

*Mise en abyme*  
в фокусе интертекстуальности

Л. Е. Муравьева

НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ  
«ВЫСШАЯ ШКОЛА ЭКОНОМИКИ», НИЖНИЙ НОВГОРОД

*Аннотация.* Нарративные практики модернизма и постмодернизма предлагают обогащенную палитру приемов, обеспечивающих взаимодействие «своего» и «чужого слова» в пространстве текста. Особым случаем подобного взаимодействия становится художественная дискурсивная практика, создающая в нарративной структуре текста эффект внутренней редупликации и известная в западной критике как *mise en abyme*, а в отечественной филологии – как «геральдическая конструкция» (М. Б. Ямпольский) или «текст в тексте» (Ю. М. Лотман). *Mise en abyme* определяется из принципа авторефлексивности текста: благодаря приему повествование начинает отражать в себе элементы истории (мотив, событие, диегезис) – вплоть до процессов собственного создания или рецепции. Несмотря на то, что фигура *mise en abyme* вызывает особый интерес в актуальной риторической нарратологии, она практически не изучается в аспекте интертекстуальности. Это отчасти объясняется тем, что теория *mise en abyme* в первую очередь сосредоточивается на структурных и (мета)фикциональных особенностях данного построения, а редупликация традиционно рассматривается как особый тип нарративной структуры. По этой причине связь редуплицированного фрагмента с другими текстами не учитывается. Вместе с тем, на всем протяжении XX века редупликация как нарративно-композиционный принцип оформления текста не только трансформирует классическую повествовательную модель, но и обращается к другому тек-

Муравьева Л. Е. *Mise en abyme* в фокусе интертекстуальности // Критика и семиотика. 2017. № 1. С. 311–328.

ISSN 2307-1737. Критика и семиотика. 2017. № 1  
© Л. Е. Муравьева, 2017

сту как средству повышения экспрессивной образности. В литературе постмодернизма интертекстуальные возможности редупликации достигают своего апогея и начинают использоваться в качестве особого способа смыслопорождения. Постмодернистская традиция обнаруживает немало примеров произведений, авторефлексивные отношения в которых устанавливаются благодаря нарративной редупликации, которая одновременно отсылает к прецедентным текстам (романы Д. Лессинг, М. Каннингема, Д. М. Томаса, Д. Фаулза и др.). В статье предпринимается попытка изучения нарративной фигуры *mise en abyme* в интертекстуальном аспекте и с этой целью вводится понятие «интертекстуальной редупликации». Под интертекстуальной редупликацией предлагается понимать такое нарративное построение, в котором транспонированный фрагмент одновременно устанавливает референцию и к содержащему его тексту, и к другому тексту культуры. В статье предлагается типология редупликаций по интертекстуальному критерию, в соответствии с которой редупликации подразделяются на внутритекстовые и интертекстуальные, которые, в свою очередь, делятся на редупликации «своего» и «чужого слова». На материале романа М. Каннингема «Часы» (1999) подробно анализируется семиотический механизм редупликаций «чужого слова».

*Ключевые слова:* *mise en abyme*, редупликация, нарратив, семиотика, интертекстуальность, типы знаков.

УДК 80/81

*Контактная информация:* Муравьева Лариса Евгеньевна, кандидат филологических наук, преподаватель департамента литературы и межкультурной коммуникации Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (ул. Б. Печерская, 25/12, Нижний Новгород, 603155, Россия, [lemuravieva@hse.ru](mailto:lemuravieva@hse.ru))

### Введение

Оппозиция «своего» и «чужого» всегда оставалась неослабевающим источником семиозиса, но переосмысленная в нарративном ключе, она ложится в основу художественной рефлексии в эстетике постмодернизма. В литературе эта тенденция, с одной стороны, обнаруживается во все «возрастающем синкретизме» [Левина-Паркер, 2010] различных форм вербального представления опыта, проявляющемся в комбинации элементов различных жанров и дискурсов. Например, получивший широкую известность гибридный жанр «самосочинение» (*autofiction*, автофикшн), вышедший из-под пера французского автора С. Дубровски в 1977 г., становится не только слиянием автобиографии (*auto-*) и вымысла (*fiction*), но и попыткой объединить литературу с теорией и литературной критикой. Подобного вектора придерживаются постмодернистские писатели в стремлении фикционализировать элементы традиционно фактографических

жанров; так, в основу романа «Осень в Петербурге» Д. М. Кутзее (1994) ложится вымышленный эпизод биографии Достоевского. Несовпадение вымышленного образа Достоевского с реальным историческим лицом при этом старательно маскируется стилистически точным воспроизведением его писательской личности: идентификация персонажа «Осени» с Достоевским-писателем путем отсылок, аллюзий и реминисценций к его произведениям маркирует оппозицию «свое» – «чужое» характерным постмодернистским противопоставлением «вымышленного» и «фактического».

С другой стороны, тенденция к соположению «своего» и «чужого» проявляется в коллажировании и обыгрывании уже готовых текстов, сюжетных схем и повествовательных конфигураций – другими словами, в заимствовании «чужого слова» нарративной композицией. Например, в романы Д. М. Томаса вклеиваются по принципу коллажа фрагменты чужих текстов или целые тексты: «Аралат» (1983) дословно воспроизводит пушкинскую повесть «Египетские ночи», а в «Белом отеле» (1981) используются материалы «Бабьего Яра» А. Кузнецова. При этом «чужой текст» становится органической частью композиции текста-рецепции и выстраивает с ним богатейшую палитру семантических отношений.

