для раскрытия идейно-художественного своеобразия прозы автора.

Практически любой текст, а постмодернистский в особенности, предстает как интертекстуальный, являясь неотъемлемой составляющей всеобщей культуры. Интертекстуальность, наряду с уникальным набором лексических, синтаксических, фонетических и образных средств, выступает в качестве важнейшего компонента идиостиля писательницы.

При изучении интертекстуальности сборника рассказов и эссе Т.Н. Толстой «Не кысь» мы остановились на разработанной нами самостоятельно классификации, которая основана, в первую очередь, на частоте использования той или иной интертекстемы автором-постмодернистом в рассматриваемых текстах. В частности, нами были рассмотрены:

- 1) цитаты и контекстуальная трансформация;
- 2) паразаглавия;
- 3) синтаксические реминисценции и аллюзии;
- 4) пародия и вариация.

В исследовательской части нашей работы был осуществлен комплексный, поуровневый анализ интертекста в творчестве Татьяны Толстой. Анализ языкового материала, легшего в основу исследования, позволил установить следующие закономерности.

Интертекстуальные включения в сборнике рассказов и эссе «Не кысь» имеют следующие основные источники: тексты художественных

произведений, Священное Писание, опера, песни, изречения известных деятелей, произведения устного народного творчества (половицы, поговорки, сказки, былины и т.д.), топонимические наименования. Интертекстуальные включения актуализируются в тексте преимущественно в форме цитат (точных и неточных), паразаглавий, аллюзий и реминисценций, пародии и вариации.

Феномен цитирования – основополагающий в постмодернистской концепции интертекстуальности. Цитация представляет собой дословное или несколько трансформированное воспроизведение претекста. По самой своей природе любой текст одновременно является и произведением, и интертекстом. Преобразование и формирование смыслов авторского текста и есть главная функция цитаты. Названная форма интертекстуального включения в текстах Т.Н. Толстой выполняет несколько функций: доказательную (аргументируя приводимые суждения), функцию иллюстрации суждений автора (приводя в качестве примера известные высказывания), функцию выражения точки зрения автора с помощью чужих слов (ссылаясь на авторитетное мнение именитого предшественника).

С цитатами соотносятся паразаглавия – интертекстемы, вынесенные в заглавие текстов. В настоящей работе наглядно показано, что их функция часто сводится к актуализации эрудиции читателя с последующим, контекстуально подкрепленным прочтением.

Обнаруженные в прозе Т.Н. Толстой аллюзии мы разделили на преднамеренные, авторские, т.е. обусловленные текстом, и непреднамеренные, читательские. Использование автором создаваемого текста элементов ранее известных произведений искусства на ту же или близкую тему (фрагментов, мотивов, структурных компонентов и т.д.) выполняет практически те же функции, что и цитация, позволяя доказать возможность существования наряду с миром действительности мира культуры, показать его целостность и внутренние закономерности.

Реминисценция – элемент художественной системы, заключающийся в использовании общей структуры, отдельных элементов или мотивов ранее известных произведений искусства на ту же (или близкую) тему. Выявление реминисценций, аллюзий и цитат в рассказах и эссе Т.Н. Толстой становится необходимым условием для оживления читательского воображения и воссоздания ассоциативного ряда, некогда выстроенного автором в тексте.

Нами также было отмечено, что Т.Н. Толстая, вводя интертекст в свои произведения, обращается не только к творчеству других писателей, но и к своему собственному. Так, например, в некоторых рассказах и эссе сборника «Не кысь» присутствуют интертекстемы из романа «Кысь» («Спи спокойно, сынок», «Свидание с птицей» и др.).

Пародия основана на введении смехового плана параллельно с трагическим. В вариации же смешиваются разные стили, причем их контраст связан с иерархическим различием предметов изображения: традиционный «высокий» стиль или предмет сталкиваются с традиционным «низким» или «непоэтическим» стилем или предметом. В текстах Т.Н. Толстой данные интертекстемы носят ироническое звучание, выражая негативное отношение автора к изображаемым героям или ситуациям.

