

DOI: 10.17805/zpu.2018.1.19

## Интертекстуальность как инструмент моделирования метатекста в творчестве В. Набокова

Л. Ю. СТРЕЛЬНИКОВА

АРМАВИРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

Предметом исследования в статье является интертекстуальность как художественный прием игровой поэтики русского и американского писателя В. Набокова (1899–1977). Определены эстетические особенности интертекстуальности в творчестве писателя, принципы ее художественного воплощения. Анализируются произведения «Машенька» (1926), «Король, дама, валет» (1928), «Отчаяние» (1930), «Подвиг» (1932), «Дар» (1937). Интертекстуальность выводит произведение литературы из сферы классического искусства в направлении постмодернистской эстетики и позволяет автору пародийно играть разными культурными кодами, отойти от миметической системы в сферу иррационального искусства. В постмодернизме интертекстуальность становится способом деконструкции произведения, моделирования текста по принципу ризомного разветвления. У такого текста отсутствует единый смысловой источник (корень), поэтому читатель, чтобы получить удовольствие от прочитанного, должен находить интертекстуальные источники. Вовлеченный в интертекстуальную игру художественный текст лишается серьезности, присущей серьезному искусству, и превращается в артефакт, делается театрализованно-зрелищным и комическим.

Интертекстуальность не только реконструирует произведение, но и переводит его в статус пародии — мениппеи с целью унижения и искажения классического канона. Поэтому нельзя говорить, что Набоков использует цитацию для диалога с русской литературой. Прием интертекстуальности позволяет Набокову создавать тексты-мозаики, в которых парадоксальным образом сосуществуют художественные коды разных произведений, что позволяет ему расширить коммуникативную связь между писателем и читателем, выводя текст из сферы элитарного искусства в направлении игровой избыточности как способ борьбы с приемами реализма.

Ключевые слова: интертекстуальность; модернизм; постмодернизм; мениппея; ризома; деконструкция; Владимир Набоков; русская литература

### ВВЕДЕНИЕ

Объектом настоящего исследования является интертекстуальность как художественная категория неклассической литературы, определившая семиотическое восприятие действительности. Интертекстуальность рассматривается как иррациональный компонент неклассической риторики, своего рода строительный матери-

ал художественной деконструкции, превращающий творческую деятельность в интеллектуальную игру с культурными кодами. В неклассической литературе создается ситуация специального умножения культурных кодов, когда перестает действовать «закон Одного» (Делез, Гваттари, 2010: 9), а литература трактуется как «некая сборка, у нее нет ничего общего с идеологией, идеологии нет, и никогда не было» — таков будет категоричный вывод постструктуралистов Ж. Делеза и Ф. Гваттари (там же: 8). Интертекстуальность демонстрирует неустойчивость и раздробленность аллюзивно-цитатного сознания, выявляя тем самым бессознательный характер творческого процесса, что позволит постструктуралистам выявить шизопотенциал различных направлений искусства.

В работе рассматриваются художественные обоснования интертекстуальности в произведениях В. В. Набокова, чье творчество следует считать литературным экспериментом, стремлением реконструировать классическую структуру, устранив из нее центр (идею), поместив на его место полиглотичную игру цитатами, кодами разных видов искусств. Показывается значение приема интертекстуальности в творчестве В. В. Набокова как проявления его художественной саморефлексии, позволяющей самовыразиться авторскому «Я». Задача художника, как ее понимал В. В. Набоков, — «потрясать и изумлять, т. е. “шокировать”» (Набоков, 1997с: 13) оригинальностью написанного, но онтологически не связывать свой текст с уже существующими литературными традициями и не растворяться в предшествующем литературном опыте. В результате исследования становится понятным, что, несмотря на свое, казалось бы, новаторское устремление к реформированию искусства, интертекстуальность обозначила разрыв отношений с художественным каноном, демонстрируя нестабильность и раздробленность текста, разламывание рационально устроенной конструкции на разнородные элементы.

#### *ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ КАК ФЕНОМЕН ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ИГРЫ В ТВОРЧЕСТВЕ В. НАБОКОВА*

Творчество В. В. Набокова вписывается не только в модернистскую, но и в постмодернистскую интертекстуальную стратегию, показав переход писателя к неклассическим формам искусства и обретению самобытного индивидуального стиля, который должен был коренным образом отличаться от предсказуемого реализма. Целью интертекстуальности в произведениях Набокова является деконструкция формы, игра элементами внутри структуры, что способствовало выведению произведения из сферы миметизма и монологичности. Такой текст предназначен не столько для вдумчивого читателя, сколько для получения эстетического удовольствия как от увлекательного зрелища или приключения в мире интертекстов. Применительно к творчеству В. В. Набокова следует иметь в виду, что интертекстуальное измерение способствует расширению межтекстового пространства, но более важной в данном случае становится функция деконструкции при помощи аллюзий, реминисценций, интермедийных кодов и т. п., вовлекая текст в неограниченное игровое интерпретирование, что позволяет создавать новую художественную конструкцию как артефакт современного искусства. Интертекстуальность в первую очередь выявляла эстетический ресурс набоковских произведений, побуждая читателя воспринимать мир как художественный текст, театрализованную игру

с традициями и кодами разных культур, что нередко позволяет исследователям творчества Набокова рассматривать эту категорию как единственную художественную стратегию писателя (В. Шадурский, П. Тамми, А. Злочевская, М. Медарич, Н. Букс и др.).

Не случайно увлечение исследователей В. В. Набоковым часто начиналось с пристальных поисков остроумных «ключей» к интертекстуальным аллюзиям писателя (К. Проффер, Н. Букс, П. Тамми и др.). В отношении К. Проффера А. Долинин замечает: «...замечательно показывает, какое значение для “Лолиты” имеют многочисленные литературные аллюзии. Без Гугла и прочих поисковых систем он выявил более сотни важнейших подтекстов романа у Эдгара По, Проспера Мериме, Джеймса Джойса, Роберта Браунинга, Артюра Рембо, Мориса Метерлинка, Пушкина и других поэтов и прозаиков общим числом, по составленному им списку, шестьдесят три, от *Alcott, Louisa Mary do Virgil*» (Долинин, 2014: Электронный ресурс). М. Медарич отмечает широту интертекстуальных использований писателем «от пронизанности текста литературными намеками и реминисценциями через сознанные стилизации вплоть до разных форм литературной пародии» (Медарич, 1997: 456).