Говоря словами Ю. Кристевой, слово в нарративной структуре романа XX в. демонстрирует то, как «европейская мысль переступила через свои конституирующие характеристики: тождество, субстанция, причинность, определенность, – и сменила их другими: аналогия, отношение, оппозиция» [Кристева, 2015, с. 93–94]. Именно на оси смещения «тождество – аналогия», «причинность – противопоставление», «определенность – неопределенность» формируется нарративный прием, известный в западной критике как *mise en abyme*, а в отечественной – как «геральдическая конструкция», «редупликация». Задавая в тексте автореферентные отношения по принципу *аналогии*, эта фигура одновременно нарушает нарративную логику, *противопоставляя* вариативные серии элементов повествования и формируя *неопределенность* относительно первичности, достоверности или фактографичности этих элементов в мире истории. Изучение *mise en abyme* восходит, во-первых, к литературоведческим штудиям, сложившимся вокруг романного наследия А. Жида в 1950-х гг., во-вторых – к структуралистской критике и нарратологическим исследованиям, начавшимся в 1970-х. *Mise en abyme* определяется исходя из принципа зеркальности, авторефлексивности текста: благодаря приему повествование начинает отражать в себе элементы истории (*histoire*), тему, основные мотивы – вплоть до процессов собственного производства или рецепции. Например, в романах М. Бютора или А. Роб-Грийе дескриптивный фрагмент (картина, витраж, афиша) воспроизводит значимый элемент нарративной логики (убийство, покушение и т. д.), а в романах А. Жида или О. Хаксли транспонируется сам процесс создания текста за счет удвоения пишущей

инстанции (дневник Эдуарда или дневник Филипа Куорлза). В постмодернизме эта нарративная практика маркируется общеэстетической художественной девиацией: произведение выходит за свои границы и начинает отражать не только элементы собственной структуры, но и чужие тексты, заново переосмысливая взаимодействие между творцом-создателем и его текстом в глобальном культурно-семиотическом контексте.

### *Mise en abyme* и проблема интертекстуальности

Фигура *mise en abyme* обнаруживает возможность выхода в интертекст еще задолго до постмодернистов: на всем этапе развития редупликации как эстетической формы XX в. задействовался ее потенциал обращения к чужому тексту как средству повышения экспрессивной образности. Так, Матисс еще в 1910-х гг. вписывал в свои картины образы других своих полотен, а кинематограф «новой волны» 60-х заимствовал фрагменты более ранних фильмов. Однако именно в литературе постмодернизма интертекстуальные возможности редупликации достигают апогея и начинают использоваться в качестве главного приема текстопостроения и смыслопорождения.

Интертекстуальный потенциал редупликации изучен недостаточно. Это отчасти объясняется тем, что «теория *mise en abyme*» сосредоточивается прежде всего на объяснении, как работает механизм «внутреннего анклава» [Dällenbach, 1977, p. 18] в структуре какого-то определенного текста. Редуплицированный фрагмент традиционно рассматривается как часть, отражающая целое, а его потенциальная связь с другими текстами не учитывается. Между тем постмодернистская традиция обнаруживает немало примеров произведений, зеркальные отношения в которых устанавливаются благодаря нарративной редупликации, которая одновременно отсылает к прецедентным текстам (романы А. Барикко, Д. Лессинг, М. Каннингема, Д. М. Томаса, Д. Фаулза и др.), что подводит к необходимости изучения фигуры в интертекстуальном аспекте.

Одним из первых проблему интертекстуальности *mise en abyme* рассматривает отечественный исследователь М. Б. Ямпольский. В книге «Память Тиресия» в главе «Геральдическая конструкция и проблема “третьего текста”» он обращается к интерпретации подобных нарративных построений через установление интертекстуальных связей с одним или несколькими «внеположенными текстами», рассматривая этот процесс по аналогии с механизмом превращения цитаты в гиперцитату [1993, с. 73–91]. Например, структура «пьеса в пьесе» из фильма Гриффита «Перевоспитание пьяницы» отсылает к «Добыче» Золя, а фраза «Rosebud» из «Гражданина Кейна» интерпретируется через референцию сразу к двум текстам: «Кубла Хан, или Видение во сне» Кольриджа и «Тайна Эдвина Друдра» Диккенса. Вместе с тем анализ исследователя, во-первых, сосредоточива-

ется преимущественно на материале киноповествований, во-вторых, им не устанавливается специфика смысловых и семиотических отношений между «третьим текстом» и собственно редулицированным фрагментом в нарративе, которые сводятся, по мнению Ямпольского, к «семантической воронке» [Там же, с. 91]. Однако идеи учёного открывают новые перспективы для признания за *mise en abyme* интертекстуального потенциала и требуют дальнейшего развития.

В данной статье предлагается типология редулициаций (*mise en abyme*) в аспекте интертекстуальности. Межтекстовые связи, задаваемые в произведении структурой *mise en abyme*, представляют особый семиотический случай и становятся дополнительным источником смыслообразования. По интертекстуальному критерию предлагается подразделять редулициации на внутритекстовые и интертекстуальные, которые, в свою очередь, делятся на редулициации «своего» и «чужого слова» (рис. 1).



Рис. 1. Типология редулициаций по критерию интертекстуальности

Расширение перспективы изучения редулициации в плане межтекстовых взаимодействий не может не сказаться на интерпретации ее семантических свойств. Интертекстуальность позволяет лучше понять феномен нарративной фигуры, выявить ее семантические основания путем сопоставления ряда текстов, участвующих в семиозисе. Но, прежде чем непосредственно обратиться к рассмотрению каждого из этих типов, следует уточнить понимание интертекстуальности в оптике изучения нарративной редулициации.

