

Станислав Свиридов
(Калининград)

ТРИ ВЕКА РУССКОЙ ПОЭЗИИ: ОБ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОМ ПОЛЕ ОДНОГО РАССКАЗА Н. КОНОНОВА



Рассматривается соотношение рассказа Н. Кононова с литературными претекстами. Отмечается обусловленность интертекстуальной поэтики рассказа закономерностями поэтического мира писателя. Цитатно-аллюзивное поле рассказа анализируется как компонент художественного целого, обладающий собственными смыслопорождающими функциями. Детально исследуется комплекс интертекстуальных связей рассказа Н. Кононова с произведениями А. Пушкина и О. Мандельштама.

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

«Трехчастный сиблинг» Николая Кононова — это своеобразная любовная драма, разыгрывающаяся среди молодых представителей «богема», ведущих полупустую жизнь, которую сам герой-повествователь называет «вычурной» [1, с. 87]: несколько мужчин связаны супружеством с одной женщиной, причем двое — повествователь и его старший друг — являются ее мужьями одновременно. Сюжетные обстоятельства рассказа туманны: мы не знаем ни места, ни времени действия, неизвестен пол ребенка главной героини, все персонажи лишены имен, а для их номинации используются местоимения: «я» — герой-повествователь, «он» — старший друг героя, «она» — их общая супруга.

При чтении рассказа не может не броситься в глаза его насыщенность литературными цитатами и аллюзиями. Сюжетно она обусловлена творческими и карьерными дерзаниями героев: все они писатели, филологи или философы, то есть люди, увлеченные созданием «метанарратива», объясняющего (или заменяющего) мир. Более сложная, внутренняя мотивировка интертекстуальности рассказа исходит от его глубинной проблематики — вопроса о подлинности/мнимости ощущаемого и мыслимого мира. Подробнее мы говорили об этом в другом издании [8]. Герой Кононова сталкивается с невозможностью надежно дифференцировать физическое и ментальное, конципировать бытие как единое и единичное. В частности, он испытывает необходимость проецировать любое свое впечатление на литературные образцы, вписывать его в раму прецедента, текстуализировать и литераризировать, чтобы придать ему более или менее прочную реальность. С этим связан основной способ формирования интертекста в рассказе. Почти все цитаты модифицированы принимающим текстом, причем их преобразование всегда ориентировано на конкретную сюжетную ситуацию. «Прорастание» сюжета в цитату выражает спутанность или неполную разделенность жизни и литературы. Когда деяния персонажей рассказа, направленные на овладение жизнью и/или придание ей смысла, описываются интертекстом, они обнаруживают свою литературность.

С художественной концепцией рассказа связан не только способ формирования интертекста, но и его состав. Как мы увидим далее, система интертекстуальных адресаций формирует специфический смысловой горизонт произведения Н. Кононова.

При большом количестве и пестроте цитат и аллюзий рассказа в их массиве заметны две доминанты — это Пушкин и Мандельштам.

Читатель встречается в рассказе узнаваемые цитаты из четырех текстов А. С. Пушкина: «Пророк» [1, с. 90], «Евгений Онегин» [1, с. 100], «Сказка о попе и работнике его Балде» [1, с. 91], «Зимняя дорога» [1, с. 89]. Но ядром пушкинского интертекста становится другое произведение, явленное в форме аллюзий, а не прямых цитат. Это «Маленькие трагедии». Самая очевидная параллель с драматическим циклом Пушкина — это взаимоотношения друга героя (*его*) с отцом, которые многими деталями напоминают сюжет «Скупого рыцаря» (хотя во многом и разнятся с ним). Между отцом и сыном существует ревность, но связанная не с вопросом материального обладания, а с вопросом обладания ментального — отец сделал карьеру в науке, сын — желает, но не может достичь того же.



Отец-доцент, не живший с сыном,
Зато с виною перед ним¹.

Так можно было начать эту балладу.

В ней кроме вины отца оказалось много чего, кружащего голову: винные пары жадности, пропитавшие все в жизни отца-доцента, уксусные пары самоедства, источаемые доцентом-сыном, который к тому же доцентом не был [1, с. 97].

