

Anna Chudzińska-Parkosadze
Poznań

Между диалогичностью и интертекстуальностью. Проблема текста в тексте на примере рассказа Бориса Лавренева *Сорок первый*

Понятие интертекстуальности было введено в литературоведение Юлией Кристевой в 1967 году в статье *Бахтин, слово, диалог и роман*. Этот термин отсылает к бахтиновской диалогичности, обозначающей форму общения отдельных личностей и способ взаимодействия личности с объектами различных культур в исторической перспективе. Причем ученый понимал диалог «не как средство, а как самоцель», подчеркивая при этом, что „быть – значит общаться диалогически. Когда диалог кончается – все кончается”¹.

Кристева восприняла идею диалога чисто формалистически, концентрируясь на межтекстовых связях в виде цитации, реминисценций или же культурных и литературных переключек. Ученый, отделяя текст от автора и читателя, свела интертекстуальность к свободной игре безличных текстов, придавая ей бессознательный характер². Таким образом интертекстуальность стала обозначать не только один из основных методов постмодернистского анализа текста, но также определение самоощущения современного человека, которое получило название „постмодернистская чувствительность”³. Более того, под влиянием теоретиков структурализма и постструктурализма, отстаивающих панъязыковой характер мышления, сознание человека начало отождествляться с письменным текстом как достоверным способом его фиксации⁴. В современном литературоведении понятие интертекста распространяется добавочно на культуру, общество, историю и т.д.

¹ М. Бахтин, *Проблемы творчества Достоевского*, [online] <www.vehi.net/dostoevsky/bah-tin/08.html> (4.04.2012).

² И.П. Ильин, *Интертекстуальность*, [в:] *Современное зарубежное литературоведение. Страны Западной Европы и США. Концепции. Школы. Термины*, под ред. И.П. Ильина, Е.А. Цургановой, Intrada, Москва 1999, с. 205–206.

³ *Литературная энциклопедия терминов и понятий*, под ред. А.Н. Николюкина, Интелвак, Москва 2001, с. 307.

⁴ И.П. Ильин, *op. cit.*, с. 205.

Исследователи часто отмечают радикальные расхождения в трактовке диалога Кристевой и Бахтина. Например, Алла Большакова подвергает критике известное утверждение, что сами по себе тексты могут вступать в диалогические отношения, поскольку в диалогические отношения вступают лишь субъекты высказываний либо субъекты произведений. Отсюда и важнейшая роль диалога автора с читателем – диалога, изначально заданного в тексте через систему интертекстуальных координат (отсылки, реминисценций, аллюзий, цитат и пр.). Соответственно, диалогические отношения всегда личностны и сопряжены в литературе с духовным обогащением как произведения, так и его реципиентов. Более того, диалогические отношения всегда предполагают третьего участника – Бога, некоего абсолюта в понимании истины, добра и красоты) – „третью” инстанцию, в роли которой может выступать, согласно критике, „память литературного творчества”⁵.

Сорок первый был напечатан в 1924 году. Этот рассказ считается наилучшим произведением Бориса Лавренева, а его исключительность среди других произведений того периода состоит главным образом в объективности представленных позиций главных героев, репрезентирующих два враждебных лагеря – красных и белых во время Гражданской войны. Обсуждая взгляды самого автора, стоит обратиться сначала к его автобиографии, в которой он пишет, что до революции, он как представитель русской интеллигенции воевал в отрядах Белой Гвардии. Однако „после Октября” Лавренев пошел с Красной Армией воевать на юг. После ранения в ногу он был направлен в Ташкент и назначен секретарем редакции, а позднее заместителем редактора фронтовой газеты „Красная звезда”. Кроме того, Лавренев работал еще в „Туркестанской правде”, ведя литературный отдел и приложения к газете⁶.

Именно за годы, проведенные в Средней Азии, Лавренев написал повесть *Ветер* и рассказы *Звездный цвет* и *Сорок первый*. И как признается писатель, эти произведения „привели в недоумение и растерянность рапповскую критику того периода”. Критики длительное время разглядывали его со всех сторон, пытались раскрыть загадку: кто он такой „в плане литературно-социального облика”. В конце концов, рапповцы решили, что Лавренев „подозрительный попутчик”, но

⁵ А. Большакова, *Бахтин и Кристева: к проблеме памяти литературного творчества*, „Przegląd Ruscystyczny” 2008, nr 3 (123), с. 22.

