

**Ю. А. ГИМРАНОВА**

**ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЙ  
АНАЛИЗ**

**УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОЕ ПОСОБИЕ**

Министерство просвещения Российской Федерации  
Федеральное государственное бюджетное образовательное  
учреждение высшего образования  
«Южно-Уральский государственный  
гуманитарно-педагогический университет»

**Ю. А. ГИМРАНОВА**

# **ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЙ АНАЛИЗ**

**УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОЕ ПОСОБИЕ**

Челябинск  
2021

УДК 8 Р2 (021)  
ББК 83.3(2 Рос = Рус) 6я 73  
Г 48

Гимранова, Ю. А. Интертекстуальный анализ: учебно-методическое пособие / Ю. А. Гимранова. – Челябинск: Изд-во Южно-Урал. гос. гуман.-пед. ун-та, 2021. – 140 с. – Текст: непосредственный.

ISBN 978-5-907409-80-4

Учебно-методическое пособие включает в себя теоретический материал по темам «Основные положения теории интертекстуальности», «Типология межтекстовых / интертекстуальных взаимодействий», «Авторская “креативная” рецепция» и др., а также содержит практическую часть, посвященную анализу художественных произведений русской литературы конца XX – начала XXI в.; включает расширенный библиографический список литературы, рекомендованной к прочтению для самостоятельной работы по дисциплине, и перечень литературоведческих терминов, необходимых для овладения материалом курса.

Пособие разработано в соответствии с требованиями ФГОС направления подготовки 44.03.05 и рекомендовано Учебно-методическим советом ЮУрГГПУ в качестве учебного пособия для студентов направления подготовки «Педагогическое образование. Русский язык. Литература (бакалавриат с двумя профилями)». Может быть полезным учащимся выпускных классов и школьным преподавателям-словесникам.

ISBN 978-5-907409-80-4

Рецензенты: Т.Н. Маркова, д-р филол. наук, профессор  
А.В. Подобрый, д-р филол. наук, профессор

© Ю. А. Гимранова, 2021  
© Издательство Южно-Уральского  
государственного гуманитарно-  
педагогического университета,

## ОГЛАВЛЕНИЕ

<b>ВВЕДЕНИЕ</b> .....	4
<b>1. ОСНОВНЫЕ ПОЛОЖЕНИЯ ТЕОРИИ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТИ</b> .....	7
<b>2. ТИПОЛОГИЯ МЕЖТЕКСТОВЫХ/ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫХ ВЗАИМОДЕЙСТВИЙ</b> .....	18
<b>3. АВТОРСКАЯ «КРЕАТИВНАЯ» РЕЦЕПЦИЯ И ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ</b> .....	30
<b>4. МЕТОДИКА ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОГО АНАЛИЗА КАК ПОДХОД К ИССЛЕДОВАНИЮ РЕЦЕПЦИИ КЛАССИЧЕСКОГО ТЕКСТА</b> .....	38
<b>5. ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI ВВ. (НА ПРИМЕРЕ ТУРГЕНЕВСКОГО ИНТЕРТЕКСТА)</b> .....	46
5.1. Проблема «отцов и детей» в интертекстуальном отражении .....	56
5.2. Вариации образа «тургеневской девушки» .....	69
5.3. Тургеневские истории о любви в постмодернистской аранжировке .....	90
5.4. Трансформации мистических мотивов прозы Тургенева .....	103
<b>6. КРЕАТИВНАЯ РЕЦЕПЦИЯ КЛАССИЧЕСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА КАК МЕТОДИЧЕСКИЙ ПРИЕМ</b> .....	113

<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ</b> .....	124
<b>БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ</b> .....	<b>СПИСОК</b> 127
<b>ПРИЛОЖЕНИЯ</b> .....	137

## ВВЕДЕНИЕ

Включенная в учебный план филологического факультета дисциплина «Актуальные проблемы истории литературы» относится к части, формируемой участниками образовательных отношений блока 1 «Дисциплины / модули» основной профессиональной образовательной программы по направлению подготовки 44.03.05 «Педагогическое образование с двумя профилями подготовки» (уровень образования бакалавриат), направленность / профиль «Русский язык. Литература». Дисциплина выбирается для изучения студентами. Общая трудоемкость дисциплины составляет 21 зачетную единицу, 756 часов, разделена для изучения на нескольких курсах.

Изучение дисциплины «Актуальные проблемы истории литературы» основано на знаниях, умениях и навыках, полученных при изучении обучающимися следующих дисциплин: «Литература», «История», «Мировая художественная культура» в рамках общеобразовательной школы, при проведении учебной практики (ознакомительной).

Дисциплина «Актуальные проблемы истории литературы» формирует знания, умения и компетенции, необходимые для освоения следующих дисциплин: «Теория литературы», «История русской литературы», «История зарубежной литературы» со 2 по 10 семестры; для проведения следующих практик: учебная практика (научно-исследовательская работа (получение первичных навыков научно-исследовательской работы)), производственная

практика (технологическая (проектно-технологическая по литературе)), производственная практика (педагогическая по литературе). Основной целью изучения дисциплины является формирование у студентов понимания общих закономерностей и актуальных аспектов литературного процесса (на примере интертекстуальных переключек художественных произведений), взаимосвязей русской и мировой литературы; представление о специфике каждой конкретной эпохи и ее влиянии на современную русскую и зарубежную литературу.

Изучение дисциплины «Актуальные проблемы истории литературы» направлено на решение следующих задач:

1. Освоение историко- и теоретико-литературных понятий и проблем современной филологической науки.

2. Ознакомление с терминологией и категориальным аппаратом интертекстуального анализа.

3. Формирование навыков самостоятельного анализа классических и новейших художественных текстов с использованием актуальной методологии науки о литературе.

4. Выработка навыков самостоятельной работы, умения анализировать художественный текст, видеть историко-литературные закономерности.

5. Рассмотрение природы и сущности литературы как вида искусства.

В результате освоения курса студент должен:

1. *Знать:*

– ведущие стилевые тенденции, характеризующие основные течения и направления литературного процесса;

– основные термины, использующиеся в рамках интертекстуального анализа, а также знаковые имена литературоведов, работавших в данном направлении.

### 2. Уметь:

– адекватно применять термины и понятия при анализе художественных произведений;

– выделять существенные черты литературного процесса, явлений и событий в соотношении с историческими событиями;

– логически выстраивать высказывание, вести дискуссию, аргументировать свою позицию во время анализа художественного произведения.

### 3. Владеть:

– навыками историко-социологического, историко-функционального и культурно-исторического анализа художественного текста.

Освоение курса «Актуальные проблемы истории литературы» формирует следующие компетенции, обозначенные в п. 5.3 ФГОС:

1. ОК–2 способен анализировать основные этапы и закономерности исторического развития для формирования гражданской позиции.

2. ПК–6 готов к взаимодействию с участниками образовательного процесса.



## 1. ОСНОВНЫЕ ПОЛОЖЕНИЯ ТЕОРИИ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТИ

Термин «интертекстуальность» был введен Ю. Кристевой в 1967 г. и стал затем одним из основных принципов постмодернистской критики. «Мы назовем интертекстуальностью ... текстуальную интеракцию, которая происходит внутри отдельного текста. Для познающего субъекта интертекстуальность – это признак того способа, каким текст прочитывает историю и вписывается в нее» [37, с. 115].

Согласно теории Кристевой, по причине перехода от индустриального (буржуазного) состояния к постиндустриальному (постбуржуазному) на рубеже XIX–XX вв. случился «разрыв» преемственности эстетических, социальных и этических ценностей. Наиболее яркое выражение этот «разрыв» получил в литературе в качестве перехода от репрезентативности к интертекстуальности, то есть к автономному функционированию текстов, образующих единственную реальность. Ю. Кристева доказывает, что сквозь любой художественный текст проходят оси: горизонтальная, показывающая связь автора и читателя, а также вертикальная, которая соединяет этот текст с другими. Исследователь приходит к выводу: любое прочтение текста зависит от «множества синхронно существующих текстов, трансформацией которых данный текст и является»<sup>1</sup>. Таким об-

---

<sup>1</sup> Ильин, И. Постмодернизм: слов. терминов / И. Ильин. – Москва: INTRADA, 2001. – С. 225. – ISBN 5-87604-044-4. – Текст: непосредственный.

разом, интертекстуальность – термин, введенный для обозначения общего свойства текстов, выражающегося в наличии между ними связей, благодаря которым тексты (или их части) могут разнообразными способами явно (или неявно) ссылаться друг на друга.

Истоками теории интертекстуальности уже традиционно считаются исследования анаграмм Ф. де Соссюра, учение о пародии Ю. Н. Тынянова и теория диалогизма или полифонического повествования М. М. Бахтина.

Анаграммы в древней поэзии (зашифрованные божественные имена угадываются в особом подборе звуков и букв), исследованием которых занимался Ф. де Соссюр, не только трудно доказуемы, но и приводят к многозначности прочтения одного и того же текста. Что для постструктуралистов становится своеобразным образцом взаимодействия текстов, то есть интертекстуальных отношений.

Близкими к теории интертекстуальности оказались и выводы Тынянова об эволюции литературы и о пародии, в частности. Эволюционный процесс рассматривается литературоведом как саморазвертывание некой изначальной сущности: «требование непрерывной динамики и вызывает эволюцию» [66, с. 261], то есть «смещение системы» от начальной «точки отсчета» [Там же]. Эти положения легли в основу теории порядка и хаоса и современной кибернетической и синергической идей. Наиболее важным «эволюционным явлением» Тынянов видит пародию, при которой происходит «варьирование своих и чужих стихов»: «эволюция литературы ... совершается не только путем изобретения новых форм, но и, главным образом,

путем применения старых форм в новой функции» [Там же. С. 292]. Так, пародию можно считать интертекстуальным явлением, поскольку она организует «механизированный старый прием» под «новый материал» [Там же. С. 210].

Исследователь Н. А. Кузьмина считает этот список истоков теории интертекста неполным и связывает его со сравнительно-историческим литературоведением А. Н. Веселовского и трудами А. А. Потебни. Веселовский вводит такие термины, как «странствующие сюжеты», а также «словарь типических схем и положений, к которым фантазия привыкла обращаться для выражения того или иного содержания» [28, с. 499]. Он пишет о работе фантазии, которая не создает образы, а воспроизводит их из глубины «памяти о личном прошлом либо об образах, созданных фантазией других поэтов» [Там же. С. 102]. В своем фундаментальном труде «Мысль и язык» Потебня рассматривал процесс формирования поэтического образа, который «каждый раз когда воспринимается и оживляется понимающим, говорит ему нечто иное и большее, чем то, что в нем непосредственно заключено» [55, с. 341].

Несомненный вклад в развитие теории интертекстуальности внесла и концепция знака Ч. Пирса, основоположника семиотики, который выделил интерпретант как один из семиотических элементов.

В концепции постструктурализма термин «интертекстуальность» тесно связывается с положением «мир есть текст», которое сформулировал Ж. Деррида. Вся человеческая культура, по мнению исследователя, рассматривается в

качестве единого текста, включенного в бытие, то есть как некий единый интертекст. А все вновь создаваемое имеет в основе единый претекст (культурный контекст, литературная традиция) и является интертекстом для последующих произведений, так как уже само становится явлением культуры.

Сфера бытования интертекстуальности не ограничена связями в художественной литературе. Интертекстуальные переключки присущи всем словесным жанрам, а не только изящной словесности, а также существует в невербальных текстах, построенных средствами иных знаковых систем – в произведениях изобразительного искусства, музыки, архитектуры, театра, кинематографа и пр. Можно говорить о звуковой и визуальной интертекстуальности, экфрасисе и интермедиальности.

М. М. Бахтин, подробно рассматривая проблему диалогических отношений между текстами, видит в них открытость сознания, живую реакцию на свое или чужое высказывание и готовность к отклику. «Слово – не вещь, а вечно подвижная, вечно изменчивая *среда диалогического общения*. Оно никогда не довлеет одному сознанию, одному голосу. Жизнь слова в переходе из уст в уста, из одного контекста в другой контекст, от одного социального коллектива к другому, от одного поколения к другому поколению. При этом слово не забывает своего пути и не может до конца освободиться от власти тех конкретных контекстов, в которые оно входило» [23, с. 225]. Ученый приходит к выводу, что «всякий подлинно творческий голос может быть только вторым голосом в слове» [Там же. С.

305]. Но важнейшей категорией эстетики Бахтина является Автор, который «никогда не может отдать всего себя и все свое речевое произведение на полную и окончательную волю ... адресатам ... и всегда предполагает ... какую-то высшую инстанцию ответного понимания» [Там же. С. 498], которое «восполняет текст: оно активно и носит творческий характер» [Там же. С. 366].

Рассматривая проблему взаимоотношений текстов, Ю. М. Лотман приходит к выводу, что они «глубоко диалогические». Любое «мыслящее устройство ... должно включать в себя разноязычные и взаимонепереводимые семиотические образования» [46, с. 36]. Текст, по мнению исследователя, подобен «зерну, содержащему в себе программу будущего развития», он «незастывшая и неизменная величина, а обладает не-до-конца-определенностью» [Там же. С. 22], которая при контакте с другими текстами позволяет его интерпретировать. «Текст как генератор смысла, мыслящее устройство, для того чтобы быть приведенным в работу, *нуждается в собеседнике*. В этом сказывается глубоко диалогическая природа сознания. Чтобы активно работать, сознание *нуждается в сознании*, текст – в тексте, культура – в культуре» [Там же. С. 153].

Диалог для литературы имеет большое значение, так как она не может существовать без читателя. Соответственно, диалогичность становится центральным свойством художественного произведения, ведь *интерпретация* рождается лишь в процессе «разговора» писателя с читателем.

Переосмыслив работу М. Бахтина «Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве» (1924 г.), Ю. Кристева сформулировала свою концепцию интертекстуальности. Данная концепция ограничивается только сферой литературы и сводится к диалогу между текстами. Выводы исследовательницы представляют собой бесконечное, тотальное цитирование, без четких границ конкретных текстов. Некоторые западные современные бахтиноведы, подчеркивая значительность и оригинальность мыслей Кристевой, считают ее статьи «наивными» и «тенденциозными» [69, с. 106].

Концепция интертекстуальности тесно связана с проблемой теоретической «смерти субъекта», которую провозгласил еще М. Фуко, а Р. Барт переосмыслил как «смерть автора», со «смертью» индивидуального текста, растворенного в явных или неявных цитатах, а в конечном счете и со «смертью» читателя, неизбежное *цитатное сознание* которого столь же нестабильно и неопределенно, как и безнадежны поиски источников цитат, составляющих это его сознание. Исследователи сомневаются в возможности поиска авторского смысла в тексте, ведь текст – это «многомерное пространство, где сочетаются и спорят друг с другом различные виды письма, ни один из которых не является исходным; текст соткан из цитат, отсылающих к тысячам культурных источников» [21, с. 388]. Писатель же («скриптор бестрепетно компилирующий тексты предыдущих эпох» [Там же]) «может лишь вечно подражать тому, что написано прежде и само писалось не впервые» [Там же].

На этих утверждениях основываются канонические формулировки понятий «интертекстуальность» и «интертекст», которые дал Р. Барт: «Каждый текст является интертекстом; другие тексты присутствуют в нем на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах: тексты предшествующей культуры и тексты окружающей культуры. Каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат. Обрывки культурных кодов, формул, ритмических структур, фрагменты социальных идиом и т. д. – все они поглощены текстом и перемешаны в нем, поскольку всегда до текста и вокруг него существует язык. Как необходимое предварительное условие для любого текста, интертекстуальность не может быть сведена к проблеме источников и влияний; она представляет собой общее поле анонимных формул, происхождение которых редко можно обнаружить, бессознательных или автоматических цитаций, даваемых без кавычек» [21, с. 418].

Таким образом, сквозь призму интертекстуальности мир представляется текстом, содержащим все, что уже было сказано, говорится сейчас или только еще будет. Новое может появиться в нем лишь по принципу калейдоскопа: на основе смещения старых элементов возникают разнообразные комбинации, не существовавшие до этого момента.

Нужно отметить, что не все западные ученые разделяют взгляды постструктуралистов на интертекстуальность, которая может быть рассмотрена как факт соприсутствия в одном тексте двух или более текстов, реализующийся в таких приемах, как цитата, аллюзия, плагиат и др. Эту

точку зрения на интертекстуальность выдвинул Ж. Женетт в своем труде «Палимпсесты: Литература во второй степени» (1982).

В настоящей работе интертекстуальность понимается как *общее свойство текстов, выражающееся в наличии связей, благодаря которым тексты могут явно или неявно ссылаться друг на друга*. Интертекстуальность размывает границы, лишая текст законченности, закрытости. Она далеко не всегда может быть выявлена, особенно если автор не преследует цель узнавания читателем претекста.

Р. Якобсон в 1960 г. предложил следующие функции, которые выполняют интертекстуальные ссылки в текстах:

- 1) экспрессивная, позволяющая выделить индивидуально-авторские стратегии письма;
- 2) апеллятивная или адресная;
- 3) поэтическая, при которой расшифровка интертекстуальных ссылок предстает в виде увлекательной игры;
- 4) референтивная, которая расширяет с помощью претекста картину мира;
- 5) метатекстовая, обнаруживающая смысловое приращение [73, с. 193–230].

Н. А. Фатеева с опорой на Ж. Женетта в статье «Интертекстуальность и ее функции в художественном дискурсе» выводит следующие функции интертекста:

1. Обеспечение «глубинного понимания текста».
2. Возможность «установления многомерных связей с другими текстами» (что исключает «непонимание» данного текста).

3. Способ «генезиса собственного текста и стимулирования собственного поэтического «Я» через сложную систему оппозиций, идентификаций и маскировки с текстами других авторов».

4. Приобретение «неоднородности смысла» с помощью выстраивания «вертикального контекста произведения» [68, с. 12–21].

Некоторые исследователи, не ставя перед собой цели выделить систему функций интертекстуальности, подчеркивают одну конкретную черту, видя в ней основную причину обращения писателя к интертексту. Так Н. Г. Брагина видит основной функцией обращения к интертекстуальности – использование своеобразного культурного кода, служащего для распознавания «своего» – «чужого» в потоке литературы [26, с. 46]. Е.А. Баженова видит главную цель в «приращении смысла произведения» [20, с. 108], его обогащение. Н. А. Кузьмина подчеркивает «креативную функцию» [39, с. 21] интертекста, выделяющую его из ряда прочих языковых явлений.

С. Г. Шулежкова формулирует две цели использования интертекста: «Убедить читателя в истине, которая представлялась писателю непреложной ... и не допустить "коммуникативного провала"» [72, с. 39]. Применительно к современным текстам исследователь, предвещая забвение авторам-постмодернистам и их произведениям, наполненным «тотальным цитированием» [Там же. С. 40], подчеркивает главное – «путь к читателю», которого необходимо погрузить в «контекст культуры в самом широком смысле этого слова» [Там же].

Так или иначе все исследователи сходятся во мнении, что интертекстуальность полифункциональна.

«Интертекстуальный анализ до сих пор остается скорее искусством, чем наукой», ведь «не решен исходный вопрос: где кончается интертекст и начинается случайное совпадение» [29, с. 357]. Причину такой сложности И. В. Арнольд видит в «разнообразии модальностей функций и импликаций интертекста» [19, с. 6].

Решение данной проблемы по мнению В. П. Москвина очень затруднено, поскольку граница между авторскими идеологемами и «бесхозными», стереотипными размыта и зависит от «степени образованности читателей», что предугадать автор совершенно не может [50, с. 57].

Интертекстуальность описывается с двух точек зрения – читательской и авторской. С позиции читателя (ср. высказывания Р. Барта: «Читатель – это то пространство, где запечатлеваются все до единой цитаты, из которых слагается письмо...» [21, с. 390] и «...рождение читателя приходится оплачивать смертью Автора» [Там же. С. 391]) выявление в тексте отсылок связано с установкой на глубинное понимание текста, предотвращающее недопонимание многомерных связей с другими текстами.

При определении интертекстуальных связей важно учитывать «принцип третьего текста», введенный М. Риффатерром (число три здесь условно). Разворачивая семиотический треугольник Г. Фреге, исследователь выстраивает свой треугольник, где три вершины обозначены: Т (текст), Т' (интертекст), И (интерпретанта). «Интертекстуальность не функционирует и, следовательно, не

получает текстуальности, если чтение от Т к Т' не проходит через И, если интерпретация текста через интертекст не является функцией интерпретанты» [68, с. 23]. Что, согласно Риффатерру, показывает связь между текстом и интертекстом, не сводимую к примитивным представлениям о влияниях и заимствованиях, к отношениям уровня «донор» – «реципиент». Благодаря интерпретанте смыслы текстов скрещиваются и трансформируются, то есть взаимодействуют.

В. П. Москвин подчеркивает «ретроспективность» категории интертекстуальности, ее обращенность к текстам прошлого, что отрицает ее понимание без обращения в претекстам, именно силепсис, «взаимодействие смыслов», двух и более текстов, рождает необходимую интерпретацию авторского замысла. Ученый делает акцент на понимании интертекстуальности не как приема, а в качестве «ассоциативной базы для приемов цитирования, аппликации, аллюзии, парафразы, травестии и других фигур интертекста, которые далеко не всегда приобретают двусмысленный характер, а потому ни с одной из трактовок тропа несовместимы» [50, с. 54].

Н. А. Кузьмина в своей монографии «Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка» рассматривает интертекст в качестве энергетического начала: интертекст заставляет читателя «трудиться», «генерировать смысл» [39, с. 29] в процессе интерпретации, он соединяет с целью возникновения «резонанса» «энергию автора» и «энергию читателя» [Там же. С. 59]. С точки зрения исследователя, «интертекстом называется объективная информационная (текстовая) реальность, являющаяся продуктом творческой деятельности

Человека, способная бесконечно самогенерироваться по стреле времени» [Там же. С. 20]. Развивая модель текстопорождения Ю. М. Лотмана, Кузьмина, подчеркивая особую креативную функцию интертекстуальности в отличие от других явлений языка, выделяет три основные составляющие интертекста: Текст, Человек и Время. Только интертекст способен побороть прагматические условия (текстовые и когнитивно-личностные) при восприятии читателем текста и представить «определенным и упорядоченным» те авторские смыслы, которые «читатель воспринимает как многосмысленность и амбивалентность, хаос, из которого еще предстоит создать порядок» [Там же. С. 61].

Итак, в данной работе мы говорим об интертекстуальности в широком смысле слова, понимая под ней взаимодействие нескольких (двух и более) текстов, способное вызывать у реципиента смысловые ассоциации, а также подталкивать его к сотворчеству.

## 2. ТИПОЛОГИЯ МЕЖТЕКСТОВЫХ / ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫХ ВЗАИМОДЕЙСТВИЙ

Многообразные подходы к понятию «интертекстуальность» свидетельствуют о существовании различных типов и способов проявления этой категории литературоведческой науки. На данный момент известно несколько типологий, строящихся на разных принципах.

Если в основу классификации интертекстуальных элементов положены конкретные признаки прецедентного текста, возникает двоякая возможность анализа. Во-первых, возможность выявить, как соотносится сам с собой один и тот же текст в разные периоды его исторического существования. Рассматривая произведение с историко-генетической точки зрения, исследователь обращается к литературной памяти (А. Н. Веселовский, Ю. М. Лотман). Во-вторых, становится возможным анализ, представляющий взаимодействие разных текстов («чужое слово» М. М. Бахтин, «интексты» П. Х. Тороп).

Наиболее последовательными и авторитетными считаются классификации П. Х. Торопа и Ж. Женетта.

В статье «Проблема интекста» (1981 г.) Тороп предлагает любое соотнесение текстов или их элементов считать метакоммуникацией: «Текст, представленный какой-либо своей частью в другом тексте, становится тем самым описывающим текстом, метатекстом» [65, с. 39]. Ученый вводит новый термин – «интекст», обозначающий «семан-

тически насыщенную часть текста, смысл и функция которой определяются двойным описанием» [Там же. С. 39]. Типология интекстов по Торопу основывается на типе способа примыкания метатекста к прототексту: утвердительный или полемический, явный или скрытый.

Французский ученый Ж. Женетт в своей книге «Палимпсесты: Литература во второй степени», вышедшей в 1982 г. предложил пятичленную классификацию разных типов взаимодействия текстов:

1) интертекстуальность как сопричастие в одном тексте двух или более текстов (цитата, аллюзия, плагиат и т.д.);

2) паратекстуальность как отношение текста к своему заглавию, послесловию, эпиграфу и т.д.;

3) метатекстуальность как комментирующая и часто критическая ссылка на свой претекст;

4) гипертекстуальность как осмеяние и пародирование одним текстом другого;

5) архитекстуальность, понимаемая как жанровая связь текстов.

В первом классе, который носит название собственно интертекстуальности, важно провести различие между явлениями «цитаты» и «аллюзии». Цитата – это воспроизведение двух или более компонентов претекста с сохранением предикации текста-источника; при этом возможно дословное или немного модифицированное воспроизведение образца. Аллюзия – заимствование лишь определенных элементов претекста, по которым происходит их узнавание в претексте. Заимствование в данном случае но-

сит выборочный характер, а целое высказывание или строка претекста присутствуют имплицитно. Аллюзивное содержание может проявляться не только на лексическом уровне организации текста, но и на грамматическом, словообразовательном, фонетическом, даже на орфографическом, пунктуационном и графическом.

