

Язык теории как объект метапародии в прозе русского постмодернизма*

Г. А. Жиличева

НОВОСИБИРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ
РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ГУМАНИТАРНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Аннотация. Статья посвящена функциям метапародии в современной прозе. Рассмотрение проблемы базируется на концепции Ю. В. Шатина, установившего, что пародийность, в отличие от пародичности, усложняет референтную сферу текста.

В литературе постмодернизма рефлексия популярных теоретических концепций и понятий включается в сюжет, что приводит к эффекту метапародии, т. е. пародии на метаязык. В статье на материале произведений А. Битова, А. Жолковского, М. Успенского, А. Левкина, В. Пелевина анализируется рецепция теории сюжетных функций Проппа, структуралистского представления о языке как системе знаков, постструктуралистских категорий дискурса и нарратива.

Ключевые слова: метапародия, постмодернизм, роман, нарратив, А. Битов, А. Жолковский, М. Успенский, А. Левкин, В. Пелевин.

УДК 82. 01/09

* Публикация подготовлена при финансовой поддержке Российского научного фонда (проект № 20-18-00417).

Жиличева Г. А. Язык теории как объект метапародии в прозе русского постмодернизма // Критика и семиотика. 2020. № 1. С. 40–51.

DOI 10.25205/2307-1737-2020-1-40-51

Контактная информация: Жиличева Галина Александровна, доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы, теории литературы и методики обучения литературе Новосибирского государственного педагогического университета (ул. Виллюйская, 28, Новосибирск, 630126, Россия, gali-zhilich@yandex.ru); Российский государственный гуманитарный университет (Миусская пл., 6, Москва, 125993, Россия)

Современная теория пародии, базирующаяся на трудах О. М. Фрейденберг, М. М. Бахтина, Ю. Н. Тынянова, сквозь «призму» пародийного произведения рассматривает принципы поэтики различных литературных эпох, культурные механизмы, лежащие в основе литературного процесса, эволюцию жанров. Но пародия может выступать и объектом, изучение которого позволяет теоретизировать особенности функционирования художественного языка. Примером семиотического подхода к проблеме является концепция Ю. В. Шатина, который соотносит проведенное Тыняновым разграничение пародичности и пародийности, «пародической формы» и «пародийной функции» [Тынянов, 1977, с. 290] с дихотомией языка и речи, постулированной Ф. де Соссюром [Шатин, 2009, с. 180]. Анализируя феномен пародии на материале русской литературы разных эпох, исследователь приходит к выводу о существенных различиях в знаковых системах пародичных и пародийных текстов: «В случае пародичности <...> нет ничего такого, что не подчинялось бы <...> комической переделке уже существующего текста. В пародийности знак лишь указывает на источник, открывая новое поле референций» [Там же, с. 196].

В современной литературе такого рода расширение референтной сферы может происходить и за счет метапародийности. В статье рассмотрим функционирование метапародии в русской постмодернистской прозе.

Необходимо отметить, что в большинстве исследований метапародия определяется как пародия на пародию. Например, американский славист Г. Морсон описывает метапародию как пародию второго порядка, приводя в пример второй том «Дон Кихота» (пародию на пародию на роман) и «Евгения Онегина» (пародию на пародию на романтическую поэму) [Morson, 1988, p. 143].

Однако нас интересует другой вариант метапародийности, связанный с рефлексией в художественном тексте метаязыка гуманитарных наук. Язык теории в данном случае может выполнять особую функцию – быть способом интертекстуальной сверхдетерминации знака.

Согласно известной формуле М. Риффатерра, «текст и его интертекст являются вариантами одной структуры» (цит. по: [Мейзерский, 1991,

с. 139]), т. е. пародируемые дискурсы могут становиться основой художественного мира наряду с изображаемыми объектами. Можно предположить, что литературное произведение и его научная интерпретация также образуют единую структуру. Включение филологических объяснительных моделей в референциальную сферу произведения генерирует эффект метапародии, т. е. пародии, направленной как на метаязык теории, так и на художественный язык самого произведения.

В постмодернистской художественной культуре происходит всплеск такого рода метапародийности. Например, в так называемом «филологическом романе» [Ладохина, 2010] научные концепции составляют часть кругозора героя-филолога. Прецедентным текстом в этом отношении является «Пушкинский дом» А. Битова.

Научные термины есть не только в высказываниях центрального героя романа, Левы Одоевцева, но и в медитациях нарратора. Отметим, что большая часть металеписов (авторских вторжений в повествуемый мир) посвящена теме взаимодействия литературы и жизни. Это вполне соответствует пушкинскому коду романа. Например, образ «магического кристалла» из «Евгения Онегина» отзывается в тексте Битова в многочисленных рассуждениях о рождении героя из ничего (из сгустка некоей энергии, из блестящей точки). Кроме того, в финале Битов обыгрывает знаменитый пушкинский мотив прощания с романом.

...Роман окончен. Но нет! – Пока пишется предложение, в прошлое уходит мгновение, свет которого меняет все прошлое, все повествование. Хотя бы последняя фраза романа является весьма существенной: герой закрыл глаза или герой открыл глаза, проснулся или уснул, поднялся или упал со стуком, заговорил или замолчал... вдохнул и выдохнул, – любое из этих действий последней фразы есть оценка всего в целом, а так всегда хочется поставить точку именно на вдохе и при хорошей погоде! Роман окончен – жизнь продолжается... [Битов, 1990, с. 375].

Судя по этому фрагменту, центральной темой авторефлексии в романе является тема перехода эстетической границы. Поэтому закономерным представляется частое использование терминов, обозначающих инстанции литературной коммуникации (субъект, объект и адресат произведения). Слово «автор» встречается 204 раза, «герой» (и варианты этого слова) – 155 раз, слово «роман» – 144 раза, формы слова «читатель» и «читать» – около 73 раз. Доминирование авторской инстанции в «филологическом романе» объясняется тем, что субъект креации берет на себя и функцию читателя-интерпретатора.

Большое количество метатекстовых вставок (предисловий, комментариев) позволяет М. П. Абашевой назвать роман Битова «автолитературоведением»: «Смещение интереса к фигуре автора-творца происходит с наглядной убедительностью, имