

Мачавариани Нана Валериановна

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ КАК СПОСОБ ВЫРАЖЕНИЯ СМЫСЛА В МАЛОЙ ПРОЗЕ Т. Н. ТОЛСТОЙ

В статье рассматривается феномен интертекстуальности как средства выражения авторского замысла, рассмотренный на примере малой прозы Т. Н. Толстой. Целью статьи является исследование ряда ранних рассказов писательницы с точки зрения присутствия в них аллюзий и цитаций как форм интертекстуальности. В ходе исследования были выявлены основные приемы постмодернистской интертекстуальности, такие как пародирование сюжетов, комическое переосмысление и т.д. Было установлено, что свойственная ранней прозе Т. Толстой интертекстуальность способствует расширению смысловых границ и сближению высокой и массовой литературы.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/2/2016/7-1/8.html

Источник

Филологические науки. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2016. № 7(61): в 3-х ч. Ч. 1. С. 32-35. ISSN 1997-2911.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/2.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/2/2016/7-1/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: phil@gramota.net

УДК 82

В статье рассматривается феномен интертекстуальности как средства выражения авторского замысла, рассмотренный на примере малой прозы Т. Н. Толстой. Целью статьи является исследование ряда ранних рассказов писательницы с точки зрения присутствия в них аллюзий и цитаций как форм интертекстуальности. В ходе исследования были выявлены основные приемы постмодернистской интертекстуальности, такие как пародирование сюжетов, комическое переосмысление и т.д. Было установлено, что свойственная ранней прозе Т. Толстой интертекстуальность способствует расширению смысловых границ и сближению высокой и массовой литературы.

Ключевые слова и фразы: интертекстуальность; текст; смысл; образ; прием; аллюзия; цитата.

Мачаварнани Нана Валериановна

*Пятигорский государственный лингвистический университет
nana@yandex.ru*

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ КАК СПОСОБ ВЫРАЖЕНИЯ СМЫСЛА В МАЛОЙ ПРОЗЕ Т. Н. ТОЛСТОЙ

Ни одна из современных российских писательниц не снискала такого пристального внимания критиков, как Татьяна Толстая. Более того, начиная с 2000-х годов, она непременно входит в число авторов, чье творчество удостаивается отдельного описания в разделах о современной литературе. Самыми разными критиками она признается автором новейшей литературной генерации. По мнению большинства исследователей творчества Толстой, она производит впечатление на читателей не столько содержанием своих рассказов, сколько изысканной сложностью и красотой их поэтики, остроумием и меткостью социальных и психологических характеристик, настраивающих их на переосмысление прочитанного и комическое отношение к нему.

Важную роль в формировании поэтики Т. Н. Толстой играет интертекстуальный модус. Установление многомерных связей с «чужими» текстами с их последующим пародированием и комическим переосмыслением становится фирменным приемом писательницы, специфическим инструментом формирования сюжета и выражения авторского замысла, независимо от того, речь идет о романе, рассказах, эссе или публицистике.

Тексты Т. Толстой представляют собой сложное художественное полотно, сотканное из метафор, цитат, аллюзий и реминисценций, в котором переплетены характерные для антиутопии черты сказки, памфлета и социальной сатиры. А. Жолковский, выявляя на примере рассказа «Река Оккервиль» интертекстуальные связи между прозой Татьяны Толстой и творчеством ряда великих русских и западноевропейских писателей и поэтов, продемонстрировал, как свободное обращение с символами и интертекстами из литературы разных эпох и направлений способно раздвинуть пространственно-временные рамки произведения, позволяя вести диалог с предшествующей и современной культурой [1].

