

ЖИЗНЬ ИДЕИ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ФОРМЕ МЕТАРОМАНОВ  
Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО И В. НАБОКОВА

LIFE OF IDEA IN POETICS  
OF F. DOSTOYEVSKY'S AND V. NABOKOV'S METANOVELS

НАТАЛИЯ КАЗЬМЕРЧАК, КШИШТОФ КРОПАЧЕВСКИ

ABSTRACT. The paper focuses on the analysis of F. Dostoyevsky's and V. Nabokov's metanovels as the phenomenon synthesizing all core values of artistic consciousness and the world of a sensitive reader. The examination of Dostoyevsky's and Nabokov's metaprose shows the coexistence of languages and cultural systems characterising both writers. The comparative method of the interpretation is utilised in order to show the unique model of intertextuality in 19<sup>th</sup> century and modern Russian literature.

Natalia Kaźmierczak, Krzysztof Kropaczewski, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań – Polska.

Междисциплинарный подход, наблюдаемый в современных литературоведческих исследованиях, вызван острой необходимостью восприятия литературного произведения, с одной стороны, во всей многогранности спектра его проявлений в художественной литературе и, с другой – во всей широте проявления иных текстов в нем самом.

Наиболее полное освещение реминисцентных уровней литературного произведения, выявляющее в итоге органическую целостность и единство текста („текста в тексте”), возможно, как представляется, в рамках концепции художественной феноменологии, что обосновывается и феноменологичностью самой природы литературного искусства, стремящейся к преодолению антиномии субъекта и объекта творчества<sup>1</sup>.

Избранный таким образом аналитический метод позволяет рассматривать метароманы В. Набокова и Ф.М. Достоевского как феномен, синтезирую-

---

<sup>1</sup> *Эволюция форм художественного сознания в русской литературе (опыты феноменологического анализа)*. Сборник научных трудов, ред. Г.К. Щенников, О.В. Зырянов, Е.К. Созина, Екатеринбург 2001, с. 4–5; А.М. Буланов, *Художественная феноменология стыда в романах Достоевского и Толстого („Идиот” и „Анна Каренина”)*, „Русская литература” 2001, № 1, с. 93–105.

щий все явления, попадающие в кругозор создающего и воспринимающего сознаний. Не менее веским аргументом в пользу такого подхода являются наблюдения Ю. Лотмана, касающиеся конструкции литературного произведения:

Законы построения художественного текста в значительной мере суть законы построения культуры как целого. Это связано с тем, что сама культура может рассматриваться как сумма сообщений, которыми обмениваются различные адресаты (каждый из них для адресата – „другой”, „он”), и как одно сообщение, отправляемое коллективным „я” человечества самому себе. С этой точки зрения, культура человечества – колоссальный пример автокоммуникации<sup>2</sup>.

Таким образом, текст является своего рода „трансемиотической вселенной” (определение Ю. Кристевой)<sup>3</sup>, включающей различные смысловые системы и художественные коды, с чем связано также особое понимание активности автора:

[Писатель] создает некоторый канал, через который пропускает возникающие в его творческом воображении новые тексты, проводя их через пороги трансформаций и увеличивая их смысловую нагрузку за счет неожиданных комбинаций, переводов, сцеплений и т.д.<sup>4</sup>

Подобный механизм – в обратном направлении – наблюдается в процессе восприятия любого текста культуры, можно сказать, что он заложен интертекстуальной стратегией автора, ибо, как указывает М. Бахтин (Волошинов),

„Чужая речь” – это речь в речи, высказывание в высказывании, но в то же время это и речь о речи, высказывание о высказывании<sup>5</sup>.

Такой подход, экспонирующий диалогический аспект функционирования литературного произведения в контексте целого, стал стимулом для развития культурной теории литературы, в частности интертекстуальной поэтики, переоценившей основные категории существующих донныне нормативных теорий западной литературы и литературоведения. Вместо исследования миметического отношения к идеалу как основной ценности классической нормы и требования оригинальности, определившей эстетическую рефлексии со вре-

<sup>2</sup> Ю.М. Л о т м а н, *Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки (1968–1992)*, Санкт-Петербург 2000, с. 175.

<sup>3</sup> О.М. Ф и л а т о в а, *Интертекстуальность как глобальная текстовая категория*, „Вестник Удмуртского университета. Филологические науки” 2006, № 5, с. 130.

<sup>4</sup> Ю.М. Л о т м а н, указ. соч., с. 217.