Исследователь И. П. Ильин, посвятивший не одно свое научное изыскание проблеме интертекста, признает в подходе Ж. Женетта рациональное зерно, но справедливо, на наш взгляд, указывает на трудность реализации данной классификации в процессе практического анализа текста.

Задачу выявить конкретные формы литературной интертекстуальности поставила перед собой и Н. А. Фатева, предложив более развернутую классификацию:

1. Собственно интертекстуальность, образующая конструкции «текст в тексте».

1.1. Цитаты.

1.1.1. Цитаты с атрибуцией.

1.1.2. Цитаты без атрибуции.

1.2. Аллюзии.

1.2.1. Аллюзии с атрибуцией.

1.2.2. Неатрибутированная аллюзия.

1.3. Центонные тексты.

2. Паратекстуальность, или отношение текста к своему заглавию, эпиграфу, послесловию.

2.1. Цитаты-заглавия.

2.2. Эпиграфы.

3. Метатекстуальность как пересказ и комментирующая ссылка на претекст.

3.1. Интертекст-пересказ.

3.2. Вариации на тему претекста.

3.3. Дописывание «чужого» текста.

3.4. Языковая игра с претекстами.

4. Гипертекстуальность как осмеяние или пародирование одним текстом другого.

5. Архитекстуальность как жанровая связь текстов.

6. Иные модели и случаи интертекстуальности.

6.1. Интертекст как троп или стилистическая фигура.

6.2. Интермедийальные тропы и стилистические фигуры.

6.3. Заимствование приема.

7. Поэтическая парадигма [68, с. 25–38].

Е. В. Михина в кандидатской диссертации, посвященной рассмотрению чеховского интертекста в современной литературе, опираясь на систему Н. А. Фатеевой, внесла в классификацию интертекстуальных элементов, с нашей точки зрения, значимые добавления, а именно слои ономастических цитат и ссылок на факты биографии автора (что у Н. А. Фатеевой обозначалось как реминисценция, и в систему интертекстов не было внесено).

Явление интертекстуальности в текстах нередко приравнивается к метонимии. Так, З. Г. Минц называет интертекст «цитатами-метонимиями», которые дифференцирует «в зависимости от семантического объема “референтного текста”, которым может быть отдельное про-

изведение, все творчество цитируемого автора, вся культура, куда включен цитируемый автор, или некая кросс-культурная традиция» [48, с. 364].

Мысль о том, что в основе метонимии лежат отношения между пространством, событиями, понятиями и логикой в различных категориях действительности, а также отражение этой действительности в человеческом сознании, сформулировал и развил еще Р. Якобсон. Именно его исследования послужили основой для формирования когнитивно-семиотического подхода Н. С. Олизько при разделении интертекстуальных связей на метафорические и метонимические. Первые возникают «при переносе обозначения, выраженного сигналами интертекстуальности, на новый референт по принципу их сходства». А при переносе значения по принципу смежности «(когда свернутый прототекст замещает в сознании реципиента целый текст и вызывает у него комплекс ассоциаций)» [53, с. 61] проявляются метонимические связи текстов. Так, исследователь выстраивает свою «типологию интертекстуальности в двух плоскостях» – на горизонтальном уровне (метонимические отношения) и на вертикальном (метафорические), что приводит к выведению следующих видов интертекста:

1. Метонимические отношения.

А. Гипертекстуальность («каждое произведение отдельного автора как звено одной нарративной цепи»).

В. Метатекстуальность («авторский комментарий на особенности построения собственного текста»).

## 2. Метафорические отношения.

А. Архитекстуальность (установление взаимосвязей с «прецедентным жанром»).

В. Интекстуальность («насыщенность произведений различного рода реминисценциями») [Там же. С. 62].

Требуют уточнения некоторые термины, используемые нами в классификации, так как в современной науке нет единства в их понимании.

Так обстоит дело с различием терминов «аллюзия» и «реминисценция». Реминисценции, не включенной Фатеевой в классификацию, дается следующее толкование: «Под реминисценцией мы будем понимать отсылку не к тексту, а к событию из жизни другого автора, которое безусловно узнаваемо. <...> Однако в поэзии реминисценция часто оборачивается аллюзией» [68, с. 133].

«Энциклопедический словарь» Ю. Б. Борева дает следующую трактовку: «Аллюзия – художественное высказывание, провоцирующее мысль, семантически не соответствующую с прямым смыслом речи, <...> путем *намёка*» [25, с. 23]. А. Н. Николукин в «Литературной энциклопедии терминов и понятий» определяет аллюзию как «*отсылку* к известному высказыванию, факту литературной, исторической и политической жизни либо к художественному произведению» [45, с. 27]. А. С. Черняева так понимает аллюзию: «заимствование ... из инородного текста, ... являющееся *знаком ситуации*» [70].

В определении понятия «реминисценция» подчеркивается «спонтанность», «неявность» (Борев), «косвенность» (Николукин), «невольность» и «бессознательность»

(Жирмунский). Именно эти черты являются ведущими: автор *неосознанно* включает в повествование «чужое слово», что несет за собой сложность в узнавании и интерпретации реминисценции. Мы придерживаемся следующего определения: Реминисценция – это *невольное* заимствование, *неявная, косвенная отсылка*, напоминающая о другом художественном произведении, факте биографии и культурной жизни, в то время как аллюзия – прием, сознательно используемый автором с целью обогащения образа дополнительным смыслом путем *намек*.

Необходимость разъяснения есть и в формах интертекста, предполагающих развитие и полемику с идеями, образом писателя-классика, которые исключают возможность пародии на претекст, реализуемый на уровне гипертекстуальности по классификации Н. А. Фатеевой. Термин «пародия» несет в себе смеховое начало, а также оттенок литературной борьбы, соперничества, однако некоторые современные тексты не ставят перед собой задачу пародийной формы, а нацелены на игру и ироничность. А. В. Кубасов выбирает термин «пародичность», выведенный Ю. Н. Тыняновым («Пародичность и есть применение пародических форм в непародийной функции» [66, с. 290]), для более точной характеристики произведений эпохи постмодерна: «литературная борьба, а вместе с ней и пародийность, ушли на второй план. На смену бойцовой пародийности пришла пародичность с установкой не на борьбу, а на игру, увлекательность, иронию, ёрничество... Сменилась прагматика текста» [38, с. 23–24].

Игровая, пародическая установка современного текста по отношению к классическому претексту реализуется посредством создания ремейка (римейка) или апгрейда (апгрейта), отличие которых от пастиша состоит в том, что они не сохраняют индивидуально-авторский стиль повествования, антураж и время действия. Данные термины пришли в литературу из кинематографа и компьютерного программирования соответственно. До сих пор оба эти понятия не имеют ни однозначного орфографически верного написания (выбор между графическим и фонетическим заимствованием), ни однозначной трактовки.

«Словарь новейших иностранных слов» Е. Н. Шагаловой дает два значения ремейка (англ. remake – «переделка, переделывание»): «1. В искусстве – новая версия чего-либо известного или созданного ранее <...>; 2. Возвращение давних, ушедших элементов (например, моды, обычаев), использование ранее уже встречавшихся “старых” идей во вновь выпускаемых товарах, изделиях» [71, с. 572]. Второе значение объемнее первого, сходится с определением интертекста в широком смысле слова. Первое же, мы считаем, точнее характеризует тексты современной литературы, посвященные «переделке классики». Именно «перепевка» старой истории по-новому является императивом ремейка, основными чертами которого становятся:

1. Подчеркнутая ориентация ремейка на конкретный образец классики. Автор нацелен на узнаваемость оригинала.

2. Основные сюжетные линии текста-оригинала переходят в новое произведение.

3. Имена героев, а также топонимические названия могут как сохраняться, так и изменяться современным автором, при этом герои нового текста имеют четкие рамки соответствия героям претекста, что делает их узнаваемыми для читателя.

4. Ремейк не преследует цель осмеяния текста-оригинала.

5. «Чужой текст» берется для переделки полностью, что сразу же подчеркивает разницу с пародией, в которой использование претекста полностью вовсе не обязательно.

6. Идейный уровень претекста переходит в новое произведение, поэтому наблюдается большее тяготение современных писателей к классическим текстам, ведь они содержат духовные ценности и опыт, востребованный годами.

7. Тематический уровень произведения не сохраняется.

8. Продуктивность, даже креативность, которая обретается, по мнению Г. Л. Нефагиной, за счет богатства социально-философской проблематики и историко-культурной акцентуации.

В отечественном литературоведении существует попытка классификации ремейков, отражающая причину обращения к классическому интертексту. Е. Таразевич выделяет «ремейк-мотив», «ремейк-сиквел», «ремейк-контaminaцию», «римейк-стеб», «ремейк-репродукцию» [63, с. 318–321].

Цель создания ремейков – это использование уже готовых, заслуживших успех среди читателей сюжетов и проблематики, что влечет за собой увеличение спроса

среди читающего населения. Одновременно обращение к классическому произведению заставляет современного читателя не только вспомнить канонический текст и его создателя, но и обратиться к претексту, перечитать его, оживить классическое здесь и сейчас.

Параллельно с ремейком существует такая переделка претекста как ребут (англ. reboot – «перезапуск, перезагрузка»), или новая версия, создающая новую сюжетную линию с узнаваемыми героями. Ребут берет готовых, прописанных персонажей, с их характерами и духовным опытом, и ставит их в новую жизненную ситуацию, далекую от той, в которой они находились в претексте. Ребут – излюбленная версия работы с классическим текстом авторов интернет-фанфиков (англ. fan fiction – «фан-литература», «фан-проза»), любительских сочинений по мотивам классических литературных произведений. Идейный, сюжетный и тематический уровень рушатся при создании ребутов, оставая только общность с претекстом на характерологическом уровне.

Апгрейд (англ. upgrade – «вверх» и «класс») – «усовершенствование чего-либо, замена старых деталей на новые, с лучшими техническими характеристиками» [71, с. 38]. Говорить об апгрейде можно только, если сам автор ставил перед собой задачу осовременивания претекста. Данные термины не несут в себе положительной или отрицательной коннотации.

Ярким примером романа-апгрейда, автор которого берет за основу классический текст, сокращает его и добавляет детали современности выступает роман «Ан-

на Каренина» Льва Николаева, из которого были удалены линия Левина и Кити, все внутренние монологи и отступления Л. Н. Толстого, а в линию Анны и Вронского были добавлены CNN как любимый канал героя, 27 этаж пентхауса и автомобиль, под колесами которого погибает героиня.

Ремейк является более сложным продуктом, чем апгрейд. Это оригинальная переработка текста с языка классики на язык современности, его «перевод», но с включением голоса автора, его оценкой сюжетной ситуации. Если в романе-апгрейде происходит сокращение оригинала, его упрощение, то в романе-ремейке появляется новая интерпретация классического сюжета.

Вызывает вопросы и соотношение ремейка и сиквела, еще одного кинематографического термина. Сиквел (англ. *sequel* – «продолжение») – это «литературное или кинематографическое продолжение, развивающее сюжет, представленный в другом сочинении или фильме» [78, с. 624]. Несомненно, текст-сиквел опирается на текст-оригинал, также как и ремейк, разница же заключается в том, что происходит не *переписывание* классического произведения, а его *дописывание*. Здесь возникают и другие виды доработки оригинала: приквел (*pre* – «до»), интерквел (*inter* – «внутри»), мидквел (*midquel* – «середина»), триквел (*tree* – «три») и спин-офф (*spin-off* – «раскрутка»), которые становятся все популярнее не только для кинематографических, но и для литературных произведений.

Все виды переработки классики можно считать своеобразным проявлением общего универсального свой-

ства *вторичности* художественного сознания авторов, работающих в данном ключе. Выражается категория вторичности в том, что побуждающим мотивом к написанию нового текста является тема классического произведения, позволяющая реализовать авторский замысел. Современные авторы, выбирая основу для создания своего текста, выражают своеобразное «подытоживание» истории литературы на определенной исторической вехе.

Мы рассматриваем ремейк, апгрейд и другие виды переделки оригинального текста в качестве приемов работы с «чужим словом», соответственно, как виды интертекстуальности. Мы относим их к метатекстуальности по классификации Н. А. Фатеевой, оценивая как пародические (а не пародийные) формы, содержащие и элементы пересказа, и вариации на тему, и дописывание, и комментарий к классическому тексту. Приемы преосмысления претекста открывают возможности для многоуровневого интертекстуального диалога между классикой и современностью.

### 3. АВТОРСКАЯ «КРЕАТИВНАЯ» РЕЦЕПЦИЯ И ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ

Для автора / творца интертекстуальность является *способом порождения собственного текста* (Р. Барт: «Писатель подобен Бувару и Пекюше, этим вечным переписчикам, великим и смешным одновременно, глубокая комичность которых как раз и знаменует собой истину письма; он может лишь вечно *подражать* тому, что написано прежде и само писалось не впервые; в его власти только *смешивать* разные виды письма, *сталкивать* их друг с другом, не опираясь всецело ни на один из них...» [21, с. 388]) и *утверждением творческой индивидуальности* с помощью определенных отношений с произведениями других авторов. Так могут проявляться отношения идентификации, маскировки, а также противопоставления.

Литература является областью иррационального чувственного познания мира. Она ориентирована на субъективное восприятие кодов (сигналов), составленных в соответствии с авторским восприятием и направленных на эмоциональную отдачу читателя. Восприятие – это форма чувственного отражения действительности. Для характеристики этого процесса ученые-литературоведы остановились на термине из нейробиологии «рецепция» (от лат. *rescriptio* – «принятие, прием»), обозначающем заимствование и преобразование какой-либо информации субъектом. Рецептивная эстетика (нем. *rezeptions asthetik*) – это «направление в критике и литературоведении, исхо-

дящее из идеи того, что произведение “возникает”, “реализуется” только в процессе “встречи”, контакта с читателем, который благодаря “обратной связи”, в свою очередь, воздействует на произведение, определяя тем самым конкретно-исторический характер его восприятия и бытования» [22]. Соответственно, восприятие художественного текста и его понимание напрямую зависят от исторической ситуации и позиции реципиента.

Источниками рецептивной эстетики считаются работы йенских романтиков, настаивавших на активном участии читателя в творчестве писателя, герменевтика, пражский структурализм, русская формальная школа 1910–1920-х гг., а также социология литературы.

Но основу теории рецептивной эстетики составляет понятие об «интенциональности», которое польский философ Р. Ингарден (опираясь на феноменологию Э. Гуссерля) возводит до универсального принципа, – устремленность сознания на предмет, которая позволяет личности создавать, а не только пассивно воспринимать, наполняет этот предмет «своим» содержанием и смыслом. «Чтобы увидеть картину, необходимо на базе наблюдения полотна изображения надстроить новое интенциональное представление об увиденном, и лишь оно приводит нас к картине» [34, с. 354]. Соответственно, происходит включение в любое явление действительности категории реципиента, который непрерывно находится в состоянии коммуникации с этой действительностью, а в традиционной литературоведческой схеме взаимодействия автора и читателя (автор – текст – читатель) цепочка оказывается продленной: *автор*

– текст – читатель – текст. Каждый читатель овладевает произведением и накладывает на него определенную схему смысла, вследствие этого появляется множество вариантов прочтения исходного текста и само произведение словно растворяется в них.

По мнению Ингардена, восприятие текста состоит из двух компонентов: «конкретизации» и «реконструкции». Первая составляющая есть установка для постижения литературного произведения, которая обязательно должна быть специфически эстетической в понимании автора, ведь остальные читательские позиции («наивная», научно-исследовательская, политическая, религиозная) способны отклониться от «имманентного произведению идеала» [Там же. С. 26].

Вторая составляющая рецепции, «реконструкция», является тематически-содержательной объективацией произведения, которую также осуществляет читатель.

Таким образом, рецептивная эстетика сосредотачивает свое внимание на проблеме существования художественного произведения как итога коммуникации автора и читателя и как выстроенного читателем смысла этого произведения.

Принципы рецептивной эстетики приобрели законченный вид в рамках Констанцкой школы (1960-е гг.), представленной такими учеными, как Х. Р. Яусс, В. Изер, Р. Варнинг, Х. Вайнрих, Г. Гримм, М. Риффатер и другие.

Яусс ввел такие понятия, как «горизонт ожидания» читателя и «горизонт ожидания» произведения, чтобы объяснить разницу в рецепциях разных людей одного и того же

произведения. «Для каждого произведения читательские ожидания складываются в момент появления произведения из предыдущего понимания жанра, из форм и тематики уже известных произведений, из контраста между поэтическим и повседневным языком» [74, с. 193].

«Горизонт ожидания» читателя является всеми знаниями человека о жизни, обществе, культуре, которые сложились у него под влиянием определенной исторической и социальной ситуации. «Горизонт ожидания» художественного произведения – это «комплекс эстетических, социально-политических, психологических и прочих представлений, определяющих отношение автора <...>, произведения к обществу», что обуславливает «как характер воздействия произведения на общество, так и его восприятие обществом» [Там же. С. 108]. Введенные Яуссом понятия не только подчеркивают многомерность художественного произведения, но и показывают возможность неограниченного количества интерпретаций.

Л. И. Стрелец в монографии «Коммуникативная стратегия изучения литературного произведения в школе» констатирует: «Важным компонентом рецептивной программы является индивидуальный читательский опыт, зафиксированный в определенных взглядах и представлениях, мнениях и эмоциях, установках, иллюзиях, интересах и т.п.» [59, с. 101].

Знания, умения, навыки, жизненные установки, опыт и пр. – вот тот контекст, в котором реципиент воспринимает текст. «Горизонт ожидания» читателя-реципиента раскрывается в диалогическом понимании произведения.

Ю. Б. Борев замечает: «Важный психологический фактор восприятия искусства – рецепционная установка, опирающаяся на предшествующую систему культуры, исторически закрепленную в нашем сознании историческим опытом» [25, с. 30–31].

Рассмотрим процесс обработки информации в человеческом сознании: единица информации, попадая в сознание субъекта, сталкивается с ранее накопленной в процессе жизнедеятельности информацией, то есть опытом. Частицы нового знания неминуемо взаимодействуют, соединяясь друг с другом. И единицы вновь получаемой информации становятся частью опыта субъекта, который, в свою очередь, обогащается и изменяется в новую информацию. При этом стоит заметить, что единица информации при восприятии другим субъектом преобразуется в совершенно иной результат, так как столкнется с другим опытом и мировоззрением.

В итоге перед нами предстанет ряд разных образов, выстроенных на основе одной и той же информации (неограниченное количество интерпретаций). Готовые образы являются итогом рецептивной деятельности, выводами, сделанными субъектами на основе полученной ими информации. При этом выводы эти могут пополняться за счет рецепции других единиц информации, что углубляет восприятие конкретного образа.

Интертекстуальность в таком понимании предстает одной из форм рецепции, раскрывая восприятие творческим читателем претекста, включающего элементы классического. Процесс восприятия был определен О. Б. Корманом

как «процесс превращения реального читателя в читателя концепированного» [36, с. 113], то есть понимающего авторскую концепцию, так называемого alter ego автора. Творческий же читатель становится концепированным креативным читателем, восприятие которого не только активно оценочно, но и *продуктивно*, поскольку «продолжает творчество» классика.

В. И. Тюпа выделяет пять вех стадийного развития художественного сознания:

1) рефлексивный традиционализм (читатель – «эксперт, обладающий знанием тех самых правил, по которым строится авторский текст» [67, с. 95]);

2) постклассицизм (читатель – «эмоциональное эхо автора» [Там же. С. 97]);

3) романтизм (читатель – партнер автора по художественной игре, который ... духовно «присваивает» текст [Там же. С. 99]);

4) постромантизм (читатель узнает «себя – в другом и другого – в себе» [Там же. С. 99]);

5) постсимволизм (читатель – «реализатор коммуникативного события» [Там же. С. 100]).

При исследовании проблемы читательской рецепции в постмодернистских текстах возникает необходимость выделения еще одной вехи – постмодернизма, где читатель представляется креативным, способным считывать интертекстуальные маркеры, а также не просто актуализировать смыслы, а создавать новые художественные произведения.

Творческая рецепция наиболее полно отражает диалоговую концепцию искусства, «внутренне диалогическую

(коммуникативную) природу художественного творения» [Там же. С. 96]. Схематизированное представление коммуникативного процесса: «автор – литературное произведение – читатель» – расширяется до схемы: «*автор – литературное произведение – творческий читатель – литературное произведение*» [17, с. 9] (ср. со схемой воздействия автора на читателя Р. Ингардена). Так адресная направленность художественного произведения проявляется особенно ярко: текст обращен к «позиции сопереживания (по отношению к герою) и позиции сотворчества (по отношению к эстетическому субъекту)» [Там же. С. 77]. Соответственно, расширенная схема коммуникации наглядно представляет собой ответную реакцию реципиента на полученное сообщение (обратная связь, без которой невозможно представить акт коммуникации).

Автор произведения современной литературы – это прежде всего читатель классической литературы, поэтому мы объединяем обе позиции восприятия явления интертекстуальности, то есть анализируем интертекст в отдельном произведении как неминуемое соединение творческого замысла и читательской рецепции. Читатель становится автором, излагающим свою концепцию в каком-либо произведении или проявляющим «продуктивную» (М. Науман), «внутрищеховую» (М. В. Загидуллина), «креативную» (Е. В. Абрамовских), творческую рецепцию претекста на страницах собственного художественного произведения. Для таких «читателей, взявших за перо» (А. И. Белецкий), произведения классиков становятся источниками вдохновения, подталкивающими к творчеству.

Прежде чем перейти к анализу интертекстуальности подведем итоги теоретического материала, изложенного в 1, 2 и 3 главах пособия:

1. Использование интертекста современными писателями является основной формой работы с классикой.

2. Современные писатели обращаются к классическим художественным текстам с целью обогащения собственной фантазии и творчества, использования узнаваемых и потому популярных героев, названий и сюжетов, а также выведением собственного произведения на новый уровень, включения его в ряды признанных лучшими текстов.

3. Диалог между современным и классическим текстом рождает бесконечное количество читательских интерпретаций, которое может ограничить только «горизонт ожидания» самого произведения.

4. Мы рассматриваем креативную рецепцию классического текста в произведениях современных писателей как закономерную ступень эволюции истории литературного процесса, ведь обращение к истокам – это необходимая и неизбежная стадия в развитии любой культуры.

#### 4. МЕТОДИКА ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОГО АНАЛИЗА КАК ПОДХОД К ИССЛЕДОВАНИЮ РЕЦЕПЦИИ КЛАССИЧЕСКОГО ТЕКСТА

Проблема интертекстуальности становится чрезвычайно актуальной в эпоху постмодерна. Ощущение, что «все уже написано, но к счастью, не все еще подумано» [43], появилось в последней трети XX в. в связи с развитием образования, средств коммуникации, а также массовой культуры. Литература, кино, живопись, музыка и даже повседневная жизнь становятся интертекстуальными.

К проблеме интертекста обращались такие ученые, как Ю. Кристева, Р. Барт, У. Эко, Н. Лейдерман, М. Липовецкий, В. Арнольд, В. Катаев, Н. Фатеева, О. Богданова, И. Ильин, Г. Нефагина, С. Белокурова, Б. Тух, Ю. Минералов, В. Москвин, М. Науман, Е. Абрамовских, и этот ряд может быть продолжен. Работы по изучению явления постмодернизма в целом и интертекстуальности как одной из важнейших его характеристик ведутся очень интенсивно: значительный вклад в изучение этой проблемы внесли А. Синявский, М. Эпштейн, Г. Белая, М. Чудакова, В. Курбатов, В. Новиков, И. Шайтанов, В. Курицын, С. Костырко, И. Сухих и др.

Ориентированность на канонические произведения и их создателей выражается либо подражанием, либо соревнованием с классикой. Смена времени ставит хрестоматийные тексты в норму безусловности, ведь классика содержит в себе образцы всеобщего и вечного, тех духовно-

нравственных ценностей, что противостоят «злобе дня». А русские писатели и поэты, традиционно воспринимавшиеся как учителя жизни и провозвестники истины, теряют свое влияние на жизнь общества. По мнению социолога Б. Дубина, посвятившего оценке классического свою монографию «Классика, после и рядом», «перенесенная из прошлого в будущее классика меняет свою модальность фактичности на модальность долженствования. Если в первом случае она значима, потому что осуществилась, то во втором – поскольку ей надлежит быть» [30, с. 12].

Этот признак «долженствования» не остается незамеченным современными писателями и критиками, вынуждая их провозгласить не только неактуальность классической литературы, но и ее гибель в качестве фундаментальной ценности (В. Курицын, А. Терехов, О. Седакова, А. Генис, М. Ямпольский). В связи с этим А. Невзоров в статье «У русской литературы закончился срок годности» подводит итог о положении классической русской литературы в современности: «Нет, наверно, в мире литературы, столь же агрессивной и дидактичной, как русская. Когда-то она была очень актуальной, отчего сегодня особенно бессмысленна, потому что языковая и мировоззренческая картина мира сменилась полностью» [22]. Но при этом классика продолжает существовать в качестве «основы, базиса, резервуара, откуда современная культура черпает образы, сюжеты, мотивы» [35, с. 28], то есть является средоточием интертекста. Несмотря на то что понятие классики переосмысливается с каждым годом в связи со сменой критериев оценивания, мы подразумева-

ем «под классикой нечто определенное: русскую литературу и – шире – культурное пространство между Пушкиным и Чеховым» [Там же. С. 7].

