



УДК 821.161.1

С. В. Свиридов

«ТРЕХЧАСТНЫЙ СИБЛИНГ» Н. КОНОНОВА:  
ПРЕДПОСЫЛКИ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТИ

Рассматривается соотношение рассказа Н. Кононова с литературными претекстами. Отмечается связь цитатного письма Н. Кононова с постмодернистским мировидением и литературными стратегиями постмодернизма, обуславливающая интертекстуальную поэтику рассказа закономерностями художественного мира писателя. Характеризуется структурная и функциональная специфика интертекста в рассказе «Трехчастный сиблинг», его роль в поэтическом целом произведения.

*This article considers the correlation between N. Kononov's short story and the literary pretexts. The authors stresses the connection between N. Kononov's citation writing and the postmodernism worldview and literary strategies of postmodernism. The short story's intertextual poetics is determined by the patterns of the author's literary world. The identifies the structural and functional features of intertext in the "Tripartite Sibling" short story, as well as its role in the poetic whole of the work.*

**Ключевые слова:** интертекст, интертекстуальность, цитата, аллюзия, русский постмодернизм.

**Key words:** intertext, intertextuality, citation, allusion, Russian postmodernism.

«Трехчастный сиблинг» — это рассказанная от первого лица, в форме воспоминания история молодого человека, который некоторое время жил в семейном союзе из одной женщины и двух мужчин (рассказчика и его старшего друга). Кроме них, в сюжете присутствуют еще как минимум три «мужа» героини, разно- или одновременных. Рассказ имеет традиционную структуру любовной истории: завязкой сюжета является знакомство, действие составляют перипетии личных отношений, расставание становится развязкой. Все персонажи безымянны.

Заметная черта поэтики рассказа «Трехчастный сиблинг» — насыщенная интертекстуальность. «Надо честно признаться, что наша речь была центонна» [1, с. 95], — заявляет нарратор, провоцируя читателя на поиск претекстов. И они легко находятся, потому что никто их и не прячет — в большинстве своем цитаты маркированы кавычками и/или вынесены в отдельный абзац, иногда даже атрибутированы. Так, стихи М. Еремина «Там, кумачом завесив небо комнат...» [6] набраны «столбиком» и курсивом [1, с. 98]. Слова из «Горожанки» П. Васильева выделены кавычками и сопровождаются комментарием «Цитату из задорного Павла Васильева никто не узнал» [1, с. 95]. Искаженная пушкинская фраза «Хотя любил его любовью брата, но совершенно не сильней» [1, с. 100] лишена кавычек, но вынесена в отдельный абзац. Огова-



риваются даже аллюзии, которые по природе своей должны требовать труда для угадывания и «дешифровки»: «А ты не волнуйся и никогда не перепутаешь снятую перчатку с левой рукой, — сумбурно процитировал я строку из святыни» [1, с. 94]. Повествование в рассказе ведется героем-нарратором, соответственно, все цитаты относятся так или иначе к речи персонажей — либо к речи участников сюжетных событий, либо к речи субъекта воспоминаний. Помимо упомянутых П. Васильева, М. Еремина, А. Ахматовой, А. Пушкина источниками цитат и аллюзий становятся О. Манделштам, Ф. Глинка, советский поэт-песенник Б. Ласкин, Леопольд Захер-Мазох...

Но поэтика интертекста характеризуется не только и не столько его «библиографией», сколько функционированием межтекстовых реляций в системе произведения как «смыслопорождающего» целого, способами конструирования интертекстуального поля. Эти моменты определяются, конечно, не эрудицией автора, а общим строением его поэтического мира. Верно это и в нашем случае.

По мнению М. А. Дмитривской, основанному на анализе романа Н. Кононова «Фланёр», художественный универсум писателя творится сознанием героя: «Его порождает не только гео — землю, пространство, но и все множество населяющих его людей» [5, с. 272]; «Рассекая себя в войне с собой, он рождает мир, множество языков и членораздельную речь» [5, с. 284]. Рассказ «Трехчастный сиблинг» позволяет заметить, что творимый мир не приобретает полностью отдельного, самостоятельного бытия, «я» и мир остаются отчасти тождественными. Уже начальная фраза текста ставит существование персонажей в зависимость от «я» повествователя: «Теперь все эти люди настолько далеки от меня, что на самом деле их попросту нет» [1, с. 87].