Эмоциональная связь отца и сына не повторяет отношения барона и Альбера, зато характерна основная черта старшего родственника — скупость. Скупой доцент — аналог скупого рыцаря в системе, где высшее достоинство — принадлежность к *интеллектуальной*, а не родовой элите. Альбера не удовлетворяет то, что он наследует от отца титул, гораздо сильнее он желает денег. Персонаж Кононова, наоборот, желал бы унаследовать именно знаковое достоинство — звание доцента, а вместо этого наследует богатство. Капитал доцента-отца, как и состояние барона, — это золото; только роль сундуков скупого рыцаря в рассказе Кононова играет валенок, в который доцент складывал ювелирные изделия «последние сорок семь лет своей жизни» [1, с. 97]. В смертный час его мучит не страх за золото, а чувство вины, поэтому его последнее желание — не защитить свое богатство, а передать его наследнику, однако реплика доцента примечательным образом перекликается с последними словами барона: «Ключи, ключи мои!» [7, с. 305]. Персонаж Кононова тоже упоминает о *ключках*: «— Ключ-сарай-дача-валенок, — только и смог прохрипеть умирающий склонившемуся над ним первородному потомку» [1, с. 97]².

Импульс этого интертекстуального соответствия помогает заметить в «Трехчастном сиблинге» и другие переклички с «Маленькими трагедиями». Все они концентрируются вокруг фигуры друга героя. Обратим внимание на тот момент, когда он, получив отцовское наследство, приносит валенок с золотом в общую семью:

Ты вошел еще более мрачным, чем уходил. В черном нимбе, с лучиной, горящей черной копотью. Как вестник смерти. <...>

Черный-черный человек в черной-черной комнате с черным-черным чемоданом с черным-черным валенком внутри. Полным по щиколотку ювелирными изделиями 583-й и 750-й пробы.

¹ Вероятно, короткий эпизод 4-стопного ямба здесь является отсылкой к «Евгению Онегину», хотя однозначно утверждать это нельзя.

² Ключ от сарая здесь — еще и профанная реализация «ключей к мирозданию» [1, с. 91], которые ищет несостоявшийся доцент в своей ненаписанной диссертации.



Драгметалл и породил черный-черный смерч, разрушивший все наше мироздание [1, с. 100].

Известная формула из детского «страшного рассказа» [6] воспринимается одновременно как отсылка к драме «Моцарт и Сальери»: «черный человек» [7, с. 313], заказчик «Реквиема», действительно является для Моцарта «вестником смерти». Эта реляция имеет свойство «хода конем» (что укладывается в нелинейную логику интертекстов Кононова), она соотносит «доцента-сына», конечно, не с таинственным посетителем Моцарта, а с его другом-соперником Сальери, страдающим от творческой ревности и возлагающим на мироздание вину за свои творческие неудачи. В этом контексте упоминание разрушительного смерча звучит как третья интертекстуальная отсылка к «Маленьким трагедиям» — к «Пиру во время чумы». Особенно если учесть другое появление слова «смерч», выше: «Иногда в нашу устоявшуюся жизнь заходили названные события. Они входили, выражаясь высокопарно или высокопарно, как смерч в пропилеи. Не тронув ничего или порушив всё» [1, с. 92]. Слово «пропилеи» своими классическими ассоциациями усиливает аллюзивную связь отрывка с пушкинским контекстом, в частности с «гимном» Вальсингама: «Есть упоение в бою, // И бездны *мрачной* на краю... // И в аравийском *урагане*, // И в дуновении Чумы. /// Всё, всё, что *гибелью* грозит, // Для сердца смертного таит // Незъяснимы наслажденья» [7, с. 356].

Мандельштамовский интертекст в рассказе составляют четыре цитаты, все они в той или иной мере модифицированы либо «обыграны» принимающим контекстом. Первый раз он возникает, когда герой-повествователь характеризует «самоедское» настроение своего друга искаженной цитатой: «Я слово позабыл, что я хотел хотеть» [1, с. 91] (у Мандельштама — «...что я хотел сказать» [5, с. 152]). Общую возлюбленную он характеризует узнаваемым цитатным эпитетом «Мастерица виноватых взоров» [1, с. 94], но искажает следующий стих таким образом, что он приобретает грубо сексуальное значение. Фрагмент, обыгрывающий стихотворение «Концерт на вокзале», мы рассмотрим чуть позже. Наконец, при описании друга, входящего в дом с отцовским золотом, используются мотивы стихотворения «Не-правда»:

Ты вошел еще более мрачным, чем уходил. В черном нимбе, с лучиной, горящей черной копотью. Как вестник смерти. Ты должен был сказать: «Ведь лежать мне в сосновом гробу». Ты ведь тогда изучал оппозиции уже неживого к еще немертворожденному у одного поэта [1, с. 100].