Для исследователя важно знание историко-литературного фона, круга чтения и мировоззрения писателя при выявлении как явных аллюзий, так даже и не предполагаемых автором. Это помогает выделить смысловую мотивированность, особенности идиостиля писателя и играет важную роль в раскрытии образов героев. Аллюзии содержатся не только в текстовых отрывках, но и в отдельных словах, в именах героев и именах нарицательных. Подвергая их структурно-семантическим модификациям и трансформациям, писательница придает им в основном комически-иронический оттенок, видоизменяя смысл «чужого» и формируя смысл своего текста, что приводит к аллегоризации смысла и способствует формированию концептуальной картины мира.

В рассказе «Соня» (1984) [3] основу коллизии составляет противопоставление духовности и материальности, иллюзии и реальности. В художественной литературе уже существует ряд персонажей с подобным именем: Сонечка Мармеладова в «Преступлении и наказании» Ф. Достоевского, Соня в «Войне и мире» Л. Толстого, Сонечка Л. Улицкой. Несмотря на то, что картины мира, в которых живут героини, совершенно разнятся во временном и духовном плане, при осмыслении всех вышеперечисленных образов проскальзывают как аналогии, так и различия, но эти различия только усиливают, объединяют и наделяют дополнительными качествами собирательный тип кроткой, смиренной, вечно «жертвенной Сонечки», самоотверженной мученицы, основная концепция которой существует как бы «над текстом», вызывая в памяти читателей ассоциации с разными художественными произведениями. Т. Толстая создает образ чудачки, предмета всеобщих шуток и розыгрышей: «Соня была дура» [Там же, с. 6]. И именно такую героиню она наделяет способностью глубоко, искренне и самозабвенно любить всех людей, особенно детей («причем любых» – не без иронии замечает автор), «наших братьев меньших», всех, наконец, незнакомого Николая. Ее способность любить – скорее праведничество и блаженное юродство.

В романе Л. Толстого «Война и мир» суть «божеской» любви проявляется в словах Андрея Болконского, впервые испытывавшего это чувство, находясь при смерти. По Л. Толстому, «божеская любовь» не только в любви к ближнему, но и к врагу своему. Такую любовь ничто не может разрушить, потому что она есть сущность человеческого высокого предназначения. Именно так, «беспредметно», любит «своего» Николая Соня Т. Толстой. Любит вымысел, фантом. «У Сони – поклонники?! ...Отличная идея!» [Там же, с. 12] – Ада Адольфовна в насмешку над Соней придумывает безумно влюбленного в нее воздыхателя, по определенным причинам не могущего с ней встретиться, и нарекает его Николаем. Это «адский планчик» Ады Адольфовны, который она осуществляет, вживаясь в роль Николая и даже не подозревая, что именно презираемая ею Соня отдаст за Николая свою жизнь, то есть в реальности спасет жизнь ее, Ады Адольфовны. По Толстому, только такая

любовь являет высшим свидетельством святости духа ее носителя. В рассказе Толстой материальным воплощением «святого духа» становится белый эмалевый голубок, которого Соня неизменно, перекальвая с костюма на костюм, носит на своей груди. Очевидна библейская ассоциация со святым духом в образе голубя.

В рассказе «Милая Шура» (1985) [3] использована аллюзия на аллегорический роман Бальтасара Грасиана «Критикон», части которого носят символические названия: «Весна детства и лето юности», «Осень зрелости» и «Зима старости». Толстая при описании взаимосвязи состояния природы и возраста человека: «На четыре времени года раскладывается человеческая жизнь. Весна!!! Лето. Осень... Зима?» [Там же, с. 67] – демонстрирует пример экспрессивного синтаксиса, который выполняет роль усилителя образности. Расположение знаков препинания вместе с эмоциональной нагрузкой придает определенную фигуративность предложению. Восклицательный знак выражает сильную эмоцию, волнение. Точка – определенность. Многоточие – недосказанность. Вопросительный знак – колебание, зыбкость, сомнение.