Писатель преднамеренно вводит интертекстуальные аллюзии, чтобы не только подчеркнуть взаимодействие своих замыслов с текстом — адресатом и показать тем самым «сопроводительность» произведения образами различных произведений, но и подорвать авторитет «великих повествований», превратив их в источник комических литературных игр. В результате появляется новаторская модель творческого процесса, ориентированная в большей степени на театральность, зрелищность, унаследованные модернизмом и авангардизмом от комических средневековых фарсов комедии масок.

В духе постмодернистского восприятия «мира как текста», за пределами которого ничего нет, кроме сотворенного художником произведения, В.В. Набоков «отвергает мир очевидностей, вставая на сторону иррационального, нелогичного, необъяснимого...» (Набоков, 1998а: 471). Писатель считал, что литературное произведение следует воспринимать как хаотическое сплетение интертекстов, задача которых — опровергнуть реалистический модус искусства и продемонстрировать сконструированность текста, функционирующего по законам риторики, нацеленной на игру письма. Подобное суждение высказывает автор игровой теории Й. Хейзинга, считавший игру слов способом выражения художественного образа: «...всякий речевой образ есть не что иное, как игра слов» (Хейзинга, 1997: 24).

Избавившись от необходимости этимологизирования культурных кодов, интертекстуальность расширяет творческие возможности В. В. Набокова как мастера риторического приема, позволяя писателю артистично скреплять переработанные цитаты, известные мотивы, образы существующих произведений, лишая текст источника происхождения. Интерпретация текста осуществляется в направлении комического диалога текстов с целью принижения традиций высокого искусства и противопоставления ему свободной воли автора, нацеленного на безграничную интертекстуальную игру, стимулирующую «новое вдохновение» (Ортега-и-Гассет, 2005: 262) неклассического творчества. Как верно заметит М. Липовецкий, в симулятивных пределах интертекста «мир произведения разгерметизируется, прорываются рамки, отграничивающие его от “реального” мира и/или от других “возмож-

ных миров”, на первый план вместо “свободного романа” выходит “свободный автор, на наших глазах творящий (и м. б., разрушающий) мир произведения”» (Липовецкий, 1997: 55). Следует иметь в виду, что интертекстуальность имеет и обратную сторону, вводя текст в зону вариативности интерпретаций, так как первообразы утрачивают свое прямое значение, становясь материалом для авторских и читательских манипуляций. В этом случае, согласно представлениям идеологов постмодернизма, происходит «вкладывание или вгибание [pliage] одного текста в другой» (Делез, Гваттари, 2010: 10) и дополнительные, возможно, бесконечные измерения текста.

Прием интертекстуальности как фактор показательной цитации культурных кодов не просто деконструирует художественный текст, но делает его эклектичным, с подвижными эстетическими критериями, способствуя выявлению неких внутренних иррациональных (подсознательных) смыслов, подтекстов, созданных субъективным восприятием, что в целом формирует метароманное пространство писателя. Финский исследователь П. Тамми связывает интертекстуальность В. В. Набокова со структурными особенностями произведений писателя. Как он считает, «интертекстуальная связь между первичным текстом и его подтекстом может быть названа полигенетической, поскольку в подобном случае в порождении данного сегмента участвует не один, а большое количество источников» (Тамми, 1997: 508). Рассматривая интертекстуальность как генетическое свойство произведений В. В. Набокова, П. Тамми относит подобный прием к «наследственным» особенностям модернизма (там же: 509), называя вставные тексты в произведениях писателя «подтекстами», определяющими «те стратегии, которыми писатель мог пользоваться в игре с читательским культурным сознанием» (там же: 510). Но нельзя полностью согласиться с исследователем, что «между вовлеченными в первичный текст источниками существуют прямые генетические или причинные связи» (там же: 516), так как В. В. Набоков не относится к писателям-библиотекарям, для которых культурные коды явились бы источником наследования художественных ценностей и их преемственности. Скорее уместно будет говорить о генетических закономерностях изменчивости, искажении наследственности, обусловленных интертекстуальностью.

От авангардистов и футуристов Набоков воспринял тенденцию бороться с искусством прошлого через его унижение. Пародия была одним из наиболее эффективных способов такого принижения традиции и выдвижения вперед индивидуального стиля, утратившего критерии серьезности в пользу иронии и комичности. Писатель использовал образы и мотивы классики, на основе которой разрабатывал метаязык интертекстуальных цитаций, интерпретируя их в пародийном направлении. Своего рода образцом изменения художественной онтологии для модернистов был английский сентименталист Л. Стерн, который, подобно модернистам, иронично деформировал реальность. В. Шкловский писал: «...он изменил масштабы описаний, снял крупным масштабом ничтожное. Он изменил часы времени в искусстве» (Шкловский, 1983: 173); по словам В. Шкловского, он создавал усложненные формы, стараясь избежать следования жизненному инстинкту в передаче эмоций героя. Но главное, что унаследовали представители модернизма, а затем и постмодернизма у Л. Стерна, — это его масштаб пародии, которую он ввел в литературу, разрушив господство миметического канона.

