

Н.В.БЕЛЯЕВА
(Киев)

**ПОЭТИКА ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТИ
В СОВРЕМЕННОМ РУССКОМ РОМАНЕ
В СВЕТЕ ТЕОРИИ РОМАННОГО СЛОВА М.БАХТИНА**

Преемственный характер связи между литературно-теоретическим наследием М.М.Бахтина и современными концепциями интертекстуальности чаще всего устанавливается путем простой констатации такого рода отношения в работах Ю.Кристева «Бахтин, слово, диалог и роман» (1967), «Семиотика» (1969). Необходимость многочисленных уточнений и оговорок по данному вопросу диктуется как развитием бахтинистики, вполне равномерным, – с одной стороны, так и вполне бурным развитием теории интертекстуальности – с другой.

Существующие попытки расстановки акцентов в отношениях бахтинистики с интертекстуальностью отражают определенные тенденции в развитии целого ряда отраслей литературоведческой мысли. А.Большакова вполне обоснованно указывает на принципиальные расхождения, в том числе и терминологического характера, утвердившиеся в ходе разработки бахтинских положений представителями различных школ (преимущественно зависимых от французского структурализма и постструктурализма) интертекстуального анализа [5, 24-26; 5, 29-30]. А.Большакова настаивает на необходимости корректного подхода к бахтинской категории диалога как в теории интертекстуальности, так и в практике интертекстуального анализа [5, 30]. К сказанному следует добавить, что большинство концептуальных работ, так или иначе затрагивающих поэтику интертекстуальности в русской литературе (А.Ханзен-Леве, Р.Лахманн, Д.Чавдаровой, Д.Ораич, М.Гловиньского, Д.Угрешич, Н.Фатеевой, Е.Денисовой), бахтинский диалогизм понимают в русле высказанных установок. Так, в работах Н.Фатеевой и Г.Денисовой основу терминологического аппарата составляют термины, введенные в научный оборот Ж.Женеттом [11, 120-159]. При этом функционирование терминов не противоречит бахтинской теории диалогизма, а скорее является попыткой ее продолжения в новых условиях. В данной статье испо-

льзование терминологии соответствует системе, предложенной Г.Денисовой [6, 69-74].

Целью данной статьи является рассмотрение функционально-генетического аспекта поэтики интертекстуальности в современном русском романе как развития бахтинских идей. Одной из главных по праву считается мысль о специфической диалогической природе романного слова, которая становится основой и стилиевых, и жанровых характеристик романа. Все пять выделенных Бахтиным «типов композиционно-стилистических единств» «романного целого»: «1) Прямое авторское литературно-художественное повествование...; 2) стилизация различных форм устного бытового повествования (сказ); 3) стилизация различных форм полулитературного (письменного) бытового повествования (письма, дневники и т.п.); 4) различные формы литературной, но внехудожественной авторской речи (моральные, философские, научные рассуждения, риторическая декламация, этнографические описания, протокольные осведомления и т.п.); 5) стилистически индивидуализированные речи героев» [1, 75] – стали основой для теории интертекстуальности, прежде всего, в литературоведческом ее направлении.

М.Бахтин настаивает на несводимости романного диалогизма к лингвистическому/семиотическому пониманию: «Изучение культуры (и той или иной ее области) на уровне системы и на более высоком уровне органического единства: открытого, становящегося, нерешенного и непредрежденного, способного на гибель и обновление, трансцендирующего себя (то есть выходящего за свои пределы). Понимание многостильности «Евгения Онегина» (см. у Лотмана) как перекодирования (романтизма на реализм и др.) приводит к выпадению самого важного диалогического момента и к превращению диалога стилей в простое сосуществование разных версий одного и того же» [4, 339].

Диалогизм романного слова реализуется и как разноречие: «Роман – это художественно организованное разноречие, иногда разноязычие, и индивидуальная разноголосица» [1, 76]. Но это не только ансамбль разных «голосов» в романе, это программная предпосылка романной деканонизации.