Поскольку в современных исследованиях о формах проявления интертекстуальности не в полной мере раскрыт такой интересный, на наш взгляд, и ярко выраженный особенно в тексте романа Т.Н. Толстой «Кысь» вид интертекста, как архетипичность, мы уделили в работе ему более пристальное внимание. В частности, нами был обнаружен целый ряд культурно-социологических архетипов, имеющих претекст в исторической действительности. В разряд архетипических нами были отнесены образы некоторых героев романа. Так, например, таковыми, по нашему мнению, являются образы Наибольшего Мурзы Федора Кузьмича, имеющего определенное сходство с Л.И. Брежневым, Главного Санитара Кудеяра Кудеярыча, напоминающего Л.П. Берию, Главного Источника Никиты Иваныча, однозначно списанного с диссидента А.Д. Сахарова. Данные

параллели основаны на историко-биографическом сходстве между персонажами романа и их реальными прототипами. К архетипическим мы также относим некоторые явления, описанные Т.Н. Толстой в своем произведении и имеющие явные прецеденты в историческом прошлом. Это и социальное неравенство, и разветвленный бюрократический аппарат, и производственные махинации, и действия служб государственной безопасности, и жесткий цензурный гнет.

Таким образом, интертекстуальность в произведениях Т.Н. Толстой проявляется достаточно многосторонне, но основной способ реализации в художественном тексте – это трансформация разных типов интертекстуальных включений. Целью вышеназванных приемов преимущественно является пародирование и осмеяние. Слово – «инструмент», при помощи которого выражаются мысли, чувства, эмоции. Слово обнажает внутренний мир человека, его отношение к объектам мира внешнего, к другим людям и к самому себе, слово есть отражение сознания и происходящих в нем изменений. Трансформация слова предстает как реализация авторского замысла через взаимосвязь языка и сознания.

Интертекстуальность малой прозы Татьяны Толстой, по нашему наблюдению, является еще и стилистическим приемом, который позволяет посредством трансформации придать произведению яркую художественную образность и отразить авторскую языковую картину. В целом, все рассмотренные интертекстемы выполняют функции, названные нами в качестве основных еще в начале исследования: экспрессивную (сообщая о культурно-семиотических предпочтениях автора), апеллятивную (опознавательную, устанавливающую взаимодействие между автором и читателем), поэтическую (развлекательную, игровую), референтивную (активизирующую всю имеющуюся в сознании читателя информацию о претексте), метатекстовую (соотносящую текст с его претекстами).

Диалогизм постмодернистских текстов Т.Н. Толстой – не есть просто соединение в едином контексте фрагментов разных текстов.

Интертекстуальность ее прозы следует понимать не как собрание «точечных» цитат из произведений разных авторов. Прежде всего, это своего рода пространство схождения всех возможных цитаций. Каждая конкретная цитата, реминисценция, аллюзия и т.п. – это частный случай цитации, знак чужих смысловых языков, кодов, которые в свернутом виде заключены в произведении, и, будучи развернуты, позволяют расшифровать коды и дискурсы.

Таким образом, в работе выявлено, что постмодернистские художественные произведения Т.Н. Толстой характеризует, прежде всего, сознательная установка на сопоставление различных литературных стилей, жанровых форм и художественных течений, на игру с текстом.

В завершение для представления более полной картины развития теории интертекстуальности мы считаем немаловажным наметить дальнейшие перспективы в области изучения этого лингвистического явления:

1) анализ не реализованных в границах данного исследования типов интертекстуальных включений сборника рассказов и эссе «Не кысь»: пересказ, включение просторечной лексики, употребление точечных имен (в полной мере) и т.д.;

2) изучение функционирования и составление типологии интертекстуальных включений в публицистических произведениях Татьяны Толстой, не вошедших в сборник «Не кысь»;

3) рассмотрение текстообразующей функции интертекстуальности в постмодернистских текстах автора.