⁶ Б. Лавренев, *Автобиография*, [в:] idem, *Повести и рассказы*, „Художественная литература”, Москва 1979, с. 18.

снисходительно приклеили ему этикетку „левого”⁷. Несомненно, сложность однозначного идеологического определения автора *Сорок первого* вытекает из диалогического характера данного рассказа и иронического освещения главных героев.

Данный рассказ принадлежит также к интереснейшим достижениям орнаментальной прозы. Это экспериментальное направление в русской литературе двадцатых годов не ограничивалось, однако, одними стилистическими приемами. Эта ритмическая, или же поэтическая, проза представляла собой, прежде всего, способ выражения сущности художественного мышления и эстетического моделирования действительности⁸. Как верно отмечает В. Шмид, орнаментализм – это явление гораздо более фундаментальное, нежели словесная игра в тексте, так как он имеет свои корни в мифическом миропонимании. В орнаментальной прозе повествовательный текст и изображаемый мир подвергаются воздействию поэтических структур, отображающих строй мифического мышления⁹.

Своей композиционной и повествовательной структурой, а также стилистическими качествами, *Сорок первый* является ярким представителем орнаментальной прозы. Среди стилистических приемов на первый план выдвигаются суггестивные, полные аллюзий и иронии метафоры, эпитеты и сравнения, параллелизмы, антитезы, повторы, рефрен, ритмизирующие художественный язык рассказа, музыкальность которых усиливают многочисленные звукоподражания и тавтологические повторы слов. Весь текст пропитан иронией, направленной против красноармейцев, в то время когда образу белых присущ некоторый пафос. Это контрастное противопоставление отражается как в речи героев, так и в повествовании. В случае образа красноармейцев мы имеем дело с жаргоном, элементами говора, диалектизмами и вульгаризмами, подчеркивающими необразованность и излишнюю эмоциональность красных. Речь большевиков противопоставлена высокому стилю высказываний белого офицера, поручика Говорухи-Отрока. Повествовательная сказовая форма также пропитана полными иронии авторскими отступлениями, рефлексиями, пояснениями и обращениями к читателю. Стилистика сказа помогает

⁷ Ibidem, с. 18.

⁸ Н.С. Валгина, *Теория текста. Художественный текст: прозаический и стихотворный*, [online] <www.hi-edu.ru/e-books/xbook029/01/part-021.htm> (4.04.2012).

⁹ В. Шмид, *Нарратология*, Москва 2003, с. 263–267, [online] <<http://slovar.lib.ru/dictionary/ornamentalizm.htm>> (4.04.2012).

автору дистанцироваться от своих героев и всего происходящего на страницах рассказа. Однако финал настолько однозначен, что не оставляет сомнений относительно отношения автора к новой, надвигающейся со стихийной силой культуре.

Это произведение долгое время воспринималось в литературоведческой традиции в патетически-возвышенном духе. Однако современные исследователи отмечают уже критический тон автора по отношению к красным¹⁰. Н. Лейдерман, например, считает даже, что *Сорок первый* представляет собой некую самокритику канона орнаментальной прозы, поскольку Лавренев оспаривает в нем идейные и художественные стереотипы, окаменевшие в этом метаянре. При этом критик подчеркивает существенность иронической и пародийной составляющей¹¹. Естественно, этот, казалось бы „новый подход” к советской литературоведческой традиции, не учитывает того, что, во-первых, Лавренев в начале двадцатых годов не мог разрушать „стереотипы”, так как они только рождались в новой культуре. Кстати, этот рассказ попадает в процесс ломки пореволюционной культуры и освоения нового „прогрессивного” направления. А ирония вместе с пародией как раз главные составляющие орнаментальной прозы, и Лавренев не мог при их помощи разрушать стереотипы этого жанра.

В настоящей работе мы предлагаем сосредоточиться на проблеме интертекстуальности и диалогичности в рассказе Бориса Лавренева *Сорок первый*. Интертекстуальность по своей функции в тексте выходит далеко за узкие композиционные рамки и распространяется также на область стилистики, тематики, проблематики и конструкции героев. Итак, на стилистическом уровне данного текста выступает обилие аллюзий, парафраз, сравнений, скрытой и явной цитации. Если к этому прибавим пародию, заимствование и переработку сюжетов, то связь данного рассказа с проблематикой и методологией интертекстуальности налицо.

