

Постановка проблемы, анализ последних исследований. Исследователь творчества Бориса Акунина А. Ранчин сделал немало интересных наблюдений относительно поэтики современного автора: «... материал для своих романов писатель избирает... запечатлённый изящной словесностью. Наиболее частый случай у Бориса Акунина – не прямая аллюзия, а выбор ситуации, мотива..., которые литературно окрашены, узнаваемы. Как и в постмодернистской поэтике, текст-прообраз ... часто совершает невероятный кульбит..., поэтика перевёртыша вообще характерна для Бориса Акунина. Борис Акунин сам провоцировал на постоянный поиск литературных переключек. Любимое предназначение литературных переключек и аллюзий у Бориса Акунина – ирония, комизм, возникающие при ... перемещении из одного культурного ряда в иной. ... акунинская ирония с двойным дном, она сама аллюзия на символистский текст, на символистскую автопародию... Поиск соответствий превращается в игру с читателем. Борис Акунин становится оригинален, играя с литературными жанрами, мотивами, ситуациями. Акунинские романы собираются из мотивов и аллюзий – кубиков, как домики в детском конструкторе» [9]. Эти наблюдения позволяют соотнести поэтику романов Акунина с поэтикой А.И. Куприна.

Цель данной статьи состоит в исследовании интертекстуальных связей между текстом Акунина и претекстом Куприна.

Результаты исследования. Установлено, что Куприн обращался к претекстам разных жанров русской и зарубежной литературы и разных видов искусства, что Куприн использовал различные формы интертекстуальности, известные современной науке, как имплицитные (цитата, аллюзия, заглавие, эпиграф), так и эксплицитные (пересказ, вариации, дописывание, игра с претекстами). Среди видов купринской интертекстуальной референции выявлены также пародии на произведения разных авторов и эпох [11].

В одном из романов Акунина фандоринского цикла («Алмазная колесница», 2003, часть первая) в качестве основного претекста используется новелла Куприна «Штабс-капитан Рыбников» (1906) и основанием для интертекстуального анализа текстов является не только цитатное имя и кличка героя. Своё полное имя «Василий

Александрович Рыбников» [4, с. 259] герой Куприна сообщает проститутке в пятой главе. В ответ она запела частушку («Вася, Вася, Васенька, / Говоришь ты басенки»), в которой не только обыгрывается имя клиента, но и высказывается недоверие к его словам. Акунин цитирует слово из претекста в схожем контексте: в «пансионе» графини Бовада «На второй день „Васенька” уже стал всеобщим любимцем» [1, с. 80].

Связь между произведениями обнаруживается благодаря многократному цитированию слов претекста. В донесении филера Смурова читаем: «...вошёл офицер, коему дана кличка „Калмык”. (Штабс-капитан, с воротником интендантского ведомства, прихрамывает на правую ногу, небольшого роста, скуластый, волосы чёрные)» [1, с. 15]. В тексте Куприна подобное сообщение принадлежит рассказчику, но передаёт он впечатления журналиста Щавинского («Сбоку это было...чуть-чуть калмыковатое лицо...» [4, с. 238]) и петербуржцев («...на улицах, в ресторанах, в театрах, в вагонах конок, на вокзалах появлялся этот маленький, черномазый, хромой офицер...одетый в общеармейский мундир со сплошь красным воротником – настоящий тип...интендантской крысы» [4, с. 233]). В тексте Акунина очевидна высокая концентрация слов-цитат и авторская игра функциональными стилями (художественный стиль претекста заменяется официально-деловым), которая связана со сменой рассказчика.

В рамках постмодернистской стратегии Акунин прибегает к деконструкции претекста и реконструкции нового произведения. Он использует практически все технические достижения, характерные для поэтики Куприна, среди них широкий список имён, вовлекаемых в интертекстуальный диалог, коллекция знакомых литературных мотивов. Например, во многих произведениях Куприн имплицитно использует музыкальный и живописный претекст. Акунин моделирует в романе подобный приём с той же функцией. Подобно Куприну современный автор пародирует мотив воздействия музыки на воспринимающее сознание, многократно описанный в литературе [11]. Вместо житейских объяснений Астралов исполняет для Лидиной (героиню новеллы «Сказка» Куприна зовут Лидия Львовна) фразу арии Неморино (одну из наиболее знаменитых итальянских арий тенорового репертуара)

из оперы Г. Доницетти «Любовный напиток»(1832) и каватину графа Альмавивы из оперы Россини «Севильский цирюльник» (1773) [1, с. 23, с. 168]. В обоих случаях Акунин сохраняет имплицитный способ ввода цитаты.

