

Г. А. АВДЕЕВА

*(Нижнетагильский государственный социально-педагогический институт, филиал Российского государственного профессионально-педагогического университета, г. Нижний Тагил)*

## **ИГРОВОЙ ПОТЕНЦИАЛ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫХ ЭЛЕМЕНТОВ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ: НА МАТЕРИАЛЕ СБОРНИКА М. ВЕЛЛЕРА «ЛЕГЕНДЫ АРБАТА»**

**Аннотация.** В статье рассматривается игровой потенциал интертекстуальных элементов в художественном тексте. В анализируемых произведениях М. Веллера (сборник «Легенды Арбата») активно представлены различные типы интертекстуальных элементов: цитаты, псевдоцитаты, цитаты-заглавия, разнообразные аллюзии и др. Наиболее значимыми оказываются фольклорные и литературные аллюзии, обусловленные отчасти жанровыми признаками произведений. В большинстве случаев включение интертекстуальных элементов определяется авторской установкой на создание комического эффекта. В ряде произведений цитаты и аллюзии носят системный характер, семантически обогащают текст. Так, например, в «Пятикнижии» сказочные аллюзии подчеркивают фантастичность, абсурдность описываемой ситуации. Эклектичный характер цитат в «Гулливере» подчеркивает неорганичное внедрение скульптурных произведений героя в городское пространство. Эклектичность, абсурдность соединения в одном контексте стилистически разнородных интертекстуальных элементов является одним из основных приемов, реализуемых в сборнике М. Веллера «Легенды Арбата».

**Ключевые слова:** интертекстуальные элементы, языковая игра, цитата, аллюзия, прецедентные феномены, стилистический контраст, художественный текст.

Проблема межтекстового взаимодействия давно интересует исследователей. И, хотя в последнее время появилось множество работ, посвященных интертексту и интертекстуальности в сфере художественного дискурса, тем не менее, эту проблему нельзя считать исчерпанной. Под интертекстуальностью, как

правило, понимается «присутствие в тексте более или менее маркированных следов других текстов в виде цитат, аллюзий или целых введенных рассказов» [Арнольд 1992: 53]. В монографии «Интертекст в мире текстов: контрапункт интертекстуальности» Н. А. Фатеева предлагает вариант классификации интертекстуальных элементов, включающей следующие разновидности: цитата (с атрибуцией и без), аллюзия неатрибутивная, аллюзия с атрибуцией, центонные тексты, цитаты-заглавия, эпиграфы, интертекст-пересказ, дописывание «чужого» текста, интертекст как троп или стилистическая фигура и др. [Фатеева 2007: 122-158].

Безусловно, наиболее распространенными и неоднократно описанными в литературе видами интертекстуальных элементов являются цитата и аллюзия. Но если определение цитаты не вызывает особых расхождений, то в понимании термина «аллюзия» нет однозначности. Ср.: «**Аллюзия** (от лат. *allusio* – намёк, шутка) – стилистический прием; употребление в речи или в художественном произведении ходового выражения в качестве намёка на хорошо известный факт, исторический или бытовой... Многие крылатые слова и выражения основаны на А.» [Квятковский 1998: 22-23]. «**Аллюзия** – заимствование определенных элементов претекста, по которым происходит их узнавание в тексте-реципиенте, где и осуществляется их предикация». «От цитаты аллюзию отличает то, что заимствование элементов происходит выборочно, а целое высказывание или строка текста-донора... присутствуют как бы «за текстом» – только имплицитно» [Фатеева 2007: 128, 129]. Из приведенных определений видно, что аллюзия может пониматься как намек на определенный исторический факт или известное имя (например, в работах Арнольд [Арнольд 1992: 53]), как отсылка к претексту, чаще всего литературному, и даже как крылатое выражение).