В классических работах Ю. Кристевой, М. Риффатера и др. под интертекстом понимается корпус текстов, объединенных отношением взаимодействия, а под интертекстуальностью – отношения между отсылками к «чужому слову» внутри конкретного текста. В то же время некоторые ученые несколько иначе трактуют вопрос межтекстуальных связей

(Ж. Женетт). Например, если Кристева понимает интертекстуальность как «пермутацию текстов», динамическое соотношение высказываний, взятых из других художественных произведений, которые пересекаются в конкретном текстовом пространстве [Kristeva, 1969], то для Женетта интертекстуальность является одним из типов межтекстовых взаимодействий и сводится просто к цитации. Классификация Женетта, изложенная в его книге «Палимпсесты: литература во второй степени» (1982), предлагает пять типов межтекстуальных (в его терминологии – «транстекстуальных») связей, которые могут устанавливаться между различными текстами. Характер «взаимоприсутствия» («*corprésence*») одного текста в другом может обеспечиваться следующим образом [Genette, 1982, p. 7–14]:

1) путем цитирования, аллюзии, плагиата (это отношение Женетт называет *интертекстуальностью*, понимая его в более узком смысле, чем Кристева);

2) через отношение текста с его названием, подзаголовком, эпиграфом, иллюстрациями (*паратекстуальность*);

3) через «комментарий» одного текста к другому; прямое цитирование при этом не является обязательным (*метатекстуальность*);

4) когда один текст создается с опорой на другой источник, «отпочковывается» от него («*se griffe*»), при этом исходный текст называется гипотекстом, а конечный – гипертекстом (отношения *гипертекстуальности*);

5) в случае обращения к жанровым канонам, дискурсивным параметрам и архетипам, позволяющим соотнести конкретный текст с символической культурной моделью (*архитекстуальность*).

Подробная классификация Женетта позволяет точно идентифицировать тип отношений, возникающий в редуцированном тексте: чаще всего связи между редупликацией и прецедентными текстами приближаются к «гипертекстуальным». Рассматривая процесс создания гипертекстов в культурном пространстве, Женетт отмечает, что такие связи между производным текстом и первоисточником являются более определенными и менее факультативными, чем, к примеру, отношения, устанавливаемые через аллюзии или цитаты. Он предлагает следующее определение гипертекстуальных отношений: «Гипертекстом я называю любой текст, произведенный от предшествующего путем прямой трансформации (которую мы будем называть просто *трансформацией*) или непрямой трансформации: ее мы будем называть *имитацией*» [Genette, 1982, p. 14]. Разница между двумя видами гипертекстуальных отношений заключается в том, что трансформация, по сути, обозначает перенос действия текста-оригинала (значимые элементы сюжета, отношения между участниками истории) на гипертекст. В качестве примера Женетт приводит «Улисса» Джойса как трансформацию «Одиссеи». Имитация, напротив, отсылает скорее к воспроизведению стилизованных особенностей, чем к элементам истории гипотек-

ста; гипертекстуальной имитацией «Одиссеи», по Женетту, является «Энеида» Вергилия.

Возвращаясь к интертекстуальной редупликации, можно констатировать, что характер межтекстовых связей в таком построении наиболее близок к «гипертекстуальным трансформациям» в понимании Женетта. Точно так же, как трансформации, интертекстуальные редупликации создаются на базе первоисточника (гипотекста); они, как и гипертекст, воспроизводят значимые элементы сюжета оригинала и типы отношений между персонажами. В чем же заключается разница? Интертекстуальная редупликация идет дальше гипертекста и «включается» в обрамляющий нарратив производного текста: межтекстовый характер взаимодействия подчеркивается многоуровневой (редуплицированной) структурой конечного произведения. Например, в романе «Часы» М. Каннингема (1999) редупликацией является история написания «Миссис Дэллоуэй» Вирджинией Вулф, хронологически не связанная с первой историей чтения уже написанного романа второй героиней, Лорой Браун, и, наконец, транспозиция истории Клариссы Дэллоуэй на события, случающиеся с третьей героиней – Клариссой Воган. Фактически гипертекстом (трансформацией) в «Часах» является только история третьей героини, воспроизводящей события романа «Миссис Дэллоуэй». Но тесно переплетенные между собой истории двух других героинь (одна из которых является непосредственным автором «Миссис Дэллоуэй»), расположенные по принципу горизонтальных диегетических уровней, их тематическая аналогия и автореферентность свидетельствуют о том, что перед нами не просто гипертекст, а интертекстуальная редупликация.

Здесь необходимо сформулировать определение интертекстуальной редупликации. Под *интертекстуальной редупликацией* предлагается понимать такую модель нарративного построения, при которой текст *A* можно совместить с текстом *B* по принципу включения ( $B \in A$ ), при этом вложенный текст будет выстраивать отношение подобия с включающим текстом ( $B \sim A$ ). Семиотическая модель интертекстуальной редупликации предполагает процесс тройной референции: транспонированный фрагмент отправляет сначала к своему референту, затем к тексту, который его содержит, и, наконец, к другому тексту культуры.