Для явления интертекстуальности современной литературы необходимо создание адекватного метода анализа.

Первым свой вариант деконструктивистского анализа предложил Р. Барт, акцентируя внимание на подвижности текста как процесса «структуриации», на том, что необходимо «проникнуть в смысловой объем произведения, в процесс означивания» [21, с. 425]. Эта методика представляет собой узко профессиональный филологический анализ. Любая интерпретация по Барту неоднозначна: «Наша задача: попытаться уловить и классифицировать (ни в коей мере не претендуя на строгость) отнюдь не все смыслы текста (это было бы невозможно, поскольку текст бесконечно открыт в бесконечность: ни один читатель, ни один субъект, ни одна наука не в силах остановить движение текста), а, скорее, те формы, те коды, через которые идет возникновение смыслов текста. Мы будем прослеживать пути смыслообразования. <...> Наша цель – помыслить, вообразить, пережить множественность текста, открытость процесса означивания. <...> в высказывании присутствуют многие коды, многие голоса, и ни одному из них не отдано предпочтение» [Там же. С. 426].

Другой метод, который ставит выше авторского читательское восприятие текста (ведь интертекст раскрывается только в читательской рецепции), следовательно, подчеркивает независимость, спонтанность возникновения интертекстуальности от авторского желания, находим на сай-

те Института европейских культур (1995–2000 гг.). Приведем упрощенную суть данной системы анализа: во-первых, необходимо найти сегмент, позволяющий подозревать интертекстуальность в данном тексте; во-вторых, надо дать разъяснение выделенного сегмента через сопоставление текстов; в-третьих, нужно выявить наличие интертекстуальности в данном тексте и объяснить причины ее использования.

В ситуации постмодерна сама специфика мировосприятия («мир как текст») ведет к активной интертекстуализации текстов. Поэтому меняется авторская установка: «...Качественная характеристика мировосприятия, неповторимого в своей субъективности, превращается в свойства самой исследуемой картины мира <...> понимание “своего” как многократно отраженного “чужого”, каждый новый текст написан поверх старого текста» [44, с. 14]. Это подталкивает к пониманию необязательного и случайного характера интертекста: «Эта связь (интертекстуальная – Ю. Г.) не требует сознательного агента – она обнаруживается в процессе чтения, ее корректно “вчитать” в изучаемое сочинение» [40, с. 203]. Оpozнание же интертекстуальных ссылок в литературе постмодернизма предвляется увлекательной игрой, своеобразным собиранием пазла, сложность которого сильно варьируется – от безошибочного опознания до произвольных интертекстуальных отношений.

Постмодернизм родился в период переоценки ценностей, в момент отказа от прежних идеалов. Поэтому недоверие и сомнение стали императивом нового философ-

ского мировоззрения, а, соответственно, высшая истина, идеал неактуальны. Таким образом, фрагментарность, эклектика, релятивизм, скептицизм, ирония, пародия, антиутопизм, крах двоичных оппозиций, «исчезновение реальности» и интертекстуальность – суть основные черты постмодернизма.

Новейшую литературу называют «бесприютной литературой» (Е. Шкловский), «литературой эпилога» (М. Липовецкий), «больным, который скорее полужив, чем полумертв» (Л. Анненский), «плохой прозой» (Д. Урнов), «другой литературой» (С. Чупринин).

Критика неоднозначно относится к работе современных писателей с классическим интертекстом. Многие исследователи (В. Новиков, С. Рассадин, С. Бочаров) подчеркивают, что классику используют в качестве посредника между читателем и автором, ее уже не ценят, как самостоятельные произведения художественной литературы, сводят к «приему в современной культуре» (М. Адамович)

Но есть и другое мнение, в какой-то степени оправдывающее сегодняшнее положение литературного процесса. Так Ю. Степанов видит эволюционный виток исторического процесса в вынужденном положении современной литературы, которая наследует глубинную проблематику, острые конфликты и увлекательные сюжетные повороты классики, перенимает функции, формы и назначения канонических текстов [58, с. 603–612].

Таким образом, возникший интертекстуальный анализ порождает расслоение смыслов, заставляет отдельные компоненты текста разворачиваться, чтобы были рас-

крыты значения и глубины, которые этот компонент не имел до процесса анализа. И единство произведения раскрывается тем подробнее, чем больше элементов и ассоциаций разъясняется, объединяются даже те части, которые до этого казались немотивированными и случайными. Итогом интертекстуального анализа становится углубление смысла текста, раскрытие сквозных мотивов, потенциальных идей.

Главный прием интертекстуального анализа – привлечение новых данных из широкого круга источников, позволяющее увидеть исследуемое с необычной точки зрения. Значение текста теперь невозможно свести к нему самому, ведь он всеохватен. По мнению А. К Жолковского [32, с. 45], при интертекстуальном анализе необходимо учитывать следующие внетекстовые уровни:

- 1) претекст, с которым играет произведение;
- 2) жанр, который оно пытается обновить;
- 3) систему модифицирующихся мотивов;
- 4) современный контекст;
- 5) глубинный (мифологический или психологический) архетип;
- 6) (авто)биографический уровень текста.

Польский философ, феноменолог, Р. Ингарден предложил следующую методику анализа интертекстуальности. Ученый выделяет в процессе анализа три составляющих, основанных на читательском восприятии: актуализацию (конкретизацию определенного фрагмента текста, содержащего «спящие в произведении элементы» (Ингарден)), идентификацию (расширение читательского «гори-

зонта ожидания» и формирование нового опыта), конституирование смысла (приращение нового смысла к тексту).

Таким образом, продолжая структурный подход к художественному произведению, Ингарден выделяет четыре обязательные составляющие любого текста: звучание слова, его значение, предмет изображения и читательское представление о предмете изображения. Мы предполагаем в современных литературных произведениях существование пятого слоя – *интертекстуального*, который реализуется через связь слов, фраз, героев, композиции и т.д.

Н. А. Николина [52, с. 225] выделяет круг интертекстуальных элементов для анализа:

1. Заглавия, отсылающие к другому произведению.
2. Цитаты (с атрибуцией и без атрибуции).
3. Аллюзии.
4. Реминисценции.
5. Эпиграфы.
6. Пересказ чужого текста.
7. Пародирование.
8. «Точечные цитаты» (имена персонажей).
9. «Обнажение» жанровой связи с текстом-предшественником.

Заслуживает внимания и классификация Е. В. Михиной [49, с. 11]:

1. Названия, являющиеся полными или частичными заимствованиями у авторов-классиков.
2. Упоминание имени классика, ссылки на факты его биографии и творчества.

3. Различные формы атрибутированных и неатрибутированных цитат:

- «точечные цитаты» – имена персонажей, топонимические названия, известные читателям по текстам-предшественникам;

- дословные и частичные цитаты, крылатые выражения.

4. Заимствованная фабула или сюжетная канва произведения.

5. Заимствованные повествовательные и композиционные приемы.

6. Заимствованные приемы литературной техники.

7. Заимствованные мировоззренческие установки.

Е. В. Михина подчеркивает жесткость структуры, которая напрямую зависит от силы воздействия претекста на читателя. Так, наиболее узнаваемыми являются имена классиков и персонажей, наименее – приемы литературной техники и мировоззренческие установки.

В предпринятом нами интертекстуальном анализе мы совершаем два действия, не ограничивая себя только нахождением и фиксацией наличия интертекстуального элемента в конкретном современном литературном произведении. Мы устанавливаем его организацию, уточняя его структуру и значение, а также определяем индивидуально-авторскую стратегию работы с классическим интертекстом, выявляя авторскую форму «креативной» рецепции.

## 5. ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI ВВ. (НА ПРИМЕРЕ ТУРГЕНЕВСКОГО ИНТЕРТЕКСТА)

И. С. Тургенев наряду с А. С. Пушкиным, Н. В. Гоголем, Л. Н. Толстым, Ф. М. Достоевским и А. П. Чеховым является одним из «центров интертекстуального излучения» [68, с. 34–35] в произведениях эпохи постмодерна. Круг авторов, признанных в истории литературы классиками, не столь обширен и сводится скорее к писателям, творчество которых изучается в школе. Для возникновения диалога между читателем и писателем необходимо наличие общего ментального и культурного пространства. «Художник понимает, что адекватность восприятия порожаемых им текстов зависит от “объема общей памяти” между ним и его читателями», – справедливо полагает Н. Фатеева [Там же. С. 35].

Проблема интертекстуальности занимает центральное место в современной литературоведческой науке, активно исследующей пушкинский<sup>1</sup>, гого-

---

<sup>1</sup> Богданова, О. В. «Пушкин – наше все...» Литература постмодерна и Пушкин. Научная монография. СПб.: факультет филологии и искусства СПбГУ, 2009. – 239 с.; Кузьмина, Н. А. Пушкинский текст современной поэзии // Вестник Омского ун-та. – 1999. – № 2. – С. 108–117; Загидуллина, М. В. Пушкинский миф в конце XX века. – URL: <http://zagidullina.ru/disser>.

левский<sup>1</sup>, щедринский<sup>2</sup>, чеховский<sup>3</sup> интертексты. В этом ряду интерес представляет и *тургеневский* интертекст.

Категорию «тургеневское» определил критик начала XX в. Ю. И. Айхенвальд в книге «Силуэты русских писателей»: «Можно отвергнуть Тургенева, но остается именно тургеневское – та категория души, та пленительная камерная музыкальность. <...> Тургенев остается дорог, как настроение, как воспоминание, как первая любовь» [18, с. 521]. Советское литературоведение продолжило исследование соотношения взглядов классика и его современников (Г. А. Бялый «Тургенев и русский реализм» (1962 г.), Т. П. Голованова «Тургенев и советская литература» (1968 г.), Л. Н. Назарова «Тургенев и русская литература конца XIX – начала XX века» (1979 г.), Е. В. Тюхова «Достоевский и Тургенев. Типологическая общность и родовое своеобразие» (1981 г.)).

---

<sup>1</sup> Балъ, В. Ю. «Гоголевский текст» в романе М. Шишкина «Письмовник» // Вестник Томского государственного университета. Филология. – 2016. – № 4. – С. 98-113; Бедзир, Н. Гоголевский интертекст Украинского постмодернизма // Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства: зб. наукових праць / Ужгородський національний ун-т. Ужгород: Говерла, 2010. – Вип. 14. – С. 131-134.

<sup>2</sup> Дядык, Д. Б. Жанровые традиции М. Е. Салтыкова-Щедрина и русская проза 2000-х годов (А. Проханов, Д. Быков, В. Сорокин): автореф. дис. ... канд. фил. наук. Екатеринбург, 2011. – 20 с.; Смигирев, А. В. Интертекст: типология, включение и функционирование в художественном тексте: на материале романов М.Е. Салтыкова-Щедрина «История одного города», Ф. Сологуба «Мелкий бес» и С. Соколова «Палисандрия»: автореф. дис. ... канд. фил. наук. – Екатеринбург, 2000. – 22 с.

<sup>3</sup> Катаев, В. Б. Чехов плюс...: Предшественники, современники, преемники. М.: Языки славянской культуры, 2004. – 223 с.; Михина, Е. В. Чеховский интертекст в русской прозе конца XX – начала XXI века: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2008. – 22 с.; Петухова, Е. Н. Притяжение Чехова: Чехов и русская литература конца XX века. СПб.: Изд-во СПб. гос. ун-та экономики и финансов, 2005. – 118 с.

Эпоха рубежа XX–XXI вв. внесла свои коррективы в интерпретацию категории «тургеневского» в историко-литературном процессе от ироничного обзора жизни и творчества классика, данного Вяч. Пьецухом в эссе «Русская тема» (1993 г.), до книги Г.Б. Курляндской «И. С. Тургенев. Мироззрение, метод, традиции» (2001 г.). Вызывает интерес докторская диссертация Н. А. Куделько «Традиции поэтики И. С. Тургенева в русской литературе XX в. (Б. К. Зайцев, К. Г. Паустовский, Ю. П. Казаков)» (2005 г.), в которой рассматриваются тургеневские традиции в творчестве писателей середины XX в.

Проблема тургеневского интертекста в литературе рубежа XX–XXI вв. сегодня представлена в ряде работ. Так, В. Б. Катаев в книге «Игра в осколки: Судьбы русской классики в эпоху постмодернизма» в главе «Переписывая Тургенева», представляет свой взгляд на судьбу творческого наследия классика в современной культурной ситуации на примере двух актуальных текстов: романа Е. Попова «Накануне накануне» и рассказа Вяч. Курицына «Сухие грозы: зона мерцания». Катаев подчеркивает, что «критики и писатели-постмодернисты без особого пиетета относятся к любому из ... классиков, но с особым азартом атакуют тексты Ивана Сергеевича Тургенева» [35, с. 99]. Подтверждает такую «антипопулярность», в частности, и слова современного критика Е. Лямпорта о прозе Тургенева: «Самостоятельная жизнь этого текста здесь и теперь невозможна. Он скучен, пустячен, мертв» [Там же]. К концу XX в. традиционное восприятие русских классических писателей как учителей жизни, провозвестников, несущих на

страницах своих произведений безусловные истины, меняются. Лямпорт, вслед за многими критиками рубежа веков (В. Курицыным, А. Тереховым, О. Седаковым, А. Генисом, М. Ямпольским), провозглашает гибель классики как ценности.

Пародоксальным образом не подвергающейся сомнению является исключительная роль классических произведений в национальном общественном сознании. И это позволяет В. Б. Катаеву прийти к следующему выводу: литература XIX в. – это базис создания современных текстов. Несомненно, классика является самым продуктивным источником интертекста в постмодернистской литературе.

Писатель-постмодернист использует интертекстуальность для проявления отношения к миру, противоположному эпохе модернизма. Также отсылки к классическим претекстам являются одним из способов самоидентификации молодого автора, определения творческого «Я» в сложной историко-культурной ситуации эпохи рубежа веков, склонной к релятивизации этических, гносеологических и многих других общественных установок. Через интертекстуальные отношения писатель-постмодернист вписывает свой текст и самого себя в широкий литературный, исторический и культурологический контекст.

Для эпохи постмодерна характерна размытость границ ценностей, «смыслы предстают неопределенными, нередко многозначными, амбивалентными; целое культуры видится морфологически аморфным, зыбким. Этот переход (от одной культурной парадигмы к другой) осуществляется не только через «сдвиг», «слом», но и через «перете-

кания» и смещения, изменения и обновления, модификации и трансформации художественных моделей, форм и конструкций» [47, с. 4]. Отсюда возникает необходимость в обозначении тенденций, которые выявляют форматворческие особенности современной литературы. Современные художники нацелены на поиски новых жанров и форм, которые реализуются в многообразных жанрово-стилевых экспериментах. Индивидуально-авторская рецепция классических претекстов в таком аспекте занимает центральное место.

В данном пособии поднимается вопрос *рецепции образа самого Тургенева и его творческого наследия в сознании писателей-постмодернистов конца XX – начала XXI в.* Являясь в первую очередь читателем, каждый писатель воспринимает тексты других авторов, пропуская их через призму индивидуального восприятия и социально-культурного опыта.

Обращение современных авторов эпохи постмодернизма к тургеневскому интертексту можно объяснить вниманием к опыту классика, активно использующего интертекстуальность и интермедальность в своих произведениях. Этой проблеме посвящен ряд современных литературоведческих исследований, среди которых назовем следующие: «Сфинкс. Рыцарь. Талисман. Мифологический и метафорический контекст романа И. С. Тургенева “Отцы и дети”» (1999 г.) Е. Ю. Полтавец, «Функции культурной памяти в повестях И. С. Тургенева 1850–1870-х гг.» (2008 г.) О. В. Свахиной и «Интермедальная стратегия создания образа героя повести И. С. Тургенева “Призраки”» (2013 г.) С. А. Петровой. И. С. Тургенев, таким обра-

зом, предстает «как предтеча того, чему только еще предстоит в полной мере проявиться в будущем» [38, с. 23].

Несомненно, большую роль играет интерес современных авторов к загадке «писательского мифа» (М. В. Загидуллина) Тургенева, базирующийся на специфическом бытовании образа классика в массовом сознании. Речь идет о неоднозначности образа писателя, запечатленного в воспоминаниях современников, о «русском европейце» не столько в географическом, сколько в религиозно-философском смысле, о постоянном беспокойстве успешного художника и сомнениях в собственном таланте. «Вечные» проблемы, которые Тургенев поднимает на страницах своих произведений, и специфические русские «образы-формулы» (И. Н. Сухих): дворянское гнездо, тургеневская девушка, лишний человек, русские Гамлет и Дон Кихот – поражают читателя своей универсальностью и глубиной философского осмысления.

Социальные и культурные процессы, характерные для периода смены веков, эпохи «накануне», стремящейся перечеркнуть прежнее и утвердить новое, способствуют возникновению «общей» темы, пространства диалога между И. С. Тургеневым и писателями нашей рубежной эпохи. А присутствие текстов классика в школьной программе («Муму», «Записки охотника», «Ася», «Первая любовь», «Отцы и дети», «Стихотворения в прозе») делает это пространство максимально широким. Одновременно хрестоматийность способствует распространению стереотипов вокруг образа и текстов Тургенева и формирует у совре-

менных писателей произвольное отторжение поучительного пафоса произведений классика.

Все вышесказанное актуализирует тургеневские претексты и образ самого Тургенева в читательском сознании и в восприятии авторов, вступающих в творческий диалог с классиком. Poleмика с устоявшимися стереотипами и попытка «пробиться» к «живому» Тургеневу через диалог с его текстами, персонажами или с самим писателем приводит к обращению к тургеневскому интертексту в современной литературе эпохи постмодернизма.

Всего в процессе анализа мы выделили 57 произведений рубежа XX–XXI вв., среди которых:

1. Ставшие уже классическими постмодернистскими текстами «Москва–Петушки» Вен. Ерофеева, «Пушкинский дом» А. Битова, «Русская красавица» Вик. Ерофеева.

2. Произведения известных писателей современности – «Роман» В. Сорокина, «Дикие животные сказки» и «Пограничные сказки про котят» Л. Петрушевской, рассказы «Синий фонарь», «Спи», «Святочный киберпанк, или Рождественская ночь-117.DIR» В. Пелевина, «Накануне накануне» Е. Попова, «Сонечка» Л. Улицкой, «Сухие грозы: зона мерцания» Вяч. Курицына, «Голова Гоголя» А. Королева, «Муму возвращается из ада» Белоброва-Попова, «Жиды города Питера, или Невеселые беседы при свечах» братьев Стругацких, романы Андрея Тургенева «Месяц Аркашон», «Спать и верить. Блокадный роман», «Чтобы Бог тебя разорвал изнутри на части!», повесть «Тургенев – сын Ахматовой» Н. Горлановой и В. Букура, «Спруты» М. Галиной, «Брежнин луг» А. Бушкова.

3. Тексты, представляющие взгляд писателя на своего соратника, отражающие субъективный взгляд современного автора на личность и художественное наследие Тургенева, такие как «Блеск и нищета русской литературы» С. Довлатова, «Рассуждения о писателях» и эссе «Базаров как альбатрос» Вяч. Пьецуха, «Литературная матрица» М. Гиголашвилли, «Русская Швейцария: литературно-исторический путеводитель» М. Шишкина, «Иван Тургенев. Самый непрочитанный классик» и «Карманный оракул» Д. Быкова, «Инструмент языка» Е. Водолазкина, «Моя <анти>история русской литературы» М. Климовой.

4. Работы непрофессиональных писателей (журналистов, переводчиков, историков и пр.): «Иван Тургенев» Н. Якимчука, «Загадка Тургенева» Л. Жуковицкого, «Тысяча и два поцелуя» Ю. Безелянского, «Мои классики» А. Бильжо, фанфики А. Ломанова и Е. Артамоновой, являющиеся своеобразным дополнением повести «Смерть мертвым душам!» Е. Пастернак и А. Жвалевского, «Месье Жан» Н. Дубович, «Тургеневская девушка» С. Стрельцова, «Тургенев без Виардо, или Три надежды на любовь» Н. Молевой, «Тургенев и Виардо. Я все еще люблю...» Е. Первушиной, «Лето в Бадене» Л. Цыпкина, «Герасим» И. Градова, «Отцы и дети и внуки» В. Бережинского, «Майская ночь перед Рождеством, или Черный пес Петербурга» П. Вязникова.

5. Тексты, написанные в жанре киберпанк: «Герасим и Резиновая баба» А. Чубарьяна, «Доказательство» О. Овчинникова.

6. Произведения массовой литературы, представленной романом-ремейком И. Сергеева «Отцы и дети», детективами Б. Акунина «ФМ», Д. Донцовой «Муму с аквалангом», М. Барыни «Записки охотницы за Герасимом»; псевдобιοграфическими романами Е. Арсеньевой «Женщины для вдохновения», М. Заболотновой «Тургенев и Полина Виардо. Сто лет любви и одиночества»; текстами-fantasy «Отцы и дети» К. Булычева, «Там, где нас нет» М. Успенского, «Принцесса без дракона» Г. Л. Олди, «Герасим и волшебное Муму» Е. Демченко.

При выборе материала исследования представлена *разнообразная картина проявления форм «креативной» рецепции тургеневского интертекста в постмодернизме, поэтому анализируемые тексты неоднородны по уровню художественности и демонстрируют разные эстетические ориентиры.*

#### Степень изученности вопроса

Современное литературоведение продолжает исследовать творческое наследие И. С. Тургенева. Актуальными остаются работы А. Г. Цейтлина «Мастерство Тургенева-романиста» (1958 г.), Г. А. Бялого «Тургенев и русский реализм» (1962 г.), С. Е. Шаталова «Проблемы поэтики Тургенева» (1969 г.), А. И. Батюто «Тургенев-романист» (1972 г.) и «Творчество И. С. Тургенева и критико-эстетическая мысль его времени» (1990 г.), В. М. Марковича «Человек в романах И. С. Тургенева» (1975 г.) и «Тургеневский тип русского реалистического романа (1855–1862 гг.)» (1982 г.), П. Г. Пустовойта «Тургенев – художник слова» (1987 г.), В. М. Головки «Художественно-философские искания позднего Тургенева (изобра-

жение человека)» (1989 г.), В. Н. Топорова «Странный Тургенев (Четыре главы)» (1998 г.).

В. А. Недзвецкий подробно рассматривает как логику творческого пути писателя, так и проблемы становления тургеневских персонажей: «Логика творчества и менталитет героя» (1998 г.), «Герой Тургенева и мироздание» (2008 г.), «Герой Тургенева и искусство» (2007 г.), «Женские характеры в творчестве И. С. Тургенева». В статьях «Герой И.С. Тургенева и Россия» (2006 г.), «Стихотворение И.С. Тургенева “Русский язык” и лингвокультурная ситуация в нынешней России» (2009–2011 гг.) Недзвецкий соотносит классические образы с современной социокультурной ситуацией, ужасаясь не столько неграмотности и незначительности в молодежной среде, сколько забвению культурных традиций.

Многочисленные работы И. А. Беляевой представляют собой системный взгляд на творческое наследие классика: «Творчество И. С. Тургенева» (2002 г.), «Система жанров в творчестве И. С. Тургенева» (2005 г.), «Роман и повесть у Тургенева» (2009 г.), «Иван Тургенев и проблемы интерпретации» (2010 г.), «Проза И. С. Тургенева 1850-х годов: “фаустовские истоки” и смыслы» (2015 г.), «За гранью трагического или разговоры о романах Тургенева» (2017 г.), «“Отцы и дети” роман о вечном примирении» (2017 г.) и др.

Первыми среди работ, заложивших основы сравнительно-исторического анализа авторских стратегий письма на материале тургеневских произведений, были работы «Тургенев и русская литература конца XIX – начала XX века»

(1979 г.) Л. Н. Назаровой, «И. С. Тургенев и русская литература» (1980 г.) Г. Б. Курляндской и «Достоевский и Тургенев. Типологическая общность и родовое своеобразие» (1981 г.) Е. В. Тюховой. На сегодняшний день В. М. Головки также исследует проблему соотношения художественных методов Тургенева и стратегий письма других классиков «И. С. Тургенев и Я. М. Неверов: общность генезиса идей самоактуализации в творческой деятельности» (2009 г.), «И. С. Тургенев и А. И. Герцен: притяжения и отталкивания в антропологическом аспекте философии природы» (2017 г.). Но это переключки текстов одного порядка: классик сравнивается с классиком. Совершенно другой уровень открывается исследователями при изучении классического интертекста в современной литературе.

## 5.1. Проблема «отцов и детей» в интертекстуальном отражении

Знаковый для своего времени роман «Отцы и дети» сохраняет особое общественное значение и вызывает споры вокруг себя и по сей день. Он остро воспринимается вне зависимости от политического режима или социокультурных обстоятельств. Обязательное присутствие в школьной программе делает роман Тургенева, с одной стороны, широко известным, с другой – приводит к формированию устойчивых рецептивных стереотипов<sup>1</sup>, которые несомненно во многом справедливы и небезосновательны.