Поскольку «я» и «не-я» являются тождественными и различными, одним и двумя, в мире Кононова устанавливается ситуация несовпадения любого человека или предмета с собой. «Это соответствует бесконечности дробления единого я (ego) или, что то же самое, собиранию единого я (ego) из бесконечного множества людей. Это означает равенство я (ego) и мира», — пишет М. А. Дмитривская [5, с. 273]. Данный тезис развивает Н. А. Темирова: «Исходная формула порождает парадокс счета, поскольку при  $N = 3$  окажется, что  $2 = 3$ , если же субъект *растроен, рас, трое...*  $N -$  то  $3 = 4$  и так далее, то есть  $N = N + 1$ . Это порождает вибрацию между неким числом и числом, большим на единицу» [10, с. 46]. М. А. Дмитривская усматривает в этом положении залог тождества «я» и мира, сотворенного дроблением этого «я», то есть приводит мирообраз к завершающему единству. Но ту же формулу можно интерпретировать и иначе, как оригинальную программу преодоления бинарности, которое есть «важнейший элемент постмодернизма, постструктурализма и постмодернистской культуры в целом» [7, с. 49]; вне бинаристской модели мир теряет структурность, и, соответственно, его итоговая целостность оказывается под сомнением как логоцентристская мифологема. Постмодернистская поэтика предлагает всевозможные версии нетождественности мира и субъекта самим себе, причем



для русского постмодернизма характерна драматическая интерпретация этой нетождественности, переживание ее как онтологического конфликта [7, с. 22–24, 45–54]. Поэтому, на наш взгляд, в мире Кононова «я», ставшее источником и материалом для всего окружающего, попадает в круг мучительного узнавания, оно вынуждено постоянно опознавать себя в этом окружающем. С другой стороны, порождая нечто, субъект отделяет его от себя. В этом смысле мир, который в то же время отчасти «я», оказывается недоовоплощенным, его бытие, в меру этого «отчасти», — сомнительно, парадоксально, неполно. В соотношении героя и мира есть привкус тавтологии, оптического обмана. Бинарность здесь преодолевается не путем медиации, нахождения посредующего третьего — путь, который оставлял бы место для логического умиротворения. Объекты и фигуры мира тревожат своей недоосуществленностью, они словно готовы свернуться обратно в фокус породившего их «я».

Безымянность всех персонажей сигнализирует об их недореализованности, по крайней мере сюжетной. Противоречиво число и пространство. Фигуры двоятся и троются, при этом их «клонированные» экземпляры сохраняют неразличимое подобие, что делает их утроение избыточным, сюжетно бесполезным. «Троица девиц» [1, с. 88] практически всегда упоминается комплексно, без выделения какой-либо одной из трех. Мужья главной героини множатся, но ощущают друг друга не соперниками, а братьями<sup>1</sup> [1, с. 100]. Когда безымянные персонажи называются местоимениями, в них возникает путаница [10, с. 48]. То же происходит со словом — оно расслаивается на несколько подобных (синонимичных либо однокоренных), образующих плеоназм либо тавтологию: «Жизнь дала *течь*, *брешь* и *трещину* одновременно. <...> Немытые окна, свистящий бачок в сортире, вечные жалобы и молчаливое страдание нашей *благоверной*, *благодравной* и *благой*» [1, с. 98]. В одной фразе может концентрироваться несколько парадоксальных формулировок, которые хоть и логично описывают вещи, но нагнетают неопределенность на лексическом уровне:

...Мы жили втроем — она одна и двое нас, и еще один приходящий, точнее, наезжающий из еще более южного поволжского городка в более северный, если так можно говорить о Нижней Волге [1, с. 87].

В сочтенный круг из троих человек Кононов тут же добавляет четвертого, автор заставляет конфликтовать слова «приходить» и «наезжать»; противоречивы пространственные определения «северный», «южный» и «нижний».

---

<sup>1</sup> «О мое кислое фундаментальное несчастье, кем ты мне приходилось, если у нас был одно ложе и одна жена между нами? Все-таки мы были как-то родственны» [1, с. 91], — восклицает герой-повествователь. При этом автор, вероятно, помнит, что мужчины, состоящие в любовной связи с одной женщиной, называются непристойным словом «пи\*\*обратья» [9, с. 27]. Как подчеркивает Н. Темирова, значение слова «сиблинг» связано с родством братьев или сестер [10, с. 46].