<sup>5</sup> В.Н. В о л о ш и н о в (М.М. Б а х т и н), *Марксизм и философия языка*, Москва 1993, с. 125; см. также: Н.Д. Т а м а р ч е н к о, „Свое” и „чужое” в эпическом тексте *К вопросу о „родовых” структурных признаках*, [в:] *Литературный текст: проблемы и методы исследования*. „Свое” и „чужое” слово в художественном тексте, вып. V, Тверь 1999, с. 3–13.

мени романтизма, основным для теорий конца XX – начала XXI столетий стало понятие „новизны”, понимаемой как релятивная и ситуативная уникальность, которая определяется сетью интертекстуальных отношений и метаязыковой нацеленностью к системе „литературы в целом”<sup>6</sup>. Согласно замечаниям Мишеля Фуко (а также, например, Х.Л. Боргеса), кроме „внутренней конфигурации и формы”, которые составляют индивидуальность произведения, необходимо учесть факт его функционирования в системе отнесений к другим текстам, другим сообщениям, благодаря чему произведение представляет собой узел целой сети.

Исходя из наблюдений на тему функционирования интертекстуальности в различных культурных контекстах и достижений этнопоэтики, следует обратить внимание на связь определенного отношения к чужому тексту с типом культуры. Речь идет здесь не об иной схеме таких филиаций, а о способе „реагирования слова на слово” и реализации межтекстовых отношений, т.е. ассимиляции или объективизации, которые Бахтин определил как „Я-Ты”, или же „Я-Оно”.

Не претендуя на окончательное разрешение этой сложной проблемы, можно сформулировать тезис о своеобразной, повышенной, способности ассимилировать чужой текст как отличительной черте русской литературы. Принцип этот зиждется на персонализме русского менталитета и „духовном максимализме”, как важных составляющих главных текстов русской литературы, тогда как в западном типе культуры преобладают объективизирующие приемы реминисценций, вытекающие из субъектно-предметной парадигмы картезианства, как пишет Николай Бердяев, гносеологически противопоставляющей субъект и объект<sup>7</sup>.

Одним из основных аргументов, подтверждающих такой взгляд на русскую литературу, является достоевско-бахтинская категория диалогичности и сам полифонический метароман автора *Преступления и наказания*. Как замечает Тоефуса Киносита,

Достоевский изображает человека как субъект самосознания, стремящегося к соотношению „Я-Ты”, он гораздо меньше объективирует персонажей в изображении по сравнению с другими реалистами монологических романов<sup>8</sup>.

Подобный подход прослеживается и к чужому тексту: поэтому и Достоевского один из исследователей справедливо назвал мастером литературного монтажа, умело оперирующим фрагментами предыдущих текстов.

<sup>6</sup> R. N y c z, *Poetyka intertekstualna: tradycje i perspektywy*, [в:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, pod red. M. Markowskiego i R. Nycza, Kraków 2002, с. 154.

<sup>7</sup> Н.А. Б е р д я е в, *Я и мир объектов. Опыт философии одиночества и общения*, Москва 2008.

<sup>8</sup> Т. К и н о с и т а, *Диалог без слов в творчестве Ф.М. Достоевского*, [в:] *Антропология и поэтика творчества Достоевского. Сборник статей. Предисловие В. Туниманова*, Санкт-Петербург 2005.

Для Вячеслава Иванова основой реализма Достоевского не является познание а „проникновение”, т.е. „некий *transcensus* субъекта, такое его состояние, при котором чужое Я воспринимается не как объект, а как другой субъект”. Это – „не периферическое распространение границ индивидуального сознания, а некое передвижение в самих определяющих центрах его обычной координации”<sup>9</sup>. В чужих образах Достоевский умел заметить „потенциальную способность к новой жизни, к художественному росту, философскому углублению”<sup>10</sup>, заложенную в адаптированных текстах, что и, по словам Назирова, делало возможным их своеобразное „оживление и возрождение”<sup>11</sup>. Формы такого „возрождения” многочисленны, например: реминисценция, цитата, стилизация, аллюзия, парафраза, подражание (в том числе имитация различных индивидуальных, областных и функциональных разновидностей русского языка), пародия, а также т.н. вставные жанры – речевые, художественные, стихотворные и прозаические.