¹⁰ А. Куляпин и О. Скубач относят идеологическую конвенцию *Сорок первого* к карнавальной амбивалентности. См.: А. Куляпин, О. Скубач, *Пища богов и кроликов, Меню революционной эпохи*, „Новый мир” 2010, № 7, [online] <http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2010/7/ku12.html> (20.04.2012); К. Фрумкин обращает внимание на актуальность вопросов рассказа для современного читателя. См.: К. Фрумкин, *«Эксперткратия» против писателей и читателей*, „Нева” 2011, № 4, [online] <<http://magazines.russ.ru/neva/2011/4/fr11-pr.html>> (20.04.2012).

¹¹ Н. Лейдерман, *Революция как столкновение культур. «Сорок первый» Бориса Лавренёва: опыт самокритики канона*, [online] <<http://lit.lseptember.ru/articlef.php?ID=200800124>> (4.04.2012).

Особого внимания в данном случае заслуживает пародия как один из главных константов интертекстуальности. Пародия как эстетическая категория комментирует главным образом жанр и идейное мирозерцание. Причем по характеру комизма она может быть юмористической и сатирической, со многими переходными ступенями¹². В настоящей работе важны два фактора, во-первых, отнесение пародии к жанровой структуре текста и мирозерцанию двух протагонистов рассказа, во-вторых, связь пародии с интертекстуальностью.

Интертекстуальность в рассказе *Сорок первый* обнаруживается как присутствие в данном тексте текста *Голый год* Бориса Пильняка, *Робинзона Крузо* Даниеля Дефо и стихотворения Михаила Лермонтова *Парус*. Сопоставляя эти примеры интертекста с параметрами взаимодействия текстов, сформулированными Ж. Женеттом, оказывается, что в *Сорок первом* выступает соприсутствие, гипертекстуальность и архитектурность¹³. Причем, в качестве соприсутствия понимается в данном случае наличие в тексте Лавренева всех вышеназванных текстов, в качестве гипертекстуальности – осмеяние и пародирование Лаврениевым образов-концептов из *Голого года*, а в качестве архитектурности – жанровая связь *Сорок первого* с утопией. Симптоматично, что интертекстуальное разнообразие обеспечивает именно пародия.

Тем не менее, в свете настоящих рассуждений возникает вопрос – насколько присутствие чужих текстов в тексте Лавренева является приемом типичным для орнаментальной школы, не выходящим за пределы пародии, а насколько это „чужое слово” представляет собой классический пример интертекстуальности. Оказывается, что хотя сам термин «интертекстуальность» возник в литературоведении только в конце шестидесятых годов двадцатого столетия, на самом деле интертекстуальность как метод и прием, использованный при создании и интерпретации художественных текстов, существовал уже в литературе в двадцатые годы двадцатого века. Более того, такой прием воспринимался, скорее всего, как диалог не только между текстами, а прежде всего как диалог идей и мировоззрений.

Как ни странно, первые сформулированные принципы интертекстуальности принадлежат основоположникам русской формальной школы. Примером интертекстуальных тезисов может послужить хотя бы теория пародии, выдвинутая Тыняновым в книге *Архаисты и новаторы*,

¹² Литературная энциклопедия терминов и понятий, указ. соч., с. 721; Литературный энциклопедический словарь, под ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева, Москва 1987, с. 268.

¹³ G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second Degré*, Éditions du Seuil, Paris 1982.

опубликованной в 1927 году, или же *О пародии*, изданной в 1929 году. В этих работах автор подчеркивает, что пародия подражает другим текстам, изменяя только их функцию, а абсолютная автономия текста и его имманентный анализ невозможны, поскольку любой текст всегда относится к другим текстам¹⁴. Следовательно, можно сделать вывод, что в *Сорок первом* преобладает пародия как фактор интертекстуальности. То есть пародируется мирозерцание героев, принадлежащих к лагерю красных, а также утопия как жанр (кульминация произведения), т.е. картина уединенной идиллической жизни героев на необитаемом острове.