В публичном доме графини Бовада японский шпион «Рыбников» видит на стенах «копии Вагто и Фрагонара» [1, с. 57]. Искусствоведы отмечают, что оба художника находились под влиянием Рубенса, а их открытия, в свою очередь, были подхвачены французскими и английскими живописцами [3]. Аллюзия, вызванная фамилиями художников, и исследования искусствоведов о стилевых особенностях этих мастеров рококо, позволяет восстановить и содержание отдельных картин, где изображены пикантные сцены, не лишённые эротики, соотносимые с творческой манерой Рубенса (Куприн обращается к портретной живописи этого художника в новелле «Страшная минута», 1895). О сюжетах Вагто говорится, что «за игрой ... кроется мир душевных состояний..., окрашенных иронией..., порождённой столкновением мечты с реальностью», а связь Фрагонара «...с рококо проявлялась в заострённо-пикантных и вместе с тем иронических ситуациях» [3]. Благодаря аллюзии углубляется семантика текста, устанавливается интертекстуальная связь с претекстом и выстраивается многовекторная культурная парадигма.

В русском литературоведении датой написания новеллы «Штабс-капитан Рыбников» считается осень 1905 года (Балаклава). Японский руссизм, ссылаясь на М. Куприну-Иорданскую указывает, что новелла создавалась в начале января 1906 года в Петербурге [7]. Следовательно, Куприну были уже известны итоги русско-японской войны, и освещение в газетах её основных сражений при Ляояне (24 августа 1904), при Мукдене (февраль – март 1905) и Цусимского (май 1905), которые упоминаются в тексте, а также содержание Портсмутского мирного договора (август 1905), что, вероятно, и оказало влияние на способ изображения событий в новелле Куприна. Японский шпион был пойман, но не благодаря работе специальных служб и военной контрразведке.

В романе «Алмазная колесница» генерал сообщает Фандорину: «Если б вы знали,...в каком бедственном состоянии пребывает наша система контршпионажа! ... Японские агенты повсюду, действуют нагло, изобретательно, а ловить их мы не

умеет. Опыта нет» [1, с. 36]. Эти слова соотносятся с восторженными размышлениями журналиста Щавинского: «каким невообразимым присутствием духа должен обладать этот человек, разыгрывающий ... среди бела дня, в столице враждебной нации...карикатуру на русского...» [4, с. 245] и общим содержанием новеллы Куприна. Акунин сохраняет смысловую нагрузку эпизода претекста, но меняет тональность, адресата и автора высказывания.

Называя новеллу по имени главного героя, Куприн выстраивает литературную генеалогию своего персонажа и устанавливает пародийную связь с литературой XIX века: «Евгений Онегин» (1823 – 1831), «Дубровский» (1833), «Рудин» (1856). Однако, в русской литературе ещё не было образа профессионального шпиона, т.е. человека, который путём внедрения в среду противника тайно занимается сбором информации в пользу своей страны. «Легенда» позволяет японцу мотивированно появляться в русских военных учреждениях («Он являлся... в главный штаб, в комитет о раненых, в полицейские участки, в комендантское управление, в управление казачьих войск...») [4, с. 233] и проявлять интерес ко всему, «что касалось русско-японских событий...» [4, с. 234].

Кроме того, для создания пародийного образа японского шпиона Куприн использует свой характерный приём комбинаторной техники. В образе штабс-капитана Рыбникова автор синтезирует черты культурного героя («В лице его поражало... разное впечатление..., было в нём и что-то...особенное...какая-то внутренняя напряжённая, нервная сила» [4, с. 238], «а главное, в общем выражении этого лица – ...умного, высокомерного...» [4, с. 239]) и трикстера («...голос, манеры, поношенный мундир, бедный и грубый язык...сотни таких забулдыг-капитанов» [4, с. 238]). Как известно, «мифологический герой нередко объединяет в одном лице и черты его демонически-комического двойника» [6, с. 65;].

В образе героя Акунина стрелки значительно сдвинуты в сторону культурного героя, однако двойственность образа японского шпиона, характерная претексту сохраняется. Изначально читатель видит разведчика умного, ловкого, выносливого, а la Штирлиц, которому удаётся переиграть профессиональных сотрудников русской разведки. Внешность же Рыбникова представлена через восприятие Лидиной