Бытийная неопределенность персонажей сказывается и в том, что они характеризуются через предметы, которые ими повреждаются, уничтожаются, — сломанный диван, съеденный мед; через неспособность к чему-либо — защитить диссертацию, выздороветь, заработать деньги или справиться с нахлынувшим богатством. Выявляется она и в номинации персонажей. У них нет имен, но есть подобие прозвищ — устойчивые метафоры, принимающие в отсутствие имен всю полноту номинативной функции: новый приятель жены — «баян» [1, с. 101], девицы — «тройка борзых» [1, с. 89], друг — «ослик Иа» [1, с. 92], общая жена — «эбеновая статуэтка» [1, с. 91] и т. п. Дальнейшее обыгрывание этих метафор, развитие их в производные мотивы усиливает в семантике этих образов абсурдное ощущение тождества<sup>2</sup>. Само пристрастие к числу «три», на которое обращает внимание в своей работе Н. А. Темирова [10], — шаг ухода от бинарности. Самый явственный, но не единственный. В мире «Трехчастного сиблинга» всё противостоит числу два, исключает его. И центральный мотив тройственной семьи становится сюжетообразующим именно в противопоставлении конвенциональному представлению о семье *двухчастной*, как сюжетная форма выражения антибинаризма.

*Трехчастность* своеобразно воплощена и в сюжетной логике рассказа. Его события движутся энергией трех желаний: во-первых, это секс как основная мотивировка сюжета; во-вторых, творческие и/или карьерные устремления в области литературы или гуманитарной науки, то есть в деятельности, связанной с порождением метадискурса о смысле мира, подбором «ключей ко всему, и к мирозданию тоже» [1, с. 91]. Наконец, в-третьих, это материальная нужда, недостаток денег.

Первые два желания могут быть осмыслены как компоненты оппозиций «культурное — природное», или «телесное — ментальное», находящихся в фокусе постмодернистской деконструкции. Но в том-то и дело, что мелькание интеллектуального «лица» и сексуальной «изнанки» в описании «трехчастной» семьи — слишком демонстративно, настолько нарочито, что оборачивается иронией по поводу стереотипности деконструктивистского сценария. Характерным примером может послужить история о съеденном хозяйском меде:

Тем девицам было возле сорока, но именно девицами они и оставались. Вечные заочные вузовки. Рывки в Ленинград, Москву и прочим искусствам.

Когда все закрутилось, я сожрал девичью банку меда, тоскующую на антресолях. <...> Когда девицы прибегали упряжью, борзой тройкой, проверять свое хозяйство, то три стула мы чем-то несъемным занимали, чтобы они не залезли на антресоль, где лежала их разоренная коновязь. Где мед когда-то помнил их неумолчное пчелиное гудение и конское хрумканье.

Теперь в антресолях жило беспамятство.

Банка была промыта до слез, как вдова. Я выливал в нее чай, пока не растворил весь сладкий налет. А что? Ведь мед — это налет пчел.

<sup>2</sup> «Метафора статична, она отражает остановившийся, лишенный внутренней динамики мир» [2, с. 279].



Запомните, трехлитровая банка содержит четыре с половиной килограмма темного засахарившегося гречишного меда. Девственники, монахи (люди с возвращенной девственностью) любят сладкое, а я тогда был девственником [1, с. 88–89].

Сексуальный подтекст похищения меда здесь выведен в текстовый ряд. В то же время он иронически освещен вероятной интертекстуальной перекличкой с «медовым» мотивом в сказке о Винни-Пухе (ср. далее эпитет «наш грустный-грустный ослик Иа» [1, с. 92]), причем, вероятно, даже не с самой сказкой А. Милна, а с ее эпатажной интерпретацией В. Рудневым [8, с. 19–29]. «Тайна» механизмов желания дискредитируется, лишаясь таинственности.

К двум стремлениям героев добавляется третье, нарушающее бинарность их намечающегося конфликта. Его добавочность Кононов не забывает подчеркнуть:

Ну скажите, чего не было в нашей милой семейке, в марьяже де труа, точнее, в сиблинге?  
Правильно — золота.  
Его жирно-телесного блеска.  
Ведь было почти все, кроме золота [1, с. 97].

Вмешательство «телесного блеска»<sup>3</sup> в значительной степени деактуализирует оппозицию физического / духовного и разрушает основанный на ней союз персонажей. Оно не просто формирует «неиерархическое пространство игры между неопределенными, множественными, конфликтующими значениями» [7, с. 25], а делает это, опять же, слишком демонстративно, словно пародируя сам процесс деконструкции.