Итак, обсуждая проблему генезиса интертекстуальности, стоит также вернуться к работам Михаила Бахтина, на основе которых Кристева выдвинула свою теорию. Уместным будет привести в этом контексте высказывания представителей нарратологии, которые критиковали концепцию Кристевой, считая, что при его буквальном применении, бессмысленной становится всякая коммуникация. Они предлагали вернуться к бахтинскому пониманию дискурса, напоминая, что Бахтина интересовало взаимодействие „своего” и „чужого” слова, а не механическая цитация¹⁵.

Следовательно, мы можем предположить, что интертекстуальный характер первой части рассказа Бориса Лавренева уступает место бахтиновской диалогичности во второй. Естественно, суть проблемы выходит за рамки дискуссии о пределах пародии в данном тексте. Здесь стоит сосредоточиться на существенных расхождениях между теориями Кристевой и Бахтина. Главная разница между концепциями Кристевой и Бахтиным заключается в том, что первая понимает интертекстуальность как бессознательную игру автора с текстами культуры („безличная продуктивность текста”, который порождается сам по себе), а Бахтин, наоборот, подчеркивает сознательный аспект общения автора и читателя с текстом как проявление бытия и самопознания человека. Более того, для Бахтина диалог понимается как диалектика существования литературы, поскольку автор всегда имеет дело с предшествующей и современной ему литературой, с которой он находится в постоянном „диалоге”. Однако, этот диалог обозначает также взаимовлияние автора текста и культуры в исторической перспективе¹⁶.

¹⁴ См.: М. Р. Markowski, *Formalizm rosyjski*, [в:] А. Burzyńska, М. Р. Markowski, *Teorie literatury XX wieku*, Znak, Kraków 2006, с. 122.

¹⁵ И.П. Ильин, *op. cit.*, с. 208.

¹⁶ *Ibidem*.

Стоит при этом еще раз подчеркнуть, что Бахтин трактует диалог не как средство, а как „самоцель”. Российский литературовед считал, что „Диалог [...] не преддверие к действию, а само действие. Он и не средство раскрытия, обнаружения как бы уже готового характера человека; нет, здесь человек не только проявляет себя вовне, а впервые становится тем, что он есть, повторяем, – не только для других, но и для себя самого”¹⁷. Таким образом, мы дошли в наших рассуждениях до проблемы автора и его интенции. Бахтин воспринимает автора как „единичного человека-субъекта”, как „конститутивный момент художественной формы”, акцентируя при этом, что субъективность автора в творческом акте объективизируется. Причем именно в этом процессе объективизации „осуществляется своеобразное единство органического – телесного и внутреннего – душевного и духовного – человека, но единство – изнутри переживаемое”¹⁸.

Исследуя интертекстуальность в современном литературоведении, некоторые ученые пришли к выводу, что интертекстуальная методология не должна игнорировать интенции автора. При интерпретации литературного текста нельзя не учитывать выдвинутой феноменологией интенциональности, т.е. „движения субъекта к объекту”. Причем этот процесс подразумевает в равной степени отношение автора к сочиняемому тексту и читателя к тексту как зафиксированной мысли. В итоге, интертекстуальность преодолевает узкие рамки деконструктивизма, впитывая в себя методологию иных литературоведческих школ, в том числе названной нами выше феноменологии, а также герменевтики, структурализма, и т.д.¹⁹

Согласно теории диалогичности коммуникация между автором и читателем обозначает передачу смыслов, идей, мыслей в контексте культуры. Это процесс, который не может осуществляться иначе как через взаимодействие между субъектами, значит людьми, а не текстами как таковыми. Суть проблемы сводится к категории сознания, т.е. живой энергии, обеспечивающей человеческую эволюцию. В этом отношении культура составляет лишь среду общения, а не ее центр. Текст это лишь медиум общения и средство передачи мысли. При этом нельзя забывать,

¹⁷ М. Бахтин, *Проблемы творчества Достоевского*, часть 2, глава 4, *Диалог у Достоевского*, [online] <www.vehi.net/dostoevsky/bahtin/08.html> (4.04.2012).

¹⁸ М. Бахтин, *Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве*, [в:] его же, *Вопросы литературы и эстетики*, Москва 1975, [online] <www.culturedialogue.org/drupal/ru/node/1474> (4.04.2012).

¹⁹ См.: Z. Mitosek, *Teorie badac literackich*, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 2005, с. 392–394; см. также: Michael Riffaterre, *Semiotics of poetry*, Bloomington and London: Indiana University Press, London 1978.