соотносится с претекстом Куприна. Первый раз обиженная женщина замечает: «Какой всё-таки несимпатичный» [1, с. 29], а влюбившись в него, она видит, что «... в глазах его вспыхнули странные искры, совершенно преобразившие заурядную внешность. <...> По чертам Рыбникова метались чёрно-красные тени, он был сейчас похож на врубелевского Демона» [1, с. 166]. Здесь возникает читательская аллюзия, связанная с утверждением Ю. Лотмана: «романтическая литература от Эжена Сю до Виктора Гюго ввела образ шпиона в список демонических персонажей»[5]. Подчеркнём, что, создавая портретную характеристику героя, Акунин воссоздаёт поэтическую манеру Куприна выстраивать цепочку интертекстуальных связей. Глядя на Рыбникова Щавинский думает: «Что, если я ...сам себя одурачил ...закутившим гоголевским капитаном Копейкиным?» [4, с. 246]. Авторская игра обнаруживается в выборе претекстов: откровенно сниженная у Куприна и нарочито возвышенная у Акунина.

Роман Акунина состоит из двух частей: книга первая называется «Ловец стрекоз». Техника выбора названия вызывает читательскую аллюзию к роману Сэлинджера Дж. Д. «Над пропастью во ржи» (1951), названия которого переводятся как «Ловец на хлебном поле», «Ловец во ржи» и в свою очередь интертекстуально соотносится со стихотворением Роберта Бёрнса «Если кто-то звал кого-то вечером во ржи» (1782). В романе Сэлинджера воспроизводится маркированная цитата из этого произведения сначала искажённо, а затем точно. Акунин имплицитно использует усечённую цитату названия претекста.

Связь между произведениями устанавливается и на сюжетно-семантическом уровне текста. Холден в романе Сэлинджера говорит сестре: «...я себе представил, как маленькие ребятишки играют вечером в огромном поле, во ржи. Тысячи малышей, и кругом – ни души... А я стою на самом краю скалы, над пропастью... И моё дело – ловить ребятишек, чтобы они не сорвались в пропасть» [9, с. 122]. Удовлетворяя интерес влюблённой женщины, Рыбников Акунина рассказал о себе, что «...маленьким мальчиком любил ловить стрекоз, чтоб потом пускать их с высокого обрыва и смотреть, как они зигзагами мечутся над пустотой» [1, с. 85]. Семантическая взаимозависимость между текстом и претекстом подчёркивает

пародийность и антонимичность смысла. Таким образом, роман Акунина устанавливает обширные интертекстуальные цепочки, характерные для техники Куприна, включая и цитату-заглавие [11]. Очевидно, что принцип метонимической интертекстуальности, то есть связи через смежные части характерен обоим текстам.

В жанровом отношении произведение Куприна представляется нам новеллой, хотя традиционно его называют рассказом. Классическая новелла избегала психологизма, философии, описательности и авторского вмешательства. Благодаря жанровому эксперименту Куприна, события произведения (японский шпион был пойман в публичном доме), которые вполне укладываются в рамки анекдота, генетическому истоку новеллы, могут быть прочитаны и как курьёзное происшествие, и как героико-трагический случай времён русско-японской войны 1904 – 1905 годов.

Пародийность или двойной код текста Куприна подчёркивается на протяжении всего развития сюжета. В каждой главе открыто высмеивается штабс-капитан Рыбников, ввиду сниженной коннотации образа «...бедный, глуповатый, маленький, хромой...» [4, с. 232 – 233], а скрыто – беспечность и самонадеянность каждого русского, кто с ним встречался и не выявил в нём японского шпиона в период войны.

Роман Акунина также представляет жанровый гибрид, в котором соединены черты разных видов романов. Повествование о деятельности шпиона-диверсанта в период русско-японской войны соотносит произведение со шпионским и историческим романом. События романа происходят не только в Петербурге (как в новелле Куприна), но и в Москве накануне Цусимского сражения: «25 мая ... Вася не пришёл. ...нынче 26 мая» [1, с. 154, 164]. Цусимское сражение состоялось 14/27 мая – 15/28 мая 1905 года. В этот день японский флот почти полностью уничтожил русскую эскадру, переброшенную с Балтики на Дальний Восток.

Сюжетную основу «Ловца стрекоз» организует диверсия, слежка, расследование, головоломка, что и указывает на пародирование шпионского детектива и романа-загадки, интрига которого движется вопросом: «кто это сделал». Из отдельных фрагментов и противоречивых фактов сыщик Фандорин, «вольный стрелок», консультант «Жандармско-полицейского управления железных дорог, ...не