По словам Бахтина, Достоевский искал прототипы образов идей в прошлом, рассчитывая на апперцепцию „искушенного” читателя, благодаря наполнению этих „прототипов” новым, современным содержанием<sup>12</sup>. Писатель чувствовал себя вписанным в общий ряд мировой литературы и выражал характер этой преемственности цитатами и реминисценциями, „придавая остро современным событиям сюжетов символический оттенок”<sup>13</sup>.

Можно предположить, что такая открытость и обуславливает способность возникновения поэтического пространства *метаромана*, который, в осмыслении современного литературоведения, включает в себе размышления о творческом процессе созидания-чтения художественного текста. В метароманной структуре автором осознанно выстраивается смысловой стержень, выявляющий как положения философии творчества в целом, так и их реализацию на фабульном уровне произведения. Метароманная структура<sup>14</sup>, по определению М.Н. Липовецкого, основана на следующих качествах: выделение темы творческого процесса<sup>15</sup>; использование приема „зеркального” изображения действительности, а также указание „жизни литературного приема” с целью акти-

<sup>9</sup> Вяч. И. И в а н о в, *Собрание сочинений*, т. 4, Брюссель 1987, с. 501.

<sup>10</sup> Г.М. Ф р и д л е н д е р, *Реализм Достоевского*, Москва–Ленинград 1964, с. 286.

<sup>11</sup> Р.Г. Н а з и р о в, *Реминисценция и парафраза в „Преступлении и наказании”*, [в:] *Достоевский. Материалы и исследования*, т. 2, под ред. Г.М. Фридендера, Ленинград 1976, с. 88.

<sup>12</sup> М.В. З а г и д у л л и н а, *Заметование*, [в:] *Достоевский. Эстетика и поэтика*, под ред. Г.К. Щенникова, Челябинск 1997, с. 163.

<sup>13</sup> Там же.

<sup>14</sup> М.Н. Л и п о в е ц к и й, *Русский постмодернизм. Очерки исторической поэтики*, Екатеринбург 1997, с. 44–56. Ученый использует термины *метароман* и *метапроза* как синонимы. См.: его же, *Эпилог русского модернизма: художественная философия творчества в „Даре” Набокова*, „Вопросы литературы” 1994, № 3, с. 72.

<sup>15</sup> М.Н. Л и п о в е ц к и й, *Русский постмодернизм...*, указ. соч., с. 45.

визации читателя, вовлечения его в игровое со-творчество с создателем произведения; и наконец, пространственно-временная свобода построения фабулы, достигаемая посредством усиления роли „творческого хронотопа“<sup>16</sup> в тексте<sup>17</sup>.

Следовательно, имманентная диалогичность метароманов возможна благодаря ситуации „одновременного сосуществования“. Как замечает Бахтин, полифония существует благодаря „преодолению времени во времени“<sup>18</sup>. В композиции метаромана сходятся, таким образом, „свое“ и „чужое“ сознание в едином времени и пространстве, а явления „самообъективизации“ и „внеаходимости“ становятся ключевыми составляющими диалогичности метароманов В. Набокова и Ф.М. Достоевского.

В художественном мире Набокова такое литературно-философское „сосуществование“ выражается соединением языков и образов культурных систем, отделенных друг от друга во времени и пространстве. Разнообразные аллюзии к „претекстам“ устанавливают связи, которые на интертекстуальном уровне создают нетрадиционные, непредполагаемые читательским опытом смыслы, очень осложняющие, т.е. обогащающие, понимание текста<sup>19</sup>. Чужой текст является предметом многоуровневой игры, которая распространяется на внутреннюю структуру каждого текста, намечая в нем двойственность, амбивалентность, а также приводит к „усложнению кодировки смысла“<sup>20</sup>.

Ассимилятивная направленность „текстов-матрешек“ Набокова (определение С. Давыдова<sup>21</sup>), претендующая на статус доминанты прозы автора *Лолиты*, как и его дискурсивных литературоведческих выступлений (эти две активности разделить, по-видимому, нельзя), независимо от периода творчества, обладает такой силой, что можно говорить о двустороннем характере этого аллюзивного процесса, когда „литературно-художественное произведение не только само обогащается за счет содержания источника, но обогащает и сам источник“<sup>22</sup>. Оpozнание в процессе восприятия отнесенности к существующему тексту (культуре) открывает, таким образом, путь для новых его прочтений.

<sup>16</sup> М.М. Бахтин, *Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике*, [в:] *Вопросы литературы и эстетики*, Москва 1975, с. 234–407.