что мысль, глубоко затрагивающая читателя, это феномен, содержащий моральное и познавательное начало.

В рассказе *Сорок первый* мы имеем дело с прямым указанием автором на конкретные тексты и интертексты русской и мировой литературы и культуры. В итоге, создаются исторический и культурный контексты, образующие два уровня осмысления – первый относится к русской культуре, а второй к мировой. Автором строится своего рода пирамида смыслов, в основе которой лежит настоящее, осмысленное как весомый исторический и культурный момент, т.е. революция и Гражданская война в России. Затем автор помещает главных героев в контекст романа Даниэля Дефо, чтобы ввести читателя в ситуацию беседы об универсальных ценностях культуры. Финал оказывается, однако, печальным и представляет собой выразительное символическое отношение автора к русскому романтизму (стихотворение Михаила Лермонтова *Парус* и образ поручика выдержан в романтической концепции героя). Симптоматично, что трагическое связано с русским контекстом, а идиллическое и универсальное с мировой культурой.

Продолжая наши рассуждения, касающиеся проблем интертекстуальности и диалогичности, обратимся теперь к фрагментам текста *Сорок первый* для того, чтобы определить характер и функцию тех отрывков, которые являются примером применения текста в тексте (*Голый год* Б. Пильняка, *Робинзон Крузо* Д. Дефо, *Парус* М. Лермонтова). Сразу в начале рассказа, Лавренев обращается к тексту *Голого года*, как к предтексту орнаментальной прозы. Согласно вышесказанному, в данном случае пародия представляет собой ведущую эстетическую категорию. Лавренев лишает Красную армию исторического пафоса и осмеивает ее. Особенно жестоко автор трактует самого комиссара Евсюкова, едко пародируя его большевистское мировоззрение: „Лицо у Евсюкова сызмалолетства тоже малиновое, в рыжих веснушках, а на голове вместо волоса нежный утиный пух”, „росту малого, сложения сбитого [...], в малиновой куртке и штанах похож – две капли воды на пасхальное крашеное яйцо”, „на спине у Евсюкова перекрещиваются ремни боевого снаряжения буквой «Х», и кажется, если повернётся комиссар передом, должна появиться буква «В». \ Христос воскрес! \ Но этого нет. В пасху и в Христа Евсюков не верит. \ Верует в Совет, в Интернационал, чеку и в тяжелый вороненый наган в узловатых и крепких пальцах”²⁰.

²⁰ Б. Лавренев, *Сорок первый*, [в:] idem, *Повести и рассказы*, „Художественная литература”, Москва 1979, с. 96. Все цитаты из данного произведения приводятся в дальнейшем по этому изданию, с применением в скобках инициалов заглавия и номеров страниц.

„Малиновый комиссар Евсюков” никак не может вызывать уважения у читателя. Сравнивая его с пасхальным яйцом, Лавренев добился таким путем двух результатов. Во-первых, снизил топос красного комиссара, сводя идеал грозного и беспощадного большевика к образу малинового яйца. Во-вторых, спародировал большевистскую идеологию, противопоставляя „Совету”, „Интернационалу” и „чеке” – традицию русского православия. При этом любопытным фактом является употребление автором слова „верует” в последнем цитированном предложении. Ведь на самом деле большевики истребляли любую веру, провозглашая материализм. В итоге, автор подчеркивает, что на самом деле человек всегда во что-то верует, поскольку он не может лишиться своей духовной природы. Именно эта мысль находит свое разрешение в кульминации и финале рассказа.

Естественно, использование Лавреневым образа красного комиссара, красного отряда и Пасхи, указывает на общий источник этих концептов, т.е. на русскую культуру. Эти три темы можно свести к современному понятию интертекста, поскольку в литературоведении этим термином называется не только текст как таковой, но и любой феномен культуры. На грани так понимаемого интертекста и конкретного текста литературного произведения оказался фрагмент, в котором Лавренев использует мотив пильняковских кожаных курток. Данный мотив вводится автором в конвенции пародии в самом начале произведения. Красный отряд представлен не в огне борьбы и сражений, не как победитель, а наоборот, как побежденный во время побега. Итак, революционный пафос превращается в фарс, а миф о кожаных куртках – в забавный анекдот. В сюжетном плане этот мотив вводится в виде объяснения, откуда взялись „кожаные куртки”: „брошенному из милого уюта домовых стен в жар и ледьнь, в дождь и ведро, в пронзительный пулевой свист человечесьему телу нужна прочная покрывка. Оттого и пошли на человечестве кожаные куртки” (СП, с. 95). Далее черная большевистская куртка превращается в костюм клоуна, поскольку в результате боевых действий до Туркмении не дошел транспорт с черной краской. Тогда красным пришлось одолжить красок у туркменских и узбекских женщин и покрасить свои куртки во все цвета радуги: „заполыхала туркестанская Красная Армия всеми отливами радуги – малиновыми, апельсиновыми, лимонными, изумрудными, бирюзовыми, лиловыми” (СП, с. 95–96).