Приемы интертекстуальности в набоковских произведениях нельзя считать и механическим скреплением различных цитат и аллюзий. Вернее будет говорить о функционировании интертекста как маркера кривого зеркала, в котором реальность искажается, порождая фантазии смысловой неразличимости, устраняя границы между вымыслом и действительностью. В. В. Набоков ставит свое кривое зеркало перед героями русской классической литературы, считая их художественную правду искажением эстетической реальности более высокого уровня. Например, он заявляет о своем неприятии героев Достоевского, чтобы противопоставить им не тип вставшего на путь раскаяния грешника Раскольников, а отчаявшегося из-за неудачного убийства героя «Отчаяния» Германа. «Мне претит, — говорит В. В. Набоков о Достоевском, — как его герои “через грех приходят к Христу”, или, по выражению Бунина, эта манера Достоевского “совать Христа где надо и не надо”» (Набоков, 1999: 178).

Выведенный из детерминистского анализа, каждый набоковский текст представляет собой модель деконструкции, или ризомы, он «вбирает в себя другой текст и является репликой в его сторону» (Кристева, 2000: 432), что и порождает асистематичную метароманную структуру, основанную на интертекстуальности как «межтекстовом диалоге» (там же: 435) автора и используемого им текста. Но в набоковском тексте автор не исчезает, превращаясь в пустое пространство или «мертвого» автора, как это будут утверждать постмодернисты, но сохраняет свое присутствие «за кадром» или в виде маски, так как без кукловода герои-марионетки недееспособны и неинтересны. Произведение превращается в своего рода игровое поле, вовлекая и писателя, и читателя в игру с чужими текстами, создавая ситуацию интеллектуально-карнавального диалога-шарады, где введенные автором культурные коды играют друг с другом, разрушая целостность и монологичность романной конструкции. Интертекстуальность придает тексту принципиальную незавершенность и ироничность, превращая произведение в своего рода симуляцию по отношению к серьезной литературе, вводя ее в контекст массового искусства.

Благодаря интертекстуальности, В. В. Набоков демонстрирует новый тип эстетических связей, названный французскими постструктуралистами Ж. Делезом и Ф. Гваттари ризомой, книгой-корневищем с множеством смысловых разветвлений, усложняющих читательское восприятие, но усиливающих игровой ресурс произведения (побуждение к игре) посредством иронического цитирования. Ризома, характеризующаяся принципом множественности, делает произведение асимметричным, антииерархичным, бессистемным, напоминающим сборку машины из деталей. Смыслы в набоковских текстах разветвляются и переплетаются, как отростки корней-нитей, уподобляясь «двигающимся марионеткам», что делает произведение схожим с актерской игрой: «...множественность обитает в личности актера, проецирующего эту множественность в текст» (Делез, Гваттари, 2010: 14). Происходит, по определению постмодернистов Ж. Делеза и Ф. Гваттари, «сборка», «пересечение измерений в множестве» (там же: 14). «Книга — это такая сборка, и, как таковая, она ни к чему не приписана» (там же: 7), что выводит художественный текст на уровень идеальной игры — «нонсенса», — способной только к производству фантазмов.

Из подобных ризомных разветвлений — марионеток «сотканы» многие образы Набокова, но ни один из них не имеет реальных прототипов, так как в воображе-

нии писателя подлинные детали и факты биографии переплавляются в фантастику непредставимого и не сопоставимого с реальными людьми и событиями. Набоковский шахматист Лужин, например, создан как симбиоз музыкального гения Моцарта и шахматных гроссмейстеров Курта фон Барделебена и А. Алехина, но никто из них не является прообразом героя романа. В одном из интервью Набоков признавался: «...чтобы написать Лужина, пришлось очень много заниматься шахматами. К слову сказать, Алехин утверждал, что я имел в виду изобразить Тартаковера. Но я его совсем не знаю. Мой Лужин — чистейший плод воображения» (Владимир Набоков, 2001: Электронный ресурс). По этому же принципу «сборки», «комбинаторики» Набоков строит весь свой творческий процесс: «Я не начинаю роман непременно с начала. Я не добираюсь до третьей главы прежде, чем добраться до четвертой. Я не двигаюсь покорно от одной страницы к другой по порядку; нет, я выбираю кусочек тут, кусочек там, пока не заполню, на бумаге, все пустоты» (Набоков 1997с: 574).

Начиная с первого романа «Машенька» (1926) В. В. Набоков представляет модель интертекста с разветвленной структурой — ризомой, лишенной эпического центра — смыслового корня. Число культурных кодов, составляющих текст, разнообразно, беспорядочно и бесструктурно и может быть прочитано на разных уровнях читательских ассоциаций, переводя его восприятие в область творческого подсознания, одновременно претендуя на интеллектуальную игру. Основным интертекстуальным направлением в «Машеньке» следует считать прустовский принцип игры ассоциаций памяти. Писатель противопоставляет вечному круговороту физического бытия игру с художественными ассоциациями воспоминаний героя, пробуждая его творческое подсознание. Вторым художественным кодом романа становится эстетическая интерпретация ницшеанской идеи «вечного возвращения», опровергающая выводы немецкого философа о бесконечной реинкарнации как матрицы вечной жизни. В систему разветвленного хаосмоса (Д. Джойс) включена и пропушкинская линия, но в пародийном, антипушкинском духе, что отвечало футуристическим и авангардистским задачам модернистской эстетики, призывающей художника выступить против литературных традиций прошлого (например, письмо Машеньки, искаженно воспроизводящее письмо Татьяны Лариной, Ганин как пародия на Онегина, не способного в отличие от пушкинского героя к нравственным изменениям, и т. п.).