Отметим, что данное исследование вносит определённый вклад в развитие теории интертекстуальности, в изучение вопросов, связанных с интертекстуальной игрой как отличительной чертой литературы постмодернизма. Используемые в нашей работе подходы и принципы описания могут оказаться полезными при изучении интертекстуальных связей, выходящих за пределы художественного текста. Интегративный

характер современной науки открывает новые горизонты в исследовании теории интертекстуальности, и, как показывает история, наиболее интересные открытия часто совершаются именно на стыке наук.

Путешествие по миру интертекста не принесет желаемых трофеев и эмоций неподготовленному читателю. Только эрудированный реципиент способен уловить «чужое» слово в исследуемом тексте и по-новому его осмыслить. Продвигаясь от абсолютно поверхностных, видимых, к более глубинным пластам интертекстуальности, читатель невольно превращается в «сотворца», соучастника акта творчества. Только такое прочтение одухотворяет интертекст и придает ему беспрецедентное, порой весьма резонансное звучание и значение.

Список использованной литературы

1. Аветова Т.Ю. Роль интертекстуальности в создании художественного образа на материале романа Ч. Диккенса «Наш общий друг» // Интертекстуальные связи в художественном тексте. – СПб.: Образование, 1993.
2. Алешковский П. Современная проза – глазами прозаиков // Вопросы литературы. – 1996. – № 1.
3. Арнольд И.В. Проблемы интертекстуальности // Вестник СПбУ. – Сер. 2. История, языкознание, литературоведение. – 1992. – Вып. 4.
4. Арнольд И.В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность. – СПб., 1999.
5. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М., 1989.
6. Бахнов Л. Человек со стороны // Знамя. – 1988. – № 7.
7. Бахтин М.М. К методологии гуманитарных наук / М.М. Бахтин // Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979.
8. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин / Сост. С.Г. Бочаров; Текст подгот. Г.С. Бернштейн и Л.В. Дерюгина; Примеч. С.С. Аверинцева и С.Г. Бочарова. – М.: Искусство, 1979.
9. Бахтин М.М.: pro et contra. Личность и творчество М.М. Бахтина в оценке русской и мировой гуманитарной мысли / Сост., вступит ст. и комментар. К.Г. Исупова. – СПб., 2001. – Т. II.
10. Беневоленская Н.Т. «Покаянное» произведение Татьяны Толстой. Роман Т. Толстой «Кысь». Выпуск 2. Научно-методическое пособие. Серия «Текст и его интерпретация». Филологический факультет СПбГУ. – СПб., 2007.
11. Беньяш Е. Дунии сарафан // Дружба народов. – 2001. – № 2.
12. Богданова О.В. Интертекст в рассказах Татьяны Никитичны Толстой / О.В. Богданова, М.В. Смирнова // Мир русского слова. – 2002. – № 3.

13. Большакова А. Ю. Литературный архетип // Литературная учёба. – 2001. – № 6.
14. Борисенко А.В. Семиотические механизмы интертекстуальности / А.В. Борисенко // Парадигмы: сб. статей молодых филологов. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2003.
15. Бушин В. С высоты своего кургана // Наш современник. – 1987. – № 8.
16. Вайль П. Городок в табакерке: Проза Татьяны Толстой / П. Вайль, А. Генис // Звезда. – 1990. – № 8.
17. Вайль П., Генис А. Принцип матрешки: новая проза: та же или «другая»? // Новый мир. – 1989. – № 10.
18. Васильева О.В. «Сомнамбула в тумане» и «Кысь» Т. Толстой / Роман Т. Толстой «Кысь». Выпуск 2. Научно-метод. пособие. Серия «Текст и его интерпретация». – СПб., 2007.
19. Владимир Б. С высоты своего кургана // Наш современник. – 1987. – № 8.
20. Володина А. «Кысь» Т.Толстой // Вести, 14.10.2000.
21. Геворкян Э. Чем вымощена дорога в рай? Антипредисловие: Антиутопии 20 века. – М.: Книжная палата, 1989.
22. Гаспаров М.Л. Метр и смысл. – М., 1999.
23. Гаспаров Б.М. Язык. Память. Образ. – М., 1996.
24. Генис А. Каботажное плавание. К вопросу о филологическом романе // L-критика. – Выпуск 1. – М., 2000.
25. Генис А. Треугольник: авангард, соцреализм, постмодернизм // Генис А. Иван Петрович умер. – М., 1999.
26. Гошило Е. Взрывоопасный мир Татьяны Толстой. – Екатеринбург, 2000.
27. Данилкин Л. Афиша // Книги, 2000.
28. Дементьева С.В. Реминисцентные доминанты культуры: философский анализ // Известия Томского политехнического университета. – 2006. – № 3.