В «Трехчастном сиблинге» всё антибинарно, сопротивляется возможности интерпретации через со-противопоставление со своим структурным антиподом: либо не находит этой желаемой противоположности, либо оказывается не вполне отдельным от нее.

Это касается и принципиально важной для концепции рассказа оппозиции «жизнь — литература». Тем более что практически все участники этого клубка взаимоотношений — литераторы и/или люди науки. Героиня — филолог, переводчица. Друг героя (*он*) — философ, пишет «диссертацию по гениальной всеохватной теории “мироощущения”» [1, с. 91]. Новый любовник героини — «полиглот-самоучка» и соискатель «у легендарного членкора» [1, с. 101]. Приятели героини, которым она предоставляет квартиру для свиданий, — «доктор философии, спец по материалистической теории времени» и некая юная «соискательница философского чина» [1, с. 89]. Хозяйка съемных квартир (и соответственно, художественных пространств рассказа) — «кандидат наук по Бабелю» [1, с. 87] и три «вечные вузовки» с интересом к искусствам и претензиями в поэзии [1, с. 88]. Герой, как можно понять, тоже

<sup>3</sup> Словесная и звуковая форма характеристики «жирно-телесный» вызывает представление о «золотом тельце» как о знаке иррациональной, злой власти денег.



живет творческими амбициями, по крайней мере он включает себя в такую обобщающую характеристику: «Мы все писали. <...> Тогда еще нечто и кое-что, но уже не ничто. <...> Мы становились — ну не знамениты, а имениты» [1, с. 90].

И естественно, что при такой тесной смежности субъекта и текста общее состояние бытийной путаницы, диффузности границ характеризует и отношения «жизнь — литература». А выражению этой диффузности служит (наряду с другими средствами) интертекст, определенным образом организованный и функционирующий.

Почти все цитаты в «Трехчастном сиблинге» модифицированы принимающим текстом: они узнаваемы, но очевидно искажены. Под модификацией мы, в первую очередь, понимаем нарушение целостности цитатного текста, замену слов или изменение порядка их следования, контаминацию двух прецедентных фрагментов и т.п. Причем преобразование цитаты всегда ориентировано на конкретную сюжетную ситуацию. Результирующий текст не претендует на силу обобщающей сентенции, он применим только к данному положению вещей. Для сравнения, у рок-поэта А. Башлачева, тоже имевшего вкус к «центонной речи», трансформированная цитата в своем новом виде оказывается вполне годной для превращения в крылатое выражение и/или для широко обобщенного осмысления. «Велика ты Россия, да наступать некуда» [3, с. 29] — афоризм преобразуется также в афоризм; «у народа нет плохой работы» [3, с. 137] — саркастическая шутка, вполне употребимая вне первичного контекста; «великие дожди» [3, с. 83] (вместо «великие вожди») — потенциально символический образ. Иное дело у Кононова. «У границы тучи ходят хмуро. Край свинцовый тишиной объят»<sup>4</sup> [1, с. 90] — замена слова «суровый» на «свинцовый» приобретает смысл только в свете предыдущей фразы, в которой повествователь называет свое время «свинцовым веком». Каламбур «поп — оптоволоконный лоб» [1, с. 91] понятен, только если знать, что речь идет о священнике, который в миру был физиком-оптиком.

«Прорастание» сюжета в цитату выражает спутанность или неполную разделенность жизни и литературы. Если модифицированная цитата звучит иронично, то комизм возникает не от самого искажения претекста, а из происходящего при этом его соотношения с цитирующим контекстом, в поле пересечения «быта» и литературы. Когда деяния персонажей рассказа, направленные на овладение жизнью и/или придание ей смысла, описываются интертекстом, они обнаруживают свою литературность, цитатное выражение становится разоблачительным, профанирующим. «И огонь дымящийся водвинул» [1, с. 90] — говорит автор о сексуальном действии, и таким образом достигает (само)деконструкции перепутавшихся желаний: в ментальном выявляется телесное, физическое не может обойтись без литературного оправдания.

Впрочем, «прорастание», текстуальное изменение цитаты — это выпукло характерный вариант общей закономерности: так или иначе герой должен текстуализировать реальность, с которой он встречается,

<sup>4</sup> Цитата из песни «Три танкиста» на слова Б. Ласкина.