Собирательный портрет красноармейцев дополняет главная героиня – Марютка. Как подчеркивает Й. Салайчикова, в поэтической прозе образы женщин часто выдержаны в сатирической или псевдопоэтической

парадигме. Часто усугубляется автором „биологический аспект героини”²¹. Именно в такой условности предстоит перед читателем Марютка. Эта „круглая рыбацья сирота”, „из рыбацкого посёлка” с семи лет занималась „вспарыванием ножом серебряно-скользких сельдяных брюх”. Кульминацией и поворотным моментом в ее жизни было вступление в отряд красноармейцев. Причем условием, которое ей пришлось выполнить для того, чтобы стать членом красного отряда был отказ от „бабьего образа жизни”. Главное качество Марютки, которое затем стало одним из основных источников типа советской девушки, это „мальчиковость”, т.е. мальчиговая фигура, отрывистая речь и отсутствие интереса к собственной внешности²².

Несомненно, приведенные нами выше примеры, касающиеся красного отряда и комиссара Евсюкова, можно отнести к интертекстуальности. Однако полагаем, что только первая часть рассказа *Сорок первый* соответствует требованиям интертекстуальности, так как с момента, когда герои попадают на необитаемый остров и внимание рассказчика концентрируется на Марютке и поручике, начинается повествование в совершенно ином духе. Эта грань обозначена именно категорией пародии. Если в первой части пародия преобладает, то в продолжении рассказа она либо исчезает совсем, уступая места трагизму, либо появляется в трагикомических сценах (мы имеем в виду те эпизоды, в которых забавная сцена настраивает читателя на серьезный тон, например, когда Марютка раздевается в присутствии поручика, не испытывая при этом никакого стыда, утверждая, что они оба „сделаны из одного мяса”).

Эту границу между пародией и трагизмом, между ситуативным комизмом и серьезным дискурсом о счастье и смысле жизни обозначает текст *Робинзона Крузо*: „Глава пятая целиком украденная у Даниэля Дефо, за исключением того, что Робинзону не приходится долго ожидать Пятницу” (СП, с. 123). Как отмечают литературоведы, не только названия глав *Сорок первого* представляют собой стилизацию романа Дефо, но и сам сюжет базируется на хорошо узнаваемых элементах – морская экспедиция, крушение, идиллия. Кроме того, как минимум две утопические традиции

²¹ J. Sałajczykowa, *Literatura rosyjska XX wieku. Wybrane zagadnienia*, Wyd. Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2001, с. 13.

²² М. Балина, *Воспитание чувств а la sovietique: повести о первой любви*, „Неприкосновенный запас” 2008, №2 (58), [online] <<http://magazines.russ.ru/nz/2008/2/ba13-pr.html>> (4.04.2012).

и соответственно метафорические линии комбинируются у Лавренева: мифологический потерянный рай и необитаемый „литературный” остров, где герои, мужчина и женщина, обретают счастье²³.

Рассуждая о границах пародии и трагизма, интертекстуальности и диалогичности, нельзя упустить из виду проблемы авторской интенции, которая, как мы полагаем, сводилась к оказанию влияния на мировоззрение читателя. Здесь не приходится говорить об игре смыслами, цитатами, аллюзиями, так как экзистенциальный смысл текста выводится на первый план. Это уже диалог автора с читателем, который должен побудить последнего к беседе с самим собой. Начитанность читателя в данном случае не волнует автора. Они оба соучастники русской истории и соавторы русской культуры. Суть диалога, который ведет Лавренев с читателем – чувство долга и знание долга. Культура в произведении *Сорок первый* не просто интертекст или контекст, а главная тема, возведенная к универсальной идее. Лавренев вводит ее сначала в сферу пародии, чтобы затем проверить ее жизнью и окончательно громким трагическим вызовом к читателю указать на ее существенный характер.

