

УДК 821.161.1:82–312.1

**БУЛГАКОВСКИЙ ИНТЕРТЕКСТ
В ТВОРЧЕСТВЕ Д. ЛИПСКЕРОВА***З.Г. Харитонова***Аннотация**

Статья посвящена изучению интертекстуального взаимодействия творчества Д. Липскерова с литературным наследием М. Булгакова. С помощью интертекстуального и структурного методов анализа выявлены особенности присутствия булгаковского интертекста в произведениях Липскерова. Установлено, что Липскеров обращается к ряду прозаических текстов Булгакова, при этом интертекстуальные связи носят неявный, реминисцентный характер и проявляются через общие темы и мотивы, а также особенности хронотопа.

Ключевые слова: интертекст, реминисценция, хронотоп, селективное примыкание, Д. Липскеров, М. Булгаков.

Под интертекстуальностью принято понимать одну из наиболее важных характеристик текста, благодаря которой формируется историко-филологический и – шире – культурный контекст литературного произведения, за счет чего качественно увеличиваются возможности интерпретации текста.

Теория интертекстуальности начала формироваться в трудах известных лингвистов и литературоведов в начале XX века.

М.М. Бахтиным была разработана теория диалогичности. Ученый пришел к выводу, что автор «говорит не на данном языке... а как бы через язык... объективированный, отодвинутый от его уст...» [1, с. 40]. Исследователь распространил диалогический принцип на культуру в целом. «Чужое» слово, функционирующее в высказывании в качестве цитат, реминисценций и аллюзий, делает диалог полифоничным – в нем одновременно начинают проявляться несколько дискурсов.

Сам термин «интертекстуальность» был введен Ю. Кристевой, французским семиотиком и литературоведом в работе «Бахтин, слово, диалог и роман». Позднее его активно использовал в своих исследованиях Р. Барт. В работах Кристевой и Барта высказывается идея о бессознательном характере интертекстуальности. Барт даже высказывается в пользу отмены понятия «автор» и введения вместо него термина «скриптор». Скриптор не пишет свой уникальный текст, а вынужден заниматься компиляцией, составлением произведения из уже существующих кодов. Таким образом, создание нового возможно лишь по принципу деконструкции и компиляции.

В рамках постмодернистского мышления интертекстуальность приобретает иную, игровую природу, причем эта игра не имеет границ, характеризуется тотальностью распространения.

Отечественная традиция в области исследования интертекстуальности представлена работами Ю.М. Лотмана, И.П. Смирнова, Н.А. Фатеевой, И.В. Арнольд, А.К. Жолковского, И.П. Ильина и др. Ю.М. Лотман в работе «Лекции по структуральной поэтике» высказал мысль о том, что любой наблюдаемый в поле культуры феномен – лишь одна из составляющих сложного целого, следовательно, любой текст должен рассматриваться в некотором контексте, в сопоставлении с ним и в противопоставлении ему [2].

И.П. Ильин в работе «Постструктурализм, деконструктивизм, постмодернизм» предлагает разграничивать интертекстуальность в широком и узком смысле. В первом случае речь идет о взаимосвязи между рецепцией участниками коммуникации одного текста и их знанием других текстов. Текстуальность и интертекстуальность в этом плане взаимообусловлены, поэтому текст не может существовать иначе, кроме как в форме интертекста. В узком смысле интертекстуальность – различное взаимодействие внутритекстовых дискурсов (дискурс повествователя в дискурсе персонажей, одного персонажа в другом и т. п.) [3].

Включение одного текста в другой происходит по разным моделям. В результате их анализа был разработан ряд классификаций взаимодействия текстов. Первая и наиболее общая из них введена Ж. Женеттом в книге «Палимпсесты: литература во второй степени» (см. [4]). Более дробные классификации интертекстуальных элементов были предложены Н.А. Фатеевой в книге «Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов» и П.Х. Торопом в работе «Проблема интекста». Кроме этого, П.Х. Тороп выявляет четыре способа примыкания нового текста к ранее существовавшему: 1) имитирующее примыкание (плагиат, перевод, цитата), 2) селективное (пародия, пастиш), 3) редуцирующее (комментарий, резюме, аннотация), 4) комплементарное (замечание, послесловие) [5].