Принципиальное для романного слова разноречие лежит в основе такой жанровой конвенции романа, как сочетание риторичности и

антироманности. В свою очередь, антироманность предполагает особую природу интертекстуальных отношений как с собственно «романным» материалом предшествующих периодов (романными текстами-предшественниками всех уровней организации интертекста), так и с нероманным, и даже нехудожественным материалом. Такое взаимодействие в особенности ярко осознается в современном, преимущественно постмодернистском романе, но в соответствии с бахтинской концепцией, этот механизм является одной из главных черт романного слова. Западное литературоведение акцентирует противостояние романа в генологическом аспекте самой конвенции поэтики как риторики, как нормативности, изначально – от античности до эпохи классицизма – вообще не учитывавшей романа как жанр [15, 7-9].

Этапными в истории западного и, несколько позднее, русского романа стали попытки осмысления жанровой природы романа писателями и мыслителями немецкого романтизма. Гете в «Вильгельме Мейстере» сравнил роман с драмой, введя в роман не только «театральный текст» «Гамлета», но и, используя терминологию интертекстуальности, метатеатральность – размышления о самой природе драмы. Братья Шлегели отмечали универсальный, т.е. «романтический» в их понимании, жанровый принцип романа. В характерной для философствования немецких романтиков форме иронического диалога Фридрих Шлегель импровизирует определение романа, попутно отмечая его внеположность канонической системе жанров: «Роман – это романтическая книга». Сопоставление различий и общих черт романа и драмы приводит к выводу о неограниченных трансформационных возможностях романа: «...Драма в глубокой и исторической трактовке ее, как, например, у Шекспира, составляет подлинную основу романа. Вы утверждали, правда, что роман более всего родствен повествовательному, эпическому роду. На это янапомню Вам о том, что песня может быть столь же романической, как и рассказ. Более того, я не могу себе представить роман иначе, как в виде сочетания рассказа, песни и других форм. Сервантес никогда не писал иначе, и даже столь прозаический Бокаччо украшает свой сборник песенным обрамлением. Если и существуют романы, где этого нет и быть не может, то дело здесь только в индивидуальности

произведения, а не в характере самого рода, исключением из которого оно является» [14, 404].

Эта тенденция усилилась в эпоху модернизма, выдвинувшей роман-миф. В истории русского романа (который, в соответствии со взглядами Ю.М.Лотмана в принципе ориентирован не на сказку, как западный роман, а на миф) этапным явлением стал роман Достоевского, а также осознание его драматической природы русскими символистами. В свою очередь, построения М.М.Бахтина во многом опираются именно на положения Вячеслава Иванова о романе Достоевского как «романе-трагедии». Теория романного слова Бахтина представляет собой попытку сочетания поэтики и семиотики, продуктивность которой подтверждается, в частности, как новейшими теоретико-литературными исследованиями, так и самим романным материалом последнего времени.

Отмеченные тенденции, прежде всего, попытки символистов «возродить» мистериальный характер литературы, нашли свое отражение в романских экспериментах А.Белого, в свою очередь, признанных М.М.Бахтиным как жанровое новаторство [2, 337-338]. Интертекстуальность романа «Петербург» концентрирует ряд важнейших для последующей динамики жанра особенностей. Важнейшим претекстом, фактически – гипертекстом «Петербурга», является романистика Достоевского. Жанровая природа «Петербурга», его архитектоничность, по мнению Л.Силард, как раз фиксирует типичные для романа процессы полемики с романами-предшественниками: «Свою – отличительную – концепцию существа пути посвящения и «духовной революции» Белый воплотил в романе «Петербург», положив начало роману пути посвящения. В этом отношении он продолжил недоосуществленные намерения реализовать этот жанр, с одной стороны, в опыте Новалиса, чей «Генрих фон Офтердинген», по авторскому замыслу, противопоставлялся «Вильгельму Мейстеру» Гете как роману воспитания, с другой стороны – в планах Достоевского касательно последней части «Братьев Карамазовых». На данный аспект жанрового родства между романами Достоевского и Белого указал М.Бахтин в своих лекциях о Белом» [10, 167]. От романа воспитания – к роману пути посвящения, такой жанровый «маршрут» «Петербурга» предсказуем в соответствии с бахтинской теорией, поскольку и роман Белого, и романы Достоев-

ского, и просветительски-романтический роман Гете восходят роману античному, в данном случае, прежде всего – к «Метаморфозам» Апулея, который также содержит посвятельный, мистериальный аспект.