29. Дубравин М. Рецензия на роман «Кысь» Т.Толстой. – Проза.ru, 2011.
<https://www.proza.ru/2011/01/15/1814>
30. Елисеев Н. Новая Русская Книга. – 2000. – № 6.
31. Ерофеев Вик. Интервью // Постмодернисты о посткультуре. – М., 1997.
32. Женетт Ж. Палимпсесты: Литература во второй степени. – М., 1982.
33. Женский мир // Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре. – СПб., 1998.
34. Жолковский А.К. Блуждающие сны: Из истории русского модернизма. – М., 1992.
35. Жолковский А. В минус первом и минус втором зеркале: Т. Толстая, В. Ерофеев – ахматовиана // Литературное обозрение. – 1995. – № 6.
36. Зверев А. Зеркала антиутопий: Антиутопии 20 века. – М.: Книжная палата, 1989.
37. Золотоносов М. Мечты и Фантомы // Литературное обозрение. – 1987. – №4.
38. Золотоносов М. Татьянин день // Молодые о молодых. – М., 1988.
39. Золотухина Е.Н. Интертекстуальность в современном русском языке // Наш язык. – 2008. – № 5.
40. Иванова Н. Неопалимый голубок: «пошлость» как эстетический феномен // Знамя. – 1991. – № 8.
41. Иванова Н.И. Птицу Паулин изрубить на каклеты // Знамя. – 2001. – № 3.
42. Иванова С.В. Текстовые реминисценции как поле интертекстуальности / С.В. Иванова / Теория поля в современном языкознании: межвуз. сб. науч. тр. – Уфа, 2002.
43. Ильин И.И. Интертекстуальность // Современное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. – М., 1999.

44. Ильин И.П. Постмодернизм. Словарь терминов / И.П. Ильин. – М.: ИНИОН РАН (отдел литературоведения) INTRADA, 2001.
45. Ильин И.П. Стилистика интертекстуальности: теоретические аспекты / И.П. Ильин // Проблемы временной стилистики: сб. науч.-аналитических трудов. – М., 1989.
46. Интертекстуальные связи в художественном тексте: межвуз. сб. науч. тр./ Рос. гос. пед. ун-т им. А.И. Герцена; Редкол.: И.В. Арнольд (отв. ред.) и др. – СПб.: Образование, 1993.
47. Кабанова О. Татьяна Толстая: Литература – это разговор с ангелами // Известия. – 2000. – 14 января.
48. Керимова Д.Ф. Интертекстуальность романа Т.Н. Толстой «Кысь»: функциональная доминанта цитируемой авторской лирики // Вестник Дагестанского государственного университета. – Махачкала: Филологические науки, 2013.
49. Керимова Д.Ф. Публицистика Т.Н. Толстой: проблематика и жанровое своеобразие // Проблема жанра в филологии Дагестана. – Материалы VII Межрегиональной конференции. – Махачкала, 2012. – Выпуск 8.
50. Колядич Т. Русская проза конца XX века. – М., 2005.
51. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман / Пер. с фр. Г. К. Косикова / Ю.Кристева // Вестн. Московского ун-та. Сер. 9. Филология. 1995. – № 1.
52. Кронгауз М.А. Семантика. – М.: Academia, 2005.
53. Кузьмина Н.А. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка / Н.А. Кузьмина Изд. 3-е, испр. и доп. – М.: КомКнига, 2006.
54. Липовецкий М. «Свободы черная работа» (Об «артистической прозе» нового поколения) / М. Липовецкий // Вопр. лит. – 1989. – № 9.
55. Липовецкий М. След Кыси / М. Липовецкий // Искусство кино. – 2001. – № 2.