Особенно продуктивным, на наш взгляд, интертекстуальный анализ становится в случае исследования влияния на современных авторов знаковых фигур русской классической литературной традиции. Одной из таких фигур для литературы XX века, безусловно, является М.А. Булгаков. В эпоху постмодернизма, начавшуюся в России в 90-е годы прошлого столетия, обращение авторов к булгаковскому опыту на уровне интертекста стало особенно заметным. Пристального внимания в этом смысле заслуживает творчество тех авторов, чье наследие еще не до конца осмыслено критикой и литературоведением. В настоящей статье мы подробнее остановимся на произведениях Дмитрия Липскерова.

Уже давно было отмечено, что Булгаков предвосхитил многие открытия последующей литературы. В частности, В.П. Руднев в статье из «Энциклопедического словаря культуры XX века» называет роман «Мастер и Маргарита» первым постмодернистским произведением. Основанием для этого утверждения послужило то, что произведение насыщено «самыми сложными и тонкими интертекстами», а также реализует «в своей художественной структуре одну из самых интересных моделей текста в тексте» и обладает «некими элементами гипертекста (московские и ершалаимские сцены «наползают» друг на друга,

несколько раз повторяется финал...») [6, с. 226]. Разумеется, данное утверждение не стоит воспринимать как абсолютно бесспорное. В «Мастере и Маргарите» не столь сильны установки на игровое начало, исчерпанность ресурсов разума и тотальный скептицизм, как в произведениях авторов-постмодернистов рубежа XX – XXI веков. Скорее, последний роман М. Булгакова можно назвать предпостмодернистским произведением, в котором заложены основы для дальнейшего развития литературы.

Цель настоящей статьи – определение специфики бытования булгаковского интертекста в прозе Дмитрия Липскерова. Это предполагает выявление круга произведений Булгакова, к которым обращается Липскеров, а также форм проявления булгаковского интертекста (на уровне сюжета, способов создания художественных образов, особенностей языка) в его творчестве.

Имя Д. Липскерова – драматурга и прозаика – приобрело широкую известность после того, как в 1996 г. в журнале «Новый мир» был напечатан его первый роман «Сорок лет Чанчжоэ», позже вошедший в шорт-лист премии «Русский Букер». Сегодня Д. Липскеров уже автор семи романов, нескольких повестей и рассказов, более чем двадцати пьес.

Д. Липскерова в критике характеризуют как представителя фантастического, или магического, реализма в русской литературе. Его часто сравнивают с Маркесом и Пелевиным за присущее его произведениям смешение реальности и вымысла. Но при этом «его миры, – как справедливо заметил Д. Давыдов, (именно миры, а не мир: в отличие от Йокнапатофы Фолкнера или Макондо Маркеса, описываемые Липскеровым пространства в каждой из его книг самодостаточны...) устроены крайне жестко, здесь не бывает произвольных событий, хотя почти все происходящее и может выглядеть произвольным. <...> Мир симфоничен; это жестокая, гротескная симфония, но все же – мелодическая целостность, а не набор звуков» [7].

В основе миропорядка в произведениях Дмитрия Липскерова лежит идея глубокой взаимосвязи всех явлений жизни. Взаимосвязаны могут быть как события, на первый взгляд совершенно не имеющие отношения друг к другу, так и живые существа. Идея связи и взаимных переходов всего сущего диктует и определенные критерии подбора героев. Липскеров обычно тяготеет к странным, маргинальным персонажам, многие из которых интуитивно озабочены поиском некоего потаенного смысла, незаметного для окружающих и часто ускользающего от них самих.

Д. Давыдов в своей статье «О Дмитрие Липскерове, фантастике, реализме и некоторых других интересных вещах» выдвинул гипотезу о существовании связи между прозой Липскерова и братьев Стругацких (которую еще предстоит проверить исследователям). Критик полагает, что «некоторые эпизоды «Хромой судьбы», «Града обреченного» и «Отягощенных злом», безусловно, должны быть учтены как претексты липскеровских текстов» [7]. К этому суждению хотелось бы добавить, что произведения Булгакова тоже могут быть отнесены к числу таких претекстов, тем более что булгаковское влияние на Стругацких – позиция, которая не требующая доказательств.

Рассмотрим два рассказа Липскерова – «Эдипов комплекс» и «Окно для наблюдателя», – в которых, на наш взгляд, можно уловить отголоски булгаковского присутствия.