В плане переосмысления романа Тургенева «Отцы и дети» нами были проанализированы 1 роман, 6 текстов малых прозаических жанров и 1 драматическое произведение. 75 % исследуемых текстов содержат паратекстуальность: 5 текстов полностью берут заглавие классического романа, одно использует заглавие И. С. Тургенева в един-

---

<sup>1</sup> Русская современная литература, используя интертекстуальные отсылки к сюжетам, образам и проблемам классической литературы, опирается не на академические исследования, а на общественную рецепцию, лежащую в основе этих самых стереотипов, в которых исключается онтологическое осмысление романа, а внимание акцентируется только на социально-историческом уровне. К настоящему времени в рецепции романа «Отцы и дети» выделяют три прочных стереотипа:

1. «Это книга, в которой отражен социально-исторический конфликт, возникший между отцами и детьми, либералами и демократами, дворянами и разночинцами...»
2. Это текст «о судьбе дворянства и будущем русской демократической мысли».
3. Это история «о трагической судьбе лишнего человека», Базарова, явившегося в этот мир преждевременно [24, с. 7–8].

ственном числе, а эссе В. Пьецуха содержит в заглавии ономастическую цитату – фамилию главного героя.

Данные тексты можно разделить на три категории:

1. Переделывающие классический сюжет ремейки (бр. Стругацкие, О. Овчинников, Д. Быков).

2. Содержащие неатрибутированные аллюзии на претекст (А. Битов, К. Булычев, В. Бережинский, Е. Водолазкин).

3. Подвергающие детальному разбору с гипертекстуальными элементами пародирования (В. Пьецух).

Роман **«Пушкинский дом» Андрея Битова**, впервые изданный в СССР в 1989 г., – одно из первых произведений постмодернизма. Он является ярким образцом интертекстуальной игры писателя с хрестоматийными текстами XIX в. В романе автор не скрывает переосмысление классических произведений, а, напротив, выводит его в качестве одного из доказательств профессионализма: «Мы склонны ... следовать освященным, музейным традициям, не опасаясь переключек и повторений, – наоборот, всячески приветствуя их, как бы даже радуясь нашей внутренней несамостоятельности ... воспользоваться даже тарой, созданной до нас и не нами...» [2, с. 4]. Заявление о намеренном использовании «тары» служит одной из важнейших целей постмодернизма – помещение настоящего, происходящего здесь и сейчас, в узнаваемые, испытанные рамки. Также данной цели служит и авторский выбор главной героини романа, эпохи.

Старая «тара» для нового содержания видна уже из оглавления: «Отцы и дети», «Герой нашего времени», «Фаталист», «Маскарад» – и эпиграфов к главам. Авторы

канонических произведений не указаны, но для эрудированного читателя, на которого безусловно ориентирован текст Битова, это и не нужно.

Постмодернистская модель отражения окружающей действительности преломляет узнаваемые названия и цитаты и напоминает о неисчерпаемости тем, проблем и идей, поднятых классиками. А. Битов стремится показать в романе не столько устаревшее, сколько застывшее, музейное культурное пространство, от которого остались лишь заглавия. В свою очередь эти названия в современном мире приобретают другие смысловые оттенки.

Интересующий нас первый раздел под названием «Отцы и дети» имеет вводное значение в структуре романа: знакомит с персонажами и погружает в описываемую эпоху. Главный герой – Лева Одоевцев, у которого мало схожих черт, что с Базаровым, что с Аркадием Кирсановым, несет в себе вневременной, обобщенный образ «детей». «Отцы» представлены двумя героями – Модест Платонович Одоевцев, описание которого в главе «Отец отца» явно соотнесено с Павлом Петровичем Кирсановым, и дядя Диккенс (Дмитрий Иванович Ювашов). Они оба – носители идей прошлого, твердые приверженцы культуры и жизни ушедшего времени. Таким образом, герои раздела «Отцы и дети» суть воплощение «вечной» проблемы отцов и детей.

А. Битов пытается проследить роль русской культуры и литературы как одного из ее воплощений, на определенном отрезке времени. Повторение конфликтов, идей и проблем реализуется не только через названия глав, разделов и

эпиграфы, но через явные столкновения героев романа с устойчивыми художественными моделями – «лишним человеком», «новыми людьми», «героем нашего времени», романтической любовью и ситуацией дуэли. При этом обнаруживаются глубочайшие расхождения, деформации, стирающие предыдущий смысл. Как отмечает Липовецкий, «этот эффект связан с тем, что все то, что внутри классического контекста подлинно, в современности неизбежно оборачивается *симуляцией*» [44, с. 239].

Напитавшись классическими образами, Лева составил свое «понятие о том, какой должна быть реальность» [2, с. 63]. Не обладая своим опытом и знаниями (как дед или дядя Диккенс), он пытается разместить жизнь в музейных образцовых рамках. Цитаты в устах героев носят формальный характер, украшают речь, не представляя ситуацию, в которой она произносится.

Это позволяет нам понять: в данную эпоху происходит лишь усвоение оболочки культуры, а не ее сути. Наиболее явно это видно в сцене дуэли. В голове у Левы проносятся цитаты из «Героя нашего времени» Лермонтова (Печорин и Грушницкий), «Отцов и детей» Тургенева (Базаров и Павел Петрович), «Бесов» Достоевского (Ставрогин и Гаганов), «Дуэли» Чехова (Лаевский и фон Корен), «Мелкого беса» Слологуба (Передонов и Варвара) и т. д. Поединок Одоевцева и Митишатъева смешон, пародия, превращается в фарс, в излитие душ за выпивкой, переходящее в драку. («Они долго, они обстоятельно и старательно дрались – некрасиво и неловко со стороны» [Там же. С. 117]).

Существование по моделям прошлого – симуляция жизни в настоящем. Главный герой в конце романа прозревает, он видит это подобие жизни, «медных людей», не стыдящихся обнаженности своего лица. Он понимает: все вокруг симуляция, подобие, жалкое и ненужное, лишь представление о том, какой должна быть жизнь. Постоянно находясь между двух полюсов (натуральным, естественным, отмирающим (дед, дядя Диккенс, Альбина, Бланк) и искусственным, симулятивным (отец, Митишатъев, Фаина)), Лева Одоевцев принимает то место, которое он должен занять в жизни: он необходим современному миру в качестве симулякра естественности, натуральности, постоянства, носителя ценностей, опоры. Он будет выполнять роль своеобразного музея отжившей культуры. Показательным является и то, что жанр своего произведения Битов определил как «роман-музей», в котором собраны рамки, названия, фамилии, посмертные маски, раритеты и прочая «тара» прошедшей эпохи.

**Пьеса Аркадия и Бориса Стругацких «Жиды города Питера, или Невеселые беседы при свечах»<sup>1</sup> (1990 г.)** – единственное законченное драматическое произведение Стругацких, которое в рабочем дневнике именовалось как «Ночь страха». Действительно, весь текст пропитан страхом грядущей расплаты за собственные грехи, грехи своих отцов и своих детей.

---

<sup>1</sup> Творчество А. и Б. Стругацких может быть вписано в контекст постмодернизма, поскольку оно обладает основными доминантами поэтики эпохи постмодерна: интертекстуальность, ирония, игра, уход от реальности.

Действие пьесы «Жиды города Питера...» разворачивается в пределах одной комнаты и одной ночи. Завязка – получение героями повесток, обязующих с вещами пройти в указанное место завтра в 8:00. Ночь под старый Новый год выбрана авторами не случайно. Это тот самый парадоксальный праздник, который отмечается только в России: «Совершенно очевидно, что это чей-то дурацкий розыгрыш. Сегодня же старый Новый год, вот и развлекаются какие-то кретины!» [14, с. 205]

Четко обрисованные персонажи комедии носят всем известные фамилии: Кирсанов и Базарин (суффикс *-ов* заменен суффиксом *-ин*, сохраняя значение «отнесенности/принадлежности» к «базару», что не меняет смысловой отсылки к герою Тургенева). Профессор Кирсанов, «рослый, склонный к полноте, украшенный кудрявой русой бородицей, с подчеркнуто-величавыми манерами потомственного барина» [14, с. 198] не только фамилией и описанием напоминает тургеньевского Павла Петровича, но и принципами, которых придерживается в жизни: благородство, милосердие, мораль, честность. Он не может смириться с тем, что «если власть у нас подоночная, так и мы все должны стать подонками» [Там же. С. 232]. Добрый знакомый семьи Базарин, «толстый, добродушнейшего вида» [Там же. С. 198], в затрапезной одежде. В отличие от Базарова, он не склонен к отрицанию принципов и авторитетов, очень словоохотлив, единственный персонаж, готовый признать свои грехи и покаяться. Только фамилия заставляет нас сравнивать этого персонажа со знаменитым нигилистом Тургенева. Это «отцы», старшее поколение.

Поколение «детей» в комедии представлено младшим сыном Кирсанова Сергеем и его другом Артуром. Старший сын, Александр Кирсанов – ведомый, слабый тип, нужен авторам для противопоставления брату. Сергей – целеустремленный, активный, типичный представитель неформальной молодежи, в кожаной куртке и «варенках», сам зарабатывает себе на жизнь. Своего друга, сына вождя замбийского племени га и вепски («народность есть такая у нас в стране» [Там же. С. 214]) Артура представляет так же, как представился «старичкам Кирсановым» Евгений Базаров: «А это, позвольте вам представить, Артур Петров. Артур Петрович! Мой друг! Вернее, мой боевой соратник. А еще вернее – мой славный подельщик...» [Там же]. Роль «главного нигилиста» в пьесе отдана именно Сергею: он произносит приговор поколению «отцов» – они сделали неправильный выбор в жизни, служили ложным идеалам.

Таким образом, Стругацкие заглядывают в будущее героев Тургенева, показывая их в роли «отцов», противопоставляя «детям». Уже Базарину звучат обвинения в неправильно построенной жизни, в ошибочных принципах, на что он, как когда-то Павел Петрович, теряется в ответах, волнуется и разочаровывается в самом себе. Смена ролей обостряется и ситуацией нравственного выбора: покаяться в грехах, отвергнуть собственные убеждения, измениться, приноровиться к новой жизни, к ценностям поколения детей.

**Евгений Водолазкин** в «коротком рассказе», «рассказе-случае» (авторская жанровая номинация) «**Отец и**

**сын» (2012 г.)** (сб. «Инструмент языка. О людях и словах») снижает вневременную, общечеловеческую проблему до уровня конкретной семьи «профессора Б., сына покойного академика Б.» [5, с. 44]. Причем автор одновременно трансформирует «внутрисемейный конфликт» отца и сына в конфликт общества (внешнего мира) с семьей, в которой сын не только продолжает традиции, но и становится на их защиту.

Авторская ирония в рассказе проявляется на лексическом (анитетичность канцеляризмов («был расстроен в высшей степени», «было признано», «анатомические подробности проекта» [Там же]) и экспрессивного высказывания («готов выпустить ... кишки через нос» [Там же])), тематическом (пробуждение первобытного инстинкта защитника в ученом) и стилевом уровне. Короткие односложные предложения, имитирующие протокольную записку, создают эффект соприсутствия и позволяют изложить историю заступничества за честь семьи от начала до конца: оскорбление («высмеивала излишнее увлечение академика литературой соцреализма» [Там же]), угроза обидчику, итог («своего намерения профессор так и не осуществил» [Там же]).

Заглавие рассказа выполняет несколько функций: отражает частный характер описываемой проблемы, содержит аллюзивную отсылку к роману Тургенева, а также представляет собой *намек* на религиозную формулу, в которой заключена идея единственности Отца и Сына, которую, по мнению современной исследовательницы Е. Ю. Полтавец, отразил И. С. Тургенев в своем романе: «универсаль-

ный характер противостояния старого и нового дополняется вопросом о том, кто же предписал этот закон противостояния, другими словами, вопросом о том, каковы же взаимоотношения тварного мира и Творца, то есть всеобщего Отца» [54, с. 86].

Авторская жанровая номинация «рассказ-случай», коммуникативность, лаконизм, точность деталей и единственное описываемое событие сближает текст Водолазкина с анекдотом, который разворачивается в общую картину абсурдности жизни.

Отражение проблемы взаимоотношения отцов и детей в современной литературе разворачивается и в постмодернистском ключе: **Дмитрий Быков** в сборник «Карманный оракул» помещает текст под названием «**Отцы и дети – ремейк**» с подзаголовком «**Новые фрагменты старого романа**» (2017 г.). Эта авторская номинация отражает содержание: четыре отрывка, повторяющие один сюжет – первую встречу Базарова и Павла Петровича, но в разном времени. Быкову, как и Тургеневу, важны конкретные временные отрезки, значимые в истории России: время хрущевской оттепели – 1960-е гг., эпоха застоя – 1975 г., перестройка и годы гласности – 1988 г. и 2007 г. – современная политическая ситуация. Историко-культурная и социальная конкретика проявляется во внешнем облике героев, в интерьере места действия, а также в объектах противостояния: коммунисты-сталинисты и стилиаги в 1960-е гг., диссиденты и комсорги в 1970-е гг., коммунисты и демократы в 1980-е гг., младо-

реформаторы и политически активная молодежь в начале 2000-х гг.

Каждый фрагмент вписывается в повествование четвертой главы классического романа, начинаясь цитатой: «В этот момент в гостиную вошел...», а заканчиваясь словами Павла Петровича: «Я нахожу, что Аркадий стал развязнее...я рад его возвращению» [4, с. 74]. Только в последнем фрагменте, относящемся к 2007 г., автор отступает от классического заключения и констатирует словами Кирсанова-старшего: «развязнее стал Базаров», а не Аркадий. Данный игровой ход показывает повторяемость ситуации встречи отцов и сыновей и невстречи их этических, политических, мировоззренческих установок. Еще одно проявление игрового начала присутствует во введении в повествование второстепенного персонажа «старого охотника Тургенева», который, наконец, понимает, кто здесь лишний человек, и стреляется. Метафорическая «смерть автора» (Р. Барт) литературного произведения происходит на самом деле.

Д. Быков создает игровую переделку, постмодернистский ремейк фрагмента классического романа, акцентируя внимание читателя на вечности проблемы, ее актуальности. Моделирование мира по законам метонимии предполагает перенос всеобщего смысла бытия в конкретный предметно-бытовой план. «Этот конфликт в русской литературе повторяется на каждом историческом переломе и воспроизводится в одних и тех же сущностных чертах с легкой переменной декораций», – говорит сам Быков [4, с. 72].

**Вячеслав Пьецух** также проводит смысловые параллели тургеневской проблематики с советским прошлым и демократическим настоящим нашей страны. Стереотип о трагической личности Базарова автор эссе «**Базаров как альбатрос**» (2010 г.) соединяет с личной рецепцией судьбы русской демократической мысли в России.

Пьецух, не скрывая иронического отношения к классику, признает талант Тургенева в создании четких, натуральных, верно подмеченных, запоминающихся образов: «Вот и прекраснодушный наш писатель Иван Сергеевич Тургенев туда же: в знаменитом своем романе “Отцы и дети” он, казалось бы, всего-навсего вывел сердитого прогрессиста Евгения Базарова в качестве новейшего продукта российской действительности, а чувство такое, как перевернешь последнюю страницу романа, точно в дверном проеме внезапно встал фертм жуткий, оскаленный призраком в длинном черном балахоне, постоял-постоял и погрозил тебе увесистым кулаком» [11, с. 142].

Главное, что делает образ нигилиста запоминающимся, его речь, ведь только с помощью слов Базаров свергает авторитеты и заставляет идти за собой. Пьецух анализирует высказывания Базарова, чтобы раскрыть этот вечный образ «прогрессиста», который в разные времена назывался по-разному («под личиной ли социалистов-утопистов, анархистов или большевиков», комсомольцев, партработников или демократов). С восьмью из девяти нигилистических максим современный автор готов поспорить, выводя опровержения из истории России, представляя прямыми потомками Базарова Ленина и Сталина.

Только с одной максимой согласен автор: «Русский человек только тем и хорош, что он сам о себе прескверного мнения». Именно самоедство как национальная черта мешает русскому человеку гордиться собой и своей страной, но она же делает его уникальным.

Базаров сравнивается автором с альбатросом, предсказателем бурь: именно он, по мнению современного писателя, «напророчил грандиозную социально-экономическую беду» [11, с. 157]. С помощью тургеневского героя Пьецух заставляет задуматься читателя о современном политическом, экономическом и социальном положении в России. Ведь как бы ни было «чижало», сегодня русскому человеку остается только надежда: «Может быть, обойдется, а может быть, конец света на носу в том смысле, что русские тоже наперечет, и если нашей нации суждено спастись, то единственно благодаря чудесному легкомыслию или, вернее, неиссякаемой вероспособности в лучшее будущее, которую нам предоставили Небеса» [Там же].

По мнению Пьецуха, вечный образ «сердитого прогрессиста», «крайне несимпатичного» Базарова, даже сейчас «все реет над Россией в своем черном балахоне с кистями».

Рецепция образа Базарова является основой фантастического (с элементами киберпанка) рассказа **Олега Овчинникова «Доказательство» (2001 г.)**, сюжетом которого является спор Павла Петровича Кирсанова и Евгения Базарова. Имена героев не изменены, поскольку автор намеренно стилизует свое произведение под текст XIX в., что позволяет начать повествование с середины романа И. С. Тургенева.

Завязка вынесена за рамки повествования – это спор, описанный Тургеневым: Базаров призывает отыскать в современном быту хоть одно утверждение, не вызывающее полного и беспощадного отрицания. Кульминацией становится сцена испытаний «Небесного Летуна», с помощью которого нигилист пытается опровергнуть единственный тезис, который нашел Павел Петрович – «земля круглая». Базаров сконструировал ракету, способную вывести героев на земную орбиту и доказать либо опровергнуть утверждение «отцов». Этот элемент фантастики, введенный в канву текста XIX в. (ровно за 100 лет до полета человека вокруг Земли) выглядит нелепо и даже смешно: деревянное сопло, каменные ступени ракеты, стоящей на пяти ногах в виде четырехугольной площадки, летающей на керосине. Вопреки скептическим ожиданиям читателя и Павла Петровича, «Небесный Летун» воспаряет и выводит Базарова и Аркадия на орбиту Земли, но нечаянно сломанная ручка «шарманки» (своеобразного пульта управления полетом), заставляет ракету преодолеть скорость света и приземлиться на безымянную планету в системе «Проксимы Центавры» через два столетия от событий, описанных И. С. Тургеневым. Базаров не только открывает эйнштейновскую формулу ( $E=mc^2$ ), но и практически ее применяет. Развязка состоит в полном поражении «отцов» в лице Павла Петровича, которому до конца жизни мерещится смех нигилиста.

Фантастическое повествование открывает другую грань поставленной Тургеневым проблемы: только нигилистам, способным все отвергнуть и поэтому абсолютно свободным от принципов и авторитетов, покоряется тех-

нический прогресс. Но им нет места на Земле, только в системе «Проксима Центавра». Выстраивая свой текст как доказательство, автор приводит читателя к мысли, что даже при свершении великих открытий, способных перевернуть сознание простого человека, нигилист Базаров остается лишним человеком на своей планете.

Писатели-фантасты затрагивают проблему «отцов и детей» на уровне универсального характера противостояния старого и нового. Так, знаменитый советский писатель-фантаст **Кир Булычев** (Игорь Всеволодович Можейко) в рассказе «**Отцы и дети**» (1994 г.) иронически рисует социальную и экономическую катастрофу в развивающемся городе, **Владимир Бережинский** в микрорассказе (авторская номинация) «**Отцы и дети... и внуки**» (2000 г.) акцентирует внимание на вечности данной проблемы, а также проблемы круговорота жизни.

Редукция романного жанра, как одно из проявлений кризиса крупной формы в современной литературе, приводит к сужению семантического поля классической проблемы. Современные авторы чаще избирают малые прозаические жанры в качестве способа переосмысления содержательного пласта романа. Размер текста в данном случае становится не столько сжатием в количественном смысле, сколько в качественном. Современная проза, обращаясь к классической проблеме «отцов и детей» и опираясь на общественную рецепцию романа Тургенева, модифицирует тургеневскую проблематику под современные исторические процессы за счет ее вневременного характера.

Писатели обращаются к вечному содержанию классического текста, необходимого для становления личности, формирующего нормы поведения в определенных ситуациях, способствующего формированию правильных поведенческих и читательских приоритетов. Авторы тем самым стремятся через призму тургеневского произведения «разглядеть» героев современного времени, характеризующегося утратой онтологических, гносеологических, эстетических, этических установок.

## **5.2. Вариации образа «тургеневской девушки»**

Созданные И. С. Тургеневым женские образы с годами приобрели большую славу, нежели какие-то другие, получив статус «культурно-исторического понятия» [61, с.146]. Исследователями подчеркивается, что это «впервые открытый и описанный художником новый тип девушки / женщины, в той или иной степени эмансипированной, разрывающей с традиционной ролью женщины в обществе, увлеченной новыми, «передовыми» идеями, видящей в мужчине, которого она избирает, учителя, наставника и вождя. В. В. Набоков в героинях классика видел не только нравственную силу, доброту, но и «жажду пожертвовать всеми земными упованиями тому, что они считают своим долгом, будь то полное отречение от личного счастья ради высших нравственных идеалов (Лиза) или полнейшая жертва всяким земным благополучием во имя чистой страсти (Наталья). Тургенев окутывает своих героинь своеобразной красотой, мягкой и поэтичной, которая обладает осо-

бой притягательностью для читателей, что во многом и создало в их представлении высокий образ русской женщины» [51, с. 146]. Образ «русской героини своего времени» с годами претерпевал изменения, но *сила духа, воли, самоотверженность, самостоятельность, способность преодолеть традицию и внешняя красота, притягательность* оставались ведущими чертами «тургеневских девушек», которые и легли в основу общественной рецепции образов. По мнению Г. Б. Курляндской, использованный Тургеневым «метод романтической идеализации» в изображении героинь несет в себе «огромную энергию нравственного воздействия на читателя» [41, с. 308], что, в свою очередь, способствует созданию целой галереи образов «новых женщин» как в зарубежной литературе, так и в русской.

Мы считаем, что современная русская проза, опираясь на стереотип «тургеневской девушки», сложившийся в общественной рецепции, продолжает создавать образы «новых женщин», в основании которых лежит классическая модель. Стереотип – это скорее «прозрачный и цельный образ, сотворенный не автором, но временем», и «тургеневские девушки» выступают в нем «идеалом нормы – что само по себе парадоксально и не достижимо ни в самой литературе, ни в коллективном представлении о ней» [57]. Такое восприятие образа складывалось годами, причем каждая новая эпоха рисовала классический образ по-своему, добавляя определенные атрибуты действительности. Подчеркивая ментальную сущность понятия «тургеневские девушки», сливающего воедино «состояние ума и духа с устремлением и поступком», В. К. Васильев считает: «сегодняшние «тургеневские девушки» пенсионного

возраста хранят как святыню билет члена КПСС, а в дни коммунистических праздников митингуют на городских площадях перед памятником, в котором запечатлен облик классического «тургеневского юноши» – В. И. Ульянова-Ленина» [27, с. 174].

Подтверждает нашу мысль и масштабное исследование Е. В. Васильевой и А. В. Козловой «Тургеневские девушки: социально-педагогические манипуляции *loci communibus* произведений И. С. Тургенева в советской и постсоветской культуре», раскрывающее историю бытования данного «литературного мема» [Там же. С. 175] с революционных лет до наших дней, что доказывает неугасимый интерес к образу «тургеневских девушек» как в современной литературе, так и в медиа- и фешн-индустрии. Исследователи вывели закономерность обращения к образу тургеневской девушки на страницах обширного круга текстов<sup>1</sup>, основанную на «чередовании» культур (по В. З. Паперному). Так, 1920-е гг., «оттепель» и конец 1980-х – 2000-е гг. – это «культура-1», которая устремлена в будущее. Классические тексты в этой ситуации признаются «ненужными пережитками прошлого» [Там же. С. 193]. «Культура-2», в свою очередь, использует золотой запас классики «для решения прагматических задач настоящего» [Там же. С. 192] (1930-е – 1950-е гг., середина 1960-х – 1980-е гг., 2010-е гг.).

---

<sup>1</sup> Учебно-методические пособия, научно-популярные издания, периодические издания, мемуары, блоги, массовая литература. В общей сложности исследователи проанализировали более 200 текстов, «в которых встречается рецепция тургеневских романов и героинь, а не только содержащие идиому тургеневская девушка / барышня / женщина» [27, с. 175].

Нами были проанализированы 6 произведений современной русской прозы, в которых присутствуют аллюзии на тургеневских героинь. Это «Русская красавица» В. Ерофеева, «Накануне накануне» Е. Попова, «Сонечка» Л. Улицкой, «Сухие грозы: зона мерцания» Вяч. Курицына, «Настя» В. Сорокина и «Тургеневская девушка» С. Стрельцова. Каждый из перечисленных авторов попытался создать свою вариацию образа в новое время: так мы видим героинь 50-х гг., перестроечных 90-х гг., неустойчивых нулевых.

Два текста используют паратекстуальность (Е. Попов «Накануне накануне» и С. Стрельцов «Тургеневская девушка»), отсылки к имени классика и его произведению как способ привлечения внимания и расширения рецептивного «горизонта ожидания» читателя. Следует отметить, что современные авторы не стремятся только к метатекстуальности, созданию вариации образа или его ремейка. Писателям-постмодернистам также важна гипертекстуальность, игра с классическим наследием как проявление тотальной иронии. Этой цели служат такие героини, как Параша в произведении В. Курицына, Руся у Е. Попова и Ирина в тексте В. Ерофеева. Улицкая и Стрельцов, создавая своих героинь (Ясю и Сьюзи) в реалистическом ключе, не преследуют цели пародирования, они пытаются посмотреть на основные черты героинь Тургенева под современным углом зрения. В. Сорокин кардинально переосмысляет классический дискурс, выводя свою героиню на совершенно новый уровень бытия.