<sup>17</sup> М.Н. Липовецкий, *Русский постмодернизм...*, указ. соч., с. 45–46.

<sup>18</sup> М.М. Бахтин, *Проблемы поэтики Достоевского*, указ. соч., с. 34.

<sup>19</sup> В.В. Шадурский, *Интертекст русской классики в прозе Владимира Набокова*, Великий Новгород 2004, с. 5.

<sup>20</sup> Там же, с. 6.

<sup>21</sup> См.: С. Давыдов, „Тексты-матрешки“ Владимира Набокова, Санкт-Петербург 2004.

<sup>22</sup> Л.А. Машкова, *Литературная аллюзия как предмет филологической герменевтики*. Дис. ...канд. филол. наук, Москва 1989, с. 50. Цит по: В.В. Шадурский, указ. соч.

Отличительной чертой Набокова как художника XX века справедливо считают „обнажение игрового начала в поэтике”, а посредство интертекста в его произведениях требует от читателя „сознательных усилий для проникновения в смысл произведения”<sup>23</sup>. Через интертексты русской классики писатель претворил пародийные линии, обозначил отношение к литературным традициям. В интертекстах набоковской прозы отразились эстетические, стилевые искания писателей XIX века, и именно эта экспликация „чужого слова” оказалась более востребованной сознанием современных читателей<sup>24</sup>.

Особенно показательным для такого понимания интертекстуальности Набокова следует считать роман *Отчаяние*, семантический объем которого увеличен и усложнен реминисцентным обращением к Пушкину и – прежде всего – Достоевскому. Творчество автора *Преступления и наказания* можно назвать своеобразным „кодом”, необходимым для адекватного прочтения романа Набокова, и в то же время объектом специфического, филологического анализа, позволяющего выявить глубинные смыслы художественных образов и идей автора *Двойника*.

Как замечает Наталья А. Фатеева, уже в самом заглавии заложена отнесенность к наследию „великого соперника”, нелюбовь к которому Набоков открыто высказывал. Речь идет прежде всего о романе *Преступление и наказание*, который с *Отчаянием* объединяет также, а это в контексте наших рассуждений особенно показательно, проекция на *Пиковую даму* Пушкина<sup>25</sup>. Интертекстуальная линия Пушкинского Германа заметна в Раскольникове Достоевского, а с ним ощущает „карикатурное сходство” и Герман из *Отчаяния*, рассуждающий об „искусстве преступления”<sup>26</sup>. Имеются также прямые ссылки на произведения названных авторов или же упоминается „мрачная достоевщина”. Стоит притом подчеркнуть, что количество „достоевских” реминисценций значительно увеличилось в англоязычной версии романа.

Центром же художественного мира и в то же время осью диалога с наследием Достоевского, выходящего за рамки метаромана и искусства вообще, является принцип двойственности и связанная с ним категория двойника, как художественный диагноз состояния человеческой (у Достоевского прежде всего „высокообразованной”) души. Раздвоение и двойничество, двойная натура это также одно из (само)определений русской культуры, „расколотой” в результате исторического процесса, о чем писали, например, Бердяев (*Русская идея*), Панченко (*Русская культура в канун Петровских реформ*), Заха-

<sup>23</sup> А.В. З л о ч е в с к а я, *Эстетические новации В. Набокова в контексте традиций русской классической литературы*, „Вестник Московского университета”, сер. 9: „Филология” 1997, № 4. с. 17.

<sup>24</sup> В.В. Ш а д у р с к и й, указ. соч., с. 9.

<sup>25</sup> Н.А. Ф а т е е в а, *Достоевский и Набоков: о диалогичности и интертекстуальности „Отчаяния”*, „Russian Literature” 2002, nr LI, с. 40.

<sup>26</sup> Как в *Преступлении и наказании*, так и в *Отчаянии* это намек на известное произведение Томаса де Квинси *Убийство как одно из изящных искусств*.

ров (*Самозванство и двойничество в изображении Достоевского*) или Водзиньски (*Trans. Dostojewski. Rosja*).

Изображение раздвоения сознания и расщепления личности – это древняя традиция, исходящая от мифов о культурном герое и трикстере как его двойнике, а также от дихотомических символов и знаков, связанных с карнавальным, игровым мироощущением. Поэтому следует заметить, что в своих произведениях Достоевский адаптирует архетип, существующий как в мировой (Гофман), так и русской литературе (Лермонтов, Гоголь, А. Майков), делая его интегральной частью собственного художественного замысла.