Созданный на основе интертекстуальности тип романа — ризомы, каковым является «Дар» (1937) с разветвленными сюжетными связями, обладает подвижной конструкцией. Она всегда «демонтируема, связуема, пересматриваема, модифицируема — в множественных входах и выходах со своими линиями ускользания» (Делез, Гваттари, 2010: 38), отходя от узнаваемой «классификации слов, коллекции рифм» с их прямыми значениями. Именно к такому творческому хаосу и стремится демонтирующий «мертвую» классику герой «Дара» Федор: «...как было мучительно трудно все это сломать, рассыпать, забыть!» (Набоков, 1990а: 138). Находясь в поисках собственной индивидуальности, главный герой романа Федор позволяет себе свободно совмещать множество голосов из разных литературных эпох, придавать подвижность и незавершенность литературному произведению. Процесс творчества превращается в интертекстуальную пародийную игру с традицией, формами, мотивами, языком и т. п. ради создания искусственного художественно-

го метатекста, освобожденного от идеологизированных и литературных штампов. Писатель вырабатывает индивидуальный стиль и художественный язык «Другого», своего творческого подсознания, с которым сливается по ходу повествования. «Это был разговор с тысячей собеседников, из которых лишь один настоящий», — говорит начинающий поэт Федор (там же: 51), будучи убежденным, что искусство не может двигаться по прямой линии, а «язык поэзии — язык трудный, затрудненный, заторможенный» (Шкловский, 1983: 17).

Порожденная интертекстуальностью диалогичность и как минимум двойное прочтение выводят набоковские произведения за рамки детерминизма и включают их в комическое направление цитирования, а именно пародийно-карнавальный контекст романа-мениппеи, направленного против классических стратегий. Но в то же время пародия приобретает статус главного стимулятора деконструкции, способствуя стилизации литературных форм и выведению из искусства человеческих элементов. Алогизм мениппеи в сочетании с пародией является производным от игры, опровергая общепринятые каноны романной структуры и создавая впечатление неадекватности текста. Демонстрируя через интертекстуальную игру художественную силу текста, В. В. Набоков проявляет свободу фантазии, доводя ее порой до абсурда. Художник хаотично, по своему усмотрению, использует цитаты и образы чужих текстов, пронизывая произведение бесконечными диалогическими параллелями и образно-цитатными разветвлениями, предопределяя постмодернистскую ризоматику. Другими словами, набоковский неклассический роман трансформируется в роман-бунт против аристотелизма, он «структурируется и как театр, и как чтение» (Кристева, 2000: 451), выявляя основной принцип искусства — получение удовольствия от текста «возможностью наслаждаться самим фактом существования различных языков» (Барт, 1989: 463).

Своими интертекстуальными конструкциями В. В. Набоков вступает в антагонистические отношения с русской литературой, противопоставляя детерминистской определенности творческий хаос, и тогда «мир начинает вспыхивать и плавиться» (Набоков, 1998b: 24). В жанре менипповой сатиры, но никак не диалога с русской литературой и вовсе не следуя направлению Пушкина в решении поэтических проблем, развивается пародийный дар Федора, выступая нигилистическим фактором, поскольку отрицает как предыдущие, так и современные литературные достижения. В желании стать великим писателем Федор идет от противного, противопоставляя себя русской литературе и преодолевая «магические маски мимикрии» (Набоков, 1990a: 100). Он говорит, что «мечтает произвести такую прозу, где бы мысль и музыка сошлись, как во сне складки жизни» (там же: 65), но использует для этого пародийное направление творчества: «...я хочу все это держать как бы на самом краю пародии» (там же: 180). Не случайно цитирование классики переходит у Набокова в ее пародийную трансформацию, перерастая в искажение, порожденное, как скажет герой «Отчаяния», «фантазией, жадной до отражений, повторений, масок» (Набоков, 1990c: 374), помогая автору выявить «дефекты» классического стиля. Набоков считал, что, внедряя пародийный элемент, он сможет освободиться от догматических правил и художественных штампов в литературе, о чем он неоднократно высказывался, например, в статье «О хороших читателях и хороших писателях: «Удел среднего писателя — раскрывать клише: он не замахива-

ется на то, чтобы заново изобрести мир — он лишь пытается выжать все лучшее из заведенного порядка вещей, из опробованных другими шаблонов вымысла» (Набоков, 1998b: 24).

В романе «Дар» показательна мениппейная сцена — вставка из «философской трагедии» Германа Ивановича Буша, которая демонстрирует бесплодность эмигрантской литературы, способной лишь на бездарное подражание художественным образцам, превращенным в фарс: «Уже в самом начале намечился путь беды. Курьезное произношение чтеца было несовместимо с темнотой смысла» (там же: 61). Бездарной пьесой Буша В. В. Набоков делает пародийный выпад против А. Блока и А. Белого. Как считают исследователи, интертекстуальными источниками набоковской пародии стали драматическая поэма Блока «Песня судьбы» и «мозговая» поэма в прозе «Котик Летаев» Белого. Их образы пародийно перепеты В. В. Набоковым, что позволяет говорить не о преемственности или преодолении писателем традиций символизма, а о создании комического мениппейного диалога разных художественных стилей. Переводя философские идеи символизма в комическую игру, В. В. Набоков пытается подражать символистской ритмике А. Блока и А. Белого и одновременно подвергает осмеянию «идиотскую символику трагедии» (там же: 62), доводя ее до мениппейного симбиоза серьезного и смехового. В этом реформатировании структуры виделось стремление к изменению или даже уничтожению прошлого. Историческая культурная традиция тяготила модернистов, и они вывели литературу на путь реконструкции, необходимой, по их мнению, для обновления и изобретения новых форм. Например, В. Шкловский настаивает на необходимости реформ в искусстве, говоря, что «искусство сменяет свои формы так, как лес с годами меняет не только деревья, но и систему растений» (Шкловский, 1983: 175).

Развивая направление авторской саморефлексии, движущейся к попыткам устранения рациональных принципов восприятия, и представляя мир как творческий хаос, В. В. Набоков целенаправленно усиливает позиции интертекстуальности, которая, по словам М. Медарич, «достигает кульминации в последующих романах» (Медарич, 1997: 455). В качестве примера можно приводить любое произведение В. В. Набокова, интерес к которому пробуждают не философские концепты, идейность, вызывающие к мобилизации разума и нравственного чувства, а интертекстуальные аллюзии, создающие качественно иную художественную форму, чья ценность заключается в ее искусственности, схожей с игрушкой. Значимо то, что, нарочито выставляя интертекстуальное происхождение образов, сюжетов, В. В. Набоков шифрует и прячет за ними свои истинные замыслы, давая возможность читателю поиграть со смыслами, прежде чем он доберется до конечного пункта игры, «где все нарочно спутано (“Найдите, что спрятал матрос”）」 (Набоков, 1990b: 302). В. В. Набоков манипулирует аллюзиями и литературными кодами как деталями «желающих машин», создавая из них свои фантазмы с бесструктурными запутанными ризомными связями, лишаящими произведение единого смыслового центра, побуждая читателя давать свою трактовку или отыскивать замысел автора в хаосе интертекстуальных разветвлений.