Девушку 1990-х гг., вся жизнь которой подчинена выживанию в обстоятельствах изменчивого мира рыночных отношений, показал **Виктор Ерофеев** в романе «**Русская красавица**» (1989 г.). Исследованию образа главной героини, Ирины Таракановой, посвящено большое количество работ, каждая из которых отмечает постмодернистскую многоуровневость персонажа, что выражается в «межвременном повествовании, соединяющим воедино речения разных эпох, ... накладывающим натуралистические детали на изощренные литературные центоны» [44, с. 278]. Так, образ героини Ерофеева трактуется как метафорическое определение России (О. В. Рябов), Богоматери, святой мученицы (А. В. Старыгина), а также соотносится с большим пластом мировой культуры (Орлеанская дева, Джоконда), некоторые исследователи видят в Ирине черты героинь Пушкина, Достоевского, Блока, Ахматовой и др.

Внешность Ирины Таракановой подчеркнута аристократична: «хрупкая шея», «бледность», «руки ... с особой тонкостью запястий», «зауженные щиколотки, лодыжки». В противопоставление внешней хрупкости жизнь в главной героине «прет, как тесто ... из кастрюльки, через край!» [7, с. 205]. Эта избыточность жизненного начала делает невозможной обретение счастья и спокойствия и позволяет соотнести героиню Ерофеева с Асей Тургенева («молодые силы разыгрывались в ней, кровь кипела» [15, т. 5, с. 170], драматическая концепция личности которой также обусловлена исключительностью этой героини.

Роднит Ирину с «тургеневскими девушками» и способность преодолеть личные интересы, самоотречение, жертвенность («Я сегодня смерть приму, чтобы вы все без исключения могли жить лучше и красивее...» [7, с. 286]). Но писатель-постмодернист Виктор Ерофеев сознательно иронизирует над чувствами героини, ее патриотическими стремлениями, ведь она решает «стать русской Жанной д'Арк» [Там же. С. 303], принести себя в жертву Узурпатору, что сделает Россию трезвой и светлой, а саму Тараканову введет в ранг святых («...я умру, но зато святой стану... на века меня воспоют» [Там же]). Именно тотальная ирония лежит в основе авторского скептического взгляда на современную действительность, показанную через призму блудницы, великой грешницы, способной на самопожертвование.

Героини Тургенева выделяются среди других женских образов (в повести «Ася» Ася противопоставлена всем девушкам из пансиона и бывшей привязанности Н.Н., в «Накануне» Елена – Зое, в «Дворянском гнезде» Лиза – ее матери Марье Дмитриевне и т.д.). Яркое эротическое эго выделяет героиню Ерофеева среди других женщин делает ее особой: «Я ведь тоже была когда-то Они. Я была неотличима от школьных подружек, я была как мамаша, которая осталась Они (...), но во мне был избыток жизни, и в этом праздном и праздничном лоне избыточности зародилось мое несчастье» [Там же. С. 205].

Еще одна героиня с ярко выраженным эгоистическим и эротическим началами, в жизни которой «все располагало к тому, чтобы она стала профессиональной проституткой» [16, с. 250], изображена в повести Людмилы Улицкой «Сонечка» (1992 г.).

В «игре с классикой» Улицкая не останавливается на образе главной героини, Сонечки, второстепенные персонажи также раскрываются через непосредственные отсылки к литературе и истории XIX–XX вв. Так, в образе Яси мы видим явную отсылку к Аси из одноименной повести И. С. Тургенева. Сравнение двух героинь строится на антитетичности их образов (табл. 1).

Таблица 1

Сопоставление женских образов повестей И. С. Тургенева «Ася» и Людмилы Улицкой «Сонечка»

Критерии сравнения	Героиня И.С. Тургенева	Героиня Л.Е. Улицкой
1	2	3
Имя	<p><b>Ася (Анна)</b>            В начале повести перед читателем возникает по-детски открытый образ Аси. В конце – Ася обретает свое настоящее имя, Анна Николаевна. Смена имен показывает взросление персонажа, в имени проявляется психологический рост</p>	<p><b>Яся</b>            Личное местоимение, выраженное в этой букве, акцентирует эгоистическое начало в героине.            Изначально взрослая не по годам Яся, обретает статус ребенка и становится Ясенькой. Мотив утраченного, загубленного детства красной нитью проходит через все повествование Улицкой, отданное истории Яси</p>

Продолжение таблицы 1

1	2	3
Возраст	17 лет	18 лет Но Яся в таком моло-

		дом возрасте уже устала от «взрослого», самостоятельного существования (рано начатая жизнь женщины, зрелость, понимание материальной ценности жизни)
Происхождение	Русская. Дочь крестьянки и помещика, воспитанная до 9 лет в крестьянской среде, а после – как барышня, в пансионе	Полячка. Родители сбежали из Польши по политическим убеждениям. После смерти матери Яся воспитывалась в детдоме
Образование	«Не была в женских руках», окончила пансион	Неоконченная школа, чтение книг, откуда Яся копировала поведение героинь: «Коленями она двигала так, словно толкала тяжелую ткань длинного вечернего платья, а не задрпанной юбочки...», «вид имела сдержанно-высокомерный», «придумала себе новое прошлое, с аристократической бабушкой, имением в Польше и французскими родственниками» [16, С. 251]

Продолжение таблицы 1

1	2	3
---	---	---

Внешность	<p>1. «Невысокого роста» [15, т. 5, с. 152].</p> <p>2. «Миловидная». «Было что-то особенное в складе ее смугловатого лица, с небольшим тонким носом, почти детскими щечками и черными, светлыми глазами». «Она была грациозно сложена, как будто не совсем еще развита» [Там же. С. 153].</p> <p>3. «Ее черные волосы, стриженные и причесанные как у мальчика, падали крупными завитками на шею и уши» [Там же. С. 154]</p>	<p>1. «Маленькая полячка с гладким как свежеснесенное яйцо» [16, С. 249].</p> <p>2. «Яично-белое личико, которое было чудо белого, теплого, живого, и лицо это было основным тоном, из которого все производилось, росло, играло и пело о тайне белого мертвого и белого живого», «Лунная, металлическая яркость тела» [Там же. С. 256].</p> <p>3. «Тяжелые русые волосы были цельными, словно отлитыми из светлой смолы» [Там же. С. 262]</p>
Характер	<p>«По природе стыдливая и робкая она досадовала на свою застенчивость и с досады насильственно старалась быть развязной и смелой, что не всегда ей удавалось» [Там же. С. 164]</p> <p>«Этот дичок недавно был привит, это вино еще бродило» [Там же. С. 164]</p> <p>«Вольница» [Там же. С. 161], «экая сумасшедшая» [Там же. С. 158]</p>	<p>«Тверда, сообразительна и действительно до неправдоподобия наивна: она мечтала стать киноактрисой» [Там же. С. 249]</p> <p>«Держалась независимо» [Там же. С. 250]</p>

Окончание таблицы 1

1	2	3
Испытание любовью	Способность любить для Аси – это способность жить, это чувство всепоглощающее, затмевающее все вокруг. И отказ от любви – это в какой-то степени смерть.	Яся никогда не испытывала любви. Это чувство ей не известно. Торгуя своим маленьким телом за определенные блага, она теряет высоту чувства, важность для нее составляет лишь материальное благополучие. Отношения с Робертом Ивановичем не любовь, а «благодарность дому за приют» [16, с. 265] и восхищение перед талантом и духовностью мужа Сонечки.
Отношение к окружающим	«Дичится» людей.	Нет подруг, с Таней сблизилась лишь потому, что ей «овладело сильное и смутное предчувствие нового многообещающего пространства» [Там же. С. 254]. Семья Сонечки и их окружение нужны были Ясе «для разгона, для взлета, для полной и окончательной победы» [Там же].

Но есть и схожие черты. Тайна собственного прошлого, гнетет обеих девушек. Проведенное под материнской опекой детство сменяется новой жизнью: для Аси в доме отца-барина и пансионе, и для Яси в детдоме. Это из-

менение не только места существования, но и психоэмоционального фона приводит к некоторой неустроенности, надломленности всей последующей жизни, приводит к спутанности в понимании ролей «взрослого – ребенка». Отсюда противопоставление детской внешности (Ася – «она ребенок, будьте снисходительны», «детские щечки»; Яся – «девчужка», «детскими короткими ступнями», «держала за руку, вцепившись как ребенок»; «припухлость предплечий»; «бедная девочка!») и «взрослых» поступков.

Нелюдимость также является общей чертой. Ася не находит близких по духу людей, Яся же просто не может понять, зачем нужны такие близкие отношения, как дружба, она позволяет с собой дружить, позволяет себя любить. Не случайно на протяжении всего текста Яся сравнивается с кошкой: «кошачья приспособляемость и врожденная деликатность» [16, с. 259], лежала «свернувшись клубком у ее ног» [Там же. С. 256], «она приходила, садилась в раз и навсегда избранное кресло и распускала волосы» [Там же. С. 270], «Яся ... насторожила ушко» [Там же. С. 264], «молчаливое миловидное присутствие» [16, с. 261], «высоко поднятые над серыми глазами брови и нежный кошачий ротик, казалось, просили о покровительстве» [Там же. С. 251].

Контрастность портретов героинь подводит читателя к еще одному невольному сравнению: Ася смуглая с черными короткими волосами, Яся обладает мраморной белизной кожи и длинными русыми волосами. Если в тургеневской девушке это служит знаком выделения из толпы барышень и определенным намеком на ее простоту, крестьянское

прошлое, своенравие и непокладистый характер, то «девушка Улицкой» наделяется внешними чертами стереотипа, образом из прошлого, взятого из тех книг, которые она читает. Эта особенность подчеркивается и сравнением Яси с прозрачностью стекла: «Прозрачная, вроде отмытого аптечного пузырька», «не гитарная грубость, а стеклянная прелесть маленькой рюмочки», «талиа была тоненькая и еще специально утянутая в рюмочку» [Там же. С. 250–255]. Способность быть легкой, прозрачной и невесомой на вид, как стеклу, но при этом твердой, цельноотлитой выражена в восхищенной фразе: «Ах, мама, она кажется слабой, воздушной, а сильная – необычайно!» [Там же. С. 253] С другой стороны, сравнение с холодным и прозрачным стеклом подчеркивает пустоту героини, отсутствие содержания при наличии формы, которую при желании можно заполнить, что и пытается сделать главная героиня, «удочеряя» («Была она сирота, а Соня была мать» [Там же. С. 249]) и воспитывая Ясю. Сонечка открывает для своей второй дочери существование в жизни альтруизма и самоотречения, духовной близости и нравственности, что приводит к устроенности и спокойствию: «Снаряженная Соной, Яся уехала в Польшу, где вскоре и завершился канонически сказочный сюжет: вышла замуж за француза, красивого, молодого и богатого. Живет она теперь в Париже, неподалеку от Люксембургского сада...» [15, с. 268].

Как видим, подняться над условностями жизни, увидеть за формой содержание, прочувствовать глубину человеческих отношений, всецело отдаться любви, принести себя в жертву ради любимого «тургеневская девушка» XX века не в состоянии: отсутствуют сила духа, нравственные и этические ориентиры. Но показательным является ее интуитив-

ное стремление к людям, обладающим этими ценностями, желание приобщиться к ним.

Постмодернистскую точку зрения демонстрирует образ «тургеневской девушки», данный **Вячеславом Курицыным** в рассказе «**Сухие грозы: зона мерцания**» (1992 г.), который В. Б. Катаев охарактеризовал как «нескрываемое издевательство над классическим текстом» [35, с. 200]. Курицынская Параша<sup>1</sup> и тургеневская Ася сходны в полученном «плохом воспитании». Разница же состоит в том, что понятие «плохо воспитана» в XIX в. и в конце XX в. отличаются: отсюда нелепые выходки и ненормативная лексика в устах 17-летней девушки. Сравним описание поведение героинь Тургенева и Курицына (таблица 2):

Таблица 2

Цитатное сопоставление героинь Тургенева и Курицына

Ася	Параша
1	2
Девушка, которую он назвал своей сестрой, с первого взгляда <i>показалась мне очень миловидной</i> . Было что-то свое, особенное, в складе ее смугловатого, круглого лица, с небольшим тонким носом, почти детскими щечками и черными, светлыми глазами. Она была грациозно сложена, но как будто не вполне еще развита. Она <i>нисколько не походила на своего брата</i> [15, т. 5, с. 153]	Девушка <i>показалась мне</i> весьма миловидной, но <i>нисколько не походила на своего брата</i> [8, с. 185].

<sup>1</sup> Несомненно, заглавием своего произведения автор отсылает нас к рассказу в стихах И. С. Тургенева «Параша» (1843 г.).

Окончание таблицы 2

1	2
<p>На уступе сидела, точно, Ася. Она повернулась к нам лицом и <i>засмеялась, но не тронулась с места</i>. Гагин погрозил ей пальцем, а я громко упрекнул ее в неосторожности.</p> <p>- Полноте, - сказал мне шепотом Гагин, - не дразните ее; вы ее не знаете: она, пожалуй, еще <i>на баашню взберется</i> [15, т. 5, с. 158]</p>	<p>Она сидела на высочайшей из них и болтала ногой. Я упрекнул ее в неосторожности, но она только <i>засмеялась и высунула язык</i>. «Не дразните ее, - молвил Сидоров, - а то она <i>назло еще прыгнет вниз головой, дабы покончить с собой смертоубийством</i>. Такое уже не раз бывало...» [8, с. 185]</p>
<p>- Скажите, - заговорила Ася после небольшого молчания, в течение которого какие-то тени пробежали у ней по лицу, уже успевшему побледнеть, - вам очень нравилась та дама ... Вы помните, брат пил за ее здоровье в развалине, на второй день нашего знакомства? Я засмеялся. &lt;...&gt;</p> <p>- А что вам нравится в женщинах? - спросила Ася, закинув голову с <i>невинным любопытством</i> [Там же. С. 175]</p>	<p>«А что, - спрашивает тут Параша, - вам дама-то шибко по нраву? За которую брат мой во второй день нашего знакомства орально вино выпивал?» &lt;...&gt; Засмеялась Парашенька рассыпчатым, звонким смехом [Там же. С. 196].</p>
<p>Ася, точно нарочно, как только увидела меня, <i>расхохоталась</i> без всякого повода и, по своей привычке, тотчас <i>убежала</i> [Там же. С. 167]</p>	<p>Параша, увидев меня, <i>расхохоталась и убежала</i>, сопровождая это всяческими <i>ужимками</i> [Там же. С. 193]</p>

...она вдруг вскочила – с бы-  
строю молнии *бросилась к*  
*двери и исчезла...* [Там же.  
С. 188]

Параша вскрикнула, взмахну-  
ла руками и *выбросилась в окно.*  
[Там же. С. 199]

Курицын устами рассказчика характеризует Парашу так: «воспитание ущербное, деревенское», «диковатая какая-то», «в ней много самолюбия, недоверчивости, неуклюжего желания быть не хуже, а то и лучше других», обуреваемая «комплексами по Фрейдю» и «условиями воспитания по Марксу», «живется ей очень неадекватно», «не может себя она толком замотивировать» [8, с. 195]. Богатый внешний портрет, данный Тургеневым своей героине, современным автором не сохраняется, остается лишь черта «миловидна». Самоубийство, которое совершают Параша и ее брат (Сидоров), еще раз подчеркивает взгляд постмодернизма на музейность классики и ее исчерпанность, неуместность, неактуальность. «Русская литература закончилась вместе с Россией. Живое органическое продолжение традиций невозможно. Мы потеряли это чудо навсегда. Мы не в состоянии уже слиться с ним в живом, немужейном соитии» [Там же. С. 215].

Еще один текст, в котором соблюдены все приемы постмодернистского текста – роман **Евгения Попова «Накануне накануне» (1993 г.)**. Главная героиня, Руся Николаевна, является своеобразным парафразом Елены Стаховой. Героиня Попова, рожденная в браке бывшего царя Николая II и наследницы дома Рюрик, носит говорящее имя. Выбор героиней Инсарова, а в ремейке Инсанахорова, решительного и уверенного в себе, чтущего гражданский долг человека, посветившего жизнь патриотическим

целям, показывает, какие люди нужны России. Так, в социально-бытовом сюжете раскрывается символический подтекст.

Почти дословно сходны и портреты героинь, что отвечает цели написания романа – переписать известное классическое произведение. Попов смеется и иронизирует над богатыми характеристиками классика, обыгрывает их, подбирая прямо противоположные, или упрощает, дополняя обценной лексикой (табл. 3).

Таблица 3

Цитатное сопоставление героинь Тургенева и Попова

Елена («Накануне»)	Руся («Накануне накануне»)
1	2
<p>«Ей недавно минул двадцатый год. Росту она была высокого, лицо имела бледное и смуглое, большие серые глаза под круглыми бровями, окруженные крошечными веснушками, лоб и нос совершенно прямые, сжатый рот и довольно острый подбородок. Ее темно-русая коса спускалась низко на тонкую шею» [15, т. 6, с. 182]</p>	<p>«Ей недавно минул двадцатый год. Росту она была <i>более чем</i> высокого, лицо имела бледное, имелись у нее также <i>большие голубые</i> глаза, лоб, нос, рот, и подбородок. Ее темно-русая коса спускалась низко на <i>крепкую загорелую</i> шею» [10, с. 335]</p>
<p>«Она росла очень странно; сперва обожала отца, потом страстно привязалась к матери и охладела к обоим, особенно к отцу» [Там же. С. 182]</p>	<p>«Она росла очень странно: сперва обожала отца, монархию, потом страстно привязалась к матери, американизировалась, космополитизировалась, много говорила о “правах человека”. Последнее время она во многом</p>

	разочаровалась. <i>Родители казались ей выжившими из ума кретинами, хотя по долгу дочерней привязанности она до сих пор отдавала им ритуальную дань хорошего обращения и внешней подчинительности»</i> [Там же. С. 335–336]
--	---

### Окончание таблицы 3

1	2
«А годы шли да шли; быстро и неслышно, как подснежные воды, протекала молодость Елены, в бездействии внешнем, во внутренней борьбе и тревоге» [15, т. 6, с. 184]	«А годы шли да шли; как подпочвенные воды или <i>месячные</i> протекала молодость Руси, в бездействии внешнем, но внутренней борьбе, тревоге» [10, с. 335]
«Ее душа и разгоралась и погасала одиноко, она билась как птица в клетке, <i>а клетки не было: никто не стеснял ее, никто ее не удерживал, а она рвалась и томилась»</i> [Там же]	«Ее душа билась как птица в клетке» [Там же. С. 338]

Речевые особенности Руси совпадает с особенностями речи Параша Курицына: писатели-постмодернисты не представляют речь современной девушки без бранных слов и жаргонизмов («Какая гадость, ханку жрать с утра да на халяву!» [10, с. 360]).

Руся как героиня произведения выполняет важную для Попова функцию – выражает авторскую точку зрения на роман И. С. Тургенева «Накануне»: «Вещица, в общем, недурна, хотя, на мой взгляд, весьма скверно написана, на каком-то ломаном русском языке. <...> и все эти рыдания,

заламывания рук – все это довольно глупо» [Там же. С. 369].

Спорным остается вопрос о том, удалось ли автору написать менее «глупо» и скучно. Однако однозначно, что роман Попова, «переписывая» классический текст, сам приобретает *некие* черты классики, так как обращается к теме вечных исканий человечества, стремления людей к совершенству жизни, и гражданской, и личной.

Повесть **Владимира Сорокина «Настя» (2000 г.)** представляет собой переосмысление повести «Ася» Тургенева не столько в постмодернистском, сколько в концептуальном ключе. Важнейшей становится для Сорокина мотив «перерождения» главной героини, ее изменения, взросления, перехода из одного статуса в другой.

Отсылка содержится уже в имени героини, вынесенном в заглавие, как и в претексте. Тургенев заменяет полное имя Анна («из др.-евр. Ханна – “грация, миловидность”» [60, с. 357]) на Ася, которое в одном из значений является производным от Анастасии («из греч. анастасис, “возрождение, воскрешение”» [Там же. С. 109]). В классической повести нам показано «перерождение»: смерть Аси и рождение Анны Николаевны. Этот переход из одной «формы» (в случае тургеневской повести – от девушки к женщине) в другую значим для Сорокина, который сознательно дает героине имя Настя.

Традиционное описание пейзажей, усадебной жизни дворянского гнезда, дневниковые записи главной героини, гармония существования человека и природы еще раз показывают отсылку к классике (причем не только к

Тургеневу, а ко всему корпусу классической реалистической литературы XIX века):

*«...Влажная лавина утреннего воздуха навалилась, объяла, бесстыдно затекла под сорочку. Настя жадно потянула ноздрями и шагнула на балкон. Теплые ступни узнали прохладное дерево, доски благодарно скрипнули. Настины руки легли на облупившиеся перила, глаза до слез всосали замерший мир: левый и правый флигеля усадьбы, молочную зелень сада, строгость липовой аллеи, рафинад церкви на пригорке, прилегишую на траву иву, скирдку скошенного газона. Настя повела широкими худыми плечами, тряхнула распущенными волосами и со стоном потянулась, вслушиваясь просыпающимся телом в хруст позвонков: – Э-а-а-а-а. За озером медленно сверкнула искра, влажный мир качнулся и стал разворачиваться к неизбежному солнцу. – Я люблю тебя, – прошептала Настя первым лучам, повернулась и вошла в свою спальню. Красный комод пристально глядел замочными скважинами, подушка широко, по-бабьи улыбалась, свечной огарок немо вопил оплавленным ртом, с переплета книги усато ухмылялся Картуш. Настя села за свой маленький столик, открыла дневник...» [12, с. 7].*

Цитата знаменитого изречения Базарова («Мой дед землю пахал...») заложена автором в уста отца Насти, Сергея Аркадьевича, не случайно. С одной стороны, это еще один намек на широкий классический претекст, с другой – автор выделяет этого персонажа из общей массы, именно он является своеобразным предводителем общества дворян, поедающих своих детей.

Главная героиня должна совершить важный поступок: «переступить пределы» земного, «преодолеть» телесное и обрести духовное, совершить ницшианскую идею перерождения в «нового человека». Для этого происходит

слов повествования, как и в «Романе», и перед читателем открываются абсурдные, физиологичные сцены. Но в конце повествования Настя действительно «перерождается»: «НОМО, ЛОМО, СОМО, МОМО, РОМО, НОМО, КОМО и ZОМО вспыхнули полированными золотыми шляпками, восемь рассеянных, переливающихся радугами световых потоков поплыли от них, пересеклись над блюдом с обглоданным скелетом Насти, и через секунду её улыбающееся юное лицо возникло в воздухе столовой и просияло над костями» [12, с. 46].

Таким образом, Сорокин концептуализирует тургеневскую идею изменения, «преображения», «перерождения» героини, связанное с любовным чувством, и идею обретения ею нового воплощения, своеобразное возрождение, показывая это при помощи излюбленных средств современного писателя – материализованной метафоры и слома повествования<sup>1</sup>.

Рассказ **Сергея Стрельцова «Тургеневская девушка» (2008 г.)** представляет трансформацию образа тургеневской героини в начале XXI века. Динамичность сюжета обеспечивается постоянной сменой пространственно-временных пластов (знакомство с новыми персонажами раскрывает перед читателем новые «порталы» во времени и пространстве: Съюзи – Америка 2000-х гг., Россия XIX в.; Николаи Николаевичи как бывшие дворяне со своей «вотчиной» и правом жить во флигельке – Россия XIX в.; Маркс и Ленин – Советский Союз; сын-инвалид Чеченской

---

<sup>1</sup> См. исследования творчества В. Сорокина в работах М. Липовецкого, В. Курицына, С. Костырко, О. Богдановой и пр.

войны – Россия 90-х гг.; «скоморошествующий» ученый – Россия нулевых), а также часто возникающими в диалоге персонажей сюжетными линиями, которые не развиваются дальше и никак не объясняются автором.

Сьюзи – сирота, американка, поэтесса – влюблена в «печально беспечальные, странные» [13] тексты И. С. Тургенева, а особенно в образ тургеневской девушки. Портрета главной героини в тексте нет, но намек на грациозность и хрупкость находим в описании «легкой ладони». У американки стойкий, жизнерадостный характер. «С рождения Сьюзи скиталась по приютам, но ничуть не унывала. В шесть лет она выучила буквы и стала писать стихи» [13]. Мечтательность, вера в чудеса и тяга к приключениям уживаются в ней с решительностью, готовностью преодолеть любые преграды, трудолюбием и неординарными способностями (самостоятельно выучила русский язык к 15 годам, была признана поэтом года на сайте poetry.com и получила премию).

Роднит с тургеневскими героинями Сьюзи способность к поступку, преодоление условностей и смелость в жизни. Она готова к трудностям: выходит замуж за инвалида, живет в тесной квартирке в Новогиреево ради исполнения своей мечты – стать «тургеневской девушкой». Важно, что Сьюзи не является «тургеневской девушкой», она *желает* ей быть в силу своего характера, склада ума, способностей. В этом заключается главная мысль рассказа: только стремление к идеалу делает возможным его достижение.

Показателен выбор национальности. «Тургеневские девушки» традиционно русские образы и проявление силы воли рассматривается как национальная черта русской

женщины. Стрельцов сознательно делает свою героиню американкой, переводя национальные черты в общечеловеческие качества.