56. Лосев А.Ф. Знак. Символ. Миф: Труды по языкознанию. – М.: Изд-во МГУ, 1982.
57. Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста / Ю.М. Лотман. – Л.: «Просвещение», 1972.
58. Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре. – СПб., 1998.
59. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек текст – семиосфера – история / Ю.М. Лотман. – М.: «Языки русской культуры», 1999.
60. Лотман Ю.М. Текст в тексте / Ю.М. Лотман // Избранные статьи в 3-х т. Т.1. / Ю.М. Лотман. Статьи по семиотике и типологии культуры. – Таллин: Александра, 1992.
61. Лотман Ю. М. Культура и взрыв / Ю.М. Лотман. – М.: Гнозис, 1992.
62. Лушникова Г.И. Интертекстуальность художественного произведения: учеб. пособие / Г.И. Лушникова. – Кемерово: Кемер. гос. ун-т, 1995.
63. Мазанаев Ш.А. Двуязычное художественное творчество в системе национальных литератур. – Махачкала: Юпитер, 1997.
64. Малышкина О.Г. Игровые мотивы в романе Т. Толстой «Кысь» / Роман Т. Толстой «Кысь». Выпуск 2. Научно-метод. пособие. Серия «Текст и его интерпретация». – СПб., 2007.
65. Мокиенко В.М. Славянская фразеология / В.М. Мокиенко. – М.: Высш. шк., 1989.
66. Невзглядова Е. Эта прекрасная жизнь: О рассказах Татьяны Толстой // Аврора. – 1986. – № 10.
67. Неёлов Е. Шариков, Швондер и Единое государство (о фантастике М.Булгакова и Е.Замятина) // Булгаков М. Собачье сердце; Роковые яйца; Похождения Чичикова / Замятин Е. Мы; Рассказ о самом главном; Сказки. – Петрозаводск, 1990.
68. Немзер А. Азбука как азбука: Т.Толстая надеется обучить грамоте всех буратин. – М.: Время – MN, 2000.
69. Неминущий А.Н. Мотив смерти в художественном мире рассказов Татьяны Толстой // Актуальные проблемы литературы. Комментарий к

- XX в.: Материалы международной конференции (Светлогорск, 25-28 сентября 2000 г.). – Калининград, 2001.
70. Ованесян Е. Творцы распада // Молодая гвардия. – 1992. – № 3, 4.
71. Олизько Н.С. Интертекстуальный анализ художественного произведения. – Челябинск: Энциклопедия, 2008.
72. Ольшанский Д. Что житие твое, пес смердящий // Семь дней, 2000.
73. Парамонов Б. Застой как культурная форма: О Татьяне Толстой / Б. Парамонов // Звезда. 2000. – № 4.
74. Парамонов Б. Русская история наконец оправдала себя в литературе. – М.: Время – MN, 2000.
75. Петров И. Проза Т.Толстой начала 20 века. Международная конференция «Поэтика прозы». – Смоленск, 2001.
76. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности. – М.: Издательство ЛКИ, 2008.
77. Рабинович Е. «Кысь» Т.Толстой // Итоги, 26.10.2000.
78. Рубинштейн Л. «Кысь» Т.Толстой // Итоги, 26.10.2000.
79. Русская постмодернистская литература: новая философия, новый язык. – СПб., 2001.
80. Савкина И. Кто и как пишет историю русской женской литературы // Новое литературное обозрение. – 1997. – №24.
81. Самедов Д.С. Числовая символика в русских народных сказках // Проблема жанра в филологии Дагестана. Материалы XI Всероссийской конференции. – Выпуск 12. – Махачкала, 2016.
82. Славникова О. Пушкин с маленькой буквы // Новый мир. – 2001. – № 3.
83. Смирнова Н.А. Механизм интертекстуальности: рассказ Татьяны Толстой «Йорик» сквозь призму шекспировской интертекстемы / Н.А. Смирнова // Интертекст в художественном и публицистическом дискурсе. – Магнитогорск: Изд-во МаГУ, 2003.