«Вестник смерти» здесь относится, как отмечалось выше, к пушкинскому интертексту, а «лучина» — к мандельштамовскому, хотя это слово и находится вне отмеченных границ цитаты³.

Вероятно, в «Маленьких трагедиях» автора привлекает эмблематичность характеров, афористичность стиля, историзм и бинарная конфликтность (практически все драмы цикла — двуфигурные). Наконец, сама неподдельная трагичность. По мысли М. Липовецкого, внутренний конфликт отечественного постмодернизма связан с невозможностью трагедии в рамках постмодернистского мирозерцания и невозможностью обойтись без нее в контексте национальной литературной традиции [3, с. 23–24]. В трагикомическом сюжете «Трехчастного сиблинга» пушкинская драма заверяет трагичность, и в то же время подчеркивает комизм жизненной реализации пушкинского прототипа.

Но не все находимые в рассказе цитаты можно интерпретировать рационально, прослеживая семантическую диффузию цитирующего и цитируемого текстов. Адресом межтекстовой ссылки может выступать не конкретное произведение, а маркируемый им концепт культурного сознания. Мандельштамовский интертекст «Трехчастного сиблинга» обращен, как представляется, в основном к образу поэзии Мандельштама, а также всей поэтической эпохи, которую он представляет. При этом сама цитата может оказываться содержательно пустой (вернее, ненаполненной, целиком оставленной читателю для свободной творческой семантизации), но само цитатное сопряжение текстов становится означающим неистребимой литературности, зависимости бытия и быта от слова, диффузности социофизического существования персонажей и текстуализированной истории русской литературы.

В этом случае особенно большое значение получают те дополнения, искажения, модификации, которые переживает цитата в рассказе. Ведь это и есть, в сущности, те «хвосты», которыми персонажи увязли в литературной традиции, и каждая вещь — в своей противоположности. Когда мандельштамовская «лучина» вручается другу героя, входящему в их общий дом, то, подобно цепной реакции, квартиры, куда он входит, становится «полуспаленкой-полутюрьмой» ведьмы-неправды, безвыходным каннибальским логовом⁴, то есть вся

³ Ср. у Мандельштама: «Я с дымящей лучиной вхожу // К шестипалой неправде в избу: // — Дай-ка я на тебя погляжу, // Ведь лежать мне в сосновом гробу» [5, с. 200].

⁴ «...А она из ребячьих пупков // Подает мне горячий отвар. /// — Захочу, — говорит, — дам еще... // Ну а я не дышу, сам не рад... // Шасть к порогу — куда там... — В плечо // Уцепилась и тащит назад. /// Вошь да глушь у нее, тишь да мша, // Полуспаленка, полутюрьма...» [5, с. 200].



ситуация опрокидывается в литературу. *Он* попадает между жерновами той оппозиции, которую пытается описать и объяснить своим разумом, — «уже неживого к еще немертворожденному» — его жизненный план то ли уже растворен в литературе, то ли еще не рожден ею, но мертв в обоих случаях. Когда, глядя на свою (и в то же время чужую) любовницу, герой вслух дарит ее возвышенным стихом «Мастерица виноватых взоров», а следующую строчку (непроизнесенную) редактирует бесстыдное воображение ревности, ментальное оборачивается телесным, поэтическое — сексуальным.

Зависимость бытия от слова заявлена достаточно прямо еще на начальных страницах рассказа, в том рассуждении героя-повествователя, где он легитимирует странности первертной жизни своей компании ссылкой на культурный опыт:

Так мы и зажили, тем более, в садках русской культуры Серебряного века этот нерастворимый тройственный осадок выпадал сплошь и рядом. Как чешуя на дно аквариума. Мы не были первопроходцами. Надо было только принадлежать культуре, ну, хоть и не Серебряного, но, по моему ощущению, свинцового века уж точно.

У границы тучи ходят хмуро. Край свинцовый тишиной объят⁵ [1, с. 90].