Следует отметить, что в рассказе Стрельцова также присутствует чувство горечи утраты классической литературы, сожаления по поводу не востребоваемости канонических текстов в наши дни (сегодня уже «так не пишут», книги Тургенева «были печально беспечальными, странными и раздражали ее любопытство». «Как у Тургенева? – спросила она, затаив дыхание» [13]). Текст Стрельцова, если следовать закономерности, отмеченной Васильевой и Козловой, относится уже к «культуре-2» (остальные тексты созданы в 1990-е гг., что автоматически относит их к «культуре-1»), именно поэтому в рассказе «Тургеневская девушка» авторский взгляд направлен на современность, но с оглядкой в прошлое.

Таким образом, современные авторы (не преследующие цель создания постмодернистской пародии) стремятся запечатлеть эволюцию «тургеневских девушек», выделить те черты, которые внесло время в характер, взгляды, мотивы поступков. Общими в героинях XIX и XX–XXI веков являются их целеустремленность, сила воли, стремление к обновлению жизни. Отличие же заключается в том, что в современной героине отсутствуют четкие нравственные ориентиры, она не может подняться над условностями жизни и увидеть за формой содержание, всецело отдаться любви и принести себя в жертву ради любимого. В более позднем тексте заметно ощущение тоски автора по безвозвратно утерянному классическому «Тургеневу».

### 5.3. Тургеневские истории о любви в постмодернистской аранжировке

«Певец чистой, идеальной женской любви» (Н. А. Добролюбов), «поэт вечной женственности» (Д. С. Мережковский), Тургенев неразрывно связал свое творчество с образом идеальной любви. Чувство, «как у Тургенева», никого не оставляет равнодушным, а креативного читателя подталкивает на сотворчество. Нами были обнаружены три произведения современной русской литературы, содержащие в себе тургеневский интертекст, посвященный теме любви: «Москва – Петушки» Вен. Ерофеева, «Сухие грозы: зона мерцания» В. Курицына, «Тысяча и два поцелуя» Ю. Безелянского.

**Венедикт Ерофеев** в поэме «**Москва – Петушки**» (1969–1970 гг.) вводит в повествование рассказы о любви собеседников Венечки, которые представляют собой пародии на повести Тургенева о любви: «Ася», «Первая любовь» и «Вешние воды». В каждой из них герой вспоминает историю своей любви и жалеет о неосуществленности желаний и безвозвратно потерянном времени. Герои-мужчины предстают слабыми, безвольными, в отличие от героинь, наделенных сильным, решительным характером, самоотверженных в любви и готовых противостоять общественному мнению, как и персонажи Тургенева.

Во время долгого пути от Москвы до Петушков Венечка знакомится с новыми людьми, которые доверяют

ему свои сокровенные истории. На 61-м километре собирается компания: декабрист, черноусый, Митричи (старый и молодой), Венечка и беззубая женщина. Именно в этой группе людей и происходит душевный разговор о перипетиях любви: «У нас тут прямо как у Тургенева: все сидят и спорят про любовь ... про исключительную любовь и про то, как бывают необходимы плохие бабы!.. Давайте, как у Тургенева!» [6, с. 63]

В поэме звучит несколько «историй о любви»: декабриста, сочувствующего Митрича, беззубой женщины, а также в этом ряду можно рассмотреть и любовную историю самого Венечки. Первая – рассказ о любви приятеля декабриста к Ольге Эрдли, «прославленной советской арфистке» [Там же. С. 64]. Но в ней герои не видят любви: «Да где же тут любовь и где Тургенев?» [Там же. С. 65] Венечка объясняет собравшимся: «Если любить по-тургеневски, это значит: суметь пожертвовать всем ради избранного создания! Суметь сделать то, что невозможно сделать, не любя по-тургеневски!» [Там же.]. И затем звучит абсолютно выбивающийся из этого вывод на грани абсурда: «...Ты смог бы палец у него (приятеля) откусить ради любимой женщины!» [Там же]. В изображаемой действительности взятые «напрокат» литературные представления оказываются абсолютно неуместными и поневоле выступают в пародированном виде.

Вторая история является не совсем рассказом о любви. Это история сочувствия человеку, жалкому и задавленному под гнетом современной жизни от столь же жалкого и задавленного. Боль старого Митрича понимает

только Венечка: «А я сидел и понимал старого Митрича, понимал его слезы: ему просто все и всех было жалко... Первая любовь или последняя жалость – какая разница?.. Жалость и любовь к миру – едины» [Там же. С. 66].

История женщины Дарьи с выбитыми четырьмя передними зубами – глобальная ирония над человеком, который смог «так далеко зайти в поисках своего “я”» [Там же. С. 69], насмешка над ситуацией, когда человек сам себя загоняет в угол собственной слабости, невозможности решиться на поступок. Историю Дарьи можно рассматривать и в сентиментальной, и в трагедийной парадигме.

Причину пародийности рассказов о любви мы видим в общем ироническом отношении Ерофеева к классике, которая высмеивается из-за обилия цензуры и идеологизированной мифологии. Глумление над «великим» у Ерофеева является протестом официальной «школьной» трактовке художественных произведений.

История любви самого Венечки приобретает трагедийное звучание, ведь неведомые силы так и не пустили его в Петушки к рыжеволосой красавице. Любовь и счастье недостижимы в современном мире, ведь никто из героев не достиг того самого идеала, «как у Тургенева».

Буквально к проблеме создания текста о любви «как у Тургенева» отнесся постмодернист **Вячеслав Курицын** в рассказе «**Сухие грозды: зона мерцания**» (1992 г.). В авторском предисловии к книге «Семь проз» это произведение представляется «римейком текстов Борхеса, Набокова и Тургенева», содержащим в себе «такое количество скрытых цитат, что сейчас сам автор вряд ли опознает хотя бы

треть» [8, с. 101]. Так писатель-постмодернист прямо указывает на требуемый филологический инструментарий – интертекстуальный анализ. Авторское определение «Сухих гроз» как «лютого постмодернистского» рассказа не оставляет исследователю никаких сомнений в выборе эстетической и научной парадигмы. Читаем первый абзац:

*«Бульвар был похож на плохую свою репродукцию, отшлепанную коммерческим тиражом в ведомственной какой-то типографии, на подмоченной, как репутация ведомства, бумаге во время отпуска главного инженера; плоскочечатные ассоциации дополнялись сдвинутыми лицом к лицу, словно лавки в электричке или захлопнутые страницы, скамейками; уместная для ночного постскриптума пикника, при дневном свете эта комбинация засоряла текст бульвара – так сонная линотипистка, пропустив букву в начале строки (зияющее пространство без скамейки между кавычками урн), как бы искупая небрежность, роняет эту букву в следующее слово, раздражая или забавляя корректора каким-нибудь «ургантерзаал»; поверх всего Артемьев поморщился воспоминанию о том, что недорокированную скамейку он сам накануне и кантовал» [8, с. 161].*

Первое предложение сразу вводит читателя в атмосферу постмодернистского письма, рассчитанного на эрудированного реципиента, который не только знает, что такое ассоциация, репродукция, рокированный, постскриптум, но и может «сложить» значения этих слов с остальными и понять смысл всего абзаца, состоящего в полном отождествлении реальности с текстом. Отсюда «текст» бульвара: сдвинутые лицом к лицу скамейки, словно захлопнутые страницы; пространство без скамейки между кавычками урн; плоскочечатные ассоциации, старушки,

похожие на опечатки; швейцар, подобно эпитафие, вынесен вперед; постскриптум пикника и т.п.

В конце рассказа мы снова сталкиваемся со сравнением жизни / реальности и текста: «Меня трясло в мелком ознобе, как последнюю из опечаток верстки, по счастливой случайности еще не выловленную безжалостным скальпелем корректора. И так бывает: текст разобрался со всеми сюжетными линиями, определил как финальные, так и дальнейшие, эпилогом означенные, судьбы героев, истратил запас смыслов, нравственных уроков; текст, в общем, кончился...» [Там же. С. 225]

Цитатное мышление пронизывает весь текст рассказа Курицына. Так, фамилия главного героя – Артемьев – фонетически созвучна фамилии Арсеньев (И. Бунин «Жизнь Арсеньева»); герои рассказа в темноте поднимаются на чердак, и парнишечка вынимает сердце из груди, пытаясь осветить этим тлеющим огоньком лестницу (М. Горький «Старуха Изергиль»); часы бьют полночь, и рядом оказываются тыквы (Ш. Перро «Золушка») и т.п. В этой связи напомним известное высказывание Вяч. Курицына об отношении к традиции: «Русская литература закончилась вместе с Россией. Живое органическое продолжение традиций невозможно. Мы потеряли это чудо навсегда. Мы не в состоянии уже слиться с ним в живом, немусейном соитии» [8, с. 215]. Следовательно, остается или «музейное», академическое отношение к классике, или активное ее разрушение [35, с. 331].

Повесть «Ася» И. С. Тургенева легко узнаваема по сохраненным в рассказе Курицына фразам: «весь разнеженный сладостным томлением беспредметных и беско-

нечных ожиданий» [15, т. 5, с. 156], «я путешествовал без цели, без плана» [Там же. С. 149] и пр.

Имя героини также носит интертекстуальный характер и отсылает читателя к первой поэме Тургенева «Параша», получившей высокую оценку В. Г. Белинского.

Два маленьких городка Германии по разным берегам Рейна сменяются двумя государствами. Рим и Барселона выбраны Курицыным тоже не случайно: они находятся практически на одной широте, но разделены водами Средиземного моря, также как городки Л. и З. у Тургенева. Расширенная география, с одной стороны, призвана продемонстрировать новейшие технические достижения, с другой – показать бессмысленность множественных перемещений героев.

Современный писатель переносит время действия в конец XX в., оставляя в XIX в. тургеневские описания пейзажей, точно подмеченные детали портрета и внутреннего состояния героев. Отвергая поэтичность и психологизм Тургенева, резко меняет стиль и манеру общения персонажей, демонстративно смешивает высокое и низкое, таким способом опровергая классические формы прекрасного эстетикой низменного и безобразного.

В рассказе Курицына разрушение классического сюжета повести «Ася» И. С. Тургенева начинается с выбора персонажа, пересказывающего эту повесть о любви. Перед нами безымянный маргинальный герой, которого Артемьев называет просто *парнишкой* или *зеленым*. Детали внешности этого персонажа («угловатое тело, облаченное в зеленые обноски», «похожий на прерванный половой акт», «кривой», «изможденный и суетливый», «одноглаз») не только создают впечатление убожества и омерзе-

ния, но резко диссонируют с рассказом о жизни парнишечки в Европе и его «отношениях» с герцогиней.

Архетип юродивого позволяет Курицыну соединить в пограничном, раздвоенном сознании принципиально различные и диаметрально противоположные культурные коды. Не случайно именно в уста парнишечки вложена история «Аси». В ходе его пересказа постепенно исчезают приметы героя-маргинала: суетливость, частое кивание, порхание рук («как влюбленные воробьи») и вытягивающееся сморщенное ухо. Парнишечка становится самой значимой фигурой в тексте: он начинает «закатывать» паузы, неторопливо выпивать и закусывать, воздевать глаза к небу, совершать крестное знамение, гордо ронять голову на плечо и гордо ее вскидывать («Вся улица, вся Москва, весь мир затих в предвкушении фантастической разгадки» [8, с. 189]). Меняется и речь персонажа. Наряду с низкой, просторечной лексикой («ни шиша не смылит», «отделала», «каждый день, как буратино, летал к Сидоровым», «дал деру», «здоровый мужик, так сказать в соку», «он, натурально, молвит») появляется подчеркнуто книжная («все сие есть тайна», «кстится мне», «смертоубийство», «дабы», «ответствовал», «едва отведывала кушанья», «пенял мне», «досада обуяла»), канцеляризмы («посредством самолета», «имел отношение к некой герцогине», «аналогичная причина», «смерть посредством разрыва спинного мозга»).

Мы имеем дело со стилистическим смешением. Средства художественной выразительности: эпитеты («засасывающая тишина», «сомнамбулические посетители»,

«разнеженный сладостным томленьем», «восклицательное обнаружение»), метафоры («объедки значений», «гербарии фактов», «солнце вылилось в зенит») соседствуют с разговорно-просторечными формами («доприхлебывался», «похохатывала», «довольнехонько», «вяловато») и грамматическими и смысловыми несуразностями («орально вино выпивал», «прощаться, меся слезы», «наезжал к отцу лишь нечасто», «мать моя скончалась за два месяца до моего рождения»). Во встроенном рассказе парнишечки мы снова обнаруживаем прием отождествления текста и реальности повествования: «речь парнишечки кишела беспорядочными знаками препинания; она (точка) расплылась в пустоту резко вспыхнувшего молчания; ремарка как бы встряхнула весь его текст» [8, с. 202].

Предъявляя действительность как текст, Курицын намеренно ломает сюжет тургеневской повести, не только помещая его в другое время и населяя современными героями, но и буквально дробит фразы рассказчика, передавая их разным участникам диалога (табл. 4).

Таблица 4

Сопоставление повествования  
в повестях Тургенева и Курицына

«Ася»	«Сухие грозы: зона мерцания»
<i>Мне было тогда лет двадцать пять, – начал Н.Н., – дела давно минувших дней, как видите. Я только что вырвался на волю и уехал за границу, не для того, чтобы «окончить мое воспитание»,</i>	<i>– Я расскажу вам историю, – начал парнишечка. – Мне было тогда двадцать пять лет. Я полюбил одну татарку, но она мне отказала. Мне было пусто и больно, я ограбил тогда банк и выехал за границу. На-</i>

как говаривалось тогда, а просто мне захотелось посмотреть на мир божий. Я был здоров, молод, весел, деньги у меня не переводились, заботы еще не успели завестись – я жил без оглядки, делал, что хотел, процветал, одним словом. Мне тогда и в голову не приходило, что человек не растение и процветать ему долго нельзя. *Молодость есть пряники золоченые, да и думает, что это-то и есть хлеб насущный; а придет время – и хлебаца напросишься. Но толковать об этом не для чего* [15, т. 5, с. 149]

до было успокоиться, развеяться от своей страсти, да и мир посмотреть, отдохнуть, всячески побаловаться. Я был молод тогда и не знал, что человек создан для служения, а не для всяческого баловства.

*– Молодость есть пряники золоченые, да и думает, что это-то и есть хлеб насущный, а придет время – и хлебаца напросишься, –* уведомил мужичонка.

*– Но толковать об этом не для чего, –* неожиданно для себя завершил абзац Артемьев и быстро хлопнул ладонью по губам, будто заталкивая обратно в рот невесть как случившиеся слова [8, с. 183–184]

Происходит расщепление одного (тургеневского Н. Н.) и слияние трех героев современного рассказа: мужичонки, Артемьева и парнишечки. Мужичонка здесь своеобразный двойник Артемьева. Не случайно их встреча / знакомство происходят во время разговора о романе В. В. Набокова «Отчаяние», в котором раскрывается тема двойничества. А в конце рассказа происходит слияние Артемьева и автора, что является явным признаком постмодернистского письма – децентрации субъекта повествования, когда граница между героем (или героями) и автором стирается, что означает отказ от оценки и признания наличия какой бы то ни было иерархии.

Детальное описание глупой и нелепой смерти персонажей рассказа Курицына означает «смерть» культур-

ных смыслов прошлого, невозможность их существования в современных условиях, их ненужность, невостребованность. Эту мысль подчеркивает финальная фраза, словно выписанная из какого-то протокола: «Вот и все, что имею сообщить касательно интересующего вас предмета» [8, с. 207].

Мы имеем дело с метатекстуальностью, интертекст-пересказом (по типологии Н. А. Фатеевой). Но Курицын дает тургеневской повести вторую жизнь с правом на узнавание прецедентного текста, то есть перед читателем ремейк. Вот, например, как описывается свидание с Парашей: «Мы старались что-то говорить, но были способны только на отдельные хриплые звуки – да и то не на все, у меня, допустим, откровенно не шли «эм» и «ка» – словно клавиши западали в печатной машинке... Так хрипели мы часа полтора, покрываясь потом и пятнами. Я периодически всплакивал. Параша краснела и бледнела. Я попросту проголодался. Параша вращала глазами как оглашенная» [Там же. С. 199].

Ирония используется автором не для осмеивания или разоблачения, а для того чтобы продемонстрировать абсолютную неуместность, ненужность в современной литературе тех и таких излишних чувств, которые есть в первоисточнике. Авторская ирония балансирует на грани абсурда («решил повоспитывать и начал читать Винни-Пуха» 17-летней девушке; любовная записка обнаруживается в стакане с простоквашей).

Тотальной деконструкции подвергнуты сюжет и композиция рассказа «Сухие грозы: зона мерцания». Сюжет как бы мерцает: герои появляются то на бульваре, то в кафе, то в колодце двора, то на выставке, то на прудах, то вдруг оказы-

ваются в еврейской квартире. Такая фрагментарность дает возможность автору в конце рассказа «промерцать» все события в обратном порядке, как в перемотке киноплёнки.

Само слово «мерцание» вынесено автором в заглавие. Что же такое «зона мерцания»? Ответ находим в размышлениях Артемьева: «Очень важную часть бытия любого предмета составляет отъявленное небытие, зона несуществования якобы существующего, в которую оно по инерции считает себя как бы полноценно продолженным... Зона мерцания. ...этот небытийственный элемент и обеспечивает вещи подлинность, подлунность бытийствования. <...> Но чаще он (Артемьев) списывал это на глобальную фальшивость мира, так и не давшего себе до сих пор труда, не набравшегося смелости толком произойти» [8, с. 180]. Так писатель-постмодернист Вяч. Курицын декларирует принцип отрицания реальности.

Первая часть названия – оксюморон «сухие грозы» – взята якобы из названия романа Набокова, отсутствующего романа (у Набокова есть только рассказ «Гроза», в котором поднимаются проблемы видения и яви, сна и реальности, сумасшествия и нормальности). Иначе говоря, мы вновь имеем дело с симулякром, заместителем несуществующего.

Оригинальная жанровая стратегия лежит в основе занимательной энциклопедии «Тысяча и два поцелуя» (2004 г.) публициста, писателя и журналиста **Юрия Безелянского**. Соединение разнородных и разновидных произведений в энциклопедии составляет своеобразную мозаику, узор которой представляет часть целостного взгляда современного

человека, находящегося в круговороте телевизионного, музыкального, компьютерного восприятий действительности. Авторская номинация – энциклопедия – не отражает реального содержания произведения. Это скорее цикл публицистических заметок, статей, соотносимых между собой только тематикой – историей поцелуя. Современный писатель с помощью выбранной темы задевает проблематику взаимоотношения поколений и приходит к выводу, что постоянное движение истории оставляет правыми лишь детей. Потомки Базарова сегодня уже не лишние, а самые нужные люди. Безелянский от частного приходит к общему, от вопроса о поцелуе – к историко-социальному вопросу взаимоотношений старого и нового, уходящего и приходящего.

Тема любви «как у Тургенева» также отражена в энциклопедии Безелянского. В главе «Необъятные просторы русской литературы» Безелянский говорит о взаимоотношениях мужчины и женщины, изображенных на страницах тургеневских повестей о любви, и констатирует: «Сегодня так не бывает!» [1, с. 131]. В современном мире «нет дворянских гнезд. Нет тургеневских женщин. Изменилась жизнь. Изменилась мораль. Все изменилось, и тургеневский текст воспринимается ныне как некий музейный экспонат, свидетельство давно ушедших отношений между мужчиной и женщиной» [Там же. С. 131]. Безелянский, сравнивая романы «Дворянское гнездо» и «Отцы и дети», приводит цитаты из этих текстов, смешивая их с собственными восклицаниями:

*«– Но вы меня любите, Лиза? Мы будем счастливы?»*

*Она опустила глаза; он тихо привлек ее к себе, и голова ее упала к нему на плечо... Он отклонил немного свою голову и коснулся ее бледных губ.»*

*Нет, сегодня так не бывает! Нет потомков Лаврецкого, есть потомки Базарова: «Он быстро обернулся, бросил на нее пожирающий взор – и, схватив ее обе руки, внезапно привлек ее к себе на грудь...»* [Там же. С. 132]

Завершает свое обращение к Тургеневу публицист риторическим вопросом: «Разве можно остановить движение истории?!» [Там же. С. 133]

Таким образом, в современных модификациях темы любви «как у Тургенева» мы видим не столько иронию по отношению текстам XIX в. (ремейк Курицына носит практический характер: автор создает текст для подтверждения своих теоретических изысканий), сколько тоску по прошлому, стремление продолжить традицию, оперевшись на классику.

#### **5.4. Трансформации мистических мотивов прозы Тургенева**

Современные авторы проявляют интерес не только к животрепещущей теме любви, воспетой Тургеневым, им интересны и рассказы, которые затрагивают проблемы жизни и смерти, вопросы мироздания и социального строя общества. Цикл рассказов «Записки охотника» был интересен современникам Тургенева с точки зрения проблемы социального неравенства, наши же современники проявляют особый интерес к мистическому очерку «Бежин луг»,

сместя акцент с социальной проблематики в область фантастики.

Именно этот рассказ лег в основу ремейка **Александра Бушкова**, работающего в жанрах научной фантастики, фэнтези, исторических романов, «**Брежний луг**» (1996 г.). Название сразу отсылает читателя ко времени управления государством Л. И. Брежнева (1964–1982 гг.). Автор играет словами, схожими в буквенном составе: добавление всего двух букв кардинально меняет место и время действия, это уже не прекрасный луг для выпаса лошадей, а условное пространство, на котором «ответственные работники, стерегли табун Идеалов – коней вроде Пегасов, только красного цвета, в золотистых цитатах» [3]. Так автор переносит читателя во времени и пространстве, образно разворачивая мир поклонения коллективному труду, веры в цитаты на красных знаменах, отсутствия собственных желаний, мир советского прошлого, каким он представляется автору-фантасту.

Рассказ Бушкова начинается без длинной классической экспозиции, а с многоточия («...Я узнал наконец, куда я зашел» [15, т. 3, с. 89]), которое отсылает читателя к претексту Тургенева. Замена места действия и времени приводит к необходимости замены героев, хотя рассказчик остается прежним – своеобразный проводник в мир встретившихся героев, отстраненный от их проблем и наблюдающий со стороны, слушающий и не вмешивающийся. Крестьянские мальчики заменены пятью опытными представителями элиты советской действительности – «ответработниками», которые далеки от простого человека,

ближе к божественному, чем к профанному («И даже верится в эти минуты неподдельного веселья, что ответработники, как рассказывают мудрые старики, произошли от нас с вами...» [3]). Избранность людей, пасущих Идеалов, подчеркивает их еда («На скатерке лежала разнообразная снедь, о которой я и не знал, что такая бывает на свете, не говоря уж о том, чтобы знать ее названия» [Там же]: колбаса из мяса, красная рыба, коньяк, в котелке варятся омары (у Тургенева мальчики варили картошку).

Имена и некоторые черты пастухов сохранены из первоисточника и представлены в виде неатрибутированных цитат: «Павлуша, был неказистый, что и говорить, а все-таки он мне понравился, глядел он очень умно и прямо, да и в голосе у него звучала сила», «лицо третьего, Илюши, было незначительным», «русая кудрявая головка». Также в тексте Бушкова сохраняются просторечные слова из тургеневского рассказа: «вишь как», «ужасть», «всполохнулись», «намеднись», «подымет», «экое» и др. Распределение мальчиков по зажиточности их семей остается таким же. Противопоставлен остальным Федя, который был «страдальцем, что вынужден по служебной необходимости годами жить на разлагающемся Западе» [Там же].

Страшные истории, рассказанные пастухами-ответработниками ироничны, служат для высмеивания неоправданности и бессмысленности страхов партийных слушателей. Они не боятся домового, водяного, лешего или другую нечисть, их страшит призрак Дедушки в райкоме, который ждет какого-то решения, снятие с должно-

сти с возбуждением или без возбуждения дела, липовые отчеты, повышенные обязательства, конфискация и конец света, который для ответственных работников наступит, когда «прокуроры по земле побегут, законы соблюдать заставят, распределители закроют, самолеты полетят с опергруппами, а то и самого Мишку увидят» [Там же]. Желания их ограничены еще одной звездочкой на лацкане пиджака и должностью повыше.

Таким образом, интересы интеллектуальной элиты общества строго ограничены собственным материальным положением, нажитым нечестным путем, боязнью смены власти и отмены льгот. А мистические стороны существования, силы не подвластные человеку, вопросы жизни и смерти совершенно не интересуют пастухов XX в., крестное же знамение, которым тургеневские мальчики пытались защититься от нечести, заменено у ответработников кратким курсом марксизма-ленинизма.

«Игра» с названием (паратекстуальность) и переработка сюжета, создание нового на старом материале, ремейка (метатекстуальность) позволяет современному автору использовать классический сюжет непринужденной беседы в кругу «своих» для раскрытия психоэмоционального состояния представителей верхних слоев власти и снятия завесы тайны с кажущейся «незыблемости» и «неурушимости» Идеалов с алыми крыльями, покрытыми золотистыми цитатами.