В то же время, концепция Бахтина предполагает не столько соотношение романов Гете и Достоевского, сколько их противопоставление: «Основной категорией художественного видения Достоевского было не становление, а сосуществование и взаимодействие. Он видел и мыслил свой мир по преимуществу в пространстве, а не во времени. Отсюда и его глубокая тяга к драматической форме. Весь доступный ему смысловой материал и материал действительности он стремится организовать в одном времени в форме драматического сопоставления, развернуть экстенсивно. Такой художник, как, например, Гете, органически тяготеет к становящемуся ряду. Все сосуществующие противоречия он стремится воспринять как разные этапы некоторого единого развития [...]. Достоевский, в противоположность Гете, самые этапы стремился воспринять в их одновременности, драматически сопоставить и противопоставить их, а не вытянуть в становящийся ряд» [3, 36]. Таким образом, связь между романом Гете и романом Достоевского устанавливается Бахтиным по принципу противопоставления – одному из важнейших принципов романной интертекстуальности, и архитектуральности в частности.

Программный выход романного жанра за собственные рамки может идти и по другому пути. Сознательное отношение романа к нероманному материалу, его принципиальная открытость и даже «всеядность», составляют предпосылку для его постоянного обновления. Нероманный материал, как отмечал Бахтин, может вводиться в роман в виде целостной жанровой конструкции, вводного жанра, ряда жанров, системы жанров, что, в свою очередь, влияет на жанровую специфику романа [1, 134-137]. Романы, в которых наличествует метатекстуальный уровень интертекстуальности, безусловно, сигнализируют о своей метажанровости. С одной стороны, в этом можно усматривать стремление романа стать своей собственной поэтикой и/или риторикой/антириторикой («Дон-Кихот» Сервантеса, «Евгений Онегин» А.С.Пушкина), с другой стороны – таким образом происходит жанровое развитие. При этом принципиальный характер

имеет указание Бахтина на специфическую природу «вводимых» жанров – она колеблется между прямой интенциональностью и объектностью [1,135]. Отдавая предпочтение интенциональности, Бахтин, тем самым, предвосхищает один из важных аспектов интертекстуального анализа, состоящий в необходимости определять функциональный характер для каждого из случаев межтекстового взаимодействия.

Постоянное обновление теории романа, как и теории интертекстуальности, не случайно, а закономерно соотносится с этапными явлениями в истории самого романа, в особенности в XX веке (модернистский роман, новый роман, постмодернистский роман). Эта тенденция, с некоторыми уточнениями, сохраняется и на современном этапе. Роман продолжает занимать центральное место в системе жанров современной русской литературы, в том числе – в литературе постмодернизма. А.Ю.Мережинская указывает три причины такого явления: «Во-первых, роман – наиболее авторитетный и мобильный жанр в литературе XX века в целом [...]. Во-вторых, это жанр необычайно пластичный, отражающий смену художественных систем, быстро приобретающий новые модификации, он лишен строгого канона, следовательно, легко меняется. [...]...Третья причина – это совпадение качеств жанра романа и стилевой системы постмодернизма: пластичности, неканоничности, нацеленности на поиск и эксперимент, открытости, «незавершенности» [8, 131-132]. Все отмеченные предпосылки, так или иначе, фиксируют именно интертекстуальные конвенции романного жанра. В свою очередь, именно интертекстуальность зачастую служит если не достаточным, то необходимым дифференциалом постмодернистского романа, а в последнее время – и шире – романа как такового.

В качестве одной из разновидностей постмодернистской, да и не только (предпостмодернистской, во всяком случае), интертекстуальности проявляется такая особенность романного диалогизма, как гибридизация с жанрами массовой литературы. Для русского романа эта тенденция не является абсолютной новацией, но именно новейший этап литературного развития фиксирует ее в таком качестве. Отмеченный Бахтиным принцип «работы» романа с «вводимыми» жанрами может быть частично спроецирован и на данный аспект. Так, «коммерциализация» присутствует в современном русском ро-

мане во всем спектре возможных вариантов. Оставляя в стороне наиболее чистый вариант – произведения массовой литературы как таковой, исследование которой наконец-то стало областью науки о литературе, в том числе – истории литературы [13, 9-22], отметим его как характеристику внутрижанровой типологии современного романа. Как «объектный» по преимуществу вариант можно рассматривать многочисленные жанровые новации массовой литературы и культуры. К ним относятся романы писателей-журналистов (Илья Стогофф, Ирина Майорова, Катя Метелица), их квазижанровые аналоги (романы телеведущих, артистов Юлии Высоцкой, Сергея Безрукова, Андрея Малахова), участие писателей в медийных проектах (Дмитрий Быков, Татьяна Толстая, Татьяна Устинова), издание сценариев (Дуня Смирнова), а также создание «издательских проектов» (Сергей Минаев, Оксана Робски).