Тема культуры появляется впервые в диалоге Марютки с поручиком Говорухой-Отроком, когда Марютка читает ему свои стихи. В этом эпизоде пародия очевидна и преобладает в качестве эстетической категории. Первая беседа главных героев состоялась в странных обстоятельствах – она его охраняет, он является ее пленным, причем она начинает пленному читать свои стихи, а он начинает ее учить: „Стихи, видишь ли, – искусство. А всякое искусство ученья требует, у него свои правила и законы. Вот, например, если инженер не будет знать всех правил постройки моста, то он или совсем его не выстроит, или выстроит, но безобразный и негодный в работе. [...] Талант и развивается учением. Инженер потому и инженер, а не доктор, что у него с рождения склонность к строительству” (СП, с. 120–121). Естественно в данной сцене пародируется не только парадокс ситуации, но также революционный пафос марюткиных стишков. Лавренев указывает, таким образом, на процесс возникновения новой тенденции в русской литературе – развивающийся революционный жанр и новую категорию писателей – „из народа”.

Концепт диалога в данном произведении не ограничивается интерпретационными литературоведческими стратегиями. Диалог в *Сорок*

²³ В. Вьюгин, «Какая была погода в эпоху Гражданской войны?» *Климатическая метафора в соцреализме*, НЛО 2011, № 108, [online] <<http://magazines.russ.ru/nlo/2011/108/vv6.html>> (20.04.2012).

первом составляет главный стержень композиционной структуры текста и осуществляется в нем в формах беседы между главными героями. Более того, эта система, построенная из пяти диалогов между Марюткой и поручиком, подвергается эмоционально-идейной градации, развертываясь от простой беседы о марюткиных стихах, через обмен опытом и информацией, к сближающим их беседам о человечности и литературе, но заканчивается спором насчет культуры. Второй диалог состоялся, когда герои оказались на острове и взаимно начали „дополнять” друг друга, так как поручик владел необходимыми книжными сведениям об этих местах, а Марютка использовала свой жизненный опыт в целях выживания. Третий диалог, представляет собой процесс сближения героев друг к другу – проснувшийся после болезни поручик получает от Марютки сигареты, сделанные из ее стихов. Нельзя не заметить в этой сцене жертвенного смысла поступка Марютки по отношению к поручику. Четвертый диалог – это акт просвещения Марютки поручиком, который по вечерам рассказывает ей историю Пятницы и Робинзона Крузо. Пятый и последний (хотя на самом деле он растянут на несколько дней из-за обиды, которую они нанесли друг другу) диалог – это настоящий идеологический спор, показывающий суть идейного конфликта данного рассказа.

Этот последний диалог выявляет неразрешенный конфликт двух антагонистических правд – красных и белых. В конечном итоге тема и идея культуры не объединяет героев за счет своих гуманитарных и гуманистических ценностей, а разъединяет их. Характерно при этом, что именно последний спор пробудил в поручике волю борьбы за свою культуру: „если мы за книги теперь сядем, а вам землю оставим в полное владение, вы на ней такого натворите, что пять поколений кровавыми слезами выть будут. Нет, дура ты моя дорогая. Раз культура против культуры, так тут уж до конца” (СП, с. 156–157).

В свете наших рассуждений особенно интересным кажется финал произведения. Вспомним, как поручик, увидев белый парус на горизонте, начал танцевать и припевать: „Бе-ле-ет па-рус о-ди-но-ки-кий \ В ту-ма-не моря го-лу-бом-бом-бом... \ Бим-бам. Бом-бом, \ Голу-бом!” (СП, с. 157). На первый взгляд, данный отрывок представляет собой классический интертекст, т.е. использование Лаврениевым двух строк из стихотворения Михаила Лермонтова *Парус*. Более того, радостное настроение поручика, казалось бы, наступающий *happy end*, безжалостно прерывается выстрелом Марютки, и финал превращается в трагедию, заставшую врасплох как наблюдающих за этой сценой белых офицеров, так и самого читателя.