В качестве конституирующих признаков интертекстуальной редупликации мы выделяем следующие:

- нарратив построен как многоуровневая модель, уровни которой объединены отношением подобия;
- один из уровней нарративного текста *A* является текстом *B*, который включается в текст *A* ( $B \in A$ ), при этом вложенный текст выстраивает отношение подобия с включающим текстом ( $B \sim A$ );
- транспонированный фрагмент в нарративе отправляет к прецедентному тексту путем его референтной номинации через цитирование его фраг-

ментов, имитацию описываемых в нем событий, воспроизведение процесса его создания или чтения и т. д.;

- референция транспонированного фрагмента является трехэтапной: после непосредственного референтного установления содержания высказывания оно отсылает к автореферентному знаку в содержащем тексте (редупликация), а затем к другому тексту культуры (интертекстуальная редупликация);

- текст, построенный по принципу интертекстуальной редупликации, часто использует композиционный принцип включения; при этом включающий текст позиционирует себя как метадиегетический по отношению к включенному тексту; между ними часто устанавливаются отношения по типу «процесс создания – произведение».

Возвращаясь к типологии интертекстуальных редупликаций, необходимо еще раз подчеркнуть, что они подразделяются на три типа в зависимости от отношения редуплицируемого фрагмента (*fragment en abyme*) к тексту-первоисточнику. Первый тип отношений предполагает ситуацию, когда транспонированный фрагмент устанавливает автореферентные отношения непосредственно с содержащим его текстом – в данном случае речь идет о *внутритекстовой редупликации*. Во втором и третьем случаях редупликация отсылает к прецедентному тексту, в качестве которого может выступать либо текст того же автора, либо чужой текст в пространстве культуры. Такие типы редупликаций предлагается называть соответственно *редупликациями «своего» и «чужого» слова*. Рассмотрим каждый из этих типов и остановимся подробнее на самом интересном, на наш взгляд, и наименее изученном случае – редупликации «чужого слова».

### Внутритекстовые редупликации

Внутритекстовые редупликации группируются путем определения нарративного элемента, к которому отсылает транспонированный фрагмент: в этом качестве может выступать какой-то элемент истории (мотив, событие, уровень) или дискурса (событие рассказывания или чтения). В этих случаях редупликация не выходит за пределы текста и устанавливает внутренние корреляции с другими текстовыми элементами. Фигура редупликации является внутритекстовой в романах А. Роб-Грийе «Соглядатай» (1955) и «В лабиринте» (1959), в «Дезинсекторе!» У. Берроуза (1973), в «Золотых плодах» Н. Саррот (1965), в «Истинной жизни Себастьяна Найта» В. Набокова (1939) и др. При этом автореферентные отношения в тексте задают особую герметичность смыслов: каждая новая вариация замыкает произведение на самом себе, актуализируя скольжение интерпретации между различными вариациями одного и того же образно-тематического элемента. Например, в романе М. Бютора «Расписание» (1956) мотив лабиринта получает развитие одновременно через описание гобеле-

нов, вышитых на сюжет мифа о Тесее, через мотив блуждания по городу Блестону, построенному по принципу лабиринта, и через «лабиринтную» форму самого письма – дневника Ревеля. Так редупликация разворачивается одновременно в нескольких нарративных инстанциях, используя некую «смысловую субстанцию» и кодифицируя ее на разных структурных уровнях повествования.

### **Редупликации «своего слова» (авторедупликации)**

Иной случай обнаруживается в повествованиях, в которых внутренняя редупликация устанавливает автореферентные отношения не только с обрамляющим нарративом, но и с прецедентными текстами. В первом случае речь идет об авторедупликациях, или «редупликациях своего слова», под которыми предлагается понимать нарративное построение по типу *mise en abyme*, в котором в качестве транспонированного фрагмента используется прецедентный авторский текст. Сложно судить о распространенности этого варианта редупликации в связи с каким-либо отдельным литературным направлением или течением; скорее, авторедупликация выступает универсальным показателем намеренной фикционализации творчества, переосмысления готового текста, творческого диалога с самим собой. Для прояснения семиотического и структурного механизма авторедупликации прежде всего обратимся к примеру из области изобразительного искусства.

Авторедупликации распространяются в искусстве XX в. в связи с живописными экспериментами художников-авангардистов, в творчестве которых переосмысливается классический прием «картина в картине». Традиционно «картина в картине» как элемент жанровой сцены, портрета или натюрморта выполняла декоративную, орнаментальную функцию: подчеркивала характер пространства (салон, гостиная, зала, галерея и т. д.), в котором располагался объект или совершалось действие. Однако в некоторых случаях внутреннее изображение было мотивировано связью с общим сюжетом полотна (и выполняло тем самым роль «проторедупликации»). Например, символическим значением наделяется «картина в картине» Э. Делакруа «Мильтон диктует дочерям “Потерянный рай”» (1826). Это произведение посвящено поэме Джона Мильтона о духовном падении и изгнании человека из рая, которую ослепший поэт в течение семи лет диктовал своим дочерям. За спиной Мильтона и дочерей изображена висящая на черной стене картина на сюжет изгнания из рая, при этом «создается впечатление, что она существует только в сознании стихотворца и символизирует рождение поэмы» [Великие художники..., 2010, с. 9]. Здесь «картина в картине» выполняет дублирующую, проясняющую функцию по отношению к содержащемуся тексту, прочно связывается с ним отношением семантической аналогии. «Картина в картине» в клас-

сическом произведении, несмотря на вторичность по отношению к главному нарративному пространству, претендовала на неразрывное внутреннее единство с полотном, была важной деталью общего замысла. При этом в большинстве случаев внутреннее полотно наделялось абсолютно фикциональной природой.