Герой-повествователь рассказа «Эдипов комплекс», как и большинство персонажей, населяющих фантастически-чудесный мир Липскерова, принадлежит к числу тех самых странных героев «условно-нашего времени», которые создают «вокруг себя персональные фантазмагорические пространства», куда сами и заточены, «словно джинн в колбу» [8, с. 25]. Герой «Эдипова комплекса» – невротик, собирающий «коллекцию» самоубийств, совершенных с особой избрательностью. Первой в этом списке оказывается смерть его матери, прыгнувшей с самолета без парашюта, а последней, «юбилейной, пятидесятой» – его собственная.

Начнем с того, что в отдельных частях рассказа «Эдипов комплекс» автор создает особый хронотоп, близкий булгаковскому. Уже на первых страницах герой-повествователь приходит в больницу, где работает врачом его друг Казбек. Он отправляется в больницу с совершенно определенной целью – услышать новые истории о необычных самоубийствах. Операция на мозге, которую делает Казбек практически обреченному больному, описана с большой долей достоверности, со всеми натуралистическими подробностями: «Сверло удачно прошло черепную коробку, и Казбек складывал на специальную тряпочку кусочки кости. Затем он засунул в образовавшуюся дырку палец и на несколько минут застыл, как будто всасывал мозги. Потом, очнувшись, вытащил палец, осмотрел его – красный, с налетом мозгового вещества – и сказал:

– Жить не будет.

– Почему?

– Видишь жидкость мозговую? и зашевелил пальцем возле моего носа. <...> Да там не мозги уже, а каша. Будем его поддерживать, но минут через тридцать умрет...» (Э.к., с. 375–376).

Для сравнения приведем описание операции по превращению собаки в человека из булгаковской повести «Собачье сердце»: «Тогда обнажился купол Шарикового мозга, серый с синеватыми прожилками и красноватыми пятнами. <...> Он ободрал оболочки с мозга и пошел куда-то вглубь, выдвигая из вскрытой чаши полушария мозга» (С.с., с. 332).

Как видим, в «Собачьем сердце» анатомических подробностей даже больше, чем у Липскерова, что неудивительно, так как Булгаков может показывать ход операции, опираясь на собственный врачебный опыт. В «Собачьем сердце» перед нами предстают ученые-экспериментаторы, которые стремятся раскрыть тайны человеческого мозга, отсюда и крайнее возбуждение Преображенского и Борменталья: «Мгновенно, умоляю вас, подайте отросток и тут же шить!» (С.с., с. 330).

Булгаков в своей повести размышляет о нравственной ответственности ученого, о праве на эксперимент и о возможных его последствиях. В рассказе Липскерова «Эдипов комплекс» хирург-экспериментатор, так же как и главный герой, ищет ответ прежде всего на философский вопрос, какова грань между жизнью и смертью, между человеком и Ничем. Со спокойствием, свойственным человеку Востока, Казбек пытается найти ответ, прикасаясь к органу, от которого зависит, останется ли человек человеком.

Булгаков в повести «Собачье сердце» ставит вопрос о том, чем человек отличается от животного («То есть он говорил? <...> Это еще не значит быть человеком» (С.с., с. 387)). Липскеров же прибавляет к этому вопросу свой: от чего зависит жизнь вообще, что такое жизнь. В данном случае речь идет не только о жизни человека, но о жизни как о явлении природы: вспомним хотя бы упоминание в начале текста о рыбках гуппи, готовящихся родить. Неслучайно в финале герой-повествователь после смерти перерождается в одну из них.

Тема смерти раскрывается Липскеровым, во-первых, как момент перехода из одного состояния в другое, поэтому и возможно воз-рождение, через которое проходит герой, а во-вторых, смерть – это и наказание. В связи с этим вторым истолкованием смерти возникает отсылка к другому произведению Булгакова – к его «закатному» роману. Так, одна из сюжетных ситуаций «Эдипова комплекса» содержит достаточно прозрачную аллюзию, отсылающую к эпизоду гибели Берлиоза из романа «Мастер и Маргарита»: это сцена гибели любовника матери главного героя – карлика Жорика. «... Он был божественно красив... и работал в театре артистом» (Э.к., с. 385). Во время спектакля о Французской революции артистки решили отомстить тому, кто был «слишком охоч до женского полу» (Э.к., с. 385): вместо манекена под нож гильотины они «сунули... голову настоящего Жорика, и, отделившаяся от туловища, она покатила со сцены и упала на колени матери, сидящей в первом ряду» (Э.к., с. 386). Сравним, как подобная «кровавая» сцена представлена у Булгакова: «Трамвай накрыл Берлиоза, и под решетку Патриаршей аллеи выбросило на бульжный откос круглый темный предмет. Скатившись с этого откоса, он запрыгал по бульжникам Бронной.