84. Смирнов И.П. Порождение интертекста (Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л. Пастернака). – СПб., 2005.
85. Смысл творчества: опыт оправдания человека // Бердяев Н.А. Философия свободы. Смысл творчества. – М., 1989.
86. Степанов Ю.С. «Интертекст», «интернет», «интерсубъект» (К основаниям сравнительной концептологии) / Ю.С.Степанов // Известия РАН. Сер. Литературы и языка. – 2001. – № 1.
87. Степанян К. Отношение бытия к небытию // Знамя. – 2001. – № 3.
88. Тимофеев Л.И. Советская литература. Метод. Стиль. Поэтика. – М., 1964.
89. Толстая Т.Н. Интервью // Постмодернисты о посткультуре. – М., 1997.
90. Толстая Т.Н. Интервью // Разговорчики. – М., 2003.
91. Толстая Т.Н. Об А.С.Пушкине // Московские новости.. – 1990. – № 4.
92. Толстая Т.Н. Писание как прохождение в другую реальность // Постмодернисты о посткультуре. – М., 1998.
93. Тороп П.Х. Проблема интекста / П.Х. Тороп // Ученые записки Тартуского гос. ун-та. Текст в тексте. Труды по знаковым системам. – Тарту, 1981.
94. Трухтин С. Слово о восхождении: открытие мысли на тему романа «Кысь» Т.Н.Толстой. URL: <https://www.proza.ru/2007/07/28-180>
95. Тульчинский Г. Город-испытание // Метафизика Петербурга. – СПб., 1993.
96. Тух Б. Внучка двух классиков. Но дело не в этом // Тух. Б. Первая десятка современной русской литературы. – М.: Оникс 21 век, 2002.
97. Усачева Н.И. Пародийное использование цитаты // Вестник Ленинградского ун-та. – 1974. – № 4.
98. Фатеева Н.А. Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности. – М.: КомКнига, 2007.

99. Фатеева Н.А. Типология интертекстуальных элементов и связей в художественной речи // Изв. РАН. Сер. лит. и языка. – 1998. – Т. 57. – № 5.
100. Фрейденберг О.М. Происхождение пародии // Русская литература XX века в зеркале пародии: Антология / Сост., вступ. ст., ст. к разд., коммент. О.Б. Кушлиной. – М., 1993.
101. Хазагеров Г. Персоносфера русской культуры // Новый мир. – 2002. – № 1.
102. Хворостьянова Е. Имя кыси: сюжет, композиция, повествователь романа Т. Толстой «Кысь» // Традиционные модели в фольклоре, литературе, искусстве. – СПб., 2002.
103. Чавдарова Д. Ното legens в русской литературе 19 века: Антимир и «Читающий человек». – Шумен, 1997.
104. Чернышевский Н. Г. Литературная критика: В 2 т. – М., 1981.
105. Чупринин С. Тринадцатое мнение, или «Знамя» после 1996 года // Знамя. – 1997. – № 1.
106. Шамир П. Наше прошлое – дело нашего будущего // Новая русская книга. – 2001. – № 3, 4.
107. Шаталов А. Путешествие в страну мертвых // Дружба народов. – 2002. – № 2.
108. Щеглова Е. В своем кругу: полемические заметки о «женской прозе» // Литературное обозрение. – 1990. – № 3.
109. Эпштейн М. Истоки и смысл русского постмодернизма // Звезда. – 1996. – № 8.
110. Эпштейн М. Поставангард: сопоставление взглядов // Новый мир. – 1989. – № 12.
111. Ямпольский М.Б. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. – М.: РИК «Культура», 1993.
112. Ed. Jay Clayton, Eric Rothstein. Influence and Intertextuality in Literary History. – Madison: The University of Wisconsin Press, 1991.

113. Ed Michael Worton and Judith Stil. Intertextuality: Theories and Practices. – Manchester; New York: Manchester UP, 1990.
114. Lachman R. Gedachtnis und Literatur: Intertextualitat in der russischen Moderne»/ R. Lachman. – Frankfurt: Suhrkamp, 1990.
115. Merleau-Ponty Maurice. Metaphysics and the Novel // Critical essays on Simone de Beauvoir. – Boston: Hall. Cop., 1987.