Принципиально отличны от них «интенциональные» варианты, когда, как в прежние времена, роман сознательно использует в качестве вводного жанра те или иные модели массовой литературы, а сегодня – шире – массовой культуры. При этом показательно, что и объектный, и интенциональный варианты использования масскульта, как в русской, так и в западных своих версиях, стремится оформить себя как роман, даже в тех случаях, когда такая претензия минимально подкрепляется формой. В очередной раз актуализируется отмеченная еще Фридрихом Шлегелем как сугубо романтическая жанровая тенденция, состоящая в отождествлении «романа» и «книги», по-видимому, за счет мощнейшей традиции восприятия романа читателем. В русском романе, на первый взгляд, усиливаются элементы сюжетного уровня – в историческом («Золото бунта» Алексея Иванова), «прогностически-авантюрном» («2017» О.Славниковой), романе-комиксе («голово[ломка]» Гарроса и Евдокимова). «Сюжетность» как стратегия не подтверждается теми принципами жанрового анализа Бахтина, которые впоследствии были взяты на вооружение интертекстуальным анализом, – в этих романах сюжет играет служебную роль, постольку, поскольку характер его использования носит интенционально-авторский характер.

Функционирование элементов масскульта в романе идей, в том числе и в тех случаях, когда «идея» романа носит отнюдь не диалогический характер, так же подчиняется основной закономерности

стилевой организации романного слова. В романах, которые вполне можно назвать «идеологическими», не зависимо от характера его «программы» – «прозападной», «демократической», «третьего пути», «патриотической» и т.д., – усиливается тенденция к эпизации. «Имперская идея», как со знаком «плюс» (Александр Проханов, Эдуард Лимонов, Вячеслав Рыбаков, отчасти Дмитрий Быков), так и со знаком «минус» (Василий Аксенов, Владимир Сорокин, Петр Вайль), разрабатывается по сходному сценарию: определенный процент социокритики, много психоанализа, гендер – обязательно, чернухи – немного, юмора – по способностям, но лучше в меру. Авторская интенция при этом зачастую граничит с «объектным словом», с эссеистикой.

В тех случаях, когда введение тривиальных компонентов подчинено острающей функции романного диалогического слова, оно, безусловно, расширяет жанровые горизонты. А.Ю.Мережинская отмечает это как тенденцию, характеризующую русский литературный постмодернизм: «Русский постмодернизм не ставит перед собой задачи редукции и адаптации. [...] Модели массовой литературы для постмодернистов всего лишь «формулы», которые можно обыграть и осмеять (например, как канон приключенческого романа в «Сердцах четырех» В.Сорокина) или использовать с целью деконструкции (скажем, как код эротического и «почвеннического» романа в «Русской красавице» Вик. Ерофеева, фантастики в «Омоне Ра» В.Пелевина)» [8, 312-313].

Также обоснованно А.Ю.Мережинская выделяет в качестве повествовательной стратегии позднего русского постмодернизма сознательное остранение таких постмодернистских стратегий, как «дубликация» и «информационный шум», в романе В.Пелевина «Ампир В» [8, 253-254]. Вообще, если представить все написанное Пелевиным как некий гипертекст, то одной из его парадигматических осей будет остранение постмодернизма как «большой истории». Это не должно вызывать немедленный импульс вычеркнуть Пелевина «из постмодернизма», наоборот, это можно рассматривать как проявление тотальной иронии – одной из основных постмодернистских установок. И, уж конечно, это типично романная стратегия интертекстуальности, тот самый антироманный компонент жанровой конвенции романа, который движет его сквозь века.