Радикальный разрыв с традиционным пониманием «картины в картине» происходит в работах Анри Матисса, для которого внутреннее изображение не только играет доминирующую роль в композиционном пространстве, но и является отсылкой к реально существующим другим его работам. В 1909 г. Матисс пишет «Натюрморт с “Танцем”» (другое название «Фрукты, цветы, панно “Танец”»), одновременно заканчивая работу над первой версией «Танца» [Матисс, 2007, с. 62]. В этой картине два плана реальности (фигура – фон) уже не устанавливаются исходя из первичности / вторичности редуцируемого фрагмента, поскольку он отсылает к реально существующему артефакту. «Картина в картине» уже не претендует на смысловое единство с обрамляющим ее сюжетом, но сознательно заявляет об авторской идентичности своего создателя через отсылку к другому полотну. В литературе похожий пример обнаруживаем, когда в романе «Гвоздодер» А. Козна (1938) нарратор заявляет о том, что он является автором «Солаля» (1930) – предыдущего романа Козна.

#### **Редупликации «чужого слова»**

Второй тип интертекстуальной редупликации устанавливается на основе текстов, в которых транспонированный фрагмент отсылает к другим засвидетельствованным текстам культуры. Мы предлагаем называть их редупликациями «чужого слова». В качестве примера обратимся к разбору механизма интертекстуальной редупликации в романе М. Каннингема «Часы» (1999).

Структура романа М. Каннингема «Часы», удостоенного Пулитцеровской премии, похожа на расставленные с геометрической точностью ряды зеркал, проецирующие друг на друга отражение предмета, который читателю так и не удастся увидеть, но чей след оставляет след на всей поверхности текста. Этим ускользающим объектом отражения является роман «Миссис Дэллоуэй» В. Вулф (1925), но «отражение» в данном случае не совсем подходящий термин. «Часы» не представляют собой ни литературный ремейк, ни гипертекстуальную трансформацию (в значении Женетта), хотя признаки обоих явлений частично представлены в этом романе. В отличие от ремейка, «Часы» не являются «переводом старой версии в новую» (черты новой версии «Миссис Дэллоуэй» присутствуют только в одной линии развития этого романа – той, что касается истории Клариссы Воган), а в отличие от гипертекста этот роман не может считаться полноправной трансформацией чужого сюжета, поскольку сам харак-

тер межтекстовой связи с первоисточником настойчиво подчеркивается на всех структурных и тематических уровнях произведения: начиная от заглавия («Часы», как известно, это первый вариант названия «Миссис Дэллоуэй»; подзаголовки «Mrs. Dalloway», «Mrs. Woolf» и имена персонажей также апеллируют к первоисточнику) и заканчивая введением в пространство романа фигуры самой Вирджинии Вулф, пишущей роман.

Характерной особенностью романа становится взаимосвязь различных планов повествования, объединенных не только проекцией на роман-первоисточник, но и внутренним развитием нарративной логики. Три главные героини «Часов», живущие каждая в своем мире, в своем времени и пространстве – в Англии 1920-х гг., в Лос-Анджелесе 1949 г. и в Нью-Йорке конца XX в., – связаны не только историей создания и чтения «Миссис Дэллоуэй», но и влиянием, которое оказывает на них эта книга. Главным фокусом романа становится характерный вопрос воздействия, которое способны оказывать истории на ход самой жизни. Первая героиня, Вирджиния Вулф, томится в пригороде Лондона под присмотром мужа и сестры и пишет роман «Миссис Дэллоуэй», размышляя о том, стоит ли ей убивать свою героиню. Лора Браун из Лос-Анджелеса, жена героя войны и мать маленького Ричи, читает «Миссис Дэллоуэй». Сопоставляя себя с героиней романа, она осознает невыносимость бытия и пытается покончить с собой. Редактор нью-йоркского издательства Кларисса Воган по прозвищу «Миссис Дэллоуэй» устраивает прием в честь литературной премии, которой награждают ее друга Ричарда, больного СПИДом писателя. Центральным событием его книги, выигравшей приз, становится травма прошлого: он описывает, как в его детстве мать покончила жизнь самоубийством. Три микронарратива умело комбинируют мельчайшие события из параллельных историй таким образом, что их непосредственная связь становится очевидной только к концу повествования: Ричи, сын Лоры Браун, оказывается тем самым умирающим писателем, в честь которого Кларисса Воган устраивает прием, а его мать, вопреки описанию в книге, оказывается жива и приезжает на похороны сына (на самом деле в молодости она не погибла, а просто ушла из семьи). Как Демиург над этими двумя историями возвышается фигура Вирджинии Вулф, чьи размышления оказываются буквально пророческими не только для персонажей ее книги, но и для тех, кто эту книгу читает. Ее решение оставить в живых героиню (миссис Дэллоуэй) и убить писателя (Септимуса) проецируется на развитие нарративной логики «Часов»: героини романа остаются живы, тогда как писатели – Ричард и сама Вирджиния – погибают. Уместно в этой связи провести параллель с дневниковой записью А. Жида, предваряющей его рассуждения о повествовательной технике *en abyme*. Писатель размышляет о «влиянии книги на того, кто ее пишет, в процессе самого письма. Поскольку выходя из нас, она нас меняет, как изменяет течение нашей жизни» [Gide, 1943, p. 44].

Нарративная логика этого произведения требует особого композиционного оформления, и им становится интертекстуальная редупликация. Текст дублирует процесс создания чужого текста путем установления аналогий к нему на разных уровнях собственной организации.

