

Наталья Соценко

ORCID <https://orcid.org/0000-0001-7063-7515>

ХНЭУ им. Семёна Кузнеца (Харьков, Украина)

e-mail: sotsenkotasha@gmail.com

Пародия А. И. Куприна По заказу как «метатекст»

Рассказ-пародия «По заказу» не заинтересовал современных исследователей и упоминается только в двух критико-биографических работах литературоведов советского периода: П. Н. Беркова («“По заказу” построен на осмеянии литературных штампов [...] и противопоставлении им жизненных, правдивых и истинно трогательных сюжетов» (Berkov 1956: 176)) и В. Н. Афанасьева (в рассказе «“По заказу” [...] зло и едко высмеиваются литературные штампы» (Afanasyev 1972: 162)). Думается, что эти оценки нуждаются в уточнении.

В диссертационном исследовании М. Бондаренко (2006) значительное внимание уделено пародиям на рождественские тексты, созданные У. М. Теккереем и А. Аверченко.

Цель данной статьи проанализировать рассказ «По заказу» как пародию, выявить тексты второго плана, установить мотивные связи между первым и вторым планом пародии, показать интертекстуальные приёмы игрового текста и обозначить комплекс аллюзий и цитат, которые образуют центонный текст.

Имплицитная, или амбивалентная пародия (термин Г.И. Лушниковой) «По заказу» (1901) входит в состав двух неавторских циклов Куприна – пасхального и о писателях, вследствие того, что всё творчество Куприна имеет циклический характер, а циклы образуются по принципу ризомы (Sotsenko 2016; Sotsenko 2019).

Пародируя тематику календарной прозы, Куприн создаёт пасхальный рассказ о том, как в пасхальный вечер известный фельетонист с разносторонним даром столкнулся с «трудностями ремесла» («Арефьев [...] уже больше часа ломает [...] голову и не может выжать из неё ни одной живой строчки» (Kuprin, III: 23)). Но под воздействием не то рефлекторных воспоминаний, не то творческого воображения возрождает в себе способность к душевным проявлениям и дар писателя создавать произведения, которые «... способны расшевелить читателя и раскрыть его карман» (там же: 24) («Илья Платонович уже второй час сидит [...] из-под его пера с привычной быстротой бегут чёткие строки») (там же: 33). Арефьев пишет рассказ с аллюзивным названием «Улыбка ребёнка» – это и есть буквальный план (термин Новикова) пародии Куприна.

Композиционно-содержательный уровень позволяет считать произведение Куприна пародией. Композиция рассказа-пародии «По заказу» интертекстуально соотносится с тремя произведениями предшествующей литературы: с повестью Ч. Диккенса «Рождественская песня в прозе» (1843), с переводом А. С. Хомякова «Светлое Христово Воскресенье» с подзаголовком «повесть, заимствованная у Диккенса» (1844) и с рассказом Григоровича «Рождественская ночь» (1890). В качестве второго плана пародии Куприн использует также повесть Григоровича «Зимняя ночь» (1851). Редуцированная композиция названных повестей свидетельствует о пародийности произведения Куприна.

Учитывая результаты исследований М. И. Бондаренко, которая подробно рассматривает интертекстуальные связи между произведениями Диккенса и Григоровича, Диккенса и Лескова, а также Е.С. Шапы, которая отмечает, что «метатекстовые связи с

рождественскими произведениями английского писателя становятся неотъемлемой частью поэтики святочных рассказов Лескова, присутствуя на имплицитном уровне» (Shkapa), полагаем, что референциальный выбор произведений Куприным не был случайным.

По мнению Бондаренко, произведения Григоровича являются «жанровыми вариантами русской святочной литературы» (Bondarenko) и созданы на основе рождественских повестей Диккенса. Это, на наш взгляд, также объясняет обращение Куприна к данным произведениям.

А. И. Куприн выбирает повесть Чарльза Диккенса «Рождественская песнь в прозе» в качестве одного из макетов, потому что в русской литературе «пасхальный рассказ восходит к рождественскому» (Magalashvili). В произведении Куприна переплетены

«фантастическая жизнь и действительность» (Kuprin, III: 28), также как и в претексте Диккенса, что является пародией на романтическое двоemiрие. Смещение действительности и сна как приёма использовалось в сюжетной линии «готического» рассказа как разновидности жанра романтизма (Shkapa). Изображение состояния «полудремоты, полубодствования» (Kuprin, III: 28) как приёма передаёт эффект размывания границ и придаёт многоплановость произведению Куприна. Кроме того оно необходимо как традиционный элемент календарной прозы, чтобы воспроизвести состояние героя до и после катарсиса.

Куприн синтезирует композиционные формы претекстов. В кольцевую композицию помещается рамочная, т. е. «рассказ в рассказе», без смены нарратива. В обрамлении событий настоящего времени Куприн воссоздаёт рассказ о двух прошедших Пасхах в жизни Арефьева не то как воспоминания журналиста, не то как творческий процесс своего героя, связанный с поисками пасхальной тематики. И поиск осуществляется как бы в двух направлениях: литература и жизнь.

Имплицитная композиция «текст в тексте» позволяет Куприну воспроизвести события от третьего лица. Однако образ рассказчика в читательском восприятии ассоциируется с маской писателя, это позволяет говорить о наличии в пародии образов двух сочинителей: один рассуждает о кризисе жанра календарной прозы, другой повествует об антитворческом состоянии журналиста и оба сочиняют пасхальный рассказ на тему: поиск оригинального сюжета. Одновременно такая композиция является для Куприна не только взглядом на себя со стороны, представлением «своего» стиля как «чужого», взглядом на себя с позиции третьих лиц (Fateyeva 2007: 103), но и взглядом на литературный процесс. Таким образом, Куприн обновляет и традиционную композицию «текст в тексте».

События рассказа-пародии «По заказу» начинаются и заканчиваются в кабинете фельетониста Арефьева, что является признаком кольцевой композиции и интертекстуально соотносится с композицией повести Диккенса и рассказа Григоровича. По законам жанра с героем Куприна происходят изменения: «воскресение» души в течение пасхального вечера: «ему вспомнилась та злоба, с которой он [...] иронизировал над “исхудалыми мальчиками” и “тайнственными господами [...]”. Но теперь [...] почувствовал Арефьев [...] родственную жалость» (Kuprin, III: 33).

Метаморфоза под воздействием различных мистических, фантастических или реальных сил – это обязательное условие канона пасхальных и рождественских рассказов. Во сне Скрудж выходит за пределы своей комнаты и совершает путешествие во времени, благодаря Духам прошлого, настоящего и будущего рождества и, пережив нравственные потрясения, возвращает себе утраченную свою прежнюю способность к душевным порывам.

Илья Платонович Арефьев также совершает путешествие во времени («Видит он себя [...] мальчуганом [...] Идёт светлая заутреня [...]» (там же: 28)), находясь в со-

стоянии «полудремоты, полубодствования» (там же) и с ним происходит духовное преображение. В начале – это человек «с умом, изошрённым в сарказме» (там же: 23), перед которым «вырастают с привычной резкостью смешные, тёмные и уродливые стороны явления» (там же: 23), который привык «вызывать в читателе [...] злобные настроения» (там же: 25); в конце – «лицо его было мокро от слёз, но он их не стыдился, потому что они дали ему на несколько минут чувство давно не испытанной [...] человеческой скорби [...]» (там же: 33). Главным чудом календарной прозы считалось духовное преображение и покаянные слёзы (Novikova-Stroganova).

Такая композиционная схема вызывает аллюзию с композицией «Рождественской песни в прозе» Диккенса, где рождественские события прошлого и будущего воссоздаются во сне, благодаря встрече с Духами Рождества. Картины, которые видит Скрудж ему показывают Духи Рождества, воспоминания Арефьева отбирает автор-творец, изображая этот процесс как работу памяти своего героя.

Первоначально представляется, что Куприн, пародируя приёмы реалистической литературы второй половины XIX века, даёт рациональное объяснение чуду. Лесков в своей календарной прозе отказывался от фантастики, полагая, что «причудливое и загадочное [...] истекает из свойств русского духа» (Novikova-Stroganova). Функцию чуда, вызванного inferнальными или потусторонними силами, в пародии Куприна выполняет творческая фантазия писателя: «Время исчезло. Стены кабинета [...] растаяли, и Арефьев живёт [...] фантастической жизнью, почти такой же яркой, как и сама действительность» (Kuprin, III: 28). Однако далее в тексте: «Неумолимая память вызывает [...] далёкий пасхальный вечер» (там же: 30). Следовательно, пародируя приём Лескова (синтез приёмов готической и реалистической литературы), Куприн ведёт игру с читателем, предлагая ему самому выбрать: Арефьев вспоминает или сочиняет.

В исследованиях Е. С. Шкапы отмечается, что «в готических текстах соотношение реального и фантастического строится как постоянное [...] колебание между двумя возможными интерпретациями событий. Читателю предоставляется право самому выбрать, считать ли случившееся плодом воображения героя, сном, фантазией, галлюцинацией ... или действительно имевшими место событиями» (Shkapa).

Куприн, подобно Хомякову, создаёт пасхальный рассказ, о чём свидетельствуют пейзажные зарисовки («Вечер тихий, ясный и тёплый» (Kuprin, III: 27)) и атрибутика праздника («[...] размалёванных куличей [...] и висящих на ниточках пёстрых яиц» (Kolmakova 2014: 27)), используя рождественскую жанровую форму. В пасхальном рассказе карнавальная обрядовость рождественских картин заменялась картиной весеннего воскресения природы и символикой Пасхи (Magalashvili). Так Куприн задолго до работ современных исследователей (Zakharov; Novikova-Stroganova) подчёркивает генетическую связь между двумя жанрами календарной прозы.

М.И. Бондаренко считает, что повесть Хомякова – это первый образец рецептивно-го диккенсовского текста в русской литературе (Bondarenko). В своём произведении Хомяков заменил праздник Рождества на Пасху, а также портретные характеристики духов. Всем героям Хомяков дал русские имена, стиль повествования сделал более сентиментальным, убрал определённую роль в судьбе большого мальчика:

«А Малютке Тиму, который [...] вскоре совсем поправился, он был всегда вторым отцом» (Dickens 1959: 99) / «О маленьком Степе мы не знаем хорошенько, остался ли он в живых или нет, но рассказывают некоторые, что Скруг был для него вторым отцом» (Khomyakov).

В качестве композиционной формы Куприн также пародийно (пародия всегда ин-тертекстуальна) использует четвёртую главу рассказа Григоровича «Рождественская ночь». Отметим сходные фабульные и лексико-семантические элементы двух текстов:

«Сановник Араратов давно [...] успел устроиться в своём кабинете» (Grigovich 1890) / «Илья Платонович Арефьев [...] ходит по своему кабинету» (Kuprin, III: 23);

«лампа [...] освещала [...] часть стола с разложенными аккуратно кипами бумаг» (Grigorovich 1890) / «он [...] зажжёт лампу [...] положил перед собой [...] дещь линованной бумаги» (Kuprin, III: 24);

«он стал ходить по кабинету ускоренными шагами» (Grigorovich 1890) / «Арефьев продолжал свою нервную беготню» (Kuprin, III: 25);

«Он подошёл к окну и отдернул портьеру [...] Но улица [...] не вызвала [...] улыбки на лице Араратова» (Grigorovich 1890) / «Илья Платонович подходит к окну и равнодушно смотрит на улицу» (Kuprin, III: 27);

«Он и теперь попробовал было взглянуть на все происходившее [...] с видом обычного пре- небрежения» (Grigorovich 1890) / «Подожди. Разберёмся [...] постепенно» (Kuprin, III: 25).

Таким образом, фабульную рамку («[...] Арефьев [...] ходит по своему кабинету [...] сердито толкает ногою [...] стул [...] подходит к окну [...] валится на [...] диван; вскочил с дивана [...]») соотносящуюся с рассказом Григоровича, Куприн заполняет иным содержанием.

Очевидно, что пародия «По заказу» характеризуется аллюзивной нагруженностью, созданной по методу «сращения» (Fateyeva 2007: 137). Куприн соединяет единицы лексического уровня, обладающие свойством нести аллюзивный смысл, и помещает их в ситуативную рамку, связанную с повестью Д. Григоровича «Зимний вечер»: «[...] доктор [...] торопливо ходил взад и вперёд по столовой: он казался взволнованным» (Grigorovich 1896, V: 90). Таким образом, благодаря мощному аллюзивному арсеналу образов календарной прозы создаётся взаимодействие между креативным и рецептивным сознанием и обозначается тема пародии.

В свою очередь «Рождественская ночь» Григоровича интертекстуально соотносится с повестью Ч. Диккенса «Рождественская песня в прозе». Сходство обнаруживается на лексико-семантическом:

«Может быть, вы вовсе не вы, а переперваренный кусок говядины, или лишняя капля горчицы

... или непрожаренная картофелина» (Dickens 1959: 22) / «его гордости и высокомерию легче было ... подчиниться действию скверного обеда, чем признать над собою влияние бестолкового сна» (Grigorovich 1890),

образном:

Скрудж и дух Марли «Тело призрака было совершенно прозрачно» (Dickens 1959: 21) / Араратов и «прозрачный, как кристалл и весь сияющий неземной красотой, человеческий облик» (Grigorovich 1890)

и сюжетном уровнях.

Мысль Скруджа («Что такое святки [...]? Это значит, что пора платить по счетам [...] Пора подводить годовой баланс, а у тебя [...] никаких прибылей [...]») (Dickens 1959: 11)) Григорович использует интертекстуально дважды. Первый раз в «Зимнем вечере», воссоздавая контраст между праздничными улицами и настроением своего героя: «Вечер Нового года не имел ничего привлекательного для Яши; он [...] желал, чтобы его вовсе [...] не существовало. Первое число января считается ... крайним сроком уплаты долгов» (Grigorovich 1896, V: 42). Второй раз в рассказе «Рождественская ночь». Эта мысль разворачивается в основной сюжет повествования, где материальные ценности заменяются моральными. В пятой главе Араратов в рождественский вечер, оставшись один, подводит итоги своей жизни: «В результате одна горечь неудовлетворенного чувства, холодное безучастие вокруг, – наконец, полное одиночество, не смотря на богатство и высокое общественное положение» (Grigorovich 1890).

Кроме того, Григорович редуцирует количество духов и изменяет их функциональное назначение в сюжете «Рождественской ночи», отчётливо очерчивает границы сна и видения, образ главного героя его рассказа лишён позитивных изменений под воздействием праздничного чуда. Марли сообщает Скруджу, что он «прибыл [...]

этой ночью, дабы возвестить тебе, что для тебя ещё не всё потеряно» (Dickens 1959: 25), и сам Скрудж воспринимает путешествие с духами как нравственное обучение («Прошлую ночь я [...] получил урок [...] Если [...] ты тоже должен [...] научить меня, пусть и это послужит мне на пользу» (там же: 50).

Существо, пришедшее к Араратову (шестая глава) произносит обвинительную и разоблачительную речь:

«отдели правду от неправды, то что есть, от того что кажется, [...] ни одного искреннего движения, ни одной теплой задушевной черты! [...] женщина [...] была как человек, – неизмеримо выше тебя перед лицом истины, ... в жизни человека есть ещё что-то такое, [...] что само от тебя отвернулось, не найдя места в твоём сердце, переполненном, – ещё смолоду и через край, – честолюбием и спесью [...]» (Grigorovich 1890).

Образ Араратова Григорович создаёт по принципу антитезы по отношению к образу Скруджа Диккенса. Картины прошлого, показанные Скруджу, свидетельствуют, что только «в расцвете лет [...] алчный блеск появился в глазах [...] и [...] болезненная страсть пустила корни в его душе» (Dickens 1959: 42), он стал «новым, изменившимся существом» (там же: 43), у него стала «другая душа, другой образ жизни, другая цель» (там же: 43). Приход духов в повести Диккенса к Скруджу мотивирован, они пришли к человеку, у которого были «благородные стремления» (там же: 43) и помогли ему

вернуться к себе самому. Араратов же с юности «холодно обдумывал каждый ход будней своей карьеры», «шеславие было единственным руководителем, а эгоизм единственным чувством» (Grigorovich 1890), его Араратов не терял и не обретал душевного тепла, он всю жизнь делал всё, «что следует, что издавна [...] установлено законами света для приобретения общего расположения и уважения» (там же). Образ Арефьева коррелирует и с образом Скруджа Диккенса («Неужели [...] он потерял навсегда способность затрагивать в [...] сердце чувства милосердия, нежности и тихой радости» (Kuprin, III: 25)), и с образом Араратова из «Рождественской ночи» Григоровича.

Мотив одиночества у Диккенса проходит периферийно, в разговоре бывшей невесты Скруджа со своим нынешним мужем: «он (...) сидит (...) у себя один-одинёшенек. Один как перст на всём белом свете» (Dickens 1959: 47). У Григоровича мотив одиночества становится центральным: «Его тяготило теперь [...] чувство одиночества, [...] желание доискаться основной причины [...] его полного одиночества» (Grigorovich 1890).

Метатекстовые корреляции с повестью Ч. Диккенса «Рождественская песнь в прозе» и рассказом Григоровича «Рождественская ночь» позволяют увидеть синонимические отношения пародии Куприна к первому тексту и антонимические ко второму.

О референции Куприна над повестями Диккенса и Григоровича свидетельствует и пародийное воспроизведение сюжетной ситуации. Рефлексия журналиста Арефьева по поводу рождественских и пасхальных рассказов в литературе прошлого и антитворческое настроение приводит его в «неподвижное состояние [...] грёзы» (Kuprin, III: 28). Высокопоставленный петербургский чиновник Араратов «просматривал официальный доклад» и «листы доклада выпали из его рук на ковер, и он проснулся» (Grigorovich 1896, XII: 18). Схожесть ситуации сближает пародийный текст Куприна с фрагментом из четвёртой части рассказа Григоровича «Рождественская ночь», хотя стилистика произведений различная.

Рассказ-пародия «По заказу» презентует своеобразие игровой поэтики в творчестве Куприна. В нём представлен весь арсенал приёмов игровой поэтики автора, но наиболее выразительно – интертекст как её элемент (Kolmakova 2014). Интертекст предполагает наличие цитатности и пародирования. Воссоздавая образ героя-мизантропа Арефьева, Куприн использует синтез литературных фактов и реальных биографий.

Рассказ-пародия «По заказу» представляет собой типичный для Куприна центон-

ный текст с комплексом неатрибутированных цитат и аллюзий, семантические связи которых определяются литературными ассоциациями. Новый текст Куприна – это целая система мета- и автоописаний пасхальных и рождественских рассказов внутри целостной структуры пародии, которая превращает эту структуру в текст о текстах (Fateyeva 2007: 105). Репрезентативным в этом смысле является каждый абзац пародии Куприна.

В первом предложении первого абзаца, изображая антитворческое состояние фельетониста Арефьева, Куприн синтезирует тщательно отобранные факты биографии известного журналиста В.М. Дорошевича (1865 – 1922) и Л. Андреева (1871 – 1956). Начиная с «Последнего дебюта», при создании своих произведений Куприн в разных пропорциях комбинировал факты жизни и факты литературы или других видов искусства, то есть артефакты, что позволяло исследователям по-разному интерпретировать его творчество.

Бюст Шопенгауэра, в интерьере кабинета фельетониста Арефьева является интермедиальной аллюзией, которая вовлекает в поле текста Куприна факты биографии

Л. Андреева. Известно, что «мировоззрение Андреева развивалось под сильным воздействием философии Шопенгауэра» (Russkiye pisateli 1990: 32), Шопенгауэра Андреев «изучил [...] обстоятельно [...], а “Мир как воля и представление” оставалась одной из любимейших его книг и оказала заметное влияние на его творчество» (там же: 32). Также известно, что Андреев «вёл в “Курьере” циклы фельетонов», а для пасхального номера по просьбе редакции написал рассказ «Баргамот и Гараська» (1898), и как отмечают литературоведы «под влиянием Диккенса» (там же: 33). Взгляды Шопенгауэра Бертран Рассел определяет как самые пессимистические в истории развития философской мысли. Следовательно, герой Куприна в сознании реципиента воспринимается как мизантроп, подобный Скруджу, герою повести Диккенса «Рождественская песнь в прозе».

Семантика первого предложения – «Илья Платонович [...] ходит [...] от угла кожного дивана до этажерки с бюстом сурового Шопенгауэра [...] и сердится» (Kuprin, III:

23) – соотносится с фразой из рассказа Григоровича «Рождественская ночь»: «он стал ходить по кабинету ускоренными шагами. Он [...] напоминал теперь человека, который [...] хочет подавить в себе [...] неприятность» (Grigorovich 1896, XII: 18). Сгущенная цитация позволяет установить претексты или второй план пародии.

С помощью интермедиальных аллюзий («на [...] бумаге красуются: солдат, стоящий около полосатой будки, лошадиная морда в профиль с удивлённым человеческим глазом и несколько кошек, нарисованных с одного почерка» «и ни одной живой строчки» (Kuprin, III: 23)), которые соотносятся с литературными и биографическими фактами, Куприн воссоздаёт новеллистически неожиданное начало: писатель утратил способность писать «чувствительные рассказы» (там же: 26).

Во втором предложении первого абзаца пародии Куприна описываются листы, приготовленные для написания нового произведения. Фраза «Солдат [...] около полосатой будки» является неатрибутированной аллюзией и соотносится с фрагментом текста пасхального рассказа Андреева «Баргамот и Гараська»: «часу в десятом тёплого осеннего вечера Баргамот стоял на своём обычном посту, на углу [...] улиц» (Andreyev 1990: 44). Маркером аллюзии является словосочетание «полосатая будка», в которой дежурил городской, обычно стоявшая в городах на перекрёстке двух улиц.

Второй абзац пародии представляет собой также центонный текст с разноадресными аллюзиями. Первая часть абзаца пародии Куприна («Арефьев – старый газетный волк. Не только юные поэты и ... сочинительницы дамских повестей, но и “наши молодые, подающие надежды беллетристы” не без волнения пробегают четверговые номера “Русской почты”») (Kuprin, III: 23)) интертекстуально соотносится с фактами

биографии журналиста В. П. Буренина, героя фельетона Власа Дорошевича «Старый палач» (1900).

Герой фельетона Дорошевича «Старый палач» – В. Буренин, известный в истории литературы как реформатор отечественного фельетона и сотрудник многих известных газет и журналов того времени. В газете А. С. Суворина «Новое время» регулярно более пятидесяти лет он печатал воскресные фельетоны, откликаясь «практически на все заметные литературные явления» (Russkiye pisateli 1990: 131). Буренин писал пародии на Некрасова («АЛА Сатиры на Некрасова»), на рассказ Андреева «Красный смех» («Леонид Андреев и Лев», Лев – это один из псевдонимов Андреева), на Куприна («Куприн и Демон»), Бальмонта, Мережковского и других. В конце XIX – нач. XX в. ведущее место в его публикациях занимает борьба с представителями новейших лите-

ратурных течений Д. С. Мережковским, К. Д. Бальмонтом, А. А. Блоком (см. Russkiye

pisateli 1990: 131).

В 1893 и 1894 годах Влас Дорошевич – один из самых известных фельетонистов рубежа веков, издал две свои книги фельетонов. Куприн был знаком с Дорошевичем и его творчеством (Bukchin: 287). В дневниках К. Чуковского есть запись: «“Русское слово”, а значит Дорошевич [...] командует всей [...] культурной жизнью: от него зависели [...] все эти Мережковские, [...] Андреевы, Розановы» (Bukchin: 85).

В фельетонисте Арефьеве Куприн пародийно воссоздает самую яркую особенность творческого дарования, стиля и личностных качеств Буренина, которые отражены и в фельетоне Дорошевича: «Илья Платонович, под псевдонимом “графа Альмавивы”, производит еженедельное избиевание литературных младенцев» (Kuprin, III: 23)) / («... раз в неделю он полон злобного торжества – в день “экзекуции”. Свои [...] жестокие “экзекуции” он проводит по пятницам [...] задыхаясь от злобной радости» (Doroshevich), и в литературоведческих статьях о Буренине: «он любил “низвергать” и “развенчивать” рецензируемого автора» (Russkiye pisateli 1990: 131)). В этой связи интересен факт эстетических взглядов Буренина, который считал, что «пародия очень полезна для разоблачения всякой фальши и никогда не может принести вреда настоящему поэту» (там же: 132). Семантическое сходство фраз и игра с днями недели (воскресные – четверговые – по пятницам) позволяет говорить об интертекстуальных связях текстов. Концентрация и глубина смысла в произведениях Куприна объясняется насыщенностью текста цитатами и аллюзиями.

Ироничное иносказание «избиевание литературных младенцев» является аллюзией к эпизоду из новозаветной истории, описанной только в Евангелии от Матвея и метафорой, выражающей отношения и соотношения сил в литературной борьбе. Традиционно в рождественскую неделю церковь вспоминала об убиенных в Вифлееме младенцах, когда родился Христос.

Характерной особенностью поэтики Куприна является использование операциональных метафоров. «Операциональные метафоры имеют вид [...] детерминант, которые [...] коррелируют с субъектом сознания и речи» (Fateyeva 2007: 75), «Операциональные метафоры – это выход [...] писателя во внешний мир и одновременно сфера пересечения семантической и креативной памяти разных индивидов» (там же: 76). По мнению О. Мандельштама, «любое слово является пучком, и смысл торчит из него в разные стороны» (там же: 75).

Граф Альмавива – титул и имя, которые Куприн даёт своему герою в качестве псевдонима, являются одновременно литературной и музыкальной аллюзией и интертекстуально соотносятся с пьесой П. О. Бомарше «Безумный день или женитьба Фигаро» (1779) и оперой В. А. Моцарта «Свадьба Фигаро» (1786). А благодаря названию должности «коррехидор», занимаемой графом Альмавива в пьесе Бомарше,

соотносятся и с новеллой Проспера Мериме «Души чистилища» (1834): «сеньор коррехидор мало чтит священные законы университета и только ищет случая, как бы досадить посвящённым» (Mérimée 1986) (курсив мой – Н. С.). Занятия коррехидора, которые иронично описывает Мериме, по отношению к студентам, в рецептивном восприятии читателя соотносятся с действиями пародируемого писателя и критика Буренина по отношению к современным литераторам.

Кроме того, в новелле Проспера Мериме воссоздаётся образ раскаявшегося грешника, графа дон Хуана Маранья, что также соотносится с тематикой календарной прозы.

В образе раскаявшегося грешника Мериме синтезирует черты исторической личности (севильского вельможи графа Мигеля де Маньяра) и ряда литературных персонажей, восходящих к испанским легендам, к пьесе «Севильский озорник» Тирсо де Молина (1571–1648), комедии Мольера и опере Моцарта с одинаковым названием «Дон Жуан», а также «Каменному гостю» А. С. Пушкина. Очевидно, что Куприн заинтересовался в качестве претекста и новеллой Мериме. Благодаря комбинаторной памяти (словосочетание граф Альмавива) восстанавливается интертекстуальный генезис мотива «раскаявшегося грешника», многократно использовавшегося в пасхальных и рождественских рассказах, восходящего к средневековым легендам, житиям и новелле первого дня

«Декамерона» (1350–1353) Боккаччо.

Игра звуками в имени героя Мериме Маранья – Маньяра, аналогичная той, что наблюдается у Куприна. Фамилия главного героя рассказа-пародии Куприна Арефьев. Её звуковой облик соотносится с фамилией Араратов, героя рассказа Д. В. Григоровича «Рождественская ночь» и фамилией Алферьев, дяди Лескова, у которого воспитывался писатель (Russkiye pisateli 1990: 416). Типичный приём интертекстуальной языковой игры, когда буквы или слоги составляют в новой комбинации.

Следующий фрагмент текста пародии Куприна – строка о «разносторонности» таланта Арефьева («Он одинаково легко пишет о золотой валюте и о символистах, о торговле с Китаем и о земских начальниках, о новой драме, о марксистах [...], словом, обо всём, что он слышит в воздухе своим [...] профессиональным чутьём» (Kuprin, III: 23)) соотносится с тем, что литературоведы писали о Лескове во времена его заведования отделом в «Северной пчеле»: «Он писал о ходе реформ, государственном бюджете, гласности [...] положении женщин [...]» (Russkiye pisateli 1990: 417) и журналисте «Он пишет в самых разнообразных жанрах – от передовых статей [...] до театральной, полицейской, судебной хроники, от фельетонов в стихах и в прозе до обзоров провинциальной печати. Пишет он [...] под самыми разнообразными псевдонимами. В это время Куприн писал с большой лёгкостью» (Berkov 1956: 85). В разнообразных жанрах писали и Буренин, и Андреев, и Дорошевич: «Молодой Дорошевич [...] демонстрирует своё умение писать на любые темы. Он сочинял романы, повести, прошения, прейскуранты [...] сказки, новеллы, рецензии [...]» (Bukchin: 50). Список писателей можно продолжить. Заметим, что Лесков считается первым теоретиком календарной прозы.

Ещё одним маркером, указывающим на связь между двумя текстами, является не-

точная цитата «Ангелок!» (Kuprin, III: 32) / «Ангелочек» (Andreyev 1990: 157). Куприн изменил суффикс слова и материал вещи, но сохранил художественную функцию предмета: «Гриша улыбнулся в первый раз в своей маленькой жизни» (Kuprin, III: 32)

/ «глаза Сашки блеснули [...] он увидел то, чего не хватало в картине его жизни и без чего кругом было так пусто» (Andreyev 1990: 162).

Восковая игрушка на ёлке и картонный херувимчик на куличе совершили чудо:

с Гришей и с Сашкой происходит метаморфоза: «Гриша [...] протянул ручки [...] и с лицом, сделавшимся неожиданно прекрасным от светлой улыбки, прошептал: – Ангелок! Ангелок!» (Kuprin, III: 32) / «Полный недоумения, тревоги, непонятого восторга, Сашка сложил руки у груди и шептал: – Милый [...] Милый ангелочек!» (Andreyev 1990: 162). Куприн усиливает акцент на отчуждённости ребёнка-калеки от мира взрослых, выстраивая тем самым антонимичные отношения с текстом Диккенса и синонимичные – с текстом Андреева. Обращение к рассказу Андреева углубляет се-

мантику текста Куприна. В отличие от Достоевского, Андреев изображает враждебные отношения и в мире детей, выстраивая антитезу: взрослые и дети – Сашка и восковой ангелочек. Между пародией Куприна и фрагментом рассказа Л. Андреева «Ангелочек» (1899) много лексических и семантических соответствий, а пунктуация воспроизведена точно. Таким образом, в пародии Куприна прослеживается история развития (от Диккенса до Андреева) и жанровые изменения календарной прозы (восковая и картонная игрушка сменили потусторонних пришельцев).

Фраза «Все мы [...] брошенные дети» (Kuprin, III: 33) является также многовековой аллюзией. Она читается как рефлексия Куприна по поводу философии Ф. Ницше и христианских исканий Ф. М. Достоевского и как неточная цитата Д. Мережковского

«Моих измученных обиженных детей» из стихотворения «Благоговейное промчалось: “Аллилуйя”» (1886).

Среди магистральных тем Диккенса и Достоевского Д. Катарский называет тему «судьба обездоленного ребёнка» и тему «детских страданий» (Katarskiy 1966: 358). Кроме того, Катарский отмечает опосредованное воздействие Диккенса на творчество Достоевского и Григоровича, что также объясняет интертекстуальное обращение к их произведениям в пародии Куприна. Новикова отмечает, что ребёнок, чаще всего обездоленный, одинокий, несчастный, является героем традиционного святочного рассказа, и что так в радостную атмосферу рождественского веселья вторгается мотив страдания, который также восходит к Евангелию (Novikova-Stroganova).

Заключительная часть пародии соотносится с фрагментом четвёртой главы («Бунт», часть вторая, книга пятая) романа Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» (1880), в которой Иван Карамазов рассказывает Алёше собранные им истории детских страданий. Семантическая связь устанавливается благодаря антитезе двух миров: взрослого и детского («И встали в его воображении все эти детские фигуры [...], которым озлобленные жизнью взрослые прививают свои пороки» [Kuprin, III: 33] / «во-первых, деток можно любить даже и вблизи [...] и грязных [...] о больших я [...] говорить не буду [...] они отвратительны и любви не заслуживают» (Dostoevsky)).

На лексическом уровне антонимичные фразы «слёзы на лице ребёнка» и «вызвал улыбку на его уста» (Kuprin, III: 33) представляются комбинацией фрагментов текста Достоевского: «младенец рассмеялся [...] мальчик радостно хохочет»; «маленькое существо [...] плачет своими кровавыми [...] слёзками к “боженьке”» (Dostoevsky).

Богоборческие речи Ивана Карамазова, в свою очередь, соотносятся с тематически близким стихотворением Д. Мережковского «Сакья-Муни» (1885), где герой также обвиняет бога индуистской религии в его немилосердном отношении к людям.

В своей пародии Куприн не точно цитирует пословицу «не строй храм – призрей сироту» / «Кто осушил слёзы на лице ребёнка и вызвал улыбку на его уста, тот в сердце милостивого Будды достойнее человека, построившего [...] храм» (Kuprin, III: 33), приписывая её авторство Сакья-Муни. Сакья-Муни – цитата названия стихотворения Мережковского и одно из наиболее распространённых имён основоположника буддизма Сиддхаттха Готамы (Merezhkovsky). Цитируя название Мережковского, Куприн устанавливает интертекстуальную связь не только между мировоззрением Шопергау-

эра, имя которого упоминалось в начале пародии и философией буддизма, не только выстраивает кольцевую композицию своей пародии, вовлекая читателя в игру с группой претекстов, но и выстраивает литературный диалог между произведениями разных эпох.

В современных исследованиях выделены фабульные элементы рождественских повестей Диккенса (в экспозиции заявлен порок или заблуждения героя, которые будут устранены в ходе повествования, история бедной семьи, архетип чуда, приуроченный к празднику, сон, связанный с концепцией двоимирия). В пародии Куприна «По заказу» эти и другие элементы композиции повести Диккенса приобретают мотивный характер. Спектр мотивных связей пародии Куприна очень широк. Мотивом становятся темы, сюжеты, образы. Куприн играет мотивами Диккенса, трансформируя магические и периферийные мотивы. В пародии Куприна доминируют мотивы праздничной улицы, чердака, бедной, но счастливой семьи, обездоленного мальчика.

Литературный мотив праздничных улиц и обездоленных мальчишек представлен Куприным в пародии «По заказу» как эпизод первичной реальности и соотносится с несколькими произведениями. Он связан интертекстуально и с повестью Григоровича «Зимний вечер» («праздничный вид обывательских окон ничего не значил перед окнами магазинов; [...] торгаши [...] привлекали [...], выставляя лотки с яблоками, орехами [...] Толпы мальчишек стояли как околдованные перед магазинными окнами» (Grigorovich 1896, V: 25)), и автоинтертекстуально со сценой из «Чудесного доктора» («двое мальчуганов [...] перед огромным, из цельного стекла, окном гастрономического магазина [...] оба с утра ничего не ели [...] Здесь возвышались целые горы [...] красных [...] яблоков и апельсинов, [...] пирамиды мандаринов, [...] огромные рыбы, окружённые гирляндами колбас, [...] сочные окорока [...]» (Kuprin, II: 193)). Сцена гастрономического изобилия в двух рассказах Куприна интертекстуально воссоздаёт картину третьей строфы из «Рождественской песни» Диккенса. Приход Духа Нынешних Святков преобразил комнату Скруджа («огромной грудой, напоминающей трон, были сложены жареные индейки, гуся, куры, дичь, свиные окорока, [...] гирлянды сосисок, [...] румяные яблоки, сочные апельсины [...]» (Dickens 1959: 49) (курсив мой – Н. С.)). Слово «яблоки» становится цитатой и воспроизводится во всех текстах.

В пародии Куприн использует принцип слияния и уплотнения, он трансформирует

образную систему Диккенса. В повести Диккенса представлено крупным планом несколько счастливых семей (семья господина Физзунг, семья девушки, что когда-то оставила Скруджа во имя любви к нему, семья Боба Кретчита и семья племянника Скруджа). Несколько семей представлено крупными мазками («Лорд-мэр в своей величественной резиденции [...] и [...] маленький портняжка [...] на чердаке» (там же: 15); семья рудокопа в хибарке «со своими детьми, внуками и [...] правнуками» (там же: 65); а также семьи в воспоминаниях моряков «каждый [...] выражал надежду провести следующий праздник в кругу семьи» (там же: 67)). Куприн изображает одну семью – журналиста Арефьева. То, что у Диккенса рассредоточено между многими персонажами, Куприн концентрирует в биографии одного Арефьева. Это его семья испытывает крайнюю нужду накануне Пасхи – «там продали сегодня утром единственный [...] тёплый платок, чтобы сварить обед» (Kuprin, III: 31), это он возвращается домой с горой покупок – «он вошёл в комнату [...] нагруженный кулками и бумажными картузами» (там же: 32), это у него больной ребёнок, которого «взяли к себе ангелы» (там же).

Некоторые факты биографии Скруджа приобретают у Куприна характер мотива и аппликативно накладываются на историю жизни Арефьева (бедная, но счастливая любовью женщины молодость, утрата героем душевных качеств на пути к обеспеченной жизни), а некоторые трансформируются. Так детскому одиночеству Скруджа в канун Рождества («они увидели одинокую фигурку мальчика [...] Скрудж [...] заплакал,

узнав в этом бедном, всеми забытом ребёнке самого себя» (Dickens 1959: 35)) противопоставлено состояние соборности и ликования в душе маленького Илюши («Ильюшка стоит в первом ряду. Он не сводит счастливых [...] глаз с лица регента [...] Он громко пел вместе с хором» (Kuprin, III: 29)). Девушка, любившая Скруджа, вышла замуж и создала счастливую семью: «В комнате стоял невообразимый шум. [...] мать и дочь от души радовались и смеялись, глядя на ребятшек» (Dickens 1959: 45), а у Куприна – «Жену Арефьев видел три года тому назад в Ницце с каким-то подагрическим старцем» (Kuprin, III: 32). Образ легкомысленной жены и большого ребёнка становится в пародии лейтмотивом и повторяется в истории судьбы Арефьева.

Таким образом, рассказ-пародия «По заказу» является игровым текстом, в котором пародийно воспроизводятся сюжетно-фабульные ситуации предшествующей литературы. Установка на неоднозначное прочтение заложена в игровом тексте и обусловлена его многоуровневостью, поэтому произведение Куприна и не воспринималось как пародия.

В своей имплицитной пародии Куприн пародийно воспроизводит каноны жанра календарной поэтики (канун праздничного вечера и ночь, в течение которой с героем происходят метаморфозы, результатом которых является воскрешение души). Однако, в отличие от традиционных новелистических концовок, Куприн воссоздаёт новелистическую завязку, а финал сохраняет традиционным.

Модифицируя жанр новеллы (неожиданный случай в экспозиции, а не в финале) и в то же время, сохраняя верность традиции Диккенса (воссоздавать в экспозиции мировоззрение героя-мизантропа), Куприн, синтезируя их, обновляет три жанра: новеллу, пародию и пасхальный рассказ.

Учитывая то, что пародирование является частным случаем переосмысления, Куприн пародирует современные литературные явления (так как с 80-х годов XIX века пасхальный рассказ становится массовым жанром газетно-журнальной беллетристики и редакторы заказывали для пасхальных номеров стихи и рассказы, а авторы откликнулись на эти просьбы), используя средства и формы произведений предыдущих времён. Куприн имеет возможность варьировать с диккенсовской и «постдиккенсовской» традицией развития русской календарной литературы. Писатель не полемизирует с двумя традициями, не разрушает привычное представление читателей о жанре, он играет архетипическими мотивами и композиционными формами, обновляя жанр. Финал пародии, как и весь текст произведения, может быть прочитан как пародийный и непародийный текст. Можно предположить, что Куприн интертекстуально использует благополучную концовку Диккенса, ставшую канонической для произведений этого жанра, или реализует в художественной форме один из своих эстетических принципов

«чтобы взволновать [...] читателя, надо самому [...] взволноваться» (Kuprin, III: 26), но, учитывая характер Куприна, «склонный к пародированию и шутке» (Berkov 1956: 179), адекватной представляется мысль о том, что пародия является остроумной игрой с читателем.

Библиография

Afanasyev, V.N. (1972), *A.I. Kuprin: kritiko-biograficheskiy ocherk*. Moskva [Афанасьев, В.Н. (1972), *А.И. Куприн: критико-биографический очерк*. Москва].

ANDREYEV, L.N. (1990), *Sobraniye sochineniy v 6 t.*, t.1: Rasskazi 1898–1903. Moskva [Андреев, Л. Н. (1990), *Собрание сочинений в 6 т.*, т. 1: Рассказы 1898–1903. Москва].

BERKOV, P.N. (1956), *Aleksandr Ivanovich Kuprin: kritiko-biograficheskiy ocherk*. Moskva– Leningrad [Берков, П.Н. (1956), *Александр Иванович Куприн. Критико-биографический очерк*. Москва–Ленинград].

BONDARENKO, M.I., *Traditsii „Rozhdestvenskikh povestey“ Dikkensa v russkom svyatochnom rasskaze 1840–1890-kh godov*. <http://cheloveknauka.com/traditsii-rozhdestvenskikh-povestey-dikkensa-v-russkom-svyatochnom-rasskaze-1840-1890-h-godov> (online: 20.03.2020) [Бон-даренко, М.И. *Традиции «Рождественских повестей» Диккенса в русском святочном рассказе 1840–1890-х годов*].

BUKCHIN, S., *Vlas Doroshevich. Sudba feyletonista*. <https://libking.ru/books/nonf-/nonf-biogra-phy/566811-semen-bukchin-vlas-doroshevich-sudba-feletonista.html> (online: 20.03.2020) [Букчин, С., *Влас Дорошевич. Судьба фельетониста*].

DICKENS, Ch. (1959), *Sobraniye sochineniy: v 30 t* [per. s angl. pod red. O.Kholmской], t. 12. *Rozhdestvenskiye povesti*. Moskva. 5–101 [Диккенс, Ч. (1959), *Собрание сочинений: в 30 т.* [пер. с англ. под ред. О. Холмской], т. 12: Рождественские повести. Москва. 5–101].

DOROSHEVICH, V.M. (2001), *Stariy palach*. V: *Izbranniye stranitsi russkoy zhurnalistiki XX veka*. Moskva. http://az.lib.ru/d/doroshevich_w_m/text_0110-2.shtml (online: 20.03.2020) [Дорошевич, В.М. (2001), *Старый палач*. В: *Избранные страницы русской журналистики XX века*. Москва].

DOSTOEVSKY, F.M. *Bratya Karamazovi*. <https://ilibrary.ru/text/1199/p.36/index.html> (online: 20.03.2020) [Достоевский, Ф.М. *Братья Карамазовы*].

FATEYEVA, N.A. (2007), *Kontrapunkt intertekstualnosti ili intertekst v mire tekstov*. Moskva [Фатеева, Н.А. (2007), *Контрапункт интертекстуальности или интертекст в мире текстов*. Москва].

GRIGOROVICH, D.B. (1890), *Rozhdestvenskaya noch*. Sankt Peterburg. <http://public-library.ru/Grigorovich-Dmitry/rozhdestvenskaya.html> (online: 20.03.2020) [Григорович, Д.В. (1890), *Рождественская ночь*. Санкт-Петербург].

GRIGOROVICH, D.B. (1896), *Polnoye sobraniye sochineniy v 12 t*. Sankt Peterburg [Григорович Д.В. (1896), *Полное собрание сочинений: в 12 т.* Санкт-Петербург].

KATARSKIY, I.M. (1966), *Dikkens v Rossii: seredina XIX veka*. Moskva [Катарский, И.М. (1966), *Диккенс в России: середина XIX века*. Москва].

KHOMYAKOV, A.S., *Svetloye Voskresenye*. <https://libking.ru/books/prose-/prose-classic/352905-17-aleksey-homyakov-svetloe-voskresene.html#book> (online: 20.03.2020) [Хомяков, А.С. *Светлое Воскресенье*].

KOLMAKOVA, O.A. (2014), *Igrovaya poetika russkoy prozi rubezha XX–XXI vv. Vestnik Buryatskogo gosudarstvennogo universiteta*. No 10(3), 122–129 [Колмакова, О.А. (2014), *Игровая поэтика русской прозы рубежа XX–XXI вв. Вестник Бурятского государственного университета*. № 10 (3), 122–129].

KUPRIN, A.I. *Sobraniye sochineniy: v 9 t*. Moskva [Куприн, А.И. (1964), *Собрание сочинений:*

в 9 т. Москва].

MAGALASHVILI, R.L., *Paschalniy rasskaz v tvorchestve Fedora Sologuba*. <https://cyberleninka.ru/article/n/pashalnyy-rasskaz-v-tvorchestve-fedora-sologuba/viewer> (online: 20.03.2020) [Магалашвили, Р.Л. *Пасхальный рассказ в творчестве Фёдора Сологуба*].

MERETUKOVA, M.M., *Zhanrovaya i khudozhestvennaya spetsifika „rozhdestvenskikh povestey“ («christmas tales») Ch. Dikkensa i angliyskaya folklornaya traditsiya*. <https://cyberleninka.ru/article/n/zhanrovaya-i-hudozhestvennaya-spetsifika-rozhdestvenskikh>

povestey-christmas-
20.03.2020) [Mepe-

tales-ch-dikkensa-i-angliyskaya-folklornaya-traditsiya/viewer

(online:

тукова, М.М., *Жанровая и художественная специфика «рождественских повестей» («christmas tales») Ч. Диккенса и английская фольклорная традиция*].

MEREZHKOVSKY, D.S., *Sakya-Muni*. <https://merezhkovsky.ru/lib/poetry/sakya-muni.html> (online: 20.03.2020) [Мережковский, Д.С., *Сакья-Муни*].

MEREZHKOVSKY, D.S., *Stikhotvoreniya 1883–1887 godov*. <https://www.litmir.me/br/?b=102371&p=19> (online: 20.03.2020) [Мережковский, Д.С., *Стихотворения 1883–1887 года*].

MÉRIMÉE, P. (1986), *Dushi chistilishsha* [per. A. Smirnova]. <http://lib.ru/INOOLD/MERIME/chistilishhe.txt> (online: 20.03.2020) [Мериме, П. (1986), *Души чистилища* [пер. А. Смирнова]. Москва].

NOVIKOVA-STROGANOVA, A.A., *Gimn vo slavu Rozhdestva*. <https://omiliya.org/article/gimn-vo-slavu-rozhdestva-allanovikova-stroganova> (online: 20.03.2020) [Новикова-Строганова, А.А., *Гимн во славу Рождества*].

RUSSKIYE PISATELI (1990): *Russkiye pisateli. Bibliograficheskiy slovar': v 2-kh ch., pod red.*

P.A. Nikolayeva, ch. 1. Moskva [Русские писатели. Библиографический словарь: в 2-х ч. (1990), под ред. П.А. Николаева, ч. 1. Москва].

ШКАПА, Е.С., *N.S. Leskov kak preyemnik rozhdestvenskikh traditsiy Ch. Dikkensa*. <https://cyberleninka.ru/article/n/n-s-leskov-kak-preemnik-rozhdestvenskikh-traditsiy-ch-dikkensa> (online: 20.03.2020) [Шкапа, Е.С., *Н. С. Лесков как преемник рождественских традиций Ч. Диккенса*].

SOTSENKO, N.F. (2016), *Nesobranniye tsikli A.I. Kuprina: paskhalniy tsikl. Visnik Kharkivskoho natsionalnoho universitetu im. V.N. Karazina*. No 10. Seriya filologiya, 56–61 [Соценко, Н.Ф. (2016), *Несобранные циклы А. И. Куприна: пасхальный цикл. Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна*. № 10. Серія філологія, 56–61].

SOTSENKO, N.F. (2019), *Spetsifika parodiynoy prozi A.I.Kuprina (na materiale rasskaza „Pervenets“)*. *Russkaya filologiya. Vestnik Kharkovskogo pedagogicheskogo universiteta im.*

H.S. Skovorodi. No 1(67), 70–79 [Соценко, Н.Ф. (2019), *Специфика пародийной прозы А. И. Куприна (на материале рассказа «Первенец»)*. *Русская филология. Вестник Харьковского педагогического университета им. Г. С. Сковороды*. Харьков.

№ 1 (67), 70–79].

ZAKHAROV, V.M., *Paskhalniy rasskaz kak zhanr russkoy literaturi*. <https://cyberleninka.ru/article/n/pashalnyy-rasskaz-kak-zhanr-russkoy-literatury/viewer> (online: 20.03.2020) [Захаров, В.Н., *Пасхальный рассказ как жанр русской литературы*].