Мы придерживаемся широкого понимания аллюзии как отсылки и к известному топониму, антропониму (прецедентному имени), и к историческому событию (прецедентной ситуации), и к литературному тексту (прецедентному тексту). Рамки статьи не позволяют подробно рассматривать вопрос о соотношении понятий «аллюзия», «прецедентный феномен», «прецедентный

текст» и т.п. Подробнее о проблеме «прецедентности» см., например, в: [Петрова 2010].

Проблема интертекстуальности оказывается особенно актуальной в связи с анализом текстов постмодернистской литературы: «ранее интертекстуальность являлась лишь одним из приемов наряду с другими, а сейчас это самый выдвинутый прием и неотъемлемая часть постмодернистского дискурса... Если ранее, в начале XX века, авторы стремились ассимилировать интертекст в своем тексте... ввести мотивировку интертекстуализации, то конец века отличает стремление к диссимилиации, к введению формальных маркеров межтекстовой связи, к метатекстовой игре с «чужим» текстом» [Фатеева 2007: 31-32]. Таким образом, наличие интертекстуальных элементов в современной художественной литературе обусловлено в первую очередь сознательной установкой автора на языковую игру. Не случайно Т. А. Гридина в качестве одного из основополагающих принципов языковой игры в художественном тексте выделяет аллюзивный [Гридина 2008], особо подчеркивая значимость аллюзивной игры в создании разного рода «оценочных импликатур» [Гридина 2009].

Цель данной статьи – проанализировать игровой потенциал основных интертекстуальных элементов (цитаты, аллюзии и др.), представленных в творчестве М. Веллера, а также степень их эстетической целесообразности. В качестве материала исследования выбран сборник «Легенды Арбата» (2009), что обусловлено особенностями стиля данного автора, его очевидной склонностью к языковой игре, проявляющейся в произведениях различных жанров (см. об этом подробнее в: [Авдеева 2011]).

Широкую популярность писателю принесли «Легенды Невского проспекта» (1993). Позже, видимо, желая повторить успех, он создал «Легенды Арбата» (2009). «*Легенда* – 2. Предание, необыкновенная история, выданная за достоверную, приукрашенная достоверная история» [БСИС: 346]. «Как литературный жанр *легенда* – небольшой рассказ в прозе или стихах, построенный на материалах народных преданий» [Квятковский 1998: 167]. «Легенды» в сборниках М. Веллера – это произведения, сюжет которых основывается на неких мифологизированных в народном сознании историях.

Во вступлении к сборнику автор своеобразно объясняет специфику жанра: «В Москве есть все, кроме правды... Образ героя гуляет сам по себе... Автор не отвечает за фольклор и не властен над мифом» [Веллер 2015: 3]. Показательно, что уже в это минивступление М. Веллер щедро включает цитаты и аллюзии: *А она вертится; Но что делать с шилом в мешке...; Москва – звонят колокола!* и т.п. Показательно это совмещение отсылки к крылатому выражению «А все-таки она вертится», приписываемому Г. Галилею («фраза-символ уверенности человека в своей правоте, как бы и кто бы ни стремился эту уверенность поколебать» [Крылатые слова 2003: 9]), и цитаты из «попсовой» песенки Газманова. Автор задает таким образом некоторую ироничную тональность, в которой выдержаны все «Легенды Арбата», некий стилистический контраст высокого и низкого, истории и вымысла.

Сборник разделен на четыре части, каждая из которых завершается набором цитат или *псевдоцитат*: «Членораздельно», «Медные трубы», «Алмазный мой резец», «Златоуст». Степень достоверности цитирования соответствует, на наш взгляд, жанру «легенды»: это цитирование *по мотивам*. Скорее всего, цитата придумана, но очень соответствует приписываемому историческому лицу. Ограничимся примером из «Членораздельно»: «Такого никогда не было. И вот опять! *Виктор Черномырдин*» [Веллер 2015: 67].