получающий жалованья, однако обладающий весьма обширными полномочиями» [1, с. 37] (аллюзия образа Эркуля Пуаро, героя 33 романов Агаты Кристи; Шерлока Холмса, героя 60 произведений Конан Дойля) восстанавливает цельную картину преступления. Многие детали образа Фандорина устанавливают интертекстуальную связь между Фандориным и Пуаро, Холмсом: самостоятельность в расследовании, внешняя ухоженность, элегантность, любовь к порядку («главный враг всей жизни Эраста Петровича, бессмысленный и дикий хаос» [1, с. 180]). Отметим, что эта фраза даётся автором после размышлений Фандорина об опасности революционных событий внутри страны, и соотносится с цитатой Пушкина «Не приведи бог видеть русский бунт, бессмысленный и беспощадный!» [8, с. 338] из повести «Капитанская дочка» (1836). В «Ловце стрекоз» Фандорин делит главную роль с Рыбниковым как Холмс с Ватсоном и Пуаро в романах «Трагедия в трёх актах» и «Часы».

Признаком пародии является и то, что по законам детективного жанра преступление должно быть обязательно раскрыто с помощью логических умозаключений сыщика, а не случайности, или немотивированного признания. Фандорин же так и не узнал, и не догадался, почему он поймал японского шпиона: «Загадочное поведение арестанта...не давало инженеру покоя» [1, с. 199].

Любовная линия романа «Ловец стрекоз» (Лидина – Рыбников) устанавливает интертекстуальную связь с другими произведениями Куприна («Впотьмах», «Куст сирени»), в которых Куприн пародийно изображает мотив жертвенной любви, характерный для русской литературы XIX века, образуя удвоенную пародию.

Акунин учитывает особенность претекста Куприна и проводит свой жанровый эксперимент, суть которого он описывает в романе «Весь мир театр» (2009): «Здесь ... всё намёками да полутонами. Мы же доведём каждую недомолвку до полной ясности... Мы ... как бы наведём фокус, обострим... В этом и будет состоять новаторство» [2, с. 73]. Акунин действительно многое дописывает из того, что Куприн оставляет фабульными лакунами, создает свои загадки, по аналогии с поэтикой претекста выстраивает новые интертекстуальные связи.

Структура системы образов новеллы Куприна первоначально представляется построенной по схеме «герой и другие», характерной для романов Пушкина,

Тургенева, Достоевского. Это позволяет Куприну, сохраняя образ эпического автора «всезнающего рассказчика», представить своего героя глазами квартирной хозяйки, служащего гостиницы, штабных офицеров, репортёров петербургских газет, журналиста Щавинского, проститутки. Однако психологический поединок между шпионом и журналистом, составляющий основное содержание новеллы, позволяет увидеть и зеркальное построение образов, известное по роману «Евгений Онегин».

Акунин трансформировал образную систему претекста Куприна. Центральная пара (шпион – сыщик) образует каждый свою разомкнутую парадигму, все персонажи которой пересекаются: Рыбников – Лидина – Беатриса – девушки пансиона; Рыбников – Дрозд – Мост – Туннель. Фандорин – Мыльников – Данилов – Лисицкий; Фандорин – маса; Фандорин – Шарм – Лидина. Линейность структуры системы образов теряется, так как обростает периферийными образами полицейских разных ведомств и чинов. Кроме того, Акунин обыгрывает дуэт Рыбников – Щавинский и в постмодернистском романе шпион и журналист – это одно лицо. В Петербурге японец выдавал себя за штабс-капитана Рыбникова, а в Москве – за «...корреспондента телеграфного агентства Рейтера» [1, с. 55] по фамилии Стэн. А их диалоги перераспределяются между другими персонажами романа. Деконструкция и переразложение исходных компонентов текста очевидна.

К особенностям композиции новеллы Куприна следует отнести характерную модернистскую инновацию – обрыв фабульных связей (жил – съехал – показания в полиции – события пяти дней – поимка штабс-капитана), смену рассказчиков при кажущемся единстве, ретроспективную фабулу, многие из которых воссоздаются в романе Акунина.

Ретроспекция – это одна из самых очевидных интертекстуальных связей романа и новеллы композиционного уровня. Вторая книга романа «Алмазная колесница» называется «Между строк», место действия – Япония, 1878 года. Среди других композиционных отличий романа следует назвать соответствие глав первой части романа количеству слогов хокку (5–7–5), названия глав, сочетающие японские иероглифы и юмористический пересказ содержания главы, как у Боккаччо и Сервантеса, различный шрифт, а также письма и донесения филеров, которые

создают построение «текст в тексте». Все перечисленные элементы, кроме соотнесённости с хокку, встречаются в различных произведениях Куприна [11]. Кроме того, Акунин интертекстуально использует мифологический мотив „борьбы отца с сыном”, соотносимый с фрагментом поэмы Лонгфелло «Песнь о Гайавате» (1855), который представляет основную сюжетную линию романа «Ловец стрекоз».