Это была отрезанная голова Берлиоза» (М.М., с. 52).

Говоря о булгаковских претекстах, стоит вспомнить и сеанс черной магии в варьете, когда Бегемот отрывает голову конферансье Бенгальскому. Сюжетная ситуация с гибелью Жорика в рассказе «Эдипов комплекс», как нам кажется, в большей степени сближает этого героя с Бенгальским, чем с Берлиозом: оба работают в театре и оба в итоге получают наказание от разозленной толпы. Вспомним, что в этой сцене кот у Булгакова использует как руководство к действию реплику зрителей «Голову ему оторвать!» (М.М., с. 134). По сути, здесь мы видим прием реализованной метафоры. А.К. Жолковский в своей книге «Блуждающие сны» пишет, что через реализацию метафор сюжет в «Мастере и Маргарите» приобретает характеристики карнавальности. По словам ученого, в этом жестоком и одновременно нарочито ярком действе кроется подрыв читательского ожидания [9, с. 203]. Напомним, что в романе «Мастер и Маргарита» перед нами предстает в основном некий театр абсурда, будь то так называемый «мужской театр» из сна Босого или сеанс черной магии Воланда в варьете. По законам карнавала в пространстве театра все способно переворачиваться с ног на голову и тем самым шокировать наблюдателя.

У Липскерова тоже имеет место подрыв читательских ожиданий, но происходит он по другой модели. Он строится не на буквальном претворении в жизнь образного выражения, а на смешении двух планов: спектакля и повседневной жизни. Зрители сначала воспринимают смерть Жорика как героическую гибель персонажа пьесы о Французской революции. Только когда его голова скатилась на колени матери героя, зал зашумел. Стоит заметить, что смешение выдуманной,

или театрализованной, реальности с повседневной действительностью происходит в рассказе неоднократно. Еще в самом начале, когда герой рассказывает совершенно абсурдную историю в духе черного юмора о появлении вмятины у него на голове, он завершает ее словами: «Вот *достаточно правдивая* (Выделено нами. – З.Х.) история возникновения вмятины в моей голове» (Э.к., с. 374). Вообще в прозе Липскерова, как уже не раз было замечено исследователями, размывается граница между сном и явью, бредом и реальностью.

Н.П. Беневоленская в работе «Историко-культурные предпосылки и философские основы русского литературного постмодернизма» высказывает мысль о том, что «постмодернистскую логику можно в целом определить как оксюморонную. <...> Один и тот же объект... подвергается и апологии, и развенчанию одновременно» [10, с. 11]. В прозе Липскерова мы тоже видим действие этой оксюморонной логики – реальность и вымысел неоднократно меняются в рассказе местами.

Момент гибели Жорика является яркой точкой сюжета, в которой автор снова напоминает нам о том, что история жизни героя, которая в какой-то момент уже начала казаться обыденной, вдруг поворачивается какой-то новой гранью и воспринимается всего лишь как плод его воображения. Размеренный ход сюжета вдруг спотыкается на эпизоде с гильотиной в театре. В данном случае явная аллюзия из творчества Булгакова «хронотоп театра + отсечение головы» дает толчок к разворачиванию своеобразной фантазийно-сновидческой реальности. Напомним, что в «Мастере и Маргарите» «мужской театр» был сном домоуправа Никанора Ивановича Босого, а сеанс черной магии в варьете во многом оказался иллюзией, в которую поверили москвичи. Вообще мотив сна-брёда является сквозным как у Булгакова, так и у Липскерова. Воспользовавшись классификацией интертекстуальных элементов Н.А. Фатеевой, можно сказать, что Липскеров, играя с читателем в «реальное – нереальное», заимствует прием, но не в узколингвистическом смысле, как понимает его исследовательница, а в более широком – как прием организации художественного мира в целом.

В рассказе присутствует и другая форма подрыва читательских ожиданий, связанная с использованием исходной булгаковской ситуации, но при этом события у Липскерова развиваются в совершенно ином направлении. Речь идет о воображаемом моменте вторжения в квартиру героя-повествователя неких молодых людей с оружием. Здесь можно усмотреть параллель с появлением Швондера в квартире профессора Преображенского («Собачье сердце»). Сравним описание прихода незваных гостей в этих двух произведениях. «Дверь в комнату открылась, и вошли двое. Оба были молоды, интеллигентны на вид» (Э.к., с. 369). «Дверь впустила особенных посетителей. Их было сразу четверо. Все молодые люди и все одеты очень скромно» (С.с., с. 308). По мере развития действия выясняется, что булгаковские «жилтоварищи» приходят к профессору с абсолютно ясной целью – отобрать у него часть комнат, или, выражаясь на языке того времени, – чтобы «уплотнить» жильца. У Липскерова же появление молодых людей не поддается логическому объяснению. Выбор, который они предлагают сделать, является бессмысленным с любой точки зрения. Молодые люди требуют от матери героя принять совершенно ужасное решение: «Вам

предоставляется на выбор две возможности... Либо мы дочь вашу убиваем, либо сына» (Э.к., с. 369).

Итак, у Булгакова и Липскерова присутствует похожая ситуация вторжения неизвестных людей в квартиру. Схожи возраст персонажей, скромность их внешнего облика. Однако разворачивается данная ситуация каждым из авторов по-разному. У Липскерова сцена доведена до абсурда¹, поэтому можно говорить, о присутствии селективного примыкания (в терминологии П.Х. Торопа). Если строже придерживаться классификации Торопа, в данном случае речь идет о пастише. Эта редуцированная форма пародии предполагает, что смехотворным является само усилие установить истинность, так как мир оказывается бессмысленным по своей сути. По словам Ф. Джеймсона, пастиш может выступать как «нейтральная практика стилистической мимикрии без скрытого мотива пародии... без того не угасшего окончательно чувства, что еще существует что-то нормальное по сравнению с тем, что изображается в комическом свете» (см. [11, с. 190]). Л. Баткин пишет о похожей ситуации в «Двадцати сонетах к Марии Стюарт» И. Бродского следующее: «Старое искусство уже слишком далеко и недоступно, чтобы дразнить его, вступать в спор или же использовать для переделок в каких-то собственных видах. Оно высится некоей прекрасной и почтенной декорацией в глубине сцены (т. е. *моей* жизни и души), но, похоже, оставлено на ней из другой пьесы» [12, с. 141].

Итак, связи сюжетного плана между произведениями Булгакова и Липскерова позволяют последнему играть с читателем, «запутывать» его в переходах между реальным и нереальным. По словам У. Эко, «в системе постмодернизма можно участвовать в игре, даже не понимая ее, воспринимая ее совершенно серьезно» (цит. по [13, с. 21]).

Между творческим наследием М.А. Булгакова и рассматриваемым нами произведением Д. Липскерова можно обнаружить связь не только на уровне сюжетов и характеров, но также и на тематическом уровне. Правда, связи тематического плана имеют весьма долгую историю и подчас обнаружить их конкретный источник невозможно; в нашем случае тоже вряд ли можно говорить, что только лишь произведения Булгакова являются конкретным претекстом анализируемого рассказа. И все же выделим как наиболее значимый мотив поиска возможности бегства от реальности.

У М. Булгакова вышеназванный мотив отчетливо звучит уже в раннем рассказе «Морфий». В нем показано постепенное угасание сознания доктора Полякова, начавшего принимать морфий, чтобы забыть бросившую его женщину (М.). Позже в других произведениях Булгакова формы ухода от жестокой и бессмысленной реальности становятся все более и более разнообразными: кто-то, как профессор Персиков, прячется в мир чистой науки, кто-то, как Мастер, уходит в мир творчества, кто-то видит свой идеал гармонии во сне, как Алексей Турбин из «Белой гвардии».

¹ Подобная ситуация абсурдного вторжения в квартиру, заканчивающаяся убийством жильцов, присутствует и в романе В. Сорокина «Сердца четырех». Однако вряд ли можно говорить о произведении Сорокина как о конкретном претексте липскеровского рассказа. Скорее, сама литературная и общекультурная ситуация пробуждает во многих писателях стремление к абсурдному описанию действительности, так как ощущение угрозы, тревоги, абсурда оказывается характерной чертой духовной жизни постперестроечной России.

В рассказе «Эдипов комплекс» несколько героев объединены мотивом ухода. Так, друг главного героя Казбек хочет уехать в Алма-Ату и работать там в нейрохирургии: «хоть на столе реже помирать будут» (Э.к., с. 377). Мать главного героя, как уже говорилось, покончила жизнь самоубийством. Наконец сам главный герой одержим желанием найти в своем мозгу центр, отвечающий за удовольствие, и таким путем достичь счастья. Когда-то в детстве он якобы уже испытал подобное ощущение, когда упал головой на гвоздь: «Все то, что испытывают мужчины и женщины, цветки, опыляемые шмелями, нарождающиеся звезды – и досталось это все мне одному» (Э.к., с. 372–373).

Он чувствует себя некоторым средоточием вселенского гедонизма. По сути это, пусть выраженное в извращенной форме, стремление любого нормального человека соприкоснуться с Бытием. Герой рассказа Липскерова через наслаждение объединяется с природой, живущей своей особенной жизнью: с цветами, звездами, рыбами гуппи.

В финале рассказа герой, осознав невозможность повторения ощущения счастья, решает убить себя, и это тоже способ ухода от реальности. Однако именно в момент смерти он, сливаясь с природой, рождается вновь.

Сколь бы обнадеживающей ни казалась эта идея перерождения в другие формы жизни, человеческому способу существования приходит конец. Все герои Липскерова в итоге несчастливы, и мир, в котором они живут и умирают, несколько не становится лучше. Получается, что к трагичности отдельной человеческой жизни, которую мы видим в произведениях Булгакова, Липскеров добавляет потенциально бесконечную трагедию человечества в целом, «человеческую трагедию».

В творчестве обоих писателей жестокость, трагичность и абсурдность свойственны только миру людей. Суть авторской концепции в творчестве Булгакова, как нам кажется, можно выразить словами из финала романа «Белая гвардия»: «Все пройдет. Страдания, муки, голод, мор. Меч исчезнет, а вот звезды останутся, когда и тени наших тел и дел не останется на земле» (Б.г., с. 288). У Липскерова же, помимо человеческого, есть еще мир природы, где только и возможно обретение счастья. Причем мир природы у него мифологически телесный, тогда как у Булгакова – метафизически сакральный. В итоге мотивы ухода человека от социальных коллизий и тоски повседневности в мир природы в творчестве этих двух авторов оказываются родственными. Конечно, здесь не приходится говорить о прямом воздействии творчества Булгакова, но сам сравнительный анализ позволяет сделать вывод: в том тексте культуры, который порождает произведения Липскерова, явно заметно присутствие булгаковского опыта.

Влияние наследия автора «Мастера и Маргариты» проявляется в творчестве Липскерова в неявной, сильно модифицированной форме. Часто оно ощущается здесь как присутствующее имплицитно. Речь скорее идет о реминисценциях¹, навеянных общим культурным фоном. Описание операции на мозге или чувств

¹ В современном литературоведении часто происходит смешение понятий «аллюзия» и «реминисценция». В настоящей работе мы придерживаемся мнения о том, что «реминисценция – содержащаяся в тексте *неявная* (Выделено нами. – З.Х.), косвенная отсылка к другому тексту, напоминание о другом художественном произведении, факте культуры» [14, с. 92], тогда как аллюзия представляет собой *явную* отсылку «к известному факту литературной, исторической или политической жизни, к художественному произведению» [14, с. 89].

человека, чье сознание замутнено, появлялись, конечно же, не только в булгаковских произведениях. Однако у Липскерова они присутствуют одновременно в одном достаточно малом по объему тексте. Кроме того, здесь мы можем говорить о том всеобъемлющем влиянии, которое Булгаков оказал на всю литературную ситуацию в России последних десятилетий. Отсылка к опыту предшественника происходит неявно, возможно, она даже не была осознана самим Липскеровым.

Булгаковские реминисценции обнаруживают себя и в другом рассказе Липскерова – «Окно для наблюдателя». В этом произведении повествуется об истории любви некоего писателя и замужней женщины. Уже сама ситуация «писатель и его любимая» пробуждают в нас воспоминания о Мастере и его возлюбленной. В этой связи можно говорить, что в тексте появляется и пейзажная реминисценция из романа «Мастер и Маргарита»: «день с отцветающей сиренью и зацветающей черемухой...» (О.н., с. 438). Сравним: «Иван представил себе ясно уже и две комнаты в подвальчике особняка, в которых были всегда сушки из-за сирени и забора» (М.М., с. 151).

Есть в тексте и другие детали, поддерживающие впечатление глубоко скрытого булгаковского присутствия: например, связанные с местом действия – писатель живет почти как булгаковский Мастер – на первом этаже. Но если в романе «Мастер и Маргарита» подвальчик, из которого были видны лишь ноги прохожих, служил для героев укрытием от мира мертвых душ и помогал Мастеру творить, то в рассказе Липскерова читаем: «Жить в первом этаже – тоска. Постоянные сумерки, постоянное ощущение кончины» (О.н., с. 437).

В качестве аллюзивного знака может быть воспринята и такая деталь: подобно Маргарите, которая в момент знакомства с Мастером была замужем за человеком, занимающим весьма важный пост, возлюбленная героя из рассказа Липскерова являлась женой известного в стране человека. «Его лицо узнавал каждый. Его умные глаза смотрели с экранов телевизоров» (О.н., с. 447). Временный отъезд Маши к нему, так же как и уход Маргариты для объяснения с мужем, послужил толчком к катастрофическому развитию событий.

Наконец, в рассказе Липскерова с самого начала звучит слово ТОСКА, которое, становясь ключевым, задает определяющий мотив произведения, выражая душевное состояние героя, живущего с ощущением постоянного страха, что его любимая может уехать и не вернуться, исчезнуть из его жизни. В романе Булгакова Мастер испытывает похожее чувство, когда Маргарита уходит для объяснения с мужем, а он остается один: подвальчик уже его не спасает.

Интересно, что рассказ Липскерова строится как текст в тексте. Первый из этих текстов – повествование героя о самом себе, своем творчестве, точнее, творческом кризисе, и о любви. Второй текст является обрывочным и представляет собой, на первый взгляд, вымышленную историю, которую придумывает и рассказывает своей любимой писатель.

«Она прижимает трубку телефона к уху и, сказав, что очень хочется есть, а взять негде, слушает.

– Как-то молодой человек, – начал я, – отправился в парк. Дело было опять вечером» (О.н., с. 448).

«Реальное» и «написанное» повествования постоянно прерывают одно другое. В итоге выясняется, что в вымышленную историю повествователь поместил отрывки своей биографии. Кроме того, его рассказ становится своеобразным предсказанием собственного будущего. Как и его герой, повествователь в конце убивает своего соперника.

Хотя в рассказе Липскерова нет знаменитых трех временных планов, как у Булгакова: вечности, современности и евангельской древности, здесь присутствует слово повествователя о себе и своем герое, но авторский вымысел также оказывается отнюдь не вымыслом, словно подтверждается правота слов Мастера: «Как я верно угадал» (М.М., с. 404). Неудивительно, что и в рассказе обнаруживаются переключки между писателем и его героем: как Иешуа может быть по ряду черт сопоставлен с Мастером, так и безымянный молодой человек из рассказа по некоторым характеристикам соотносим со своим создателем. Так у Липскерова проявляется та самая интертекстуальность в узком смысле слова, о которой писал И.П. Ильин: смешение дискурсов повествователя и героя.

Охарактеризовав взаимодействие художественных миров Булгакова и Липскерова, мы можем сделать вывод: как некогда Н.В. Гоголь повлиял на творчество М. Булгакова и многих его современников, владеющих даром видеть комическое, так и современные писатели не могут избежать по меньшей мере подспудного булгаковского влияния. Обращение к его наследию происходит естественно и гармонично и – позволим себе сказать – непреднамеренно, как что-то само собой разумеющееся.

В заключение отметим, что Липскеров обращается в своих произведениях к ряду булгаковских текстов. Это, в первую очередь, «Собачье сердце» и «Мастер и Маргарита», отчасти «Белая гвардия». Возможно, особый интерес Липскерова к этим произведениям Булгакова связан с тем, что именно в них наиболее четко прослеживаются авторские философские размышления о смысле человеческого существования. Для Липскерова важно не столько воспроизвести булгаковский хронотоп, сколько оттолкнуться от него с целью построения собственной концепции мира, которая может дополнять булгаковскую.

Используя в большей степени реминисценции, нежели аллюзии, Липскеров воспринимает взгляды Булгакова как нечто, ставшее классическим, тем, мимо чего уже невозможно пройти, рассуждая о вечной теме жизни и смерти. Классическим для него становится и прием подрыва читательского ожидания, некогда заимствованный Булгаковым из народного карнавала. Современный писатель воспроизводит опыт Булгакова не прямо, но косвенно, как некоторый подспудный культурный пласт, или текст культуры, как нечто само собой разумеющееся.