Словари и справочники

1. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. – СПб.: ТОО «Диамант», 1998.
2. Душенко С.Л. Словарь современных цитат: 4300 ходячих цитат и выражений XX века, их история, авторы, датировка / С.Л. Душенко. – М.: Аграф, 1997.
3. Руднев В.П. Энциклопедический словарь культуры XX века / В.П. Руднев. М.: «Аграф», 2001.
4. Стилистический энциклопедический словарь русского языка. – М., 2003.
5. Толковый словарь русского языка: В 4 т. / под ред. Д. Н. Ушакова. – М.: ООО «Изд-во Астрель», ООО «Изд-во АСТ», 2000.
6. Фразеологический словарь современного русского языка: В 2 т. / под ред. проф. А.Н. Тихонова / Сост.: А.Н. Тихонов, А.Г. Ломов, А.В. Корольков. – М.: Флинта: Наука, 2004.

Учебники и учебные пособия

1. Арнольд И.В. Проблемы диалогизма, интертекстуальности и герменевтики: Лекции к спецкурсу / И.В. Арнольд. СПб.: Образование, 1995.

2. Болотнова Н.С. Филологический анализ текста: учеб. пособие / Н.С. Болотнова. 3-е изд., испр. и доп. – М.: Флинта: Наука, 2007.
3. Волгина Н.С. Теория текста: учебное пособие / Н.С. Валгина. – М.: Логос, 2003.
4. Горбанев Н.А. Вершины русского романа. «Евгений Онегин». «Герой нашего времени». «Мертвые души». Учебное пособие по спецкурсу. – Махачкала, 2004.
5. Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Русская литература конца 20 века (1950-1990-е годы). – М.: Академия, 2008.
6. Нефагина Г.Л. Русская проза второй половины 80-х – начала 90-х годов 20 века. – Минск, 1998.
7. Николина Н.А. Филологический анализ текста: учебное пособие для студентов высш. пед. учебн. заведений / Н.А. Николина. – М.: Издательский центр «Академия», 2003.
8. Современная русская литература (1990-е гг. – начало XXI в.) / Под ред. С.И. Тиминой. – М.: Академия, 2013.
9. Теория литературы: В 2 т./ Под ред. Тамарченко Н.Д. – М., 2004.
10. Тимина С.И., Васильева В.Е. Современная русская литература: 1990-е годы – начало 21 века. – М.: Академия, 2005.
11. Томашевский Б. Теория литературы. Поэтика / Б. Томашевский. – 5-е изд. М.–Л.: ГИЗ, 1930.
12. Хализев В.Е. Теория литературы. Учебник / В.Е. Хализев. – М.: Высш. шк., 1999.
13. Чернявская В.Е. Лингвистика текста: Поликодовость, интертекстуальность, интердискурсивность. Учеб. пособие / В.Е. Чернявская. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009.

Диссертации и авторефераты диссертаций

1. Высочина Ю.Л. Интертекстуальность прозы Татьяны Толстой: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Ю.Л. Высочина. – Челябинск, 2007.
2. Гаврикова Ю.С. Интертекстуальность англоязычных антиутопий: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04 / Ю.С. Гаврикова. – Воронеж, 2012.
3. Крыжановская О. Антиутопическая мифопоэтическая картина мира в романе Татьяны Толстой «Кысь»: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / О. Крыжановская. – Тамбов, 2005.
4. Лунькова Л.Н. Интертекстуальность художественного текста: оригинал и перевод: автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.20 / Л.Н. Лунькова. – М., 2011.
5. Михайлова Е.В. Интертекстуальность в научном дискурсе: на материале статей: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19 / Е.В. Михайлова. – Волгоград, 1999.
6. Пильщиков И.А. Проблема межъязыковой интертекстуальности (на материале классической элегии): автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.20, 10.01.08 / И.А. Пильщиков. – М., 2007.
7. Петрова Н.В. Интертекстуальность как общий механизм текстообразования (на материале англо-американских коротких рассказов): дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.19 / Н.В. Петрова. – Волгоград, 2005.
8. Попова Е.А. Интертекстуальность как средство воздействия в политическом дискурсе (на материале англоязычных текстов о политической карьере А. Шварценеггера): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04 / Е.А. Попова. – Самара, 2007.
9. Фёдорова Л.Г. Типы интертекстуальности в современной русской поэзии (Постмодернистские и классические реминисценции): авт. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Л.Г. Федорова. – М., 1999.