Так, за легко просматриваемой аллюзией на шекспировского Гамлета читатель не сразу разгадает смысл подвига Мартына («Подвиг», 1932), чьи устремления и поступки пародийно переворачивают экзистенциальную проблематику

ку пьесы английского драматурга. За декоративным фасадом аллюзий и отсылок к известным образам У. Шекспира, Дж. Байрона, А. С. Пушкина, разветвленными аллюзиями на рыцарские романы и сказочно-романтические образы кроется не трагический дуализм философской позиции «быть или не быть» или возможность ощутить себя сказочным Тристрамом, романтическим Бездельником, а устремление героя преодолеть страх смерти, разыграв ее как шуточную сцену из спектакля. Подвиг Мартына — выдуманная им игра, призванная показать его принадлежность к театрализованному миру иллюзий. Поэтому экзистенциальный вопрос «жизни — смерти» для персонажа-марионетки не имеет смысла, так как ему все равно, в какой реальности играть свои роли, главное — сохранить себя в границах художественного восприятия. Для Мартына, готового на любую роль, нет ни настоящего, ни будущего, как и кэрролловской Алисе, ему казалась «правдой игра небылиц» (Кэрролл, 2013: 8). Экзистенциализм в набоковских произведениях не связан с поисками своей личностной идентичности, он трансформируется в опыт эстетического освоения мира и побеждается художественными мотивировками.

В этом же направлении игры с идеями-призраками, скрытыми за интертекстуальными аллюзиями, выстраиваются сюжеты романов «Король, дама, валет» и «Отчаяние». В. В. Набоков интертекстуально обыгрывает криминальные сюжеты, осуществляя тем самым интересубъективный эстетический подход к созданию деконструктивного оригинального текста, где детективная интрига выступает своего рода видимостью, симуляцией подлинных замыслов писателя. В. В. Набоков переструктурирует детективный жанр, ставя перед собой задачу не криминального, а эстетического характера. Писатель исследует мотивы убийства, оправдывающие иррациональные схемы поведения убийцы и демонстрирующие творческое начало личности.

Иронизируя над «человеческим документом», В. В. Набоков выстраивает ризоматическую конструкцию романа «Король, дама, валет» (1928) из многочисленных разветвленных интертекстуальных аллюзий на сказочные мотивы и образы Г. Х. Андерсена, абсурды Л. Кэрролла, модели западного реалистического романа от Стендаля и Бальзака до Драйзера, а также заимствованной у романтиков (Гофман) темы человекоподобных автоматов. Интертекстуальными кодами в романе также становятся различные знаки-символы, например танцы, болезнь Марты, сновидения героев, ветхозаветные персонажи, манекены-автоматы и т. п., т. е. все те элементы химерических фантазмов, которые формируют текст-нон-сенс. Понимание происходящего выводится за рамки логики в сферу творческого безумия, позволяя соотнести произведение с шизоидным действием и запутанными сюжетными разветвлениями, задача которых — бросить вызов детерминистскому роману с его закономерной предопределенностью и внятным языком.

Подобным образом обстоит ситуация в «Отчаянии» (1930), герой которого Герман узнаваемо ассоциируется с пушкинским Германом из «Пиковой дамы» (Набоков выделяет своего героя одинарной буквой *n* в имени). В отличие от пушкинского героя набоковский Герман становится убийцей не столько для исполнения своего утилитарного желания обогащения, сколько для самоутверждения как художника, чем должен был разрешить экзистенциальные противоречия между его собственным миром творчества и реальностью. Попытки стереть гра-

ницы между искусством и действительностью приводят к тому, что Герман-художник сливается с Германом-убийцей. Для него не существует границ между реальным и вымышленным, высоким и низким, так как все переводится в процесс творчества, в том числе и убийство. Но Герман не достигает экзистенции гениальности, так как не способен преодолеть давление окружающей его действительности и разрешить противоречие между вседозволенностью в творчестве и банальностью жизни. Он приходит к разочарованию в собственной бездарности и в «дивном своем произведении» (Набоков, 1990с: 457). Именно это состояние вызывает в нем отчаяние: «Да, я усомнился во всем, усомнился в главном, — и понял, что весь небольшой остаток жизни будет посвящен одной лишь бесплодной борьбе с этим сомнением» (там же: 457) — таков финал несостоявшегося творческого гения убийства. В итоге романы «Король, дама, валет» (1928) и «Отчаяние» (1930) объединяет авторский замысел, уходящий за периферию сознания. Выявляется творческий аспект убийства как гарантия гениальности художника, сумевшего преодолеть притяжение инстинктов реализма. Погрузившись в интертекстуальную и иную творческую игру, писатель воспроизводит эстетическую картину мира, способствуя интеграции человека в окружающую реальность через художественные образы.

Открещиваясь от любых литературных влияний, В. В. Набоков в то же время парадоксально использует те же «шаблоны вымысла» существующих литературных кодов, но не с целью их преемственности. Писатель переходит к ироническому и нигилистическому переосмыслению традиции, стилизации и пародированию художественного канона. Во власти автора, по словам Барта, — «только смешивать разные виды письма, сталкивать их друг с другом, не опираясь всецело ни на один из них...» (Барт, 1989: 399). Современный роман должен показать свою смысловую и композиционную неопределенность. В таком тексте, находящемся на периферии сознания, невозможно выявить единый логический центр, так как его значимость теперь определяется только риторическими приемами: «...все рассказанное в действительности трояко: скроено рассказчиком, перекроено слушателем и скрыто от обоих мертвым героем рассказа» (Набоков, 1997а: 66). Так определит новый тип метаповествования В. В. Набоков в романе «Подлинная жизнь Себастьяна Найта» (1939).