Этот пассаж замечателен еще и тем, что в нем обозначен принципиально важный для рассказа ряд историко-литературных концептов, логикой которого определяются и те интертекстуальные доминанты, о которых мы говорили выше. Имя Пушкина символизирует Золотой век, имя Мандельштама — Серебряный век. Этот ряд понятий содержит в себе свернутый метанарратив с отчетливой мифологической окраской. История русской литературы и культуры рисуется как смена эпох, выстроенных в порядке убывающей градации, начиная от исходного идеального состояния — Золотого века — и исходного события — его утраты. В конце XX столетия культурное сознание, стремясь подключить свое время к тексту истории, искало подходящую для этого третью «металлическую» метафору. Так, выражение «бронзовый век» практически приобрело статус историко-литературного термина. Но Н. Кононов достраивает триаду по-своему, веком «свинцовым». И в таком виде *трехчастная* мифологическая структура становится скрытым механизмом смыслообразования в рассказе.

Рассмотрим один эпизод, включенный в рассказ как случайное воспоминание, без внешней сюжетной мотивации. Герой, *он* и *она* втроем едут «в какие-то экстравагантные гости, где намечалось чтение

⁵ Цитата из песни «Три танкиста» на слова Б. Ласкина. В оригинале: «На границе тучи ходят хмуро, // Край суровый тишиной объят» [10].



ее новых переводов из вагантов⁶» [1, с. 99], и по пути в трамвае переговариваются строками стихотворения О. Мандельштама «Концерт на вокзале» («В торжественную тьму уносится вагон», «Я опоздал, мне страшно, это сон», ср.: [1, с. 99])⁷. Образный ряд этого стихотворения основан на контрасте возвышенного и утонченного культурного пространства, находящегося под стеклянным куполом Павловского вокзала, и пугающего темного хаоса снаружи. На одной из остановок в вагон заходит пьяный люмпен, у которого «центонная речь» пассажиров вызывает приступ агрессии. Героям приходится выталкивать его из вагона «прямо в торжественную тьму», как выражается повествователь. Таким образом трамвай превращается в аналог Павловского вокзала, а пролетарий становится агентом хаоса. Удастся вытолкнуть его из вагона и восстановить герметичность литературного универсума. Однако эти превращения: вокзала в трамвай, тютчевского хаоса в пьяного работягу — ироничны и карикатурны. И хаос, выродившийся в плебея, продолжает корчить рожи в вагонное окно: «Его побелевшее расплющенное о стекло лицо — зрелище, от которого седеют, как бурсак Хома в повести “Вий”» [1, с. 99].

Стихотворение «Концерт на вокзале», как известно, само насквозь цитатно, Мандельштам обыгрывает в нем строки Лермонтова, Пушкина, Тютчева [9]. Литературность бытия героев возводится, таким образом, в новую степень. Герои рассказа, принадлежащие веку свинца, цитируют Серебряный век (Мандельштама), который, в свою очередь, цитирует Золотой век. В этой цепи, однако, совершается не трансляция художественного опыта, которой мы, может, ожидали бы, а скорее ее профанация. Магические механизмы культурной преемственности помогают героям транспонировать в их свинцовое настоящее только аутентичный ужас гоголевской дьявольщины, лики хаоса и ада, лезущие в окошки храма. Золотому веку — Пушкин, Серебряному — Мандельштам, а свинцовому — увы, по чину только Ласкин. Поэтому классическая цитата не может оставаться собой, отражаясь в свинцовой амальгаме нового века. Она прорастает его речевым материалом, «заражается» его сознанием.

Понятие «золотой век» дополнительно мотивирует и тему золота в рассказе «Трехчастный сиблинг». Наследство доцента-отца возникает

⁶ Заметим, что выражение «переводы из вагантов» у российского читателя должно ассоциироваться с песней «Из вагантов», сочиненной Д. Тухмановым на текст в переводе Л. Гинзбурга («На французской стороне...»), в которой «карнавально» соединяются интеллектуальное и телесное.

⁷ В оригинале: «На звучный пир в элизиум туманный // Торжественно уносится вагон // <...> Я опоздал. Мне страшно. Это сон» [5, с. 163].

одновременно как цитата из прецедентного пушкинского текста и как сюжетная вариация самого словосочетания «золотой век». Интертекст пытается быть магическим средством, реконструирующим культурное прошлое, складывающим рыбу из выпавшей чешуи (воспользуемся метафорой Н. Кононова). Но свинцовый век становится золотым лишь пародийно, в форме деконструирующей реализованной метафоры, принося не счастье и богатство, а лишь разорение общего гнезда странной и несчастливой семьи.