Рассказ «Река Оккервиль» [4] посвящен традиционной теме взаимоотношений между искусством и жизнью, поэтому рассказ изобилует литературными аллюзиями. А. К. Жолковский пишет: «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 красотицы, 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» [1, с. 268]. Так же как в свое время беспощаден В. Набоков к современникам-шестидесятиникам, Толстая безжалостна к созданной их поколением копии – безвестному переводчику литературы с «редких» языков Симеонову, боготворящему свое одинокую жизнь: «О блаженное одиночество! Одиночество ест со сковородки, выживает холодную котлету из помутневшей литровой банки, заваривает чай в кружке – ну и что? Покой и воля!» [4, с. 246]. Наряду с оммажем Набокову, Толстая не отказывает себе в удовольствии спародировать его любимый тип героя, стремящегося постичь подлинное бытие и истинное познание, чему препятствуют решетки телесной крепости. Рвущейся ввысь душе набоковского героя противостоит тело, у толстовского Симеонова телу и противостоять нечему, настолько мелочной оказывается душа, главная цель которой – стать тенью когда-то знаменитой певицы Веры Васильевны. Душа Симеонова подвергнута тотальной иронии, она не только не способна к очищению, но полностью подвластна телу, особенно когда поющая со старого грамофонного диска Вера Васильевна хорошо «идет» под расстеленный на газете плавленый сыр и ветчинные обрезки, под крепкий и сладкий чай. На аллюзию с «Медным всадником» Пушкина явно указывает описание вышедшей в знаке Скорпиона из берегов неизвестной реки Оккервиль (у Пушкина в ноябре Невы). Как и пушкинская Нева, она ставит «маленького человека» в антагонистическую позицию по отношению к демонической личности – императору Петру, появляющемуся в первом же абзаце: «Мокрый, струящийся, бьющий ветром в стекла город <...> 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» [Там же, с. 244]. Рассказ «Река Оккервиль» – абсолютно в духе Набокова, даже фраза движется «по-набоковски», что есть еще одно подтверждение того, что издавна называется вечным возвращением – главной темы посмодернистского искусства с его повторяемостью и самовоспроизводимостью в культурных практиках идеи бытия. В рассказе множество всевозможных переключек, которые неправильно считать тривиальным эпигонством, ибо за ним стоит столь обожаемый формалистами прием. В целом, есть немало оснований, позволяющих сделать вывод, что Толстая отлично усвоила заветы русских формалистов. Она дотошно препарирует образ «музейного» интеллигента, проникая в него, сознавая его во всей цельности и полноте. Парамонов считает, что вначале таким экспонатом был чеховский «Ионыч», впоследствии осложненный знакомством с романом «Защита Лужина», шок от которого помог ей создать «Петерса» (1986). Благодаря этой системе идентификаций, и реализуется постмодернистская эстетика Толстой – талантливейшего художника нашего времени.

Подобно тому, как в рассказе «Соня» ассоциация начиналась с имени героини, в рассказе «Петерс» [4] имя и внешность главного героя заставляют вновь обратиться к Л. Толстому, а именно к образу Пьера Безухова. Например, бросается в глаза внешнее сходство героев – их полнота: Пьер – «вошел массивный, толстый молодой человек», «и он подал ей свою толстую руку», «а ты все толстеешь» и др.; Петерс – «у Петерса с детства были плоские ступни и по-женски просторный живот», «шаркнув толстой ножкой», «толстый нос», «розовый живот и маленькие глазки», «грузный» и т.д. Сведения о родителях героев: Пьер был «незаконным сыном графа Безухова»; «репутация графа Кирилла Владимировича известна... детям своим он и счет потерял»; у Татьяны Толстой: «...мамаша Петерса – бабушкина дочь – сбежала в теплые края с негодяем, папаша проводил время с женщинами легкого поведения и сыном не интересовался...» [Там же, с. 258]. Аппелляция к одному образному ряду: герой-медведь. «Образуйте мне этого медведя», – обращается князь Василий к Анне Павловне Шерер у Толстого; Петерс был немного похож на медведя – у Толстой. Несамостоятельность обоих героев. Восприятие их женщинами: о Пьере – «он прелестен, он не имеет пола»; о Петерсе : «Не-ет, у нас в коллективе одни женщины... Кто? Этот-то?.. Да это не мужчина, а дюдя. Дундук какой-то эндокринологический» [Там же, с. 265].