«записать» впечатление, чтобы освоить его, присовокупить к тексту своего предыдущего опыта, который интертекстуален по своей природе, весь оправдан литературными параллелями и прецедентами. Этот вопрос прямо обсуждается героем-повествователем там же, где он отмечает привычку своей семьи к «центонной речи»:

«Ты отвесь прохожим на вокзале пригородном вежливый поклон», — говаривал я потной замусоленной продавщице в овощном, когда она выныривала из аспидного нутра подсобки, как гусеница из гнилой репы.

И жить становилось гораздо легче.

Цитату из задорного Павла Васильева никто не узнавал. Особенно продавщица.

— Чёй-то, частушки, чё ль? — щербато улыбалась тетка, торговая душа.

И в этот момент ничейные перманентные дисперсные проходящие часы становились моим неотчуждаемым прошлым [1, с. 95].

Мгновение настоящего, с которым постоянно контактирует человек, — это дикая порода времени; героя тревожит ее неукротенность. Чтобы дать ей человеческое, культурное измерение, ее необходимо перевести на язык литературы. Текстуализация впечатления успокаивает героя (ему «становится гораздо легче»), потому что позволяет включить «дикое» время в текст биографии.

Но интертекстуализация впечатления — это всегда его обработка, огранка, завершение в некой прецедентной форме. Так, созерцание продавщицы овощного магазина, описанное строками Павла Васильева, корректируется в сторону игрового приукрашивания и в то же время подсвечивается иронией. Нарисованный повествователем «реальный» образ продавщицы оценочно и эстетически противоречит образу Натальи<sup>5</sup> из стихотворения, который припомнил и процитировал герой:

Горожанка, маков цвет Наталья,  
Я в тебя, прекрасная, влюблен.  
Ты не бойся, чтоб нас увидали,  
Ты отвесь знакомым на вокзале  
Пригородном вежливый поклон [4, с. 206].

Васильевские эпитеты «маков цвет», «прекрасная» контрастно сталкиваются с кононовскими определениями: «потная, замусоленная», «как гусеница»... Но именно в таком двойном видении продавщица — некрасивая и неопрятная, окруженная гниющей плотью своего овощного товара, вместе со своим литературным «эйдосом» и с грустно-веселой иронией их несоответствия — в комплексе всех этих ощущений становится «неотчуждаемым прошлым» героя.

Сконструированный подобными средствами интертекст становится для персонажей рассказа, прежде всего для героя-повествователя, способом литераризации бытового опыта, возведения повседневности в степень литературы; а в художественной структуре рассказа он говорит о противоречивости, неясности отношений слова и вещи, мира и текста.

<sup>5</sup> Стихотворение П. Васильева «Горожанка» обращено к Н. Кончаловской — см. [4, с. 607–608].



Этим определяются и структуры, формирующиеся собственно в интертекстуальном поле рассказа «Трехчастный сиблинг». Но это уже тема для отдельного разговора.

### Список литературы

1. Кононов Н. Трехчастный сиблинг // Кононов Н. Саратов. М., 2012. С. 87–102.
2. Арутюнова Н. Д. Язык и мир человека. М., 1999.
3. Баиладчев А. Н. Стихи. СПб., 1997.
4. Васильев П. Стихотворения и поэмы / подг. текста и прим. С. А. Поделкова. Л., 1968.
5. Дмитриевская М. А. Коли муза Клио: История души человеческой и история народов в романе Николая Кононова «Фланёр» // Новое лит. обозрение. 2014. №4. С. 266–284.
6. Еремин М. Подборка стихов из антологии «У Голубой Лагуны» // Ruthenia : [сайт]. URL: <http://ruthenia.ru/60s/eremin> (дата обращения: 29.07.2015).
7. Липовецкий М. Н. Паралогии: Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000-х годов. М., 2008.
8. Руднев В. Введение в прагматическую «Вини Пуха» // Вини Пух и психология обыденного языка. М., 2000. С. 11–47.
9. Русский мат. Антология / под ред. Ф. Н. Ильясова. М., 1994.
10. Темирова Н. А. Нумерологический код в рассказе Николая Кононова «Трехчастный сиблинг» // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. 2015. № 8. С. 45–50.

### Об авторе

Станислав Витальевич Свиридов – канд. филол. наук, доц., Балтийский федеральный университет им. И. Канта, Калининград.

E-mail: [textman@yandex.ru](mailto:textman@yandex.ru)

### About the author

Dr Stanislav Sviridov, Associate Professor, Immanuel Kant Baltic Federal University, Kaliningrad.

E-mail: [textman@yandex.ru](mailto:textman@yandex.ru)