Поскольку интертекстуальность предполагает неограниченное количество интерпретаций, то для понимания творчества В. В. Набокова будет актуален выработанный йельской школой подход к тексту с точки зрения активной читательской интерпретации. В пределах метароманной формы актуализируются отношения «текст — читатель», что, по словам Л. Хатчеон, «помещает смыслы текста в пределы истории самого дискурса», позволяя читателю занимать позицию игрока с присущими тексту смыслами (Хатчеон, 2013: Электронный ресурс). Набоковской сверхзадачей становится побуждение к активной интерпретации со стороны читателя, который превращается по отношению к произведению в Homo creator, подчиненного собственным фантазиям, и получает возможность играть на поле интертекстуальности, выбирая «свою версию из числа возможных интерпретаций, — тогда и итог зрелища он рассматривает уже как свою собственную находку, как результат собственного свободного выбора» (Ильин, 1998: 188).

Главным для В. В. Набокова было, чтобы созданные им интертекстуальные образы как можно меньше соответствовали своим многочисленным прототипам и прочитывались бы как фантазмы симулякров. Как считал писатель, подлинный художник должен «видеть мир прежде всего как кладовую вымысла» (Набоков, 1998b: 24), закрепив себя в ницшеанской вечности искусства, по ту сторону реального и серьезного — «в первозданной стране, откуда родом дети, животные, дикари, ясновидцы, в царстве грезы, восторга, опьянения, смеха» (Хейзинга, 1997: 121). В представлении В. В. Набокова, «все самое очаровательное в природе и искусстве основано на обмане» (Набоков, 1990а: 328), метаморфозах и симуляциях, которые и создают творческий узор, фантастическую игру интертекстуальных знаков, не имеющих подобия в реальности, но обладающих большим творческим потенциалом.

### ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Внедренная как игра с художественными кодами, интертекстуальность стала показательным приемом неклассического искусства, подтверждая крах мимесиса, но утверждая приоритет авторского мифа — интертекста, понимаемого как рассказ-«высказывание», продукт художественного метаязыка, призванного эффектно выразить игру «означающих». Выступая фактором постмодернистской деконструкции, интертекстуальная игра снимала противоречия между реальным миром и художественным текстом, размывала границы между действительностью и фантазиями автора, вводя читателя в состояние культурного шока от невозможности соотнести произведение с традициями и определить направление интерпретации. Формируется специфическое отношение к произведению как к развлечению, удовольствию, создается ситуация эстетической игры ради игры.

Вовлеченный в «разговор с тысячью собеседников» (Набоков, 1990а: 51), читатель должен был сам осуществить трактовку прочитанного, поиграть цитатами, аллюзиями, фантастическими представлениями, определение назначений которых не входит в задачу как художника, так и интерпретатора. Писатель, обладающий творческим даром, должен уметь художественно донести до читателя правду о лжи, не опираясь на авторитет великих повествований и не ограничивая своей индивидуальной свободы. Художник использует интертекстуальные коды с целью преодоления «жизненного инстинкта реализма» (Ортега-и-Гассет, 2005: 252), демонстрируя торжество стиля над сюжетом. Альтернативой детерминистской поэзии теперь становится «текст-удовольствие — это счастливый Вавилон» (Барт, 1989: 463), пространство удовлетворенного желания, где творческий хаос цитаций, аллюзий, узор языков обеспечивает приоритет описательности в противовес серьезному таланту.

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Барт, Р. (1989) Избранные работы: Семиотика: Поэтика. М. : ИГ Прогресс. 616 с.  
Бодрийяр, Ж. (2013) Симулякры и симуляция. Тула : Тульский полиграфист. 204 с.  
Владимир Набоков (2001). Два русских интервью / публикация и примечания О. Ю. Скопечной [Электронный ресурс] // Старое литературное обозрение. №1 (277). URL: <http://magazines.russ.ru/slo/2001/1/nab1.html> (дата обращения: 01.06.2017).

Делез, Ж., Гваттари, Ф. (2010) Тысяча плато: Капитализм и шизофрения. Екатеринбург ; М. : У-Фактория ; Астрель. 895 с.

Деррида, Ж. (2000) Структура, знак и игра в дискурсе гуманитарных наук // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / пер. с франц., сост., вступ. ст. Г. К. Косикова. М. : ИГ Прогресс. 536 с. С. 407–420.

Долинин, А. (2014) Карл Проффер и Владимир Набоков: К истории диалога [Электронный ресурс] // Новое литературное обозрение. №125. URL: <http://www.intelros.ru/readroom/nlo/125-2014/23293-karl-proffer-i-vladimir-nabokov-k-istorii-dialoga.html> (дата обращения: 01.06.2017).

Ильин, И. П. (1998) Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. М. : Интрада. 255 с.

Кристева, Ю. (2000) Бахтин, слово, диалог и роман // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / пер. с франц., сост., вступ. ст. Г. К. Косикова. М. : ИГ Прогресс. 536 с. С. 427–457.

Кэрролл, Л. (2013) Алиса в стране чудес. СПб. : Азбука-Классика. 416 с.

Липовецкий, М. (1997) Русский модернизм. Очерки исторической поэтики. Екатеринбург : Уральский государственный педагогический университет. 317 с.

Маньковская, Н. (1994) Париж со змеями. М. : ИФ РАН. 220 с.

Медарич, М. (1997) Владимир Набоков и роман XX столетия // В. Набоков: pro et contra : в 2 т. СПб. : Русский Христианский гуманитарный институт. Т. 1. 960 с. С. 448–468.