Особое место в творчестве Толстой занимает имя и образ А. С. Пушкина. Для нее это символ надежды на новую высокодуховную жизнь, возрождение новой культуры, подобно той, которая породила когда-то великого поэта. При помощи пушкинского интертекста выявляется авторская позиция Т. Толстой. Специфика осмысления писательницей Пушкина в том, что ее не столько привлекает обыгрывание его темы, сколько обращение к нему как к единственному гению, который затмил всех в русской литературе.

Своеобразие осмысления пушкинской темы в прозе Толстой состоит в стремлении ее героев обрести в Пушкине духовное равновесие и гармонию. Так, в рассказе «Поэт и муза» (1986) [4] поэт Гриша продает свой скелет Академии наук и говорит жене, что таким образом он «свой прах переживет и тленья убежит». Вообще, Пушкин – излюбленная тема российских постмодернистов и постоянный объект деконструкции. «Многое в постмодернизме оказалось настолько созвучно личности и поэтике Пушкина и поэтов пушкинского круга, что постмодернизм можно считать развитием и нередко доведением до предела того, что заложено (или освоено) Пушкиным. Это игровое поведение, пародийная и серьезная интертекстуальность произведений, высмеивание литературных штампов, антиромантизм, преодоление жанровой и стилистической однородности текста, имитация нехудожественной речи, шокирующее современников введение в текст «непоэтических» элементов, композиционная незавершенность текстов, смещение точек зрения, каталогизация бытовых подробностей» [2].

Постмодернизм признает все пушкинское, но пропускает через свое мировидение. Это уже не столько преклонение перед авторитетом Пушкина, сколько манипуляции с его текстами, которые по-новому становятся интересными и в которых современные авторы стремятся найти что-то новое для себя.

Пушкинская тема присутствует почти во всех произведениях Т. Толстой: «Свидание с птицей», «На золотом крыльце сидели», «Любишь-не любишь», «Река Оккервиль», «Лимпопо» и т.д. Это нота, которая задает тон всему произведению, поскольку является эталоном духовного и нравственного совершенства человечества.

В рассказе «Ночь» [4] даун Алексей Петрович, кстати, тезка слабоумного царевича Алексея, сына Петра Первого, живет в «дурном, неправильном» мире, единственный просвет в котором – Пушкин, уносящий его в волшебный мир поэзии. Получив первый опыт в жизни, в нем просыпается желание стать писателем. Он спешит выразить тот ужас, с которым сталкивается во время своего кратковременного «путешествия» в жизнь. Имя, которое он придумывает этому ужасу – «ночь», – в полной мере соответствует увиденному и пережитому вне дома. Он исписывает им весь лист, и слово это, проецируясь в воспаленном сознании дауна, как нельзя лучше отображает наш такой жестокий «к слабым и сирым» мир, аналогичный миру в романе Э. Берджеса «Заводной апельсин». Писательница создает сложную систему ассоциаций и символов. Обращаясь к различным образам и «чужим» голосам, она подвергает их трансформации и использует для создания собственного микрокосма. В результате «высокая» культура, контаминирующая с «низкой» реальностью, модифицируется в насмешку над действительностью, причем очень злою и циничную. Но было бы ошибочным предполагать, что Толстая не соперничает своим героям, тем более что это в основном неблагополучные люди, попавшие в безвыходную жизненную ситуацию по независящим от них причинам – старики, умственно отсталые, одинокие, чудаковатые интеллигенты. Толстая явно учится у Набокова вниманию к различным мелочам, независимо от того, имеют ли они отношение к повседневности, что можно объяснить только желанием вложить символический смысл в каждую из этих вещей. Кстати, он не раз прямо или косвенно упоминался исследователями в связи с анализом произведений ранней Толстой.