Ироничные характеристики самого слова «постмодернизм» в романах Пелевина связывают уровень транстекстуальности («цитирования» других текстов) и метатекстуальности: от каламбура в «Жизни насекомых», «постмодернизм» от слова «пост», – к «развитому постмодернизму» в «Ампире В». К числу парадигматических относится также остранение в романах Пелевина принципиальной вторичности постмодернизма – идет ли речь о живописи, кино, литературе, театре, рекламе, языке газет, телевидения, интернета и т.д.

В свою очередь, пресловутая «вторичность» постмодернизма обыгрывается Пелевиным и на уровне нарративной организации. Во многих его романах используется форма дневника, «рукописи» («Чапаев и Пустота»), записок героя-повествователя («Священная книга оборотня»), которая позволяет остранить традиционные для романа временные инверсии, а также ввести дополнительную степень «стилизации» повествования, претендующую на эксплицитную «внехудожественность». При этом повествователь в большинстве случаев включает в свою «историю» вводные тексты собственного сочинения, претендующие на статус художественных («Жизнь насекомых», «Чапаев и Пустота», «Священная книга оборотня», «Ампир В») и/или являющиеся источником дохода (рекламные тексты в романе «Generation П»). В романе «Ампир В» такой прием соотносится с конвенцией «развитого постмодернизма» путем реализации целого ряда интертекстуальных отсылок. Как и в большинстве других произведений, в «Ампире В» производится деавтоматизация жанровой модели романа воспитания – здесь также подключается модель романа посвящения, структурирующим компонентом которого на сюжетном уровне служит инициация героя. Весь текст «записок» проходящего посвящение «вампира» Ромы-Рамы деавтоматизирует романную конвенцию «завоевывания мира в приключении» (по Гегелю) таким образом, что «становление»-«инициация» героя на каждом этапе соотносится с раскрытием хронотопических измерений «империи вампиров» – анатомии-антиутопии «победившей бюрократии» и «автономной диктатуры».

Как и в других романах Пелевина, этот традиционный прием реализуется на уровне игры с субъектно-объектными отношениями, их последовательно игровой же тематизацией и проблематизацией, требующей от любого субъекта повествования активного участия в

информационном обмене. Но «развитой постмодернизм» отличается от предшествующих стадий не только диктатурой «черного шума», предполагающего полную запрограммированность реакций любого участника коммуникации, любого, – если только он не часть пресловутой «анонимной диктатуры» [9, 253-254].

Важным компонентом посвящения героя является овладение «науками» «гламура» и «дискурса», которые предопределяют трансформации традиционных форм культуры, но и сами определяют ее традициями. «Гламур» и «дискурс» подвергаются в романе наиболее изощренным процедурам пародийного деконструирования. «Я часто слышал термины «гламур» и «дискурс», но представлял их значение смутно: считал, что «дискурс» – это что-то умное и непонятное, а «гламур» – что-то шикарное и дорогое. Еще эти слова казались мне похожими на названия тюремных карточных игр. Как выяснилось, последнее было довольно близко к истине» [9, 57].

Остранение с использованием «наивной» точки зрения может показаться вариацией на тему более ранней повести Пелевина «Македонская критика французской мысли», вошедшей в книгу «Диалектика Переходного Периода из Ниоткуда в Никуда», в которой доведенный до отчаяния французской структуралистской школой нефтяной магнат Кика Нафиков (также маска «наивного» сознания) применяет к ней «македонскую критику» – стрельбу по-македонски и другие формы агрессии. В «Ампире В» этот прием значительно многослойнее, что объясняется, по-видимому, сравнительно большей степенью распространения «гламура» и «дискурса». Во-первых, «учителя» гламура (Бальдр) и дискурса (Иегова) намеренно произносят эти слова на манер профессионального жаргона: «гламурá» и «дискурсá», – пародийный ответ спорщикам о том, как правильно произносить слово «дискурс», ставшее престижным в последние годы. Во-вторых, от пародийной версии народной этимологии, сближающей эти термины по значению, «учителя» переходят к обучению «технологиям», что само по себе разоблачительно: «овладение» гламуром и дискурсом, причем с любой степенью понимания, необходимо (и достаточно) для успеха. Наконец, третье, и самое главное, в этом, казалось бы, проходном эпизоде, – разоблчение технологии, делающей гламур и дискурс успешными.