Набоков, В. (1990а) Дар // Набоков, В. В. Собрание сочинений : в 4 т. М. : Правда. Т. 3. 479 с. С. 5–330.

Набоков, В. (1990б) Другие берега // Набоков, В. В. Собрание сочинений : в 4 т. М. : Правда. Т. 4. 479 с. С.133–302.

Набоков, В. (1990с) Отчаяние // Набоков, В. В. Собрание сочинений : в 4 т. М. : Правда. Т. 3. 479 с. С. 333–462.

Набоков, В. (1990ф) Машенька // Набоков, В. В. Собрание сочинений : в 4 т. М. : Правда. Т. 1. 415 с. С. 35–112.

Набоков, В. (1997а) Подлинная жизнь Себастьяна Найта // Набоков, В. В. Собрание сочинений американского периода : в 5 т. СПб. : Симпозиум. Т. 1. 608 с. С. 24–191.

Набоков, В. (1997б) Интервью в журнале «Playboy», 1964 // Набоков, В. Собрание сочинений американского периода : в 5 т. СПб. : Симпозиум. Т. 3. 704 с. С. 562–588.

Набоков, В. Лолита (1997с) // Набоков, В. Собрание сочинений американского периода : в 5 т. СПб. : Симпозиум, 1997. Т. 2. 672 с. С. 11–376.

Набоков, В. (1998а) Искусство литературы и здравый смысл // Набоков, В. В. Лекции по зарубежной литературе. М. : Издательство «Независимая газета». 512 с. С. 465–476.

Набоков, В. (1998б) В. О хороших читателях и хороших писателях // Набоков, В. В. Лекции по зарубежной литературе. М. : Издательство «Независимая газета». 510 с. С. 23–29.

Набоков, В. (1999) Федор Достоевский // Набоков, В. В. Лекции по русской литературе. М. : Издательство «Независимая газета». 439 с. С. 170–215.

Тамми, П. (1997) Заметки о полигенетичности в прозе Набокова // В. Набоков: pro et contra : в 2 т. СПб. : Русский Христианский гуманитарный институт. Т. 1. 960 с. С. 508–522.

Хатчеон, Л. (2013) Историческая метапроза: Пародийность и интертекстуальность [Электронный ресурс] // Гефтер. 22 апреля. URL: <http://gefter.ru/archive/8455> (дата обращения: 01.06.2017).

Хейзинга, Й. (1997) Homo ludens. Статьи по истории культуры. М. : Прогресс-Традиция. 416 с.

Ортега-и-Гассет, Х. (2005) Дегуманизация искусства // Ортега-и-Гассет, Х. Восстание масс. М. : Ермак. 269 с. С. 211–268.

Шкловский, В. (1983) О теории прозы. М. : Советский писатель. 384 с.

*Дата поступления: 05.06.2017 г.*

## INTERTEXTUALITY AS AN INSTRUMENT OF METATEXT MODELLING

IN V. NABOKOV'S OEUVRE

L. YU. STRELNIKOVA

ARMAVIR STATE PEDAGOGICAL UNIVERSITY

In the article, the subject of research is intertextuality as an artistic method of play poetics of the Russian and American writer V. Nabokov (1899–1977). The author determines the aesthetic characteristics of intertextuality in the writer's work, as well as the principles of its artistic implementation. The following works are analysed: "Mary" (1926), "King, Queen, Knave" (1928), "Despair" (1930), "Glory" (1932), "The Gift" (1937).

Intrertextuality leads a work of literature out of the sphere of classical art and towards postmodern aesthetics, and allows the author to play around with various culture codes, moving from the mimetic system to the sphere of irrational art. In postmodernism, intertextuality becomes a method of deconstruction of a work and modelling of the text according to rhizome branching principle. Such a text has no single semantic source (root); therefore the reader must find intertextual sources to be able to enjoy what they have read. The literary text involved in the intertextual game loses the seriousness inherent in serious art, transforms into an artifact, and becomes theatrical, spectacular, and comical.

Intertextuality not only reconstructs a work, but also transfers it to the status of parody — Menippean satire in order to humiliate and misrepresent the classical canon. Therefore, it is impossible to say that Nabokov uses citation for the dialogue with Russian literature. The intertextuality method allows Nabokov to create mosaic texts where art codes of different works paradoxically coexist, which allows him to widen the communicative connection between the writer and reader taking the text out of the sphere of elite art towards excessive play as a way of fighting with the methods of realism.

Keywords: intertextuality; modernism; postmodernism; Menippean satire; rhizome; deconstruction; Vladimir Nabokov; Russian literature

## REFERENCES

- Bart, R. (1989) *Izbrannye raboty: Semiotika: Poetika*. Moscow, IG Progress. 616 p. (In Russ.).
- Bodriiär, Zh. (2013) *Simuliakry i simuliatsiia*. Tula, Tul'skii poligrafist. 204 p. (In Russ.).
- Vladimir Nabokov (2001). Dva russkikh interv'iu / publikatsiia i primechaniia O. Iu. Skonechnoi. *Staroe literaturnoe obozrenie*, no. 1 (277) [online] Available at: <http://magazines.russ.ru/slo/2001/1/nab1.html> (access date: 01.06.2017). (In Russ.).
- Delez, Zh. and Gvattari, F. (2010) *Tysiacha plato: Kapitalizm i sbizofreniia*. Ekaterinburg, Moscow, U-Faktoriia; Astrel'. 895 p. (In Russ.).
- Derrida, Zh. (2000) Struktura, znak i igra v diskurse gumanitarnykh nauk. In: *Frantsuzskaia semiotika: Ot strukturalizma k poststrukturalizmu* / transl. from Fr., comp. by G. K. Kosikov. Moscow, IG Progress. 536 p. Pp. 407–420. (In Russ.).
- Dolinin, A. (2014) Karl Proffer i Vladimir Nabokov: K istorii dialoga. *Novoe literaturnoe obozrenie*, no. 125 [online] Available at: <http://www.intelros.ru/readroom/nlo/125-2014/23293-karl-proffer-i-vladimir-nabokov-k-istorii-dialoga.html> (access date: 01.06.2017). (In Russ.).
- Il'in, I. P. (1998) *Postmodernizm ot istokov do kontsa stoletii: evoliutsiia nauchnogo mifa*. Moscow, Intrada. 255 p. (In Russ.).
- Kristeva, Iu. (2000) Bakhtin, slovo, dialog i roman. In: *Frantsuzskaia semiotika: Ot strukturalizma k poststrukturalizmu* / transl. from Fr., comp. by G. K. Kosikov. Moscow, IG Progress. 536 p. Pp. 427–457. (In Russ.).
- Kerroll, L. (2013) *Alisa v strane chudes*. St. Petersburg, Azbuka-Klassika. 416 p. (In Russ.).
- Lipovetskii, M. (1997) *Russkii modernizm. Ocherki istoricheskoi poetiki*. Ekaterinburg, Ural'skii gosudarstvennyi pedagogicheskii universitet. 317 p. (In Russ.).
- Man'kovskaia, N. (1994) *Parizh so zmeiami*. Moscow, IF RAN. 220 p. (In Russ.).