В одной из своих повестей – «Лимпопо» [Там же] – Толстая опять возвращается к теме интеллигентно-шестидесятников и делает это зло, возможно, как никто из их оппонентов, в то же время мастерски организуя прозу в виде виртуозного художественного текста: «А иные уцелели, сохранились, убереглись от перемен, пролежали без движения за полоской отклеившихся обоев, за отставшим косяком, под прохудившимся войлоком, а теперь вышли, честные и старомодные, попахивающие старинными добродетелями и уцененными грехами, вышли, не понимая, не узнавая ни воздух, ни улицы, ни души, – не тот это город и полночь не та! – вышли, вынося под мышками сбереженные в летаргическом сне драгоценности: сгнившие новинки, прохудившиеся дерзости, заплесневелые открытия, просроченные прозрения, аминь; вышли, щурясь, странные, редкие и бесполезные, подобно тому, как из слежавшейся бумаги, из старой кипы газет выходит белый, музейной редкости таракан, и изумленные игрой природы хозяева не решаются прибить тапкой благородное, словно сибирский песец, животное» [Там же, с. 60]. Синонимические конструкции: «старомодные, попахивающие старинными добродетелями и уцененными грехами», «сгнившие новинки», «прохудившиеся дерзости», «заплесневелые открытия», «просроченные прозрения» – очень напоминают широко используемый в фольклорных текстах и изощренно применяемый постмодернизмом прием повтора. Но это не просто повтор, а очень сложная словесная игра, которая в наибольшей степени соответствует понятию «застой». Особенно сравнение таракана с сибирским песцом. Заметим, Набоков столь же безжалостен в оценке своих советских коллег, хотя и делает это по-другому, оставаясь в рамках все-таки модернистской парадигмы. Собственно, сам прием Толстая подсмотрела у Гоголя. Его суть состоит в самостоятельной, не связанной ни с чем жизни текста, нацеленного не на предмет, а на собственную, чисто постмодернистскую реализацию. Тому способствует во многом очевидная интертекстуальность, проявляющая себя тогда, когда в художественном тексте зримо просматривается не авторская инициатива, а сложная система переключек с предшествующей культурной продукцией и традицией. Этим приемом «от Гоголя» очень часто пользовался Набоков, а затем, как видим, и Толстая, что особенно очевидно в том, последовавшем вскоре фрагменте, сравнивающим вид дяди Жени со смертью, которая опять-таки в гоголевско-набоковском духе трансформируется в рождение.

В той же повести «Лимпопо» ясно, без смутных ассоциаций, касающихся интертекстуального бессознательного, осознается присутствие В. Аксенова, возникающее в связи с линией полковника Змеева. Более того, как и в случае с Набоковым, эта интертекстуальность «выводит» читателя на когда-то знаменитый «Бронепоезд 14-69» В. Вишневского.

Интертекстуальность в рассказах Толстой обнаруживает себя повсеместно и на различных уровнях (переработка темы, использование элементов «известного» сюжета, явная и скрытая цитация, аллюзия, заимствование, пародия и т.д.). Учитывая постмодернистскую принадлежность писательницы и особенности

поэтики литературы постмодерна, А. Жолковский выявляет точки соприкосновения прозы Толстой с творчеством ее предшественников.

Механизм интертекстуальности Татьяны Толстой в ее ранних рассказах может быть определен как растворение мира искусства, литературы, фольклора в мире реальности с целью выявления контрастных, характеризующих это двоемирие черт.

Рассказ «Сомнамбула в тумане» признавался исследователями наиболее постмодернистским. Цитатность и реминисцентность, абсурдизм, ирония и игра, столь свойственные «нетрадиционной» литературе, занимают здесь ведущие позиции. Неизменной останется желание героев Толстой «вырваться» и «убежать», «вспомнить» и «пробудиться». Эта тема обыгрывается полифонически, одновременно в разных регистрах. Во многом идя от Бунина, Шмелева, Набокова, осмысляя трагическую доминанту жизни, Т. Толстая органично соединяет тему беспмятного бытия, «отсутствующего» прошлого с ее карнавально-трагикомическим началом.