Но автору и такой степени деконструкции не достаточно, он переходит к откровенному гротеску, показывая, что овладение гламуrom и дискурсом превращает его адепта в обычного исполнителя. «Гламур – это идеология», потому что «...идеология – это описание невидимой цели, которая оправдывает видимые средства». «Центральной идеологией» гламура является «переодевание» (в мифопоэтической традиции, заметим, всегда связанное с мотивом оборотничества и – шире – метаморфозой). В свою очередь, «дискурс тоже сводится к переодеванию – или новой упаковке тех нескольких тем, которые разрешены для публичного обсуждения». Метаморфоза как принцип мифоцентрического понимания литературы подвергается иронически-пародийной деконструкции. «Чудо» гламура объявляется возможным в литературе. «Современный писатель, заканчивая роман, проводит несколько дней над подшивкой глянцевого журналов, перенося в текст названия дорогих машин, галстуков и ресторанов – и в результате его текст приобретает некое отраженное подобие высокобюджетности»; поэтому: «Чудо происходит не с текстом, а с писателем. Вместо инженера человеческих душ мы получаем бесплатного рекламного агента» [9, 68-70]. «Чудо» гламура в изложении Пелевина выглядит пастишем хрестоматийных рассуждений «создателя» понятия дискурс Мишеля Фуко, например, из его доклада «Что такое автор?»: «Дело в том, чтобы лишить субъекта роли создателя и начать анализировать его как сложную изменяющуюся функцию дискурса» [9, 89].

Герой-повествователь фиксирует замечания – меты освоения пространственно-временного континуума, но своего языка у него нет – как в буквальном, так и в переносном смысле. Точнее, Рома-Рама, вступивший на путь посвящения в вампиры («реальный шанс войти в элиту»), становится контейнером для «языка» – вампира, своеобразной «антиаватарой»: «Язык бессмертен и переходит от одного вампира к другому – вернее, пересаживается с одного человека на другого, как всадник»; «фокус в том, что сознание языка сливается с сознанием человека, в котором он селится» [9, 34-35]. Разоблачение такой важнейшей «большой истории» постмодернизма, как теория бессубъектной природы постмодернистской интертекстуальности (одного из аналогий и результатов в то же время пресловутой «смерти автора», «смерти» индивидуального текста), почти дослов-

ного воспроизводит повсеместно цитируемое определение интертекстуальности по Ролану Барту: «Некоторые говорят, что язык подчиняет себе человеческий ум» [9, 35]; «Нельзя говорить, что он чей-то. Он свой собственный» [9, 34]. «Каноническая формулировка» Ролана Барта: «Каждый текст является интертекстом; другие тексты присутствуют в нем на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах: тексты предшествующей культуры и тексты окружающей культуры. Каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат. Обрывки культурных кодов, формул, ритмических структур, фрагменты социальных идиом и т.д. – все они поглощены текстом и перемешаны в нем, поскольку всегда до текста и вокруг него существует язык. Как необходимое предварительное условие для любого текста интертекстуальность не может быть сведена к проблеме источников и влияний; она представляет собой общее поле анонимных формул, происхождение которых редко можно обнаружить, бессознательных или автоматических цитат, даваемых без кавычек» [7, 164-165].

«Преимущества» информационных технологий «развитого постмодернизма» в империи вампиров систематизированы в виде «библиотеки» пробирок «Бабель», «Пастернак», «Набоков», «Немецкая классическая философия» и «коктейлей» из них, поглотив которые Рома-Рама начинает «говорить» их «языком». Этот прием деконструкции бартовской «интертекстуальности» разрешается в кульминационном эпизоде поединка-дуэли с «Митрой». «Дуэль» представляет собой поэтический «конкурс» с помощью электронной почты. «Форма стихотворения – вампирический сонет», на заданную тему. Митре «досталась» тема «Комарик», Рама – «Князь Мира Сего». Рама «пишет» свой «вампирический сонет» «Стас Архонтофф» на «албанском» языке, несмотря на скептическое к нему отношение («интернетовский новояз был совсем молодым, но уже мертвым языком»), поскольку «выпивает» выбранную наугад пробирку из «библиотеки» «Тютчев + албанск. Source code». Митра побеждает с «грамотным и политически корректным стихотворением бескрылого карьериста», но эта победа открывает Рама истинную сущность империи вампиров, постоянно меняющей свои «контейнеры». Даже в «развитом постмодернизме», писатель – «рекламный агент», в котором говорит «бессмертный язык» «анонимной диктатуры», должен