Еще одно своеобразное гипертекстуальное видение рассказа Тургенева «Бежин луг» содержится в тексте **Виктора Пелевина «Синий фонарь» (1991 г.)**. Объединенные

сходством сюжета (мальчишки ночью рассказывают друг другу страшные истории) рассказы несут совершенно разные авторские установки. Мальчишки для Тургенева – жертвы условий существования по причине необразованности и суеверия окружения. Не только дети, но и взрослые верят в нечистую силу, боятся ее и стремятся задобрить, «сельские поверья» передаются из уст в уста, из поколения в поколение. Но, несмотря на снисходительное отношение к рассказам мальчишек, классик восхищен пытливостью их ума, стремлением понять окружающий мир. Непринужденная беседа создает впечатление гармонии крестьянских мальчишек и природы, чего нельзя сказать о рассказчице, заблудившемся в «неприятной, неподвижной сырости» [15, т. 3, с. 87] лугов и зашедшего в «страшную бездну» [15, т. 3, с. 89].

Написанный ровно 140 лет спустя рассказ Пелевина изображает обычную для детского лагеря ситуацию – после отбоя мальчишки рассказывают друг другу страшные истории. Цель их страшилок принципиально различается с тургеневскими «поверьями»: дети конца XX в. стремятся напугать друг друга, что у них получается только в отношении самого маленького Аверьянова Коли, который заплакал и побежал к вожатой. Функция страшных рассказов в «Бежином луге» – детальное проникновение в крестьянскую культуру и образ жизни. Мальчишки делились между собой быличками (жанр фольклора, устный рассказ о событии, которое произошло с рассказчиком и его близким, что придает повествованию достоверность), и это их объединяло, создавало относительную безопасность:

ведь бояться вместе не так страшно, как в одиночку. Пелевинские же ребята изначально обособлены, что выражается в их именах: кому-то автор дал только фамилию, а кому-то – кличку (Костыль, Толстой). У Тургенева домашнему ласковые имена – Павлуша, Ильюша, Ваня, Федя, Костя.

Можно соотнести образы детей XIX и XX в. между собой, ведь не случайно количество персонажей совпадает. Костыль («Синий фонарь», кличка от фамилии Костылев) – Федя («Бежин луг») – старше всех, «запевалы», сами не рассказывают историй, но заставляют остальных; Толстой («Синий фонарь», кличка от фамилии Толстенко, намекает на еще одного классика русской литературы) и Костя («Бежин луг») – «зацикленность» этих персонажей на одной тематике, (Толстой – мертвецы, Костя – водяной и утопленники). Количество рассказанных историй (по три) тоже заставляет объединить этих персонажей.

Непримечательный Илюша («Бежин луг») с его богатым знанием страшилок на разные темы позволяет нам провести параллель с Васей («Синий фонарь»), оба мальчика стремятся рассказать как можно больше и не гонятся за «степенью» ужаса повествования. Самые маленькие мальчики Коля («Синий фонарь») и Ваня («Бежин луг») соотносятся не столько по возрасту, сколько по эмоциям, страху, испытанному в ночной беседе.

«Я» («Синий фонарь») с его спокойствием, соотношением «ужасика» с реальностью, со здоровой долей скептицизма напоминает «славного», «неказистого», смелого и проворного Павлушу («Бежин луг»). Оба героя

противопоставлены остальным тем, что наделены скептицизмом по отношению к мистике (оба находят объяснения в реальности фантастическим и неожиданным происшествиям), для них страшная история – это просто сказка, которую не следует бояться. Но Павел значительно смелее мальчика XX в. – он не боится перечить старшему, не боится вставать и уходить в темноту.

Виктор Пелевин берет жанр, сюжет и героев рассказа «Бежин луг» и перерабатывает его в собственном оригинальном ключе, создавая таким образом ремейк рассказа Тургенева. В современном произведении проявляется метатекстуальность. Основной мотив «Синего фонаря» – это основной вопрос философии релятивизма: что такое на самом деле реальность бытия? («А что если мы все уже мертвы, а думаем, что живем?» [9, с. 164]) История о черном кролике представляет мнимую реальность, но уже в виде сна («Они не то что спали, они снились» [Там же. С. 165]).

Онтологический пласт «сон / забытьё / смерть» выступает ключевым в рассказе. В. В. Савельева в монографии «Художественная гипнология и онейропоэтика русских писателей» подчеркивает: «Являясь мнимой смертью или обрядом посвящения, уход в сон позволяет автору организовать некую стрессовую ситуацию, которая скажется на дальнейшей судьбе персонажа и сюжетных ситуациях...» [56, с. 14]. В этом ракурсе интересен финал: мальчики в палате начинают по одному засыпать, постепенно наступает тишина, только «мертвенное сияние» синего фонаря за окном и стук колес электрички, похожий на барабан черного кролика.

Вопрос жизни-сна / смерти-сна не нов в отечественной литературе. В частности, И. С. Тургенев придает огромное значение сновидениям, вплетая их в свои тексты, начиная с «Записок охотника» и заканчивая последней повестью «После смерти» («Клара Милич»). Функции эпизодов, посвященных снам, разнятся в ранних и поздних произведениях классика. С возрастом и опытом Тургенев погружается в тайны психологии, пытается раскрыть области бессознательного, соотносит реальность и сновидения, а также рассматривает неисследованные проблемы наследственности. В. Н. Топоров в книге «Странный Тургенев» каталогизирует сны в тургеневских произведениях и насчитывает «более шестидесяти сновидимых текстов» [64, с. 137–138]. Ю. М. Лотман рассматривает сон как феномен культуры, обладающий «резервом семиотической неопределенности, пространством, которое еще надлежит заполнить смыслами» [46, с. 126]. Обратимся к мотиву сна в рассказе «Сон» (1877 г.).

Действие рассказа происходит в неопределенном городе около моря, что заставляет задуматься о пограничном состоянии героя – космос и хаос, жизнь и смерть. Смещение сна и яви («“Уж не сплю ли я?” – подумалось мне...» [15, т. 9, с. 106]), создает впечатление, что весь рассказ – это описание сновидения молодого человека, а постоянно повторяющейся сон об обретении отца – сон во сне.

Тургеневу важно решить вопрос о тайне наследственного влияния на психику человека, о памяти генов, поэтому в главном герое он подчеркивает слабое здоровье,

замкнутость, расстроенную нервную систему, одиночество, боязнь общества, веру в пророчества. Мир сновидений имеет для героя большое значение: «Я вообще спал много – и сны играли в моей жизни значительную роль; я видел сны почти каждую ночь. Я не забывал их, я придавал им значение, считал их предсказаниями, старался разгадать их тайный смысл...» [Там же. С. 103]. Гнетущий, повторяющийся сон героя предсказывает обретение и скорую потерю отца. С точки зрения психологии его можно раскрыть следующим образом: путь к дому – это путь в глубины собственного сознания, ворота – переход в другой мир (где находится отец), а также переломный момент в жизни (когда герой узнает тайну своего происхождения), доминантный образ – барон (настоящий отец героя). Его портрет дан в романтическом ключе: «он высок ростом, худощав, черноволос, нос у него крючком, глаза угрюмые и пронзительные», «сердитое, точно медвежье, бормотанье» [Там же. С. 104], черные одежды, дважды настагающая смерть и чудесное спасение. Создается атмосфера inferнального, пугающего, ужасного, что недоступно пониманию обычного человека. Благодаря развитой интуиции рассказчик прикасается к тайне познания, к тайне бытия, а это мир страшный, пугающий своей непознаваемостью. С исчезновением отца хаос, настигший героя, продолжает преследовать его всю жизнь, повторяясь во снах: «И вот он снова переходит в то звериное бормотание – и я просыпаясь с тоской и ужасом на душе» [15, т. 9, с. 120].

«Литература постмодернизма продолжила диффузию сна и яви в пределах одного текста» [56, с. 79]. Мотив

сна, раскрывающийся в рассказе Тургенева, переходит в постмодернистскую философию и находит продолжение в текстах В. Пелевина, в частности в рассказе «Спи» (1991 г.).

Главный герой, студент Никита с говорящей фамилией Сонечкин, вдруг понимает, что большую часть своей жизни не осознавал себя и окружающий мир полностью. Он живет в полудреме, в которой нет места сложностям и затруднениям, а есть только спокойное существование. Никита не задумывается о целях своих действий, мотивах поступков, как и все вокруг: друзья, родители, прохожие – все погружены в сон. Этот постмодернистский хронотоп, основанный на «стыках между реальностями» [29, с. 83], позволяет автору рассмотреть проблему власти над человеческим сознанием, ведь люди вокруг, простые обыватели, спокойно спят, пока власть творит все, что ей вздумается. Комедийно-трагедийный сюжет раскрывает перед читателем проблему безумия привычной разорванной жизни современного человека. Сновидение у Пелевина, как и у Тургенева, оказывается сильнее реальности и «само выступает как некая сверхреальность, первичная по отношению к яви» [56, с. 416]

Мистериальное звучание произведений Тургенева, скрытое за историческим пластом повествования и не привлекающее внимание читателей в XIX в., в XX в. было подробно рассмотрено философами В. В. Розановым и С. С. Мережковским, которые видели в творчестве и в личности классика черты мессианства. Современная же литература интересуется в первую очередь мистической стороной

жизни, ощущением саспиенса во время перехода от одного физиологического состояния к другому: из мира реальности в мир сна, от забытья к настоящему.

## 6. КРЕАТИВНАЯ РЕЦЕПЦИЯ КЛАССИЧЕСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА КАК МЕТОДИЧЕСКИЙ ПРИЕМ

В методике обучения литературе часто встречается прием творческого переосмысления, итогом которого является создание собственного «продукта» на основе анализа художественного текста. Таким «продуктом» может выступать и сочинение-рассуждение на заданную тему, и инфографика, и скетчноутинг, и буктрейлер, и пр. Готовые образы являются итогом рецептивной деятельности учащегося, выводами, сделанными субъектами на основе полученной ими информации из художественного текста.

Создание интертекстуально перекликающегося текста с классическим произведением является одним из способов не только проверки знаний учащихся, но и активизации внимания, поскольку ученик / студент становится на одну ступень с писателем. Ощущение нового статуса обеспечивает данную творческую задачу ответственным подходом к ее решению. Переосмысление классического претекста в своем собственном произведении раскрывает читательское восприятие, делая его «концептуальным» (О. Б. Корман), активно-оценочным, а также продуктивным.

На занятиях по дисциплине «Актуальные проблемы истории литературы» мы применяем данный методический прием. Студенты филологического факультета представля-

ют свои творческие переосмысления классических произведений. Рассмотрим несколько таких креативных рецептов.

Задание имело следующую формулировку: «Создайте собственное художественное произведение, интертекстуально ссылающееся к рассказу А. П. Чехова «Жалобная книга» (1884 г.), который приведен ниже.

*Антон Павлович Чехов*

*Жалобная книга*

*Лежит она, эта книга, в специально построенной для нее конторке на станции железной дороги. Ключ от конторки «хранится у станционного жандарма», на деле же никакого ключа не нужно, так как конторка всегда отперта. Раскрывайте книгу и читайте:*

*«Милостивый государь! Проба пера!?»*

*Под этим нарисована рожица с длинным носом и рожками. Под рожицей написано:*

*«Ты картина, я портрет, ты скотина, а я нет. Я – морда твоя».*

*«Подъезжая к сией станции и глядя на природу в окно, у меня слетела шляпа. И. Ярмонкин».*

*«Кто писал не знаю, а я дурак читаю».*

*«Оставил память начальник стола претензий Коловров».*

*«Приношу начальству мою жалобу на Кондуктора Кучкина за его грубости в отношении моей жене. Жена моя вовсе не шумела, а напротив старалась чтоб всё было тихо. А также и насчет жандарма Клятвина который меня грубо за плечо взял. Жительство имею в имении Андрея Ивановича Ищеева который знает мое поведение. Конторщик Самолучшев».*

*«Никандров социалист!»*

*«Находясь под свежим впечатлением возмутительного поступка... (зачеркнуто). Проезжая через эту станцию, я был возмущен до глубины души следующим... (зачеркнуто). На моих глазах произошло следующее возмутительное происшествие, рисуемое яркими красками наши железнодорожные порядки... (далее всё зачеркнуто, кроме подписи). Ученик 7-го класса Курской гимназии Алексей Зудьев».*

*«В ожидании отхода поезда обзирал физиогномию начальника станции и остался ею весьма недоволен. Объявляю о сем по линии. Неунывающий дачник».*

*«Я знаю кто это писал. Это писал М. Д.».*

*«Господа! Тельцовский шуллер!»*

*«Жандармиха ездилa вчера с буфетчиком Костькой за реку. Желаем всего лучшего. Не унывай жандарм!»*

*«Проезжая через станцию и будучи голоден в рассуждении чего бы покушать я не мог найти постной пищи. Дьякон Духов».*

*«Лопай, что дают»...*

*«Кто найдет кожаный портсигар тот пуцай отдаст в кассу Андрею Егорычу».*

*«Так как меня прогоняют со службы, будто я пьянствую, то объявляю, что все вы мошенники и воры. Телеграфист Козьмодемьянский».*

*«Добродетелью украшайтесь».*

*«Катинька, я вас люблю безумно!»*

*«Прошу в жалобной книге не писать посторонних вещей. За начальника станции Иванов 7-й».*

*«Хоть ты и седьмой, а дурак».*

Творческие переосмысления студентов  
(стилистика текстов сохранена)

**1.**

\*\*\*

*«Это случилось в один из весенних дней. Господин К., следующий в губернию Н., ожидал поезд на станции Перово, заведовал которой Иванов 7-й. Господин К. был толстым мужчиной 49 лет, в длинном коричневом пальто, в шляпе с широкими полями. Его угрюмое, недовольное лицо сразу не понравилось начальнице станции.*

- Не желаете ли откушать-с? – услужливо спросил Иванов.*
- Естественно-с и скорее, я был в пути целых два часа.*

*Спустя десять минут на столе перед Господином К. оказалась тарелка с чёрствым пряником и стакан с холодным чаем вместо так желаемой кулебяки с сочной начинкой из яиц, потрохов и лука и чашки горячего кофья. Опершись руками на стол, Господин встал и крикнул начальнику станции:*

- Безобразие! Жалобную книгу мне!*

*Привыкший к размеренному быту станции, Иванов 7-й потерялся, сконфузился и не знал, куда ему кинуться, ведь жалобной книги у них никогда и не было.*

- Уважаемый Го-господин, не имеется таковой...*
- Я буду жаловаться вышестоящему начальству. Я отказываюсь платить.*

*Через три дня Иванов 7-й принёс из дома новую толстую тетрадь. Положил ее под замок в свой шкаф и выдавал только по требованию. Прошло время, недовольных гостей стало меньше, потребность прятать эту книгу исчезла...»*

Работа под номером 1 представляет собой приквел к рассказу Чехова, то есть его предысторию. Многоточие в

конце делает текст словно потерянным началом рассказа классика. Этой же цели служит и отсутствие заголовка. Читатель может узнать из студенческого произведения то, что было непонятно в классическом тексте: откуда появилась эта книга. Показательным является то, что в данной работе студент попытался сохранить стиль написания и лексический уровень текста конца XIX в.

## 2.

### *Жалобная книга*

*«1. Лежит она, эта книга, в специально построенной для нее конторке у товарища, заведующего желдорстаном. Впрочем, вряд ли кто-то знал расшифровку этого названия. Раскрывайте книгу и читайте:*

*“Товарищи! Рабоче-крестьянская революция, о которой всё время говорили большевики, свершилась! Ура!”*

*“Знаете ли вы, что у товарища Никандрова под полой икона спрятана?!”*

*“Товарищи! Тельцовский шпион!”*

*“Товарищи! Хочу внести на обсуждение вопрос о бойкотировании Товарища Кучкина, кондуктора желдорстана, за его аполитичность, неприход (зачёркнуто)... неприхожд (зачёркнуто)... нахождение на собрания компартии”.*

### *Товарищ Самолучшев*

*2. Лежит она, эта книга, в деревянном ящичке, пришедшем на смену сданной в металлолом конторке. Раскрывайте книгу и читайте:*

*“Венечка, прекращай напиваться до чертиков!”*

*“Зуд! Если бабки за крышу до четверга не вернешь, прокатишься по железке в разных мешках”*

Егерь

*“Братва, слышали? Телок бабки в офшоры слил и за границу с... уехал!”*

*“Ну и дурак!”*

*3. Лежит она, эта книга в сейфе, как особо ценный памятник музея РЖД, а дело ее живёт. Какой-то энтузиаст создал сайт “Жалобная книга.ru”. Заходи на сайт и читай:*

*“Девчо44ки, это кринж! Мой краш не обращает на меня внимания!”*

*“ВАНГА ПРЕДСКАЗАЛА КОНЕЦ СВЕТА!!! Чтобы спастись, нужно простое советское средство за 10 копеек*

*<переходи по ссылке и читай!>”*

*“Прикиньте, мем! Тельцовский младший товары с алика перепродает в 3 раза дороже! – ниче, ниче, щас корона внесет свои коррективы!”*

*Кто знает, сколько еще будет продолжаться дело жалобной книги и какие еще формы она приобретет. Но одно ясно: повод написать всегда найдется!»*

Работа номер 2 представляет собой ремейк рассказа Чехова, его переосмысление в различные эпохи от раннего советского государства до современности: от записи от рабоче-крестьянской революции до ссылок к современным реалиям XXI века: записи на стене в соцсетях, в которых может появиться как личная информация («Мой краш не обращает на меня внимания!»), так и реклама («простое советское средство за 10 копеек»). «Осовремененный» рассказ 1884 г. становится актуальным проявлением действительности, ведь «повод написать всегда найдется». Чеховский заголовок становится заголовком текста студенческого, что под-

черкивает преимственность и ориентацию на классический претекст.

### 3.

*Прочь отсюда, нарушители порядка!*

*Добираясь с женой в имение Андрея Ивановича Ищеева, мы вынуждены были остановиться на станции железной дороги Алексеевка. Вокзал показался нам монументальным. Арка, соединяющая правое и левое крылья вокзала, дополняла атмосферу величественности окружавших нас зданий. Чтобы найти пристанище на время пребывания в Алексеевке, нужно было отыскать станционного жандарма Клятвина, коего не оказалось на рабочем месте. Дверь его конторки была открыта настежь. Зайдя внутрь, я заметил толстую синюю книгу, лежащую на столе, с яркими золотыми буквами на лицевой стороне. Надпись гласила: «Жалобная книга». Я решил заглянуть в неё и почувствовал, что кто-то схватил меня за плечо.*

*– Кто ты такой? И что тебе здесь нужно?*

*– Добрый день. Я Самолужцев, конторщик, а вы, видимо Клятвин? – сказал я, небрежно убирая руку жандарма с плеча. Тот недовольно кивнул*

*– Мы с моей женой едем на станцию Макеевка, – продолжал я, – нам нужно найти ночлег. Хотел узнать, есть ли свободные места в ближайшем гостевом домике.*

*– Хм, ну пройдемте за мной!*

*Мы вышли из конторки и увидели мою жену, стоявшую с большой грудой чемоданов. Клятвин повёл нас в домик, находившийся недалеко от здания вокзала.*

*– Располагайтесь.*

*Я, желая для себя и своей жены только самое лучшее, увидел неопрятно одетого мужчину в нашей будущей комнате.*

– А это, простите, кто?

– А, забыл предупредить. Этот? – показывая на мужчину,  
– Да это телеграфист Козьмодемьянский – сосед ваш, прелестнейший человек.

В это время лежавшее на диване тело издало утвердительный звук:

– Кхе, кхе.

Клятвин развернулся и вышел. Жена недоуменно на меня посмотрела и присела на край кушетки, стоявшей рядом. Козьмодемьянский снова дал о себе знать.

– Прогнать они меня решили, будто я пьяница! Мошенники вы! Воры!

Телеграфист, будучи недоволен данной ситуацией, запинаясь в своей речи заплетавшимся языком, продолжал кричать все громче и громче:

– Мошенники! Воры!

Жена моя, стараясь быть интеллигентной женщиной, попыталась успокоить Козьмодемьянского.

– Может быть, вы будете потише? Что же вы кричите?

– Я найду на вас управу! Все равно найду! Мошенники! Воры! – продолжал Козьмодемьянский.

Неожиданно раздался стук в дверь

– Что у вас там происходит? Вы нарушаете покой других постояльцев!

– Так мы....

Дверь распахнулась

– Женщина, может быть, вы перестанете так кричать, иначе я буду вынужден отправить вас восвояси!

– Так она же ничего, это все телеграфист.

*Переведя взгляд на Козьмодемьянского, все поняли, что он спит.*

*– Ну да, что вы меня за дурака держите? Спит человек, отдыхает. А вы прочь отсюда, нарушители порядка.*

*– Да я, да я на вас жалобу, спросите Андрея Ивановича! Он знает мое поведение! Несите жалобную книгу!*

*Вскоре в книге появилась новая запись: «Приношу начальству мою жалобу на кондуктора Кучкина за его грубости в отношении к моей жене. Жена моя вовсе не шумела, а напротив, старалась, чтоб все было тихо. А также и насчёт жандарма Клятвина, который меня грубо за плечо взял. Жительство имею в имении Андрея Ивановича Ищеева, который знает мое поведение. Конторщик Самолучшев».*

Работа номер 3 представляет собой спин-офф на основе рассказа Чехова, то есть развитие второстепенной линии. Так автор раскрыл две записи в классическом рассказе, повествующие о случаях из жизни конторщика Самолучшева и телеграфиста Козьмодемьянского. Студент попытался сохранить лексический уровень текста, хотя некоторые слова отражают принадлежность текста к более позднему времени, чем 1884 г. Заголовок служит раскрытию темы вторичного текста.

#### 4.

##### *Юберные отзывы*

*На просторах Интернета существует сервис для заказа такси. Его разработали для того, чтобы больше зарабатывать и меньше тратить. Отзывы пользователей такси находятся в свободном доступе. Открывайте сайт и читайте:*

*«Уважаемые создатели! Проба клавиатуры!?» Под этим отзывом прикреплен арт с рожницей и сердечками.*

*Под файлом написано: «Срочно замените фото в Uber! В жизни водитель намного привлекательнее».*

*«Подъезжая к остановке, у водителя слетел навигатор. Где купить дешевые билеты в Саратове? Я. Аноним».*

*«Кто заказывал не знаю, а я дурак ожидаю».*

*«Оставил отзыв автомеханих Коловроев. Замените шины на зимние. Холодно».*

*«Приношу огромную жалобу на водителя такси. Вы привезли нас на Ленина 69, но забыли отдать наш алкоголь. Подвезите, пожалуйста, а то поставим одну звездочку».*

*«Джигурда оккультист!»*

*«Короче, водитель берега попутал... (ошибка загрузки). Когда я упал в тачку, был в ауте от (ошибка загрузки). Я залип на такую дичь (далее на всей странице баг, кроме подписи)*

*Студент I курса автомобильного училища».*

*«В ожидании Uber я смотрел на аватарку водителя и был весьма недоволен. Оставляю этот отзыв здесь».*

*Подпись: «Местный тик-токер».*

*«Я знаю, кто ты. Это Серёга».*

*«Ребята! Азино-три-топора – афера».*

*«Жена участкового уехала из опорного пункта с уборщиком Костькой. Желаем всего лучшего. Не унывай, участковый!»*

*«Я захотел фалафель и попросил водителя отвезти меня в ближайшую веганскую забегаловку. Но водитель отвез меня в Мак».*

*Подпись: Полковник Сандерс».*

*«Хавай, что есть».*

*«Кто найдет чехол от AirPods-ов, маякните на этот номер».*

*«Так как меня сливают из Uber-а за вождение в нетрезвом виде, то объявляю, что все вы мошенники и воры. Водитель Федор».*

*«Твори добро. Трави бобров».*

*«Ван лав Ивлеева. Твой Элджей».*

*«Прошу корректно и по существу оформлять отзывы. Менеджер по связи с клиентами Илья Ильин».*

*«Хотя ты и менеджер, а олень».*

Работа номер 4 представляет собой апгрейд классического рассказа, то есть помещение классического текста с сохранением его повествовательной рамки в эпоху настоящего времени. Сам заголовок отсылает читателя к системе оценивания в популярном приложении по вызову такси (Uber). Отзывы на работу таксиста представляют собой своеобразную жалобную книгу XXI в., которая также открыта для всех и содержит оценку действительности.

Все студенческие работы являются проявлением метатекстуальности по классификации интертекстуальных элементов Н. Фатеевой.

Еще одним видом работы с классическим претекстом, проводимым на практических занятиях на филологическом факультете, является создание инфографики по рецепции писательских мифов, о которых говорилось выше. Иллюстрации писательских мифов, созданные студентами 4 курса филологического факультета помещены в приложении 2 (рис. 1–2). Работа с писательскими мифами позволяет, во-первых, рассмотреть биографию без налета вымысла и «хрестоматийного глянца» (В. Маяков-

ский), во-вторых, систематизировать знания студентов о писателе, а в-третьих, проанализировать причины создания мифа вокруг писателя.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Основываясь на рассмотренном нами теоретическом материале, а также на практическом анализе тургеневского интертекста в современной русской литературе, можно сделать следующие выводы:

1. Интертекстуальность как обязательный элемент русской постмодернистской прозы проявляется в форме латентного или явного диалога писателей конца XX – начала XXI в. с классическими претекстами. Этот диалог предопределен интересом к писательским мифам (пушкинскому, тургеневскому и пр.), к жанровой разносторонности творческого наследия классиков, к созданным им канонам литературных произведений, приобретшим статус концепта «образам-формулам» русского лишнего человека, маленького человека, нигилиста, тургеневской девушки, отцов и детей, дворянского гнезда и др.

2. Одной из форм рецепции интертекста в эпоху постмодернизма является *осмысление «писательского мифа»*. Выполняя роль своеобразного комментария к авторским суждениям, он актуализирует и претексты и сам образ классика в читательской рецепции, пробуждает интерес к «пройденному» в школе, побуждает читателя к сотворчеству.

3. Постмодернистское отношение к миру и к культурному наследию проявляется в таких *формах индивидуально-авторского переосмысления романного слова*, как: игра с жанром, деконструкция, адаптация классического романа для массового читателя. Выстраивание диалога происхо-

дит в форме ироничной игры с опытом предшественника, «использования» его произведений как источника для жанрового эксперимента.

4. Обращение к тургеневскому интертексту происходит не только по принципу взаимоотталкивания и взаимопроникновения, что формирует и одновременно разрушает «горизонт ожидания» читателя, но и по императиву «поиска органического синтеза». Интертекстуальные элементы, с одной стороны, служат деконструкции претекста, а с другой, – отталкиваясь от авторитета классика, демонстрируют не просто взаимодействие, но рождение нового синтеза морально-этических, гносеологических установок хрестоматийного произведения и актуальной картины действительности, о чем свидетельствует появление множественных *ремейков* и *сиквелов* как *форм рецепции текста оригинала*.

5. Переосмысление проблем, мотивов и образов творчества Тургенева в новейшей прозе происходит по двум направлениям. С одной стороны, мы имеем дело с тотальной иронией по отношению к тургеневским претекстам как проявлением постмодернистской эстетики. С другой стороны, сквозь призму тургеневских текстов современные авторы предъявляют героев нашего времени, зачастую не скрывая тоски по утерянному «классическому Тургеневу», по забытой, но не отвергнутой традиции.

6. Особый интерес для писателей-постмодернистов представляет *мистериальное звучание произведений позднего Тургенева*. Скрытое за историческим пластом повествования, оно притягивает ощущением саспиенса во время пе-

рехода от одного физиологического состояния к другому: из мира реальности в мир сна, от забытья к настоящему.

7. *Тургеневский интертекст имеет многослойную структуру.* Паратекстуальность, ономастические цитаты, отсылки к «писательскому мифу», различные формы цитат и аллюзий к текстам-предшественникам, подвергшаяся модификации фабула и / или сюжетная канва претекста, отсылка к сюжету претекста как к чему-то уже свершившемуся и всем известному, что позволяют создать продолжение (сиквел) или новый текст с узнаваемым персонажем (ребут, фанфик). Причем в рамках одного произведения присутствуют сразу несколько «слоев», что способствует расширению стереотипных рецептов за счет наложения рецептивных полей, обогащенных индивидуальным опытом писателей-постмодернистов.

## БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

### І. Художественная литература

1. *Безелянский, Ю. Н.* Тысяча и два поцелуя: Занимательная энциклопедия / Ю. Н. Безелянский. – Москва: ОАО Издательство «Радуга», 2004. – 336 с. – ISBN 5-05-005872-4. – Текст: непосредственный.
2. *Битов, А. Г.* Пушкинский дом / А. Г. Битов. – Москва: Изд. Азбука-классика, 2000. – 500 с. – ISBN 5-267-00096-5. – Текст: непосредственный.
3. *Бушков, А. С.* Брежнин луг / А. С. Бушков. – URL: [http:// lib.ru/RUFANT/BUSHKOW/meadow.txt](http://lib.ru/RUFANT/BUSHKOW/meadow.txt). – Текст: электронный.
4. *Быков, Д. Л.* Карманный оракул. Признания автора: сбылись ли пророчества? / Д. Л. Быков. – Санкт-Петербург: Лимбус Пресс, 2017. – 470 с. – ISBN 5-63269-48874-2. – Текст: непосредственный.
5. *Водолазкин, Е. Г.* Инструмент языка. О людях и словах / Е. Г. Водолазкин. – Москва: Астрель, 2012. – 349 с. – ISBN 978-5-271-38599-5. – Текст: непосредственный.
6. *Ерофеев, В. В.* Москва-Петушки / В. В. Ерофеев. – Санкт-Петербург: Азбука: Азбука-Аттикус, 2015. – 672 с. – ISBN 978-5-389-094642. – Текст: непосредственный.
7. *Ерофеев, В. В.* Русская красавица / В. В. Ерофеев. – Москва: Зебра Е, 2005. – 318 с. – ISBN 745-625521-652-1. – Текст: непосредственный.
8. *Курицын, В.* Семь проз: Рассказы, повести / В. Курицын. – Санкт-Петербург: Амфора, 2002. – 397 с. – ISBN 5-94278-302-0. – Текст: непосредственный.

9. *Пелевин, В. О.* Все рассказы / В. О. Пелевин. – Москва: Изд-во Эксмо, 2005. – 512 с. – ISBN 978-6-412-335987-2. – Текст: непосредственный.
10. *Попов, Е. А.* Накануне накануне: роман, повести / Е. А. Попов. – Москва: ЗАО «ЛГ Информэйшн Груп»; ЗАО «Издательский дом Гелеос», 2001. – 448 с. – ISBN 5-8249-0039-6. – Текст: непосредственный.
11. *Пьецух, В. А.* Низкий жанр / В. А. Пьецух. – Москва: Зебра Е, 2006. – 752 с. – ISBN 5-7262-4697-3. – Текст: непосредственный.
12. *Сорокин В. Г.* Настя / В. Г. Сорокин. – Москва: Астрель: АСТ, 2008. – 541 с. – ISBN 5-46328971-6. – Текст: непосредственный.
13. *Стрельцов, С.* Тургеневская девушка / С. Стрельцов // Нева, 2008. – № 10. – URL: <http://magazines.russ.ru/neva/2008/10/se8.html>. – Текст: непосредственный.
14. *Стругацкий, А. Н.* Собрание сочинений: в 11 т. / А. Н. Стругацкий, Б. Н. Стругацкий. – Москва: АСТ: АСТ МОСКВА, 2007. – Т.9. – 672 с. – Текст: непосредственный.
15. *Тургенев, И. С.* Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. / И. С. Тургенев. – Москва: Наука, 1978. – 30 т. – Текст: непосредственный.
16. *Улицкая, Л. Е.* Бедные, злые, любимые: Повести. Рассказы / Л. Е. Улицкая. – Москва: Изд-во Эксмо, 2006. – 384 с. – ISBN 5-699-11526-9. – Текст: непосредственный.

## II. Историко-литературные, теоретико-литературные и историко-культурные работы

17. *Абрамовских, Е. В.* Креативная рецепция незаконченных произведений как литературная проблема (на материале дописываний незаконченных отрывков А.С. Пушкина): автореф. дис. ... д-ра филол. наук Е. В. Абрамовских. – М., 2007. – 44 с. – Текст: непосредственный.
18. *Айхенвальд, Ю. И.* Силуэты русских писателей / Ю. И. Айхенвальд. – Москва: Республика, 1994. – 592 с. – ISBN 5-432987-570-3. – Текст: непосредственный.
19. *Арнольд, И. В.* Читательское восприятие интертекстуальности и герменевтика / И. В. Арнольд // Интертекстуальные связи в художественном тексте: Межвузовский сборник научных трудов. – Санкт-Петербург: Изд-во С-Петербург. ун-та, 1993. – С. 4–12. – ISBN 7-84693-230-7. – Текст: непосредственный.
20. *Баженова, Е. А.* Интертекстуальность / Е. А. Баженова // Стилистический энциклопедический словарь русского языка / под ред. М. Н. Кожинной. – Москва: Флинта: Наука, 2003. – 709. – ISBN 978-5-8295-0028-3. – Текст: непосредственный.
21. *Барт, Р.* Избранные работы: Семиотика: Поэтика / Р. Барт; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – Москва: Прогресс, 1989. – 616 с. – ISBN 6-1236-458654-6. – Текст: непосредственный.
22. *Басинский, П. В.* Простое как самое сложное / П. В. Басинский // Октябрь. – 1997. – № 11. – URL: <http://>

- magazines.russ.ru/october/1997/11/kur1.html. – Текст: электронный.
23. *Бахтин, М. М.* Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М. М. Бахтин. – Москва: Худож. лит., 1975. – 504 с. – Текст: непосредственный.
  24. *Беляева, И. А.* «Отцы и дети» Тургенева: роман о «вечном примирении» / И. А. Беляева // Филологический класс. – 2017. – № 3 (49). – С. 7-14. – Текст: непосредственный.
  25. *Борев, Ю. Б.* Эстетика. Теория литературы: Энцикл. слов. Терминов / Ю. Б. Борев. – Москва: Астрель: АСТ, 2003. – 574 с. – ISBN 5-2710-7055-7. – Текст: непосредственный.
  26. *Брагина, Н. Г.* ИмPLICITная информация и стереотипы дискурса / Н. Г. Брагина // ИмPLICITность в языке и речи / отв. ред. Е. Г. Борисова, Ю. С. Мартемьянов. – Москва: «Языки русской культуры», 1999. – С. 43-57. – Текст: непосредственный.
  27. *Васильева, Е. В.* Тургеневские девушки: социально-педагогические манипуляции loci communibus произведений И.С. Тургенева в советской и постсоветской культуре / Е. В. Васильева, А. В. Козлова // Шаги. – 2016. – № 4. – С. 173-203. – Текст: непосредственный.
  28. *Веселовский, А. Н.* Историческая поэтика / А. Н. Веселовский. – Ленинград: Художественная литература, 1940. – 648 с. – Текст: непосредственный.
  29. *Генис, А. В.* Иван Петрович умер: ст. и расследования / А. В. Генис. – Москва: Новое литературное обозрение, 1999. – 334 с. – ISBN 5-86793-077-7. – Текст: непосредственный.

30. *Дубин, Б. А.* Классика, после и рядом: Социологические очерки о литературе и культуре / Б. А. Дубин. – Москва: Новое литературное обозрение, 2010. – 345 с. – ISBN 7- 542-62873-8. – Текст: непосредственный.
31. *Женетт, Ж.* Палимпсесты: литература во второй степени / Ж. Женетт. – Москва: Науч. мир, 1982. – 76 с. – Текст: непосредственный.
32. *Жолковский, А. К.* Избранные статьи о русской поэзии: инварианты, структуры, стратегии, интертексты / А. К. Жолковский. – Москва: РГГУ, 2005. – 652 с. – ISBN 7-367-42877-5. – Текст: непосредственный.
33. *Загидуллина, М. В.* Классические литературные феномены как историко-функциональная проблема (творчество А. С. Пушкина в рецептивном аспекте) / М. В. Загидуллина. – URL: [http://zagidullina.ru/disser/chapter\\_3](http://zagidullina.ru/disser/chapter_3). – Текст: электронный.
34. *Ингарден, Р.* Исследования по эстетике / Р. Ингарден; пер. с польского А. Ермилова, Б. Федорова. – Москва, 1962. – 572 с. – Текст: непосредственный.
35. *Катаев, В. Б.* Игра в осколки: Судьбы русской классики в эпоху постмодернизма / В. Б. Катаев. – Москва: Изд-во МГУ, 2002. – 252 с. – ISBN 5-211-04757-5. – Текст: непосредственный.
36. *Корман, Б. О.* Избранные труды по теории и истории литературы / Б. О. Корман. – Ижевск: Изд-во Удм. унта, 1992. – 236 с. – ISBN 5-364-746985-5. – Текст: непосредственный.

37. *Кристева, Ю.* Бахтин, слово, диалог и роман / Ю. Кристева // Вестник МГУ. Сер. 9. Филология. – 1995. – № 1. – С. 97–124. – Текст: непосредственный.
38. *Кубасов, А. В. М. Е.* Салтыков-Щедрин как зеркало русского постмодернизма / А. В. Кубасов // Филологический класс. – 2011. – № 26. – С. 23–26. – Текст: непосредственный.
39. *Кузьмина, Н. А.* Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка: монография / Н. А. Кузьмина. – Екатеринбург-Омск: Изд-во Уральского института, 1999. – 268 с. – ISBN 5-7695-4176-2. – Текст: непосредственный.
40. *Курицын, В.* Великие мифы и скромные деконструкции / В. Курицын // Октябрь. – 1996. – № 3. – С. 171–187. – Текст: непосредственный.
41. *Курляндская, Г. Б.* Эстетический мир И. С. Тургенева / Г. Б. Курляндская. – Орел: Изд-во гос. телерадиовещат. компании, 1994. – 343 с. – Текст: непосредственный.
42. *Лейдерман, Н. Л.* Русский реализм на исходе XX в. / Н. Л. Лейдерман // Современная русская литература: проблемы изучения и преподавания: Мат. всерос. научно-практ. конф. / Пермский гос. ун-т. – Пермь, 2003. – С. 26–32. – ISBN 5-7695-0954-6. – Текст: непосредственный.
43. *Лец, С. Е.* Непричесанные мысли / С. Е. Лец. – URL: [http:// lib.ru/INPROZ/LEC/translations.txt](http://lib.ru/INPROZ/LEC/translations.txt). – Текст: электронный.
44. *Липовецкий, М. Н.* Сорокин-троп: карнализация / М. Н. Липовецкий // НЛО. – 2013. – № 120. – URL: <http://>

- magazines.russ.ru/nlo/2013/120/li11.html. – Текст: электронный.
45. Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин. – Москва: НПК «Интелвак», 2001. – 1600 с. – ISBN 5-93264-026-X. – Текст: непосредственный.
  46. *Лотман, Ю. М.* Избранные статьи: статьи по семиотике и типологии культуры / Ю.М. Лотман. – Таллин: Александра, 1992. – 479 с. – ISBN 6-542-23589-6. – Текст: непосредственный.
  47. *Маркова, Т. Н.* Проза конца XX века: динамика стилей и жанров: материалы к курсу истории рус. лит. XX века / Т. Н. Маркова. – Челябинск: Изд-во Челяб. гос. пед. ун-та, 2003. – 268 с. – ISBN 5-765-37224-7. – Текст: непосредственный.
  48. *Миц, З. Г.* Поэтика русского символизма / З. Г. Миц. – Санкт-Петербург: Искусство-СПб, 2000. – 480 с. – ISBN 5-7412-34774-2. – Текст: непосредственный.
  49. *Михина, Е. В.* Чеховский интертекст в русской прозе конца XX – начала XXI века: автореф. дис. ... канд. филол. наук Е. В. Михина. – Екатеринбург, 2008. – 22 с. – Текст: непосредственный
  50. *Москвин, В. П.* Интертекстуальность: категориальный аппарат и типология / В. П. Москвин // Известия ВГПУ. – 2013. – № 2. – С. 54–62. – Текст: непосредственный.
  51. *Набоков, В. В.* Лекции по русской литературе / В. В. Набоков. – Москва: Азбука, 2015. – 384 с. – ISBN 7-128-42851-3. – Текст: непосредственный.

52. *Николина, Н. А.* Филологический анализ текста / Н. А. Николина. – Москва: Академия, 2003. – 256 с. – ISBN 5-7695-0954-6. – Текст: непосредственный.
53. *Олизько, Н. С.* Типология интертекстуальных отношений / Н. С. Олизько // Интертекст в художественном и публицистическом дискурсе: сб. докл. междунар. науч. конф. (Магнитогорск, 12–14 ноября 2003 года) / ред.-сост. С. Г. Шулежкова. – Магнитогорск, 2003. – С. 59–62. – Текст: непосредственный.
54. *Полтавец, Е. Ю.* Отцы и дети в романе И. С. Тургенева «Отцы и дети». К вопросу о смысле названия / Е. Ю. Полтавец // сб. мат. Международной научной конференции «Неизвестный Тургенев». Тургеневские чтения – 4. (г. Москва, 24–26 сентября 2008 года). – Москва: Русский путь, 2009. – 416 с. – ISBN 743-5-46287-324-2. – Текст: непосредственный.
55. *Потебня, А. А.* Слово и миф / А. А. Потебня; сост., подгот. текста и примеч. А. Л. Топоркова. – Москва: Правда, 1989. – 622 с. – Текст: непосредственный.
56. *Савельева, В. В.* Художественная гипнология и онейро-поэтика русских писателей / А. В. Савельева. – Алматы: Жазуши, 2013. – 520 с. – ISBN 5-415-74121-4. – Текст: непосредственный.
57. *Славникова, О.* Rendez-vous в конце миллениума / О. Славникова // Новый мир, 2002. – № 2. – URL: [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/2002/2/slav.htm](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2002/2/slav.htm). – Текст: электронный.
58. *Степанов Ю. С.* «Интертекст», «интернет», «интерсубъект» (к основаниям сравнительной концептологии) /

- Ю. С. Степанов // Изв. Рос. акад. наук. Сер. Лит. и яз. – 2001. – Т. 60. – № 1. – С. 603–612. – Текст: непосредственный.
59. *Стрелец, Л. И.* Коммуникативная стратегия изучения литературного произведения в школе / Л. И. Стрелец. – Челябинск: Изд-во Южно-Уральского гос. гуманитарно-пед. ун-та, 2016. – 359 с. – ISBN 978-5-41269-3. – Текст: непосредственный.
60. *Суперанская, А. В.* Словарь русских личных имен / А. В. Суперанская. – Москва: Изд-во Эксмо, 2003. – 544 с. – ISBN 4-673-52489-2. – Текст: непосредственный.
61. *Сухих, И. Н.* Русская литература для всех. Классное чтение! (От «Слова о полку Игореве» до Лермонтова) / И. Н. Сухих. – Санкт-Петербург: Издательская группа «Лениздат», «Книжная лаборатория», 2017. – 544 с. – ISBN 978-5-9909926-0-3. – Текст: непосредственный.
62. *Сухих, И. Н.* Структура и смысл. Теория литературы для всех / И. Н. Сухих. – Москва: Азбука, 2016. – 544 с. – ISBN 978-5-389-08000-3. – Текст: непосредственный.
63. *Таразевич, Е. Г.* Римейк в современной русской драматургии / Е. Г. Таразевич // Современная русская литература: проблемы изучения и преподавания: Сб. ст. по материалам Междунар. науч.-практ. конф. – Пермь, 2005. – Ч. 1. – С. 318–321. – Текст: непосредственный.
64. *Топоров, В. Н.* Странный Тургенев (Четыре главы) / В. Н. Топоров. – Москва: Российск. гос. гуманит. ун-т, 1998. – 192 с. – ISBN 978-5-9765-2077-6. – Текст: непосредственный.

65. *Тороп, П. Х.* Проблема интекста / П. Х. Тороп // Текст в тексте: Труды по знаковым системам. – Тарту: Изд-во ТГУ, 1981. – С. 33–44. – Текст: непосредственный.
66. *Тынянов, Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов. – Москва: Наука, 1977. – 576 с. – Текст: непосредственный.
67. *Тюпа, В. И.* Коммуникативная природа литературы / В. И. Тюпа // Теория литературы: учеб. пособие в 2 т. / С. Н. Бройтман, Н. Д. Тамарченко, В.И. Тюпа. – Москва: Академия, 2004. – Ч. 1. – С. 77–104. – ISBN 978-5-4697-3247-6. – Текст: непосредственный.
68. *Фатеева, Н. А.* Типология интертекстуальных элементов и связей в художественной речи / Н. А. Фатеева // Изв. АН Серия литературы и языка. – Т. 57. – 1998. – № 5. – С. 25–38. – Текст: непосредственный.
69. *Хиршкоп, К.* Существует ли «западный» подход к Бахтину? / К. Хиршкоп // Нов. лит. обозрение. – 2002. – № 57. – С. 93–106. – Текст: непосредственный.
70. *Черняева, А. С.* Интертекстуальность и аллюзия: проблема соотношения / А. С. Черняева. – URL: <http://www.res.krasu.ru/paradigma/1/12.htm>. – Текст: электронный.
71. *Шагалова, Е. Н.* Словарь новейших иностранных слов (конец XX – начало XXI вв.) / Е. Н. Шагалова. – Москва: АСТ: Астрель, 2010. – 943 с. – ISBN 5-7695-36325-1. – Текст: непосредственный.
72. *Шулежкова, С. Г.* Проблема смерти автора в условиях «тотальной цитатности» / С. Г. Шулежкова // Интертекст в художественном и публицистическом дискур-

- се: сб. докл. междунар. науч. конф. (Магнитогорск, 12-14 ноября 2003 года) / ред.-сост. С. Г. Шулежкова. Магнитогорск, 2003. – С. 38–45. – Текст: непосредственный.
73. Якобсон, Р. О. Язык и бессознательное / Р. О. Якобсон. – Москва: Гнозис, 1996. – 248 с. – ISBN 4- 653- 96785-6. – Текст: непосредственный.
74. Яусс, Х. Р. История литературы как вызов теории литературы / Х. Р. Яусс // Современная литературная теория: антология. – Москва, 2004. – С. 192–201. – ISBN 4-43718-41763-9. – Текст: непосредственный.

## ПРИЛОЖЕНИЯ

### Приложение 1

#### Терминологический минимум курса по изучению основ интертекстуального анализа

Аллюзия	Претекст
Апгрейд	Приквел
Архитекстуальность	Постмодерн
Вторичный текст	Ребут
Гипертекстуальность	Ремейк
Инвариант	Реминисценция
Интермедиальность	Рецепция
Интертекст	Сиквел
Интертекстуальность	Спин-офф
Метатекстуальность	Текст-оригинал
Мидквел	Фанфик
Миф	Центонный текст
Ономастические цитаты	Цитаты
Паратекстуальность	
Писательский миф	

# А.П. Чехов

• **МНОГО ИМЕН:** Антоша Чехонте, человек без селезёнки, Шиммер Шекспирович Гёте и др.

• **ВРАЧ:** называл медицину "нечкой", а литературу — "любовницей".

• **ЛЮБИТЕЛЬ ЖЕНЩИН:**

Некоторые его поклонницы даже проследовали за Чеховым...

• **НАСТОЯЩИЙ ИНТЕРЛЮДЕНТ**

• **БОЛЕЛ ТУБЕРКУЛЕЗОМ,** но никогда не жаловался даже в самые тяжёлые моменты обострения болезни

• **ЛЮБИЛ ЖИВОТНЫХ:** у Чехова были две кошки и мангуст по кличке Сволочь.

• **Ялта** — любимый город Чехова

• **КАРАСИ В СМЕТАНЕ** — любимое блюдо Чехова

• **КОМЛЕКЦИОНИРОВАНИЕ:** Чехов собирал мор-тростки, письма и даже счета из ресторанов

• **ПРОЗОРЛИВОСТЬ:** об интуиции Чехова ходили легенды

• **ОЛЬГА КЛИМЕР** была некой Чехова. Детей у них не было, хотя Чехов о них мечтал

Безупречный внешний вид

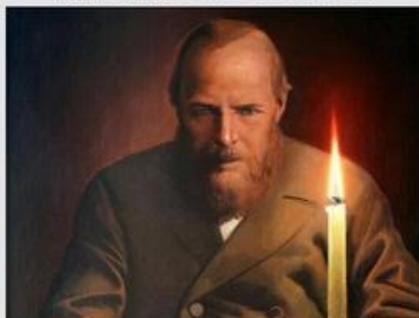
под пальто костюм (брюки и пиджак); нилетка, возмотно) и КАСАЛЬНАЯ РУБАШКА С ГАЛСТУКОМ или ГАЛСТУКОМ-БАБОЧКОЙ



Рис. 1. – Писательский миф о А.П. Чехове

# ФЕДОР МИХАЙЛОВИЧ ДОСТОЕВСКИЙ

Факты глазами "обывателя"



## ИГРОК

Был очень азартным, проигрывал в карты и рулетку огромные суммы.



## БОРОДА

Ходил слух, что Достоевский выписывает специальные мази, чтобы сделать бороду более густой.



## РЕВНОСТЬ

Был ревнив. Выработал для своей жены строгий свод правил, который она соблюдала (не могла красить губы и улыбаться другим мужчинам).



## БОЛЕЗНЬ

Страдал от эпилепсии.



## СМЕРТНАЯ КАЗНЬ

За участие в кружке петрашевцев был приговорен к смертной казни, которую в последний момент заменили на 4 года каторги.



## ОПРЯТНОСТЬ

Не терпел неопрятности в одежде.



## ТРЕВОЖНОСТЬ

Почти всегда находился в напряжении. Когда ему отказывала дама, мог упасть в нервический обморок.



## ПУНКТУАЛЬНОСТЬ

Назначал точный час свидания: "Ни раньше ни позже". Тех, кто ошибся хоть на минуту не принимал.



## ПИСАТЕЛЬСТВО

Обычно писал свои произведения ночами.



## МИРОВОЗЗРЕНИЕ

После ссылки стал христианином и патриотом: "Все назначение России заключается в православии, в свете с Востока, который потечет к ослепшему на Западе человечеству, потерявшему Христа"

Рис. 2. – Писательский миф о Ф. М. Достоевском

Учебное издание  
*Юлия Александровна Гимранова*

## ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЙ АНАЛИЗ

Учебно-методическое пособие

ISBN 978-5-907409-80-4

Рекомендовано РИСом ЮУрГГПУ  
Протокол № \_\_\_, 2021

Редактор Л. Н. Корнилова  
Технический редактор А. Г. Петрова

Издательство ЮУрГГПУ  
454080, г. Челябинск, пр. Ленина, 69.

Подписано в печать  
Формат 60x84/16. Объем 4,8 уч.-изд. л. ( 8,14 усл.-п. л.)  
Тираж 100 экз. Заказ №

Отпечатано с готового оригинал-макета в типографии  
ЮУрГГПУ  
454080, г. Челябинск, пр. Ленина, 69