Medarich, M. (1997) Vladimir Nabokov i roman XX stoletia. In: *V. Nabokov: pro et contra* : in 2 vol. St. Petersburg, Russkii Khristianskii gumanitarnyi institut. Vol. 1. 960 p. Pp. 448–468. (In Russ.).

Nabokov, V. (1990a) Dar // Nabokov, V. V. *Sobranie sochinenii* : v 4 t. M. : Pravda. T. 3. 479 s. S. 5–330.

Nabokov, V. (1990b) Drugie berega. In: Nabokov, V. V. *Sobranie sochinenii* : in 4 vol. Moscow, Pravda. Vol. 4. 479 p. Pp. 133–302. (In Russ.).

Nabokov, V. (1990c) Otchaianie. In: Nabokov, V. V. *Sobranie sochinenii* : in 4 vol. Moscow, Pravda. Vol. 3. 479 p. Pp. 333–462. (In Russ.).

Nabokov, V. (1990f) Mashen'ka. In: Nabokov, V. V. *Sobranie sochinenii* : in 4 vol. Moscow, Pravda. Vol. 1. 415 p. Pp. 35–112. (In Russ.).

Nabokov, V. (1997a) Podlinnaia zhizn' Sebast'iana Naita. In: Nabokov, V. V. *Sobranie sochinenii amerikanskogo perioda* : in 5 vol. St. Petersburg, Simpozium. Vol. 1. 608 p. Pp. 24–191. (In Russ.).

Nabokov, V. (1997b) Interv'iu v zhurnale «Playboy», 1964. In: Nabokov, V. *Sobranie sochinenii amerikanskogo perioda* : in 5 vol. St. Petersburg, Simpozium. Vol. 3. 704 p. Pp. 562–588. (In Russ.).

Nabokov, V. (1997c) Lolita. In: Nabokov, V. *Sobranie sochinenii amerikanskogo perioda* : in 5 vol. St. Petersburg, Simpozium. Vol. 2. 672 p. Pp. 11–376. (In Russ.).

Nabokov, V. (1998a) Iskusstvo literatury i zdravyi smysl // Nabokov, V. V. *Lektsii po zarubezhnoi literature*. M. : Izdatel'stvo «Nezavisimaia gazeta». 512 s. S. 465–476. (In Russ.).

Nabokov, V. (1998b) V. O khoroshikh chitateliakh i khoroshikh pisateliakh. In: Nabokov, V. V. *Lektsii po zarubezhnoi literature*. Moscow, Izdatel'stvo «Nezavisimaia gazeta». 510 p. Pp. 23–29. (In Russ.).

Nabokov, V. (1999) Fedor Dostoevskii. In: Nabokov, V. V. *Lektsii po russkoi literature*. Moscow, Izdatel'stvo «Nezavisimaia gazeta». 439 p. Pp. 170–215. (In Russ.).

Tammi, P. (1997) Zametki o poligenetichnosti v proze Nabokova. In: *V. Nabokov: pro et contra* : in 2 vol. St. Petersburg, Russkii Khristianskii gumanitarnyi institut. Vol. 1. 960 p. Pp. 508–522. (In Russ.).

Khatcheon, L. (2013) Istoricheskaia metaproza: Parodiinost' i intertekstual'nost'. *Gefter*, 22 April [online] Available at: <http://gefter.ru/archive/8455> (data obrashcheniia: 01.06.2017). (In Russ.).

Kheizinga, I. (1997) *Homo ludens. Stat'i po istorii kul'tury*. Moscow, Progress-Traditsiia. 416 p. (In Russ.).

Ortega-i-Gasset, Kh. (2005) Degumanizatsiia iskusstva. In: Ortega-i-Gasset, Kh. *Vosstanie mass*. Moscow, Ermak. 269 p. Pp. 211–268. (In Russ.).

Shklovskii, V. (1983) *O teorii prozy*. Moscow, Sovetskii pisatel'. 384 p. (In Russ.).

*Submission date: 05.06.2017.*

Стрельникова Лариса Юрьевна - кандидат филологических наук, доцент кафедры отечественной филологии и журналистики Армавирского государственного университета. Адрес: 352900, Россия, г. Армавир, ул. Розы Люксембург, д. 159. Тел.: +7 (86137) 3 21-59. Эл. адрес: [lorastrelnikova@yandex.ru](mailto:lorastrelnikova@yandex.ru)

Strelnikova Larisa Yuryevna, Candidate of Philology, Associate Professor, Department of Domestic Philology and Journalism, Armavir State Pedagogical University. Postal address: 159, Rozy Lyuksemburg St., Armavir, Russian Federation, 352900. Tel.: +7 (86137) 3 21-59. E-mail: [lorastrelnikova@yandex.ru](mailto:lorastrelnikova@yandex.ru)