В восприятии современным литературоведением метаромана Владимира Набокова в качестве основной проблемы выдвигается взаимоотношение творческой индивидуальности с окружающим миром<sup>27</sup> и трансцендентным измерением. Композиция метаромана Набокова зиждется на проблеме бинарной оппозиции всего мироздания<sup>28</sup>, понимаемой как напряженное противостояние и взаимосвязь материального и трансцендентного начал. Прием двойственности (двоемирия), отчетливо проявляющийся в художественном пространстве метаромана писателя, подчеркивает „неслиянность” материальной псевдожизни и истинной творческой жизни героя в трансцендентном мире. Пребывание в таком состоянии раздвоенности вызывает чувство неуверенности, страха перед осуждением и непониманием со стороны „других” и, впоследствии, одиночество большинства героев Набокова.

Для защиты перед окружающим миром персонаж многих произведений Набокова (*Машенька, Приглашение на казнь, Защита Лужина, Пнин* и др.) вынужден не только искать убежище в другом мире, противопоставленном ложному, в котором он находится, но и поставлен перед необходимостью постоянно анализировать и оценивать свое поведение. Так же, как у Достоевского, в набоковских рассуждениях о категории двойника и двойственности художественного мира на первый план выдвигается вопрос о сознании и самосознании героев. Направление мысли во внутренний мир персонажа и взгляд на самого себя с перспективы, с дистанции или же с точки зрения Другого (Голядкин, Лужин, Герман) ведет в конечном итоге к расплывчатости, потере уверенности в собственной реальности и персонификации двойника. О необходимости именно такого толкования категории двойника в творчестве Федора Достоевского еще в 20-е годы прошлого столетия писал Аскольдов, ассоциируя его также с психиатрическим термином „sich-selber-sehens”<sup>29</sup>.

<sup>27</sup> М.Н. Липовецкий, *Русский постмодернизм...*, указ. соч., с. 57–8; В. Ерофеев, *Русский метароман В. Набокова, или в поисках потерянного рая*, „Вопросы литературы” 1988, № 10, с. 157–158.

<sup>28</sup> В.Е. Александров, *Набоков и потусторонность*, Санкт-Петербург 1999, с. 7–11, 105

<sup>29</sup> С. Аскольдов, *Психология характеров у Достоевского*, [в:] *F.M. Dostoevski 1881–100–1981*, London 1981, с. 64.

Размышления о своей сущности ставят героев обоих писателей в позицию „человека, рассматривающего свое отражение в зеркале”, что в структуре мейтаромана выражено усиленным вниманием к собственной внешности (Герман, Голядкин), попыткой отдаления и восприятия своего отражения с позиции другого (чужого) сознания, а также рефлексией над категорией маски (писал об этом уже Павел Флоренский).

В таком способе восприятия действительности – событий, предметов, но и другого человека, несомненно, проявляется картезианский дуализм субъект-объект, последствием которого является тенденция подчинения всего воспринимающему субъекту. Разум стремится охватить все, но, как заметил уже Кант, такая тотализирующая рефлексия несет с собой необходимость раздвоения (на субъект и объект), результатом чего стало отчуждение и искаженное восприятие „Другого”: из реально существующей личности (ноумен) ставшего лишь явлением (в понимании Канта), а также подавление и превращение другой (отдельной) личности в своего двойника<sup>30</sup>.

Итак, о Свидригайлове можно говорить как о двойнике Раскольникова на основании реифицирующей активности второго из названных персонажей. Свидригайлов важен для Раскольникова не как личность, но как образ потенциальной возможности дальнейшего жизненного пути. Герои, как Достоевского, так и Набокова, абстрагируют из совокупности признаков собеседника только такие, которые представляются им сходными с самим собой (Феликс это „минус-Я” главного героя). В *Отчаянии* Набокова внешнее или внутреннее сходство не является уже необходимой предпосылкой: Герман видит Феликса как свое отражение, хотя в действительности они совершенно не похожи друг на друга. Отсутствие всяких оснований, чтобы говорить о каком-либо сходстве, звучит на протяжении целого произведения как лейтмотив.