Устройство по принципу редупликации показывает, какие смысловые отношения устанавливаются в тексте, как различные уровни соотносятся между собой и – главное – как они соотносятся с текстом-первоисточником. Текст-первоисточник («генотекст» словами Кристевой или «гипотекст» словами Женетта) является своего рода нарративной программой, в которой заложены сценарии развития производного текста. Так, к каждому значимому узлу нарративной структуры «Миссис Дэллоуэй» возникает ряд аналогичных событий в «Часах»: покупка цветов, происшествие с именитой персоной (Премьер-министр? Королева? Звезда кино?), вечерний прием, самоубийство. Интертекстуальные референции устанавливаются, впрочем, не только к глубинным событиям нарративной последовательности, но и к поверхностному уровню презентации событий: аналогии возникают даже на уровне параллельных синтаксических конструкций (ср.: *What a luck! What a plunge!* («Mrs. Dalloway») и *What a thrill, what a shock...* («The Hours»)).

Если рассматривать интертекстуальные взаимодействия с семиотической точки зрения, то все референтные отсылки в нарративной структуре «Часов» можно распределить по трем типам знаков, предложенных Ч. Пирсом: иконическому, индексальному и символическому. В качестве примера возьмем событие «покупка цветов» из нарративной последовательности «Миссис Дэллоуэй».

Это событие представлено по меньшей мере трижды в микронарративах главных героинь романа. Каждое из этих событий построено как высказывание, чей прямой и непосредственный референт (собственно покупка цветов) предполагает вторичную референциальную отсылку к первой фразе романа «Миссис Дэллоуэй»: *Mrs. Dalloway said she would buy the flowers herself* («Миссис Дэллоуэй сказала, что купит цветы сама»). Однако семиотический характер этих отсылок различный (рис. 2).

Высказывание, принадлежащее микронарративу Клариссы Воган, представляет собой иконический знак события из романа «Миссис Дэллоуэй». Кларисса Воган собирается устроить прием в честь литературной премии, которой награждают ее друга Ричарда, и ей остается купить цветы для торжества:

There are still the flowers to buy. Clarissa feigns exasperation (though she loves doing errands like this), leaves Sally cleaning the bathroom, and run out, promising to be back in half an hour [Cunningham, 2006, p. 9].

Остается еще купить цветы. Кларисса симулирует недовольство (хотя на самом деле любит заниматься такими вещами), оставляет Салли отдраи-

вать ванну и выбегает, пообещав вернуться через полчаса максимум (перевод Д. Веденяпина).

В ходе этой отсылки обнаруживается семантическая тождественность двух событий, принадлежащих различным мирам историй. Отсылка стоит по иконическому типу: покупка цветов Клариссой Воган повторяет покупку цветов Клариссой Дэллоуэй, хотя прямого указания на интертекстуальный референт это высказывание не содержит. Это высказывание является нарративным воспроизведением, своего рода нарративной имитацией события, содержащегося в тексте-первоисточнике. Их интертекстуальная связь устанавливается в процессе иконического воспроизведения знака события, условий его свершения и фрейма, в котором это событие актуализируется. Впоследствии текст развивает и подтверждает эту аналогию путем установки других параллелей к первому высказыванию. Весь фрейм «покупка цветов» из романа «Миссис Дэллоуэй» трансформируется в практически аналогичный фрейм в «Часах»: июньское утро Лондона – июньское утро Нью-Йорка, случайная встреча с Хью – случайная встреча с Уолтером Харди, приход в цветочный магазин мисс Пим – приход в магазин Барбары, происшествие с автомобилем премьер-министра – происшествие у киношников и т. д.

Второй тип семиотической связи – индексальный – устанавливается между текстом-первоисточником и «Часами» в микронарративе Лоры Браун. В нем содержится непосредственное указание на фразу *Mrs. Dalloway said she would buy the flowers herself*; нарративно это мотивируется тем, что Лора Браун читает роман Вулф. В тексте прямо воспроизводится цитата из этого романа:

“Mrs. Dalloway said she would buy the flowers herself.” <...>  
 Laura Brown is trying to lose herself. No, that’s not the exactly – she is trying to keep herself by gaining entry into a parallel world. She lays the book face down on her chest. Already her bedroom (no, their bedroom) feels more densely inhabited, more actual, because a character named Mrs. Dalloway is on her way to buy flowers [Cunningham, 2006, p. 37]

«Миссис Дэллоуэй сказала, что сама купит цветы». <...>  
 Лора Браун пытается выпасть из своей жизни. Нет, не совсем так, скорее, она пытается вернуться к себе, получив доступ в параллельный мир. Она кладет книгу обложкой вверх себе на грудь. Уже сейчас ее спальня (точнее, их спальня) кажется ей не такой пустой и чуть более реальной, потому что литературная героиня по имени миссис Дэллоуэй отправилась за цветами (перевод Д. Веденяпина).

Индексальная связь между высказыванием и его интертекстуальным референтом устанавливается путем идентификации первоисточника как литературного артефакта: Лора Браун «кладет книгу