стремиться к познанию истины, во всяком случае, к осознанию истины как части своего «я». Иначе он неминуемо станет жертвой отлаженного механизма культуры как «выработки баблоса»: «...Все человеческие истины имеют формат уравнения, где одно понятие замыкается на другое. «Бог есть дух. Смерть неизбежна. Дважды два четыре. Йе равно эм цэ квадрат». Особого вреда в этом нет, но если таких уравнений становится слишком много, падает выработка баблоса. Поэтому мы не можем пускать человеческую культуру на самотек. Если надо, мы железной рукой направляем ее в нужное русло» [9, 366-367].

Ставящий этот диагноз «человеческой культуре» «Озирис» – претендент на статус «истинного» наставника Ромы-Рама – использует аллюзию набоковского романа «Дар», точнее, его эпиграфа из «Учебника русской грамматики» П.Смирновского: «Дуб – дерево. Роза – цветок. Олень – животное. Воробей – птица. Россия – наше отечество. Смерть неизбежна». Таким образом, разные уровни интертекста «Ампира В» оказываются в очередной раз взаимосоотнесенными. В данном случае, Пелевин также достигает важнейшего для реализации интертекстуальной процедуры, понимаемой при этом именно в бахтинском, диалогическом смысле, результата. В «Даре» прописные истины «Учебника русской грамматики» остраиваются и деавтоматизируются путем развернутого диалога-полюмики с «идеологичностью» русской классики, сконцентрированной в виде романа в романе, «романа» о Чернышевском. Пелевин, используя практически ту же операцию, подхватывает диалог, заставляя своего героя по-новому бороться с «неизбежностью смерти».

Систематический характер аллюзий к набоковским текстам позволяет говорить о наличии в пелевинских текстах набоковского аллюзивного слоя. В сочетании с интертекстуальной интенсивностью эпиграфов у Пелевина, это, в свою очередь, образует системную традицию паратекстуальности русского романа, и можно констатировать переход ряда интертекстуальных приемов на метауровень.

Роман Пелевина, как и роман Набокова, стремится стать метароманом. В пелевинском случае – это не только переход к образованию метажанра, что и само по себе показательное для современного русского романа, но и преобразование самого романа, путем много-

кратного обыгрывания категории «слова», в том числе, и с эффектом, предусмотренным постмодернистской конвенцией интертекстуальности, в «учебник жизни». В этом случае на вопрос одного из первых вдумчивых критиков Пелевина – С.Корнева – «Может ли постмодерн быть русским и классическим?», ответ будет положительным.

Ирония в этом положительном ответе будет разве что непосредственным продолжением иронии самого романного слова, которое, по мысли Бахтина, всегда объектно, т.е. является отражением деятельности авторского сознания как субъекта. Диалогичность романного слова, определяющая не только использование диалога в романе, но и постоянное соприсутствие в авторском слове и слове героя «двух голосов», требует аналогичной диалогической активности и от читателя, активизирует его роль в восприятии текста. Обнажение спекулятивного характера «анонимной интертекстуальности» «развитого постмодернизма» направлено и на читателя, требует от него рецептивной активности не-анонимного характера. Аллюзивный комплекс «Ампира В» включает, как и в других пелевинских романах, разнородный и почти неисчерпаемый (с учетом гиперцитат) репертуар. В связи с рассматриваемой проблемой наиболее важными, смыслообразующими являются следующие:

1) «Гамлет» Шекспира как гипертекст мировой литературы, как кроссжанровый интертекст романа воспитания («Вильгельм Мейстер» Гете), как архетип, как прецедентный текст, в том числе и постмодернистской парадигмы («Розенкранц и Гильденстерн мертвы» Т.Стоппарда), как объект каламбурных уражнений («хамлет»);

2) мифологемы (Иштар, Энлиль, Брама, Рама, Митра, Озирис, Бальдр, Локи, Гера и др.) как «ролевые функции», сказочные «функции» в терминологии формалистской концепции романа как «большого нарратива», как собственно сюжетобразующие (сюжеты-фабулы, потенциально стремящиеся стать сюжетами-ситуациями в терминологии Л.Е.Пинского) конструкты;