Карнавализация, игра, театральность является организующим элементом всего текста Куприна. Каждый персонаж, попадая в энергетическое поле шпиона, сочиняет и исполняет выдуманную роль. Японский шпион разыгрывал «...злую и верную карикатуру на русского...армейца» [4, с. 245], служащие военных управлений представляли уважение к боевому офицеру, журналист Щавинский играет роль литературных сыщиков, Настя – Клотильду, сыщик Лёнька – «героя» лубочной литературы («Лёнька появлялся здесь в самых разнообразных костюмах, чуть ли не гримированным» [4, с. 264]).

В романе Акунина карнавализация как приём чужого текста носит пародийный характер. Герои переодеваются и играют различные роли: однажды японский шпион «вышел... одетый а-ля маленький человек [1, с. 131], «инженер и надворный советник переоделись ваньками...» [1, с. 121]. Шпионка и содержательница публичного дома появилась перед Лидиной «...величественная, как мать-императрица Мария Фёдоровна» [1, с. 90] и представилась графиней Бовада. Девушка публичного дома по имени «Фира Рябчик» имела (амплуа „гимназистка”)» [1, с. 90]. Здесь Акунин снова обращается к приёму Куприна и с помощью слов-цитат (имя Фира, место расположения публичного дома – Чистые пруды) выстраивает многовекторные интертекстуальные связи с классической литературой и популярной эстрадной песней композитора Д. Тухманова и поэта Л. Фадеева «Чистые пруды» (1987). Имя Фира вызывает полисемантическую читательскую аллюзию: так зовут фею огня в книге американской сказочницы Гейл Левин («Пыльца фей и заколдованный остров», 2005), наделённую мягким, сердечным, дружелюбным характером, так называется столица греческого острова Санторини, что переводится как «врата блаженства». Если это сокращённый вариант

имени Земфира, то он соотносится со страстной, беспечной цыганкой из поэмы А.С. Пушкина «Цыганы», 1824.

Выводы. Текстовое поле романа Акунина содержит множество точечных цитат Куприна. В качестве цитат используются слова, сцены, образы. Они переструктурируются, помещаются в ином композиционном контексте и создают новый текст.

Таким образом, представляется, что первая часть романа Акунина «Ловец стрекоз» является пародийной стилизацией и вариацией новеллы Куприна «Штабс-капитан Рыбников».

Источники и литература

1. Акунин Б. Алмазная колесница / Борис Акунин. – М.: Захаров, – 2006. – 203 с. Т. 1.
2. Акунин Б. Весь мир театр / Борис Акунин. – М.: Захаров, – 2010. – 432 с.: ил.
3. Жан Антуан Ватто, Жан Оноре Фрагонар. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://smallbay.ru/watteau.html>
4. Куприн А.И. Собрание сочинений : в 9 т. / А. И. Куприн ; [примеч. И. П. Питляр; вступ. ст. К. Чуковского]. – М. : Правда, 1964. – Т.4. – С. 232–270.
5. Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре / Ю.М. Лотман. – [Электронный ресурс].– Режим доступа: <http://moy-bereg.ru/lotman-kultura/lotman-kultura.-lotman-yu.-besedyi-o-russkoj-kulture.-chast-pervaya-zhenskiy-mir-6.html>.
6. Мелетинский Е.М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа / Е. М. Мелетинский. М. : Наука, 1986. – 319 с.
7. Омори Масако. Образ японца в рассказе А.И. Куприна «Штабс-капитан Рыбников» / Масако Омори. – Электронный научный журнал ф-та журналистики МГУ им. М.В. Ломоносова. – 2012. – Вып. № 4. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.mediascope.ru/node/1173>
8. Пушкин А. С. Собрание сочинений : в 10 т. / А. С. Пушкин. – М. : Правда, 1981. – Т. 5. – С. 338.
9. Ранчин А. Романы Б. Акунина и классическая традиция: повествование в четырёх главах с предуведомлением, лирическим отступлением и эпилогом / Андрей Ранчин. – НЛО. – 2004. – № 67. – С. 166–180. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2004/67/ran14.html>.

10. Сэлинджер Дж. Д. Повести. Рассказы / Дж. Д. Сэлинджер; [пер. с англ. и предисл. Р. Райт-Ковалёвой]. – М. : «Мол. гвардия», 1965. – С. 121–122.

11. Соценко Н.Ф. Интертекстуальность прозы А. И. Куприна 1890 – 1900-х годов: дис. на соискание науч. степени канд. филол. наук: спец. 10.01.02 / Соценко Наталия Фёдоровна. – 2008. – 210 с.