Полагается, что цель и интенция Лавренева не сводилась лишь к указанию на романтический контекст данной сцены, соединившей этой цитатой в один метафорический ряд: поручика – белый парус корабля – офицеров белой гвардии – и традицию русского романтизма. Здесь, скорее всего, идет диалог между автором и читателем о смысле жизни, значении культуры и о долге ее сохранения. Не без значения является тот факт, что в *Сорок первом* одним из ведущих мотивов является образ революции как бури, введенный в русскую литературу Александром Блоком (поэма *Двенадцать*) и использованным многократно писателями-орнаменталистами. Лавренев наверно учитывал, что читатель знает заключение стихотворения Лермонтова: „А он [парус], мятежный, просит бури, \ Как будто в бурях есть покой!”.

Соответственно, в финале противопоставляется буря-революция культуре как покою, и инстинкт убийцы, срабатывающий автоматически, гуманистическим ценностям. В таком отношении читатель сам должен решить, в каком мире хочет жить. Это трагический выбор, но вызван нуждами времени. В заключение можно еще раз сослаться на Бахтина, который, рассуждая о жанровых разновидностях романа, указывал на понимание мышления Платоном. Итак, греческий философ воспринимал мышление как беседу человека с самим собою, переходящую непосредственно в беседу с другим человеком²⁴. В данном случае мы наблюдаем обратный процесс – автор, используя мотив и логику диалога, создает ситуацию беседы с читателем, чтобы тот, в конечном итоге, побеседовал сам с собою и попытался ответить себе на вопросы, заданные текстом Лавренева.

В результате нашего анализа оказывается, что первая часть рассказа *Сорок первый* (т.е. до момента, когда герои попадают на остров) соответствует теоретическим принципам интертекстуальности. Причем интертекстуальность сопровождается пародией, в категории которой выдержано повествование о красноармейцах. Однако с момента кульминации рассказа (болезнь поручика) интертекстуальность переходит в диалогичность, теряя пародийный характер и приобретая все более трагичные краски. Несомненно, диалог распространяется и на авторскую интенциональность, которая направлена на читателя, как на субъективное сознание, стремящееся к объективизации.

²⁴ М. Бахтин, *Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике*, [в:] idem, *Вопросы литературы и эстетики*, „Художественная литература”, Москва 1975, с. 284–285.

Streszczenie

Między dialogicznością i intertekstualnością. Problem tekstu w tekście na przykładzie opowiadania Borysa Ławrieniowa „Czterdziesty pierwszy”

Artykuł jest próbą analizy zagadnienia intertekstu zdefiniowanego przez Julię Kristewą oraz dialogiczności zdefiniowanej przez Michaiła Bachtina. Autorka wyznaczyła sobie dwa podstawowe zadania – ukazanie specyfiki i różnic pomiędzy intertekstualnością a dialogicznością oraz zbadanie ich występowania i funkcjonowania w tekście literackim. Przykładem tekstu, w którym występują obie kategorie literaturoznawcze, jest opowiadanie *Czterdziesty pierwszy* Borysa Ławrieniowa. Okazało się, że parodia jest tą kategorią poetycką, która łączy intertekstualność z poetyką rosyjskiej prozy ornamentальной lat 20. Ponadto tekst opowiadania jest podzielony konstrukcyjnie niejako na dwie zasadnicze części – w pierwszej części (akcja rozgrywająca się do momentu kulminacyjnego opowiadania) dominuje intertekstualność, natomiast w drugiej (po chorobie porucznika) – dialogiczność.

Słowa kluczowe: dialogiczność, intertekstualność, *Czterdziesty pierwszy*, Borys Ławrieniow, proza ornamentальная.

Summary

Between dialogism and intertextuality. The problem of text in text on the example of "The Forty-First" by Boris Lavrenyov

The article deals with two kind of problems – the specification and differences between intertextuality defined by Kristeva and concept of dialogue defined by Bakhtin, on the one hand, and the presence of these key categories of the contemporary literary criticism in the story written by Boris Lavrenyov *The Forty-First*, on the other hand. The research refers also to the links between the theory of Kristeva and the poetic of ornamental prose, and shows the key role of parody in both of them. As the result the author comes to the conclusion that the story is being constructively divided into two parts, one of which has got an intertextual character and the other one dialogical. Moreover, the first category is related to parody, and Bakhtin's concept of dialogue to tragic nature.

Key words: dialogism, intertextuality, *The Forty-First*, Boris Lavrenyov, ornamental prose.