3) ритуальный субстрат мистерии, в равной степени значимый как основа мистериальной драмы, как перспекция сюжета волшебной сказки, как праформа романа вообще ("Метаморфозы" Апулея) и романа испытания в частности (романы Достоевского, А.Белого);

4) русская лирика (Пушкин, Тютчев, Блок, Гумилев, Набоков, Пастернак, Окуджава) как система прецедентных текстов, как объект стилизации, как гипертекстуальный камертон русского романа;

5) роман как метажанр русской литературы (от Пушкина до Толстого и от Набокова до Солженицына);

6) архетипический сюжет мировой литературы о вампире, включающий как «классику» (Гете, Байрон, Бодлер, Блок), так и гибриды (Стокер и традиция «Дракулы»), и перенос его в массовую культуру (фильмографию, комиксы);

7) нелитературный художественный текст (фильмы Тарковского, картины Дейнеки);

8) собственно текст массовой культуры (боевики, детективы, блокбастеры, компьютерные игры, реклама, шоу-бизнес и т.д.);

9) нелитературный и нехудожественный социолект (шаблоны новояза, в том числе "политкорректного", «албанский» язык интернета, «гламур» и «дискурс», «идеология»).

При этом «анонимным» может быть, прежде всего, интертекст масскульты, т.е. такой, который изначально позиционируется как «безадресный» и «бессубъектный». Но и в этом случае стратегии романной интертекстуальности, а пелевинской интертекстуальности – в особенности, направлены на обнажение сущности «анонимной диктатуры», ее технологии. Срабатывает модус романа «как становящегося жанра», как постоянно обновляющегося и себя отрицающего жанра.

Таким образом, роман продолжает меняться, оставаясь при этом неизменно приверженным тем закономерностям, которые были сформулированы М.М.Бахтиным. Наиболее продуктивными из них, как в ретроспекции, так и в проспекции, являются: способность свободно сочетаться с другими жанровыми образованиями, жанрами и родами литературы; открытость внутренней структуры романа позволяет сколь угодно интенсивно вводить в него другие жанры, в том числе, нехудожественные; это делает возможным оформить в виде романа, часто – квазиромана практически любой материал, что фиксирует не столько редукцию романной техники, сколько свидетельствует о высокой востребованности романа даже в условиях нелитературоцентричности культуры. Диалогизм романного слова проявляется в современном романе преимущественно в реализации

иронически-пародийного вектора интертекстуальности, при котором предшествующая жанровая традиция остраивается на разных уровнях – от круга чтения персонажа до нарративной организации.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бахтин М.* Слово в романе // *Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975.
2. *Бахтин М.М.* <Записи лекций М.М.Бахтина по истории русской литературы> // *Бахтин М.М.* Собрание сочинений. – М.: Русские словари, 2000. – Т. 2.
3. *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского // *Бахтин М.М.* Собрание сочинений. – Т. 6. – М.: Русские словари. Языки славянской культуры, 2002.
4. *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. – М., 1979.
5. *Большакова А.* Бахтин и Кристева: диалог и интертекстуальность. Статья первая // Південний архів (Збірник наукових праць. Філологічні науки). – Херсон, 2007. – Вип. XXXIX.
6. *Денисова Г.В.* В мире интертекста: язык, память, перевод. – М., 2003.
7. *Ильин И.П.* Интертекстуальность // Западное литературоведение XX века: Энциклопедия. – М., 2004.
8. *Мережинская А.Ю.* Русская постмодернистская литература: Учебник. – К., 2007.
9. *Пелевин В.О.* Амфир В: Роман. – М., 2006.
10. *Силард Л.* Андрей Белый // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). – Кн. 2. – М., 2001.
11. *Фатеева Н.А.* Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов. – М., 2000.
12. *Фуко М.* Что такое автор? // Современная литературная теория. Антология / Сост. И.В.Кабанова. – М., 2004.
13. *Черняк М.А.* Массовая литература XX века: Учебное пособие. – М., 2007.
14. *Шлегель Ф.* Разговор о поэзии. «Письмо о романе» // *Шлегель Ф.* Эстетика. Критика. В 2-х т. – Т. 1. – М., 1983.
15. *Chartier Pierre.* Introduction aux grandes theories du roman. – P., 2005.