Татьяна Толстая использует интертекстуальность как стилистический прием, суть которого состоит в специфической организации текстовой структуры, формы и стиля, в полифонизме, в смысловой открытости, в ориентации на культурный контекст, позволяющий посредством трансформации инспирировать художественную образность произведения и отразить авторскую языковую картину. Она использует новые способы описания мира, творит свое художественное пространство, свою шкалу гуманистических ценностей в условиях кризиса духовности современного ей мира, прервавшего связи с глубинными культурными традициями предшествующих поколений.

Т. Толстая является не только продолжательницей традиций классической русской литературы, но и основоположницей совершенно нового аспекта в подходе к художественному осмыслению литературных методов. Принцип ее подхода к образам, созданным великими писателями, заключается в помещении их в новые временные и ситуационные рамки, что помогает им приблизиться к реальной действительности современной жизни.

Список литературы

1. **Жолковский А.** В минус первом и минус втором зеркале: Т. Толстая, В. Ерофеев – ахматовиана и архетипы // Жолковский А. Избранные статьи о русской поэзии: Инварианты, структуры, стратегии. М.: РГГУ, 2005. 654 с.
2. **Зубова Л.** «Деконструированный Пушкин» [Электронный ресурс]. URL: www.ruthenia.ru/document/390753.html (дата обращения: 26.04.2016).
3. **Толстая Т. Н.** Круг. Рассказы. М.: ЭКСМО, 2003. 346 с.
4. **Толстая Т. Н.** Не кысь. Авторский сборник. М.: ЭКСМО, 2003. 608 с.

INTERTEXTUALITY AS A WAY OF SENSE EXPRESSION IN T. N. TOLSTAYA'S SHORT FICTION

Machavariani Nana Valerianovna
Pyatigorsk State Linguistic University
nanamachav@yahoo.com

The article deals with the phenomenon of intertextuality as a means of expression of the author's sense, considered by the example of T. N. Tolstaya's short fiction. The aim of the article is to study a number of the writer's early stories in terms of the presence of allusions and citations in them as the forms of intertextuality. The study reveals the main techniques of the postmodern intertextuality, such as parodying of plots, comic rethinking, etc. It was found that intertextuality peculiar to T. N. Tolstaya's early prose contributes to the extension of the semantic boundaries and the convergence of classic and popular literature.

Key words and phrases: intertextuality; text; sense; image; technique; allusion; citation.

УДК 8:82

В статье рассматриваются проблемы развития художественных произведений в творчестве народного певца Якутии Сергея Афанасьевича Зверева и его становления как писателя. Талантливый творец, основываясь на фольклорных традициях, создал современные произведения, ставшие не только его вершинным достижением, но и заметным явлением во всей якутской литературе. Его произведения стали известны далеко за пределами республики.

Ключевые слова и фразы: народный певец; обрядовая поэзия; становление писателя; поэт; лиризм; поэма.

Окорокова Варвара Борисовна, д. филол. н.
Северо-Восточный федеральный университет им. М.К. Аммосова
bokorsaisar@mail.ru

ЛИТЕРАТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ С. А. ЗВЕРЕВА: ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ УСТНОЙ И ПИСЬМЕННОЙ ТРАДИЦИЙ

Во всей творческой деятельности С. А. Зверева-Кыыл Уола правомерно выделяются два периода. Первый – это 1930-е годы, становление его как народного певца и приобретение им всенародной известности. Второй период начинается с 1940-х годов, когда Сергей Зверев усиленно и целенаправленно занимается созданием литературных произведений. Вместе с тем это годы вершины всей его многогранной творческой деятельности не только