10. Цзиюн Люй. Поэтико-философское своеобразие сборника Татьяны Толстой «Ночь»: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Люй Цзиюн. – Тамбов, 2005.
11. Чэнлун Пань. Творчество Т. Толстой в современной критике: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Пань Чэнлун. – М., 2007.

Анализируемые художественные произведения, статьи, очерки

1. Акимов В. Красное знамя. URL: <http://a-pesni.org/starrev/krznamia.htm>
2. Блок А.А. Болотные чертенятки.
URL: <http://www.kostyor.ru/poetry/blok/?n=57>
3. Ветхий Завет. Второзаконие 8:3.
URL: <http://www.patriarchia.ru/bible/deu/8/>
4. Гончаров И.А. Обломов. URL: <http://ilibrary.ru/text/475/p.1/index.html>
5. Грибоедов А.С. Горе от ума. URL: http://www.world-art.ru/lyric/lyric.php?id=1434&public_page=2
6. Державин Г.Р. Арфа. URL: <http://rvb.ru/18vek/derzhavin/01text/104.htm>
7. Евангелие мира от ессеев.
URL: http://essen.esnenes.narod.ru/Evangelie_Mira_part3.htm
8. Исаковский М. Летят перелетные птицы.
URL: <http://rupoem.ru/isakovskij/letyat-pereletnye-pticy.aspx>
9. Крылов И.А. Стрекоза и Муравей.
URL: <http://rvb.ru/18vek/krylov/01text/vol3/01fables/070.htm>
10. Лермонтов М.Ю. Нет, я не Байрон, я другой. URL: <http://www.poetarium.info/lermontov/byron.htm>
11. Маяковский В.В. Стихотворения и поэмы. – Л., 1971.
12. Перро Ш. Красная шапочка. URL: <http://lukoshko.net/perro/per2.shtml>
13. Послание к Евреям 10:34.
URL: <https://www.bibleonline.ru/wallpaper/biblebox/he10-34/>
14. Пушкин А.С. Город пышный, город бедный.

- URL: http://rvb.ru/pushkin/01text/01versus/0423_36/1828/0477.htm
15. Пушкин А.С. Медный всадник.
URL: <http://rvb.ru/pushkin/01text/02poems/01poems/0795.htm>
16. Пушкин А.С. Няне. URL: <http://www.stihi-rus.ru/Pushkin/stihi/157.htm>
17. Салтыков-Щедрин. Повесть о том, как один мужик двух генералов прокормил.
URL: http://rvb.ru/saltykov-shchedrin/01text/vol_16_1/01text/0483.htm
18. Самойлов Д. Из детства. URL: <http://poetrylibrary.ru/stixiya/ya-malenkij-gorlo.html>
19. Соловьев В.С. Ex oriente lux. URL: <http://www.world-art.ru/lyric/lyric.php?id=15994>
20. Толстая Т.Н. Кысь. – М.: Экспо, 2007.
21. Толстая Т.Н. Не кысь. – М.: Эксмо, 2011.
22. Тэффи. Факир. URL: <http://www.vek-serebra.ru/teffi/fakir.htm>
23. Чехов А.П. Дядя Ваня.
URL: <http://www.lib.ru/LITRA/CHENOW/vanya.txt>
24. Чернышевский Н.Г. Русский человек на rendez-vous. Размышления по прочтении повести г. Тургенева «Ася». URL: http://az.lib.ru/c/chernyshewskij_n_g/text_0260.shtml
25. Шекспир У. Гамлет.
URL: <http://www.knigger.com/texts.php?bid=9894&page=48>