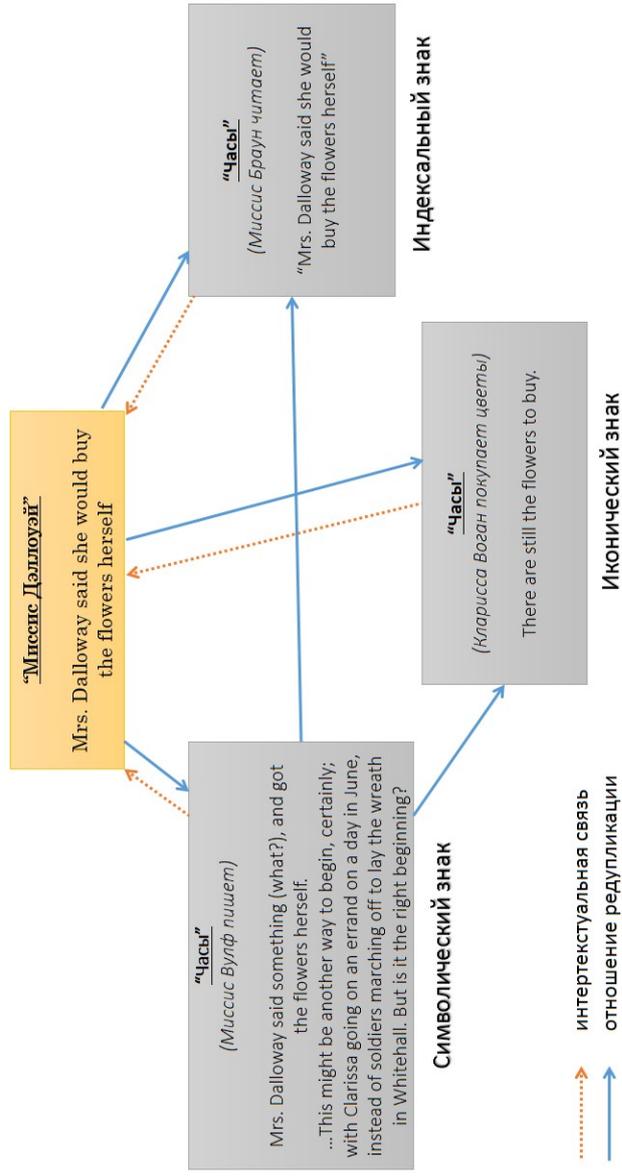


Рис. 2. Типы знаков в структуре «Часов» М. Каннинггема

обложкой вверх», в ее спальне появляется «литературная героиня по имени миссис Дэллоуэй» и т. д. Следующие аналогии с цветами носят уже иконический характер: Лора Браун спускается в столовую и обнаруживает, что ее муж сам купил цветы на свой день рождения. Однако дальнейшее развитие ментальных и физических событий, относящихся к самой Лоре Браун, поддерживается индексальными референциями к прямым цитатам из «Миссис Дэллоуэй».

Третья отсылка к фразе *Mrs. Dalloway said she would buy the flowers herself* заключена в микронарративе Вирджинии Вулф и представляет собой символический знак референтной связи.

Mrs. Dalloway said something (what?), and got the flowers herself. <...>

Virginia awakens. This might be another way to begin, certainly; with Clarissa going on an errand on a day in June, instead of soldiers marching off to lay the wreath in Whitehall. But is it the right beginning? [Cunningham, 2006, p. 29].

Миссис Дэллоуэй что-то сказала (что?) и сама купила цветы. <...>

Вирджиния просыпается. Да, конечно, можно начать не с солдат, марширующих с венками по Уайтхоллу, а с того, как Кларисса июньским утром отправляется за цветами. Но хорошо ли это? Не слишком ли банально? (перевод Д. Веденяпина).

В этом случае отношения между текстами предполагают не столько референцию к конкретному текстовому фрагменту, сколько поиск символического основания этого текста, который запечатлевается в процессе его создания. Поэтому референтная фраза намеренно искажается в производном тексте (*Mrs. Dalloway said something (what?), and got the flowers herself*): ее синтаксическая неустойчивость подчеркивает характер процесса ее творения. Сам факт существования этого высказывания помещается в символический контекст его производства, условий его существования как части литературного артефакта.

Нас интересует, в первую очередь, символический тип интертекстуальных взаимодействий, поскольку этот тип наиболее очевидно подводит композицию текста к необходимости редупликации. Но следует отметить, что все виды межтекстовых взаимоотношений тесно переплетаются в структуре этого текста. Как представлено на схеме (см. рис. 2), дополнением к интертекстуальным отсылкам становится связь редуплицирования, т. е. повторение элементов, объединенных отношением подобия, на различных уровнях нарративной структуры. В данном случае уровни текста структурируются горизонтально (нарратив Лоры, Клариссы и Вирджинии) и вертикально – по отношению этих нарративов к тексту-первоисточнику. То, что Вирджиния пишет роман, предполагает, во-первых, существование в тексте второго уровня – создаваемого романа – и, во-вторых, отношений между писателем и его произведением. Необычность композиционного

решения заключается в том, что пласт редупликации (роман «Миссис Дэллоуэй») выносится за рамки текста, который мы читаем, и фактически (хронологически) ему предшествует. В этом заключается функциональная значимость интертекстуальной редупликации как особого нарративного приема.

### Заключение

На всем протяжении развития художественной формы в XX в. неустанно ищутся новые способы рассказывания: это и отказ от организующей роли интриги, и игра с размытой темпоральностью, и плавающая точка зрения, и фальсифицирующие тактики и стратегии. Особое место в реестре новаторских форм принадлежит приемам, маркирующим смещение художественного фокуса с истории на процесс ее производства, и главным из них становится *mise en abyme*. Внутренняя редупликация становится не только маркером обновления нарративного языка, но и инструментом поиска философских оснований творчества, преломляющихся в нарративно-композиционной структуре произведения. В поэтике постмодернизма отражение элементов повествования внутри повествования не удовлетворяется границами текста и обращается к культурному диалогу и взаимодействию.

По замечанию Б. Гройса, в современную эпоху «само конструирование образов становится предметом художественной рефлексии – вне зависимости от того, насколько эти образы способны воспроизводить реальность» [2013, с. 130]. На первый план выдвигаются маркеры вторично переосмысленной реальности, которые конструируют мир истории через исследование универсальных механизмов создания текста – не только своего, но и чужого. При этом кардинальным образом пересматриваются границы между чужим и своим, искусством и жизнью, заимствованием и «со-творчеством». Повествование обращается к собственным истокам, чтобы сконструировать историю из заданных культурой элементов, а *mise en abyme* свидетельствует об отшлифовке новой формы отношений между создателем и текстом.