В сборнике представлено такое средство межтекстовой связи, как *цитата-заглавие*. При этом цитаты-заглавия используются и собственно в названиях «легенд»: «Подвиг разведчика», «Гул-ливер», «Романс о влюбленных», «Пятикнижие» – и непосредственно в тексте: «*Путешествие из Петербурга в Москву* есть важнейшее в русской истории. Здесь ехал Радищев, здесь ехала Анна Каренина...» («Милицейский протокол») (Курсив везде наш. – Г.А.) [Веллер 2015: 299]. Показательно, что цитата-заглавие атрибутирована, но включение ее в текст не имеет глубинного смысла и носит, скорее, иронический характер, поскольку далее пойдет речь о путешествии свиней из Петербурга в Москву. В данном случае, как и во многих других в анализируемом сборнике, мы имеем дело со стилистическим контрастом: «интертекстуальная связь приобретает характер каламбу-

ра, гиперболы... соединяются «высокий» и «низкий» регистры...» [Фатеева 2007: 33].

Необходимо отметить обилие *литературных цитат*, в том числе частично трансформированных: «*Мавр сделал свое дело? Пшел в Мавританию*» («Пятикнижие») [Веллер 2015: 31]. Речь идет об отставке Хрущева. *Мавр сделал свое дело, мавр может уходить*: «Фраза-символ потребительского отношения к человеку, которого сначала цинично использовали в каких-либо целях, а потом, вместо благодарности, отвернулись от него» [Крылатые слова 2003: 388]. Крылатое выражение соответствует контексту. Грубо-просторечная форма «пшел» точно передает отношение советского госаппарата к бывшим руководителям, чиновникам.

Интересно использование цитат из детских произведений, в частности К. Чуковского: «*Волки от испуга скушали друг друга. Что вы имеете в виду, товарищ Егорычев?*» («Пятикнижие»). «*Вдруг из маминой из спальни кривоногий и хромой выбегает из какой-то кельи герр офицер в фуражке с высокой тульей*» («На театре»). «*Где убийца, где злодей... не собрать ему костей*» («Милицейский протокол») [Веллер 2015: 32, 60, 307]. В первом случае цитата подчеркивает степень страха, который испытывают советские архитекторы в ответ на критику начальства. Во втором фрагменте отсылка к «детскому» тексту придает еще большую комичность ситуации, подчеркивает абсурдность происходящего на сцене.

Из представленных в сборнике *аллюзий* следует отметить *библейские*: *соломоново решение* («Пятикнижие»); *мифологические*: «Сюжет с *троянским конем* положил свою тень на беззащитный пейзаж...» («Гулливер») [3, с. 101]; и разнообразные *фольклорные* аллюзии, в первую очередь – сказочные. Особенно богата фольклорными аллюзиями (и не только!) легенда «Пятикнижие». Обратимся к тексту этого произведения.

Основной сюжет – планирование застройки Калининского проспекта, проект современных высотных зданий: «Эдакий застенчивый сплав тонкой православной нити с ударным коммунистическим стержнем... оплот трудящегося человечества, горд будущего. Архитекторы засучили рукава; а Никиту Сергеевича Хрущева с его *громадьем планов* тут поперли на пенсию. Привыкать ли нам к переворотам. Что ни 20 лет – то новая кон-

ституция. Всегда *довариваем суп при следующем топоре*» [Веллер 2015: 31]. Данный фрагмент примечателен эклектичным соединением разнородных явлений: православие соединяется с коммунизмом; советский штамп («оплот трудящегося человечества») с отсылкой к сказочному сюжету. Все это подчеркивает нелепость самого проекта, а, точнее, изначальную неопределенность требований к проекту со стороны партийного руководства. Отсылка к сюжету про суп из топора актуализирует неожиданный для читателя смысл. «Топор» становится символом власти, которая мало того, что ставить неопределенные задачи, явно неосуществимые, но может и покарать за их невыполнение. Логично возникает обращение и к другому сказочному сюжету: «Мудрый народ давно понял начальство: *«Поди туда, не знаю куда, подай то, не знаю что»*» [Веллер 2015: 35]. Несколько вариантов проекта раз за разом отвергаются партийным начальством. Следуя туманным рекомендациям, архитекторы предлагают очередной вариант застройки проспекта: *«Это есть наш последний и решительный бой! Ма-сква! – зво-нят ко-ло-ко-лла! Красное, золотое, круглое и высокое. Народно-партийный вариант будущего проспекта иллюстрировал русскую сказку: «Кто-кто в тереме живет?!» Кремлевская зубчатка, храм Спаса на Нерли и броненосец на запасном пути»* [Веллер 2015: 36]. Снова мы видим соединение стилистически и эстетически разнородных вещей (цитата из «Интернационала» и звон колоколов, храм и бронепоезд). Обращение к сказке про теремок усиливает идею несостоятельности такого варианта проекта (в финале сказки теремок был раздавлен).

«Как тогда шутили: *первый блин комом*, второй парткомом, а третий тюремным сухариком. *Семь пар железных башмаков износили, семь железных посохов изжевали*, семь железных дверей языками пролизали – и представили царю седьмой вариант архитектурного чуда. И вы знаете – понравилось!» [Веллер 2015: 37]. Сказочный рефрен про семь железных башмаков, посохов и т.п. как нельзя более точно отражает идею мученичества советских зодчих. Проще сказочному персонажу найти то самое *«не знаю что»*, чем советскому архитектору (и другим представителям творческой интеллигенции) понять, что от него хочет партийное начальство. Эта же мысль подчеркнута и обращением

к другой известной сказке: «То есть труды и дни гениев советской архитектуры напоминали *сказку про курочку-рябу*, которая какое золотое яичко ни снеси – все одно серая мышканорушка... мышшь поганая... смахнет его хвостиком и раскокает вдребезги без понятия» [Веллер 2015: 34].

Обратимся к тексту еще одного произведения из сборника «Легенда Арбата» – рассказу «Гулливер». В нем повествуется о судьбе некоего скульптора (имя Церетели появляется только в последней главе), который, создав мечту детства – монументального Гулливера, пытается пристроить свое детище, трансформируя его то в Колумба, то в Васко де Гаму, и, наконец, в Петра Великого. Этот текст особенно насыщен разного рода *литературными аллюзиями и цитатами*. В первую очередь главный герой соотносит себя с Гулливером – героем книги Свифта, и, соответственно, противопоставляет себя лилипутам – людям, которые его окружают. Детские комплексы (издевательства сверстников в школьные годы) становятся своеобразным стимулом к творчеству – созданию скульптур, сначала миниатюрных, а потом монументальных.

В одном из интервью Веллер признался, что полностью придумал эту историю: «Зураб Церетели старинного княжеского рода. Насколько я понимаю, никто его не обижал ни в детстве, ни в отрочестве, ни в юности. Все это придумано от начала и до конца... В народе давно ходил слух о том, что Петр был сделан Колумбом и предназначался к пересечению Атлантики в честь 500-летия открытия Нового Света. Гулливер – это уже мое личное развитие темы. Потому что памятник настолько выдающийся, скорее в отрицательных смыслах этого слова, что на нем грех не потоптаться» [Интервью с М. Веллером].

Весь текст Веллера, конечно, не только этого произведения, а и всего сборника, проникнут иронией. В частности, претензия героя рассказа на монументальность, значительность («гулливерство» в стране лилипутов) подчеркнута сопоставлением с фигурой Льва Толстого: «К эпохе «перестройки» работающий и рачительный скульптор *заматерел* в Москве *такой глыбой, чело-вечищем*, что Лев Толстой бы рядом не встал...» [Веллер 2015: 96]. В данной фразе присутствует аллюзия на Ленинскую оценку Льва Толстого, зафиксированную в очерке М. Горького.

В созданном скульптором Гулливере англичане увидели «мрачное пророчество атомной войны». Америка не приняла Колумба-Гулливера. «Были когда-то у Маршака стихи про недобрую страну буржуев Америку: *Старый швейцар затворяет подъезд: – Нет, – говорит он, – В Америке мест!*» [Веллер 2015: 105].

Ни Испания, ни Италия, ни Португалия также не приняли гигантского Колумба. «И тут колокол зазвонил над *колыбелью трех русских революций*» [Веллер 2015: 107]. Такой фразой, включающей перифразу-штамп, начинается 10 глава «Гулливера». В этой главе скульптор пытается подарить Петра-Гулливера Санкт-Петербургу, недавно вернувшему себе исконное наименование. Поэтому логично, что 10 глава насыщена Пушкинскими цитатами из «Медного всадника»: «*Люблю тебя, Петра творенье! – разрывался от воодушевления скульптор...*»; «*На берегу пустынных волн Стоял он дум великих полн!* – напирал творец»; «Горжествующий скульптор звенел и прыгал, что Царь-Созидатель, Строитель и *Прорубатель* именно здесь необыкновенно уместен. – *Все флаги в гости будут к нам! И запируем на просторе!* Казалось, он подкупил Пушкина, заказав рекламную поэму с последующим банкетом» [Веллер 2015: 108, 110]. В данном фрагменте значима отсылка к крылатому выражению «прорубить окно в Европу», включенная в **аллюзивный окказионализм** «Прорубатель».

Интересен случай своеобразного миницентона, который открывает последнюю главу «Гулливера»: «*Я шар земной чуть не весь обошел – и жизнь хороша, и жить хорошо. Я вернулся в мой город, знакомый до слез. Выходи на бой, чудище поганое*» [Веллер 2015: 111]. Гулливер-Петр «вернулся» в родной город своего автора. И не только он. «Как мегатонными вехами процесса Москва оказалась заставленной циклопическими истуканами Церетели» [Веллер 2015: 111]. Соединение трех разнородных, разностилевых цитат в начале главы подчеркивает эклектичность, абсурдность наполнения Москвы скульптурами Церетели. Оптимистичная и плакатная цитата из Маяковского резко контрастирует со строками Мандельштама, исполненными горечи. А последняя (третья) сказочная фраза вообще в контексте приобретает двусмысленный характер. Кто именно «чудище

поганое»? То ли это обращение скульптора к своим врагам, которые мешают внедрению скульптур в городское пространство, то ли сами творения скульптора превращаются в чудищ.

Представлены в сборнике и многочисленные **именные аллюзии** (отсылки к прецедентным именам). Как правило, их включение обусловлено установкой на комический эффект. Так, например, герои одной из «легенд» («Милицейский протокол») вынуждены сочинять абсурдные тексты милицейских протоколов, лишь бы не заниматься расследованием либо перекинуть дело другому отделению милиции: «*Але! – мы щем таланты...*». В каждом отделении воспитывается такой *Гомер*, такой *Нестор*, что классики в раю скрежещут от зависти»; «*Джекипотрошители* пишут полотно «*Последний день Помпеи*». Учебник суицидологии в примерах и картинках» [Веллер 2015: 300, 308]. Еще пример: «И вот тогда у Гайдара появился нервный тик... У *Наполеона* в критических ситуациях иногда дрожала левая икра... Гайдар оскаливается и щелкает челюстями. Выглядит это страшно даже в зеркале. Добродушный *Винни-Пух* на миг являет жесткую суть хозяина леса... Он щелкает, а в руке у него бритвенное лезвие. И лезвие дергает его по уху... И в таком виде его застает жена. И со сна вскрикивает. *Ван Гог*» («День рождения Гайдара») [Веллер 2015: 178]. В приведенных примерах комический эффект достигается вновь за счет стилистического контраста: сравнение современных милиционеров с древними сказителями; включение в один ряд несопоставимых фигур Наполеона (историческая личность, символ величия), Винни-Пуха (добродушный детский персонаж) и Ван-Гога (символ гениальности, граничащей с безумием).

Проведенный анализ произведений М. Веллера из сборника «Легенды Арбата» позволяет сделать следующие выводы.

В «легендах» представлены следующие разновидности интертекстуальных элементов: цитаты, псевдоцитаты (высказывания, приписываемые известным личностям, в основном, политическим деятелям), цитаты-заглавия, разнообразные аллюзии, в том числе именные, фрагмент центонного текста, аллюзивный окказионализм (*прорубатель*). Источниками аллюзий в рассматриваемых произведениях являются, прежде всего, *литературные, фольклорные, библейские, песенные* тексты, в некоторых

случаях кинофильмы, исторические факты. Наиболее интересны фольклорные и литературные аллюзии. Первые обусловлены, в частности, жанровыми признаками произведений (легенда – фольклорный жанр), как, например, в «Пятикнижии».

Разнообразные цитаты и аллюзии в текстах сборника, безусловно, служат средством языковой игры. В первую очередь они связаны с проявлением авторской иронии, в том числе за счет стилистического контраста. Можно отметить формализацию межтекстовых связей: на наш взгляд, некоторые новеллы М. Веллер излишне насыщает цитатами и аллюзиями, желая помешать читателя во что бы то ни стало. И все же в отдельных произведениях интертекстуальные элементы носят системный характер, семантически обогащают текст. Так, например, в «Пятикнижии» сказочные аллюзии подчеркивают фантастичность, абсурдность описываемой ситуации, которая больше всего соотносится с сюжетом волшебной сказки, в которой герой проходит через многие испытания, чтобы найти *«не знаю что»*. Эклектичный характер цитат в «Гулливере» подчеркивает неорганичное внедрение скульптурных произведений героя в городское пространство. Эклектичность, абсурдность соединения в одном контексте стилистически разнородных интертекстуальных элементов выступает одним из основных приемов, реализуемых в сборнике М. Веллера «Легенды Арбата».

## ЛИТЕРАТУРА

*Авдеева Г.А.* Языковая личность современного писателя-публициста (на материале творчества М. Веллера) // Нижнетагильская государственная социально-педагогическая академия. Ученые записки. Филологические науки. – Нижний Тагил, 2011.

*Арнольд И. В.* Проблемы интертекстуальности // Вестник СПбГУ, серия 2. История, языкознание, литературоведение. 1992. Вып. 4.

*Большой словарь иностранных слов (БСИС) /* Сост. А. Ю. Москвин. – М., 2001.

*Веллер М.* Легенда Арбата. – М., 2015.

*Гридина Т.А.* Языковая игра в художественном тексте: монография. – Екатеринбург, 2008.

*Гридина Т.А.* Оценочный контекст языковой игры в художественном тексте (на материале рассказов Т.Н. Толстой) // Оценки и ценности современном мире. Сб. научн. трудов / Под ред. С.С. Ваулиной, В.И. Грешных. – Калининград, 2009.

*Интервью с Михаилом Веллером.* «Через 25 лет о гослидеров путинской эпохи историки вытрут ноги...» «Новая газета» [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://novayagazeta-n.ru/2010/143/mihail-veller-cherez-25-let-o-goslidirov-putinskoi-epohi-istoriki-vytrut-nogi.html>

*Квятковский А. П.* Школьный поэтический словарь. – М., 1998.

*Крылатые слова:* Энциклопедия / *Авт.-сост.* В. Серов. – М., 2003.

*Петрова Н. В.* Эволюция понятия «прецедентный текст» // Вестник Иркутского государственного лингвистического университета. Выпуск № 2 (10), 2010.

*Фатеева Н. А.* Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности. – М., 2007.

©Авдеева Г.Н., 2017