

ПРЕЦЕДЕНТНЫЙ ТЕКСТ КАК СРЕДСТВО ПАРОДИРОВАНИЯ ДЕТЕКТИВНОГО ДИСКУРСА

Г. А. Завьялова

PRECEDENT TEXT AS A MEANS OF PARODYING DETECTIVE DISCOURSE

G. A. Zavyalova

В статье на материале пьес Б. Акунина «Гамлет» и «Чайка» анализируется переосмысление литературного мифа с точки зрения детективного дискурса, при этом тексты-интерпретации представляют собой поле для авторской игры как с прецедентными текстами, так и с прецедентными дискурсами.

In the article on the basis of the plays *Hamlet* and *Seagull* by B. Akunin the reinterpretation of a literary myth is analysed through detective discourse, texts-interpretations being the field for the author's play both with precedent texts and precedent discourses.

**Ключевые слова:** прецедентный текст, пародия, литературный миф, детективный дискурс, интерпретация, постмодернизм.

**Keywords:** precedent text, parody, literary myth, detective discourse, interpretation, postmodernism.

В классическом детективе правилами игры являются законы жанра, тогда как в детективе постмодерна правила нарушаются, проявляются явные признаки эклектизма. Классический детектив можно рассматривать как прототипическую модель постмодернистского детектива. Постмодернистский детектив строится на основе классического, берет основные черты своего прототипа, но выходит за его рамки, размывает границы жанра, превращает его из способа видения в объект игры.

Если в классическом и модернистском детективе истинная картина событий существует, то детектив постмодернистский представляет собой «коллаж интерпретаций, где каждая в равной степени может претендовать на онтологизацию, – при условии программного отказа от исходно заданной онтологии событий и от так называемой *правильной* их интерпретации» [5, с. 149]. Таким образом, постмодернизм отказывается от традиций жанра, предлагая вместо объективной картины событий различные варианты интерпретаций.

Такие разновидности игры со смыслом, как коллаж и пастиш, являются результатом столкновения смыслов. При этом под коллажем понимается способ организации художественного текста посредством соединения разнородных частей (текстов), тогда как пастиш – это такой способ соотношения текстов, стилей или жанров между собой, при котором наблюдается отсутствие каких-либо стилистических или аксиологических приоритетов. Пастиш имеет сходство с пародией, но отличается от нее нейтральной окраской, отсутствием негативной оценки и какой-либо альтернативы пародируемому [5, с. 149]. Пастиш, следовательно, нивелирует старый канон, но новый не создает. Н. Пьеге-Гро отмечает, что в основе пародии лежит трансформация текста, при этом изменяется сюжет, но сохраняется стиль, а стилизация или пастиш имитирует авторский стиль, тем самым снижая его, но исходный текст не подвергается искажению [6].

Наиболее благоприятной средой для постмодернистских стилизаций и пародий становятся универсально прецедентные, или «сильные» тексты, т. к. в

них актуализируются литературные мифы. «Усиленными» или «сильными» текстами В. Н. Топоров называет художественные и некоторые виды религиозно-философских и мистических текстов, рассматривая главным образом тексты, описывающие мифопоэтическое пространство [8, с. 227 – 285]. Особенность литературных мифов заключается в том, что, «представляя собой культурный фонд, запечатленный в глубине коллективной памяти, они препятствуют любому однозначному определению их собственного смысла и всегда выходят за пределы тех значений, которыми их наделяет каждая эпоха; поэтому никакая конкретная исторически обусловленная интерпретация не в состоянии их исчерпать, и они всегда сохраняют предрасположенность к тому смыслу, который в них вкладывается в том или ином произведении» [6, с. 127].

Однако, тяготея к одному смыслу, литературные мифы «обрастают» новыми смыслами, которыми их наделяют авторы-интерпретаторы, поскольку автор-интерпретатор – это тоже читатель текста, пропускающий прецедентный текст через призму своего мировоззрения.

Идиостиль Б. Акунина, автора многочисленных детективных и приключенческих романов, характеризуется высокой степенью прецедентной плотности его текстов, что нередко усложняет возможность их адекватной интерпретации и требует глубокой межтекстовой компетенции читателя. По утверждению О. Исаковой, популярность текстов Акунина, «которая переносит их из поля стилистически сложной пародии в сферу популярной литературы», свидетельствует о тенденции постмодернизма к уравниванию элитных и массовых продуктов культуры [4, с. 53]. Произведения строятся на игре с классическими текстами, игре со стилями и жанрами. Так, в интерпретациях пьес А. Чехова «Чайка» и У. Шекспира «Гамлет» можно наблюдать не только игру «в классики» с известными текстами, но и пародирование некоторых жанров современной литературы, дискурса СМИ и т. д. Сами же тексты классических произведений выступают в качестве средства пародирования не каких-то конкретных текстов, но совокупности текстов, характеризующих

ся фиксированной композицией и высокой степенью клишированности языка, – так называемых прецедентных жанров. Понятие прецедентных жанров было введено Г. Г. Слышкиным для обозначения корпуса текстов, «обладающих сюжетно-композиционным и языковым сходством», легко узнаваемых и представляющих ценностную значимость для определенной языковой группы [7, с. 42]. В нашей работе мы можем говорить о прецедентном детективном дискурсе как более широком понятии, включающем в себя детективный жанр. Как утверждает Слышкин, тот факт, что текст становится объектом пародирования, говорит о его прецедентности. Следовательно, пародируемость дискурса является также признаком его прецедентности.

И. А. Дудина под детективным дискурсом понимает одну из разновидностей личностно-ориентированного дискурса, направленного на художественное общение и представляет его в виде схемы: «писатель – художественное расследование – читатель – развлечение» [3]. Развлечение выступает в качестве основной функции детективного дискурса, поэтому игра становится ключевым фактором организации всех уровней детективного текста. Разграничивая понятия «детективный дискурс» и «детективный жанр», следует особо подчеркнуть процессуальный характер дискурса – это коммуникативное взаимодействие, процесс порождения и восприятия детективного текста. Следовательно, обращаясь к детективному дискурсу, мы имеем возможность исследовать когнитивные механизмы функционирования прецедентных феноменов в процессе порождения и восприятия текста.

Тексты Б. Акунина «Чайка» и «Гамлет» являются продолжением одноименных текстов-оригиналов. Продолжение, по Г. Г. Слышкину, это один из видов текстовой реминисценции, где автор развивает или переосмысливает художественный мир другого текста в противоположность «творению» как созданию собственного мира [7, с. 40]. Неслучаен подзаголовок пьесы Б. Акунина «Гамлет» – Версия. Версия, интерпретация – ключевые слова в понимании многих текстов Акунина. Пьеса Акунина «Гамлет» – это версия, вариация шекспировской трагедии. «Чайка» Акунина является детективным продолжением пьесы Чехова, построенной в виде серии дублей, каждый из которых представляет одну из возможных версий совершения убийства Треплева (в пьесе Акунина Треплев убит кем-то из персонажей). В обеих версиях классические тексты вписываются автором в детективный фрейм (в «Чайке» происходит расследование убийства Треплева, в «Гамлете» на первый план выступает не выяснение деталей убийства отца Гамлета, а козни сторонника норвежского короля Фортинбраса – Горация, которые раскрываются в последней сцене пьесы), и в обеих пьесах присутствует ставший легендарным персонаж многих акунинских романов Фон Дорн, играющий роль сыщика в «Чайке» (врач Дорн) и друга Гамлета в одноименной пьесе (Гораций). Комический эффект создается автором-интерпретатором путем столкновения контрастных концептов – прецедентного текста и прецедентного дискурса, «высокого» (пьеса У. Шекспира или А. Чехова) и «низкого» (детек-

тив), при этом концепты прецедентных текстов помещаются в новый, совершенно не свойственный им контекст. Кроме того, в случае, если речь идет об универсально прецедентном тексте, авторитетность которого очень высока, стереотипное представление о нем формируется у носителей культуры до непосредственного знакомства с текстом. Такое представление может повлиять как на оценочную, так и на понятийную и образную составляющие концепта прецедентного текста [7, с. 82]. В качестве примера Г. Г. Слышкин приводит трагедию У. Шекспира «Гамлет», отмечая, что в коллективной памяти Гамлет является олицетворением трагического персонажа, в связи с чем его тучность, обычно не ассоциируемая с трагичностью, игнорируется читателем [7, с. 82]. Нас же в данном случае интересует тот факт, что Акунин, сталкивая «высокое» и «низкое», изменяет оценочную составляющую концепта прецедентного имени «Гамлет», наделяет его такими характеристиками как трусость, ограниченность, конформизм.

Акунин развивает сюжетные линии трагедии Шекспира в детективном жанре, сохранив фабулу первоисточника. Гораций Фон Дорн, называющий себя исследователем человеческой природы, приезжает в столицу Дании и помогает принцу Гамлету выяснить, кто виновен в смерти его отца. Появление призрака, убийство Гамлетом Полония, гибель Офелии, постановка пьесы-ловушки, дуэль Гамлета с Лаэртом – все сюжетные линии сохранены, однако, события в пьесе Акунина подстроены Горацием, который печется об интересах пославшего его в Данию «норвежца» Фортинбраса с целью освобождения датского трона для короля Норвегии. И герои трагедии – всего лишь куклы в руках Горация, их образы, клишированные и гротескные, напоминают рисунки из юмористических журналов, язык беден (за исключением Горация, чей образ заметно выделяется на фоне плоских раскрашенных фигур остальных персонажей). Гамлета мучает не вопрос о смысле жизни, а скорее скука. В знаменитом монологе «Быть или не быть» Гамлет предстает трусливым конформистом, скучающим, нерешительным, боящимся выделиться из толпы:

*Есть многое на свете, что не снилось  
Ученым умникам – Гораций так сказал.  
Он сам из умников, ему виднее,  
Но я-то, я-то здесь зачем?  
Когда не явится полночное виденье,  
Я буду чувствовать себя болваном полным,  
А если явится, то Гамлету конец,  
Беспечному юнцу и сумасброду.  
Нетрудно жить, когда не видишь смысла  
В потоке суток, месяцев и лет,  
Тебя влекущем к смертному пределу.  
Родился, пожил, умер, позабыт.  
И что с того? Был Гамлет - и не стало.  
Быть или не быть, сегодня или вчера  
Быть перестать - ей-богу, все едино.  
Как жизнь скучна, когда боренья нет,  
И так грустна, а ты все ждешь,  
Что ты когда-нибудь умрешь [1, с. 71].*

В этом монологе Акунин использует технику тона, соединяя два прецедентных высказывания одной ритмико-синтаксической группы. Одно из них –

это измененная начальная строка стихотворения М. Ю. Лермонтова «Так жизнь скучна, когда боренья нет», а другое — измененные строки из песни К. Никольского «Кто виноват»: «И чья вина, что ты один, и жизнь одна и так длинна, и так скучна, А ты все ждешь, что ты когда-нибудь умрешь...». Эта двойная цитата усиливает пародийное начало пьесы, трагедия превращается в фарс, а трагический герой — в кривляющуюся марионетку. Появление и исчезновение призрака не обходится без дешевых спецэффектов, позаимствованных из бульварных романов или приключенческих фильмов:

*Из яркого, слепящего света появляется силуэт рыцаря. Гамлет с криком шарахается [1, с. 72].*

*Раздается громкий крик петуха. Яркий свет меркнет, силуэт Призрака постепенно тает в темноте [1, с. 73].*

Если в шекспировской трагедии, услышав новость о гибели Офелии, Гамлет восклицает:

*Её любил я. Сорок тысяч братьев  
Всем множеством своей любви со мною  
Не уравнились бы ... [10, с. 353],*

то в версии Акунина он не перестает кривляться:

*Офелия? Дурашка утонула?  
И этот грех теперь лежит на мне?  
Каким я оказался душегубом!  
От дяди, знать, достался мне талант [1, с. 101].*

В сцене подготовки к дуэли с Лазэртом автор словно срывает шутовской наряд со своего героя — кукла, прозрев, понимает, что она лишь игрушка в чьих-то руках:

*Как глупо, как бессмысленно задернет  
Свой занавес насмешница судьба!  
Я думал, что в трагедии играю.  
А сам же в буффонаду угодил [1, с. 102].*

Эта реплика усиливает пародийный эффект текста, поскольку может быть истолкована двояко — с одной стороны, как метафора, а с другой — как намек на то, что Гамлет Акунина знаком с оригиналом пьесы, героем которой является. Постмодернистский текст предлагает читателю множество интерпретаций, каждая из которых имеет право на существование.

В «Чайке» Акунин также включает классический текст в рамки детективного дискурса. Интересна композиция пьесы — она состоит из двух действий, в первом герои узнают о смерти Треплева и о том, что он был убит, начинается расследование, которое ведет доктор Дорн, а второе построено в виде восьми дублей — восьми версий убийства. Смерть Треплева представлена Акуниным как классическое убийство в запертой комнате, где убийцей может быть любой из присутствующих. Сам убитый в одном из дублей становится преступником хуже Джека Потрошителя:

Дорн ...Треплев был настоящий преступник, почище Джека Потрошителя. Тот хоть похоть тешил, а этот негодяй убивал от скуки. Он ненавидел жизнь и все живое. Ему нужно было, чтоб на Земле не осталось ни львов, ни орлов, ни куропаток, ни рогатых оленей, ни пауков, ни молчаливых рыб - одна только «общая мировая душа» Чтобы природа сделалась похожа на его безжизненную, удушающую прозу! Я должен был положить конец этой кровавой вакханалии. Невинные жертвы требовали возмездия. (Пока-

зывает на чучела.) А начиналось все вот с этой птицы - она пала первой. (Простирает руку к чайке.) Я отомстил за тебя, бедная чайка! (Дубль 8) [2, с. 66].

Отсылка к тексту-оригиналу в данном контексте является одним из способов создания комического эффекта, поскольку прецедентное имя с отрицательной коннотацией (Джек Потрошитель — серийный убийца, ставший героем многочисленных фильмов ужасов) соседствует с перефразированной цитатой из пьесы Треплева в оригинале «Чайки». Кроме того, комический эффект создается при помощи таких избитых и пафосных клише как «Невинные жертвы требовали возмездия!» и «Я отомстил за тебя, бедная чайка!».

Элементы, присущие детективному дискурсу, — это методы дедукции, к которым прибегает Дорн при расследовании преступления, знакомы читателю детективов:

*Дорн. Итак, дамы и господа, все участники драмы на месте. Один — или одна из нас — убийца [2, с. 51].*

Комический эффект реплики достигается путем активизации в сознании читателя концептов детективного дискурса.

*Дорн (громовым голосом). Назад! (В несколько прыжков пересекает комнату, нагибается над лежащей и поднимает из-под подола ее платья шарфик, ранее оброненный Заречной). Сухой! Bravo, Нина Михайловна, вы и в самом деле стали выдающейся актрисой! Теперь понятно, зачем вы сюда вернулись (Дубль 1) [2, с. 52].*

*Дорн ... Для того чтобы обеспечить себе алиби, в момент взрыва убийца должен был непременно находиться здесь, в гостиной, причем в присутствии свидетелей. Иначе уловка утратила бы всякий смысл. Давайте-ка припомним, кто предложил перебраться из столовой в гостиную (Дубль 3) [2, с. 56].*

Речь Аркадиной и Нины Заречной вызывает у читателя ассоциации с бульварным романом:

*Аркадина (недовольна тем, что разговор сосредоточен не на ней). Мой бедный, бедный мальчик. Я была тебе скверной матерью, я была слишком увлечена искусством и собой — да-да, собой. Это вечное проклятье актрисы: жить перед зеркалом, жадно вглядываться в него и видеть только собственное, всегда только собственное лицо. Мой милый, бесталанный, нелюбимый мальчик... Ты — единственный, кому я была по-настоящему нужна. Теперь лежишь там ничком, окровавленный, раскинув руки. Ты звал меня, долго звал, а я все не шла, и вот твой зов утих...*

*Нина (схватившись за сердце, пронзительно вскрикивает, как раненая птица, — она актриса явно не хуже Аркадиной). Что такое?! Костя! В какой страшный миг я сюда вернулась! Будто чуяло мое сердце! Бедный, бедный! На нем всегда была тень несчастья. (Плачет.) (Дубль 1) [2, с. 51 — 52].*

Авторские ремарки также способствуют снижению канона классического детектива до уровня бульварного романа. В этих ремарках герои время от времени «застывают в полной неподвижности», вспышки молнии озаряют чей-то силуэт, а в конце пьесы оживает чучело чайки:

*Все застывают в неподвижности, свет меркнет, одна чайка освещена неярким лучом. Ее стеклянные глаза загораются огоньками. Раздается крик чайки, постепенно нарастающий и под конец почти оглушительный. Под эти звуки занавес закрывается (Дубль 8) [2, с. 66].*

Многочисленные иронические отсылки к детективному дискурсу с элементами бульварного романа, триллера, дискурсу СМИ (а точнее – желтой прессы) характеризуют текст «Чайки» Акунина как пародийный:

*Дорн (махнув рукой). Какой там. Прямо в ухо, и мозги по стенке [2, с. 47].*

*Тригорин (нервно). ...Разве вы точно знаете время, когда произошло убийство?*

*Дорн. Резонный вопрос. Когда я вошел в комнату после хлопка, тело было теплым, из раны, пузырясь, стекала кровь, а по стенке еще сползали вышибленные мозги... (Дубль 5) [2, с. 60].*

У каждого героя есть повод для убийства Треплева. Действительная же картина убийства не ясна, и восьмая версия, в которой Тригорин разоблачает самого Дорна, является самой нелепой – причиной убийства стало маниакальное истребление Трепловым животных.

Исследуя тексты двух «Чаяк» (оригинал А. П. Чехова и версию Акунина) О. Исакова обращается к теории открытости/закрытости произведения У. Эко, согласно которой «открытым» является произведение, содержащее в своей внешней завершенности множество потенциальных прочтений [11]. По утверждению О. Исаковой, «Чайка» Акунина подрывает канонический статус пьесы Чехова через введение элементов поп-культуры, псевдо-детективного жанра, иронического отстранения и повторения» [4, с. 57]. Исследователь приходит к выводу, что текст Акунина, представляя собой «постмодернистский коллаж разных дискурсивных практик и иронических отсылок», не является «открытым» текстом, т. к. предлагает читателю не поливалентность интерпретаций, а «парадокс,

сочетающий множественность интерпретативных возможностей, замкнутых в структуре того, что можно назвать таксономией постмодернизма» [4, с. 57 – 58]. Действительно, все возможные варианты убийства Треплева исчерпываются восемью версиями, реальная картина преступления отсутствует, ответа на вопрос – кто все-таки убил – нет, да это и неважно. Такие характеристики как нагромождение абсурдных версий, смешение стилей и отсутствие истинной картины убийства указывают на принадлежность пьесы Акунина к эстетике постмодерна.

На наш взгляд, Акунин пародирует детективный дискурс, используя в качестве средства пародии прецедентный текст, поскольку снизить статус текста, обладающего универсальной ценностной значимостью сложнее, чем статус «безликого» дискурса (ведь объектом пародии не становится конкретный текст конкретного автора). Более того, в качестве объекта пародирования выступает не канонический детектив (хотя и его элементы встречаются в тексте), а его сниженная версия, полицейская история. Изначально детективные элементы были заимствованы детективом из универсально прецедентных текстов (Библия, пьесы Шекспира, трагедии Софокла и т. д.). Акунин, обращаясь к этим текстам, развивает и доводит до завершенности (гиперболизированной и абсурдной) именно детективные линии, т. е. предлагает вариант прочтения классических текстов как детективов. Детектив – один из возможных вариантов прочтения данных текстов, которые можно было бы, как нам кажется, прочитать как сказку, любовный или фантастический роман. В постмодернистских текстах автор становится читателем, так же, как читатель является автором, следовательно, возможен любой вариант интерпретации.

Итак, в текстах Акунина можно наблюдать переосмысление литературного мифа с точки зрения детектива, при этом тексты-интерпретации становятся полем для авторской игры как с прецедентными текстами, так и с прецедентными дискурсами.

## Литература

1. Акунин, Б. Гамлет. Версия / Б. Акунин // Новый мир. – 2002. – № 6.
2. Акунин, Б. Чайка. Комедия в двух действиях / Б. Акунин // Новый мир. – 2000. – № 4.
3. Дудина, И. А. Дискурсивное пространство детективного текста (на материале англоязычной художественной литературы XIX – XX вв.): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19 / И. А. Дудина – Краснодар, 2008. – 24 с.
4. Исакова, О. «Чайка» Б. Акунина и некоторые проблемы поэтики постмодернизма / О. Исакова // Молодые исследователи Чехова: материалы Международной научной конференции (Москва, май 2005 г.). – М.: МГУ, 2005.
5. Можейко, М. А. «Философия детектива»: классика – неклассика – постнеклассика / М. А. Можейко. – Режим доступа: <http://topos.ehu.lt/zine/2007/1/mozhejko.pdf>
6. Пьеге-Гро, Н. Введение в теорию интертекстуальности: [пер. с фр.] / общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова / Н. Пьеге-Гро. – М.: ЛКИ, 2008. – 240 с.
7. Слышкин, Г. Г. От текста к символу: лингвокультурные концепты прецедентных текстов в сознании и дискурсе / Г. Г. Слышкин. – М.: Academia, 2000. – 128 с.
8. Топоров, В. Н. Пространство и текст / В. Н. Топоров // Текст: семантика и структура. – М.: Наука, 1983.
9. Чехов, А. П. Три сестры: пьесы / А. П. Чехов. – Сургут: Северный Дом: Северо-Сибирское региональное книжное издательство, 1996. – 384 с.
10. Шекспир, У. Трагедия о Гамлете принце Датском / У. Шекспир; [пер. с англ., вступ. ст., прим. М. Л. Лозинского]. – СПб: Азбука-классика, 2008. – 416 с.
11. Эко, У. Открытое произведение / У. Эко. – СПб: Symposium, 2006. – 412 с.

**Информация об авторе:**

*Завьялова Галина Александровна* – старший преподаватель кафедры иностранных языков Кемеровского государственного сельскохозяйственного института, 8-951-571-5354, [zavialova1982@rambler.ru](mailto:zavialova1982@rambler.ru).

*Galina A. Zavyalova* – Senior Lecturer at the Department of Foreign Languages, Kemerovo State Agricultural Institute.