Набоков, таким образом, творчески развивает рефлексии Достоевского на тему двойника, понимаемого как результат европейского рационализма: Феликс в сознании Германа полностью реифицируется, объективизируется, перестает функционировать как отдельный субъект, обладающий уникальной тождественностью, как неслиянный голос в понимании Бахтина. Интересно заметить, таким образом, процесс внешнего иронического дистанцирования наследия автора *Бесов* на уровне художественного мира анализируемого романа Набокова и одновременно ассимиляции, творческого диалога в более глубоких слоях, своеобразного продолжения мысли Достоевского о состоянии личности в европеизированном мире.

<sup>30</sup> См. Н. С h a ł a c i ń s k a - W i e r t e l a k, *Idea teatru w powieściach Dostojewskiego*, Poznań 1988; К. К р о п а ч е в с к и, *Kategoria sobowtóra Fiodora Dostojewskiego a dwudziestowieczne idee „śmierci człowieka”*, [w:] *Problemy współczesnej komparatystyki*, pod red. Н. С h a ł a c i ń s k i е j - W i e r t e l a k i W. W a s y ł e n k i, t. 1, Poznań 2003, s. 177–193; Н. В г з о з а, *Достоевский. Просторы движущегося сознания*, Poznań 1992.



Итак, характерной чертой поэтики автора *Бесов* является „невторостепенность” художественной значимости двойников, каждый человек несет в себе образ Божий. Как пишет М.В. Загидуллина, двойники Достоевского „не только являются «кривыми зеркалами» главного героя, но и сами представляют собой оригинальный мир рефлексирующего сознания”<sup>31</sup>. У Набокова такой контрапункт отсутствует – процесс реификации в мире *Отчаяния* окончательно завершён, более того, самого себя главный герой, который „слишком привык смотреть на себя со стороны, быть собственным натурщиком”, делает объектом своеобразного, двойнического эксперимента, когда смотрит на себя как будто извне, наблюдая дистанцию между „двумя Я”, что ставит под сомнение его существование.

Как можно предположить, одной из причин такой окончательной потери тождественности является в творчестве Набокова оторванность от Родины, результатом чего является непонимание, невозможность диалога, мучительное отсутствие партнера. Отсюда и особая роль памяти, что было предметом многих работ, посвященных творчеству Набокова. По нашему мнению, на этот факт следует обратить внимание, исследуя проблему интертекстуальности и „жизни идеи” в произведениях автора *Дара*.

Мотив памяти (человека, текста, мотива, жанра) позволяет адекватно интерпретировать своеобразную литературную, текстовую натуру героев как Достоевского, так и Набокова. Следует, однако, подчеркнуть, что говоря о некой текстовой натуре героев, имеется в виду нацеленность на субъектный диалог с текстом как авторским словом личности героев-идеологов (Бахтин) Достоевского и „героев-неидеологов” Набокова, а не их искусственность, фиктивность.

Такая позиция заложена еще в церковной поэзии, которая „строится по принципу монтажа”, благодаря чему „может обновляться, видоизменяться, включать в себя различные библейские мотивы”<sup>32</sup>. Этот своеобразный библейский, прежде всего евангельский, код можно обнаружить во многих шедеврах русской „европеизированной” литературы, что и обуславливает ее исключительность, а в некоторой степени моделирует функционирование реминисцентных уровней<sup>33</sup>.

<sup>31</sup> М.В. Загидуллина, *Двойничество*, [в:] *Достоевский. Эстетика и поэтика*, указ. соч., с. 150.

<sup>32</sup> Ю. Бертнес, *Христианская тема в романе Пастернака „Доктор Живаго”*, [в:] *Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков*, Петрозаводск 1994, с. 362.

<sup>33</sup> См. цикл конференций и изданий „Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков” (с 1996 г.), И.А. Есаулов, *Категория соборности в русской литературе*, Петрозаводск 1995; его же, *Пасхальность русской словесности*, Москва 2004; В.Н. Захаров, *Библейский архетип „Двойника” Достоевского*, [в:] *Проблемы исторической поэтики*, под ред. В.Н. Захарова, Петрозаводск 1990, с. 100–111 и др.

В свете вышеизложенных замечаний следует обратить внимание на другое, чем в западной культуре, функционирование понятия интертекстуальности в русской литературе, как в классике XIX столетия, так и современных произведениях, формально принадлежащих к постмодернизму. Ввиду нацеленности на решение самых важных экзистенциальных и философских задач, реминисценции чужого текста не должны пониматься как кодирующие текстовую природу действительности (в понимании Лиотара или Ваттимо), но как следующий голос в диалоге ценностей, построенном по принципу соединения, как очередная попытка рефлексии над „проклятыми проблемами” действительности.