В произведениях Липскерова булгаковское начало входит естественно и органично. Не разрушая их структуры и не заслоня собой авторский замысел, оно становится основанием для построения новых художественных концепций, которые оказываются связующим звеном с русской литературной традицией, а через нее – со всей мировой культурой.

Summary

Z.G. Kharitonova. Bulgakov's Intertext in the Works of D. Lipskerov.

The article is devoted to the analysis of intertextual interaction between the works of D. Lipskerov and the literary heritage of M. Bulgakov. Using intertextual and structural methods of analysis, we determine the presence of Bulgakov's intertext in Lipskerov's works. It is found out that Lipskerov uses some of the Bulgakov's prose texts, but the intertextual connections here are of implicit nature and can be determined as reminiscences. They are revealed through common themes and motives as well as peculiarities of chronotope.

Key words: intertext, reminiscence, chronotope, selective contiguity, D. Lipskerov, M. Bulgakov.

Источники

- М.М. – *Булгаков М.А. Мастер и Маргарита // Булгаков М.А. Мастер и Маргарита: Роман. Рассказы. – М.: Эксмо-пресс, 1999. – С. 7–420.*
- Б.г. – *Булгаков М.А. Белая гвардия // Булгаков М.А. Собачье сердце: Роман. Повести. Рассказы. – М.: Эксмо-пресс, 2000. – С. 9–289.*
- М. – *Булгаков М.А. Морфий // Булгаков М.А. Собачье сердце: Роман. Повести. Рассказы. – М.: Эксмо-пресс, 2000. – С. 473–505.*
- С.с. – *Булгаков М.А. Собачье сердце // Булгаков М.А. Собачье сердце: Роман. Повести. Рассказы. – М.: Эксмо-пресс, 2000. – С. 290–390.*
- О.н. – *Липскеров Д. Окно для наблюдателя // Липскеров Д. Эдипов комплекс: Повести и рассказы. – М.: Эксмо-пресс, 2002. – С. 437–475.*
- Э.к. – *Липскеров Д. Эдипов комплекс // Липскеров Д. Эдипов комплекс: Повести и рассказы. – М.: Эксмо-пресс, 2002. – С. 367–398.*

Литература

1. *Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – М.: Худож. лит., 1975. – 502 с.*
2. *Лотман Ю.М. Лекции по структуральной поэтике // Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. – М.: Гнозис, 1994. – С. 10–257.*
3. *Ильин И. Постструктурализм, деконструктивизм, постмодернизм. – М.: Интрада, 1996. – 255 с.*
4. *Genette G. Palimpsestes: La littérature au second degré. – Paris: Seuil, 1982. – 467 p.*
5. *Тороп П.Х. Проблема интекста // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. – 1981. – Вып. 567: Текст в тексте: труды по знаковым системам XIV. – С. 33–45.*
6. *Руднев В.П. Энциклопедический словарь культуры XX века: Ключевые понятия и тексты. – М.: Аграф, 2001. – 599 с.*
7. *Давыдов Д. О Дмитрие Липскерове, фантастике, реализме и некоторых других интересных вещах // Textonly. – 2008. – № 27. – URL: <http://textonly.ru/case/?issue=27&article=27968>, свободный.*
8. *Гольинко-Вольфсон Д. [Три рецензии] // Новая русская книга. – 1999. – Вып. 1. – С. 23–44.*
9. *Жолковский А.К. Блуждающие сны: Из истории русского модернизма: сб. ст. – М.: Сов. писатель, 1992. – 432 с.*
10. *Беневоленская Н.П. Историко-культурные предпосылки и философские основы русского литературного постмодернизма. – СПб.: СПбГУ, 2007. – 175 с.*
11. *Ильин И. Постмодернизм: словарь терминов. – М.: INTRADA, 2001. – 392 с.*

12. *Баткин Л.М.* Тридцать третья буква: Заметки читателя на полях стихов И. Бродского. – М.: Изд. центр РГГУ, 1996. – 330 с.
13. *Липовецкий М.* Русский постмодернизм: Очерки исторической поэтики. – Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 1997. – 317 с.
14. *Прохорова Т.Г.* Постмодернизм в русской прозе. – Казань: Казан. гос. ун-т, 2005. – 96 с.

Поступила в редакцию
29.11.10

Харитоновна Зинаида Григорьевна – кандидат филологических наук, преподаватель кафедры английского языка Института языка Казанского (Приволжского) федерального университета.

E-mail: *uku-onna@yandex.ru*