И здесь необходимо снова оглянуться на пушкинский контекст рассказа «Трехчастный сиблинг». «Маленькие трагедии» традиционно интерпретируются как драмы культурно-исторического сознания, конфликты которых вспыхивают на гранях перехода между контрастными культурными формациями [2, с. 298–325; 4, с. 200–202]. На этом фоне акцентируется культурно-исторический слой рассказа Кононова, «Трехчастный сиблинг» ясно прочитывается как история о поиске эпохи, необходимости и невозможности воплотиться в определенном структурно оформленном модусе культуры: семьи, времени, сюжета, биографии.

«Все эти люди настолько далеки от меня, что на самом деле их *попросту нет*, и с этим связано мое чувство свободы» [1, с. 87], — говорит повествователь в зачине рассказа. Однако рассказ обрамлен двумя случайными встречами: в начале — с героиней, в финале — с тем ее любовником, который вытеснил когда-то героя из семьи. Значит, персонажи «Трехчастного сиблинга» *все-таки есть*? Однако это такое *есть*, о котором вряд ли можно сказать *на самом деле*. Приведем здесь практически полностью финальную часть рассказа (диспропорционально короткую):

Прошло много, ну очень много лет.

В столичном метро, естественно, на станции «Библиотека им. В. И. Ленина» я встретил дурно одетого, по старой пижонской моде, человека. Черты его лица были мне знакомы, но главное, колесо груди выдавало его. Лик его был надорван тонким шрамом — от левого уха до угла рта [1, с. 102].

Как значимо порой бывает вводное слово! Когда герой покидал общий дом, он разорвал фотографию соперника — мужчины с грудью колесом; вернее, надорвал ее «от левого уха, через рот — к правому глазу» [1, с. 101]. «Если рот можно просто утереть, то с надорванной и заплеванной фотокарточкой “унибром” ему предстояло жить» [1, с. 102]. В книжном, *библиотечном* пространстве — естественно! — знак более реален, чем объект. И герои «Трехчастного сиблинга» *на самом*



деле существуют: как воспоминания, как цитаты из текста мирозозидающей фантазии героя-повествователя, хоть и далеко разошедшиеся от автора, но так и оставшиеся цитатами.

Список литературы

1. Кононов Н. Трехчастный сиблинг // Кононов Н. Саратов. М., 2012. С. 87–102.
2. Гувовский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957.
3. Липовецкий М. Н. Паралогии: Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000-х годов. М., 2008.
4. Лотман Ю. М. Пушкин: Очерк творчества // Лотман Ю. М. Пушкин: Биография писателя; Статьи и заметки, 1960–1990; «Евгений Онегин»: Комментарий. СПб., 1995. С. 187–211.
5. Мандельштам О. Э. Полное собр. стихотворений. СПб., 1997.
6. «Пугалки» (метанарративы) // Нижегородский государственный университет : [сайт]. URL: <http://www.unn.ru/folklore/spugal.htm> (дата обращения: 19.07.2015).
7. Пушкин А. С. Полное собр. соч. : в 10 т. Л., 1977–1979. Т. 5.
8. Свиридов С. В. «Трехчастный сиблинг» Н. Кононова: предпосылки интертекстуальности // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. 2015. №8. С. 51–58.
9. Тарановский К. Концерт на вокзале. К вопросу о контексте и подтексте // Тарановский К. О поэзии и поэтике. М., 2000. С. 13–39.
10. *A-pesni*. Песенник анархиста-подпольщика : [сайт]. URL: <http://a-pesni.org> (дата обращения: 18.07.2015).

Stanislav Sviridov

THREE CENTURIES OF RUSSIAN POETRY: ON THE INTERTEXTUAL FIELD OF N. KONONOV'S STORY

This article considers the correlation between N. Kononov's short story and the literary pretexts. It is stressed that the intertextual poetics of the short story is shaped by the patterns of the author's poetical world. The citation and allusion field of the short story is analysed as a component of the literary whole fulfilling original meaning-generating functions. The article analyses the complex of intertextual connections between N. Kononov's short story and the works of A. Pushkin and O. Mandelstam.

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