### Список литературы

Гройс Б. Политика поэтики: Сб. ст. М.: АД Маргинем Пресс, 2013. 400 с.

Кристева Ю. Семиотика: исследования по семанализу / Пер. с фр. Э. А. Орловой. 2-е изд. М.: Академический проект, 2015. 285 с.

Левина-Паркер М. Введение в самосочинение: автофикшн // Журнальный зал. Новое литературное обозрение. 2010. № 103. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2010/103/le2.html> (дата обращения 09.02.2016).

- Ямпольский М. Б. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. М.: Культура, 1993. 464 с.
- Великие художники. Альбом 32. Делакруа. М.: Директ-Медиа. ИД «Комсомольская правда», 2010. 52 с.
- Матисс. М.: ОЛМА Медиа Групп, 2007. 128 с. (Серия: Галерея гениев).
- Cunningham M. *The Hours* [a novel]. London: Harper Perennial, 2006. 240 p.
- Dällenbach L. *Le récit spéculaire: Essai sur la mise en abyme*. Paris: Seuil, 1977. 247 p.
- Genette G. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil, 1982. 467 p.
- Gide A. *Journal (1889–1912)*. Gallimard 1889–1912, 1943. 469 p.
- Kristeva J. *Sēmeiōtiké: recherches pour une sémanalyse*. Paris: Éditions du Seuil, 1969. 381 p.

#### Article metadata

*Title:* *Mise en abyme* in the aspect of intertextuality

*Author:* L. E. Muravieva

*Author's e-mail:* lemuravieva@hse.ru

*Author affiliation:* National Research University – Higher School of Economics

*Abstract.* Modern and postmodern narrative practices offer a wide range of devices providing the intertextual interaction within narrative. A special case of this interaction is the discursive literary practice which creates an effect of interior reduplication in narrative structure, well known as *mise en abyme* in Western literary criticism and *heraldic construction* (M. Yampolskiy) or *text-within-a-text* (Yu. Lotman) in Russian philology. *Mise en abyme* is guided by the principle of self-reflexivity in the text: due to this device narrative can reproduce within itself the elements of the *story* (motives, events, diegetic levels, etc.) or the *discourse* (the process of its own creation or reception). Despite the fact that *mise en abyme* evokes a special interest in present-day rhetorical narratology, the figure is practically not studied in the aspect of intertextuality. It can be particularly explained by the fact that, firstly, “*mise en abyme* – theory” is focused on structural and/or metafictional aspects, secondly, that the interior reduplication is traditionally regarded as a special type of narrative structure. As a result, the links between reduplication and other texts are not taken into consideration. However, all through the XX century the *mise en abyme* as a principle of narrative and compositional organization of text not only transforms classical narrative model, but also refers to precedent texts by way of reinforcement the expressiveness. In the postmodern literature intertextual potential of *mise en abyme* draws to a head and begins to be used as a specific way of significance. Postmodern literary tradition gives a great number of examples

of self-reflexivity in the texts provided both by the *mise en abyme* structure and by references to precedent texts (e.g. novels by D. Lessing, M. Cunningham, D. M. Thomas, J. R. Fowles, etc.). The article studies the phenomenon of intertextuality of the *mise en abyme* – figure and for this purpose it is introduced the notion of the *intertextual reduplication*. It is proposed to define the intertextual reduplication as a narrative structure, in which an embedding fragment refers both to the embedding narrative and to the other text. The article gives the typology of mises en abyme according to the intertextual criterion. Reduplications are divided into “in-textual” and “intertextual reduplications” which are subdivided in their turn into “self-reduplications” and “reduplications of other texts”. The semiotic mechanism of the last type is detailed in the analysis of “The Hours” by M. Cunningham (1999).

*Key terms:* *mise en abyme*, narrative, semiotics, intertextuality, types of signs.

*Reference literature (in transliteration):*

Cunningham M. The Hours [a novel]. London: Harper Perennial, 2006. 240 p.

Dällenbach L. Le récit spéculaire: Essai sur la mise en abyme. Paris: Seuil, 1977. 247 p.

Genette G. Palimpsestes: la littérature au second degré. Paris: Éditions du Seuil, 1982. 467 p.

Gide A. Journal (1889–1912). Gallimard 1889–1912, 1943. 469 p.

Grojs B. Politika pojetiki: Sb. st. M.: AD Marginem Press, 2013. 400 s.

Jampol'skij M. B. Pamjat' Tiresija. Intertekstual'nost' i kinematograf. M.: Kul'tura, 1993. 464 s.

Kristeva J. Sēmeiōtiké: recherches pour une sémanalyse. Paris: Éditions du Seuil, 1969. 381 p.

Kristeva Yu. Semiotika: issledovanija po semanalizu / Per. s fr. E. A. Orlovoj. 2 izd. M.: Akademicheskij proekt, 2015. 285 s.

Levina-Parker M. Vvedenie v samosochinenie: avtofikshn // Zhurnal'-nyj zal. Novoe literaturnoe obozrenie. 2010. № 103. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2010/103/le2.html> (data obrashhenija 09.02.2016).

Matisse. M.: OLMA Media Grupp, 2007. 128 s. (Serija: Galereja geniev).

Velikie hudozhniki. Al'bom 32. Delakrua. M.: Direkt-Media. ID «Komso-mol'skaja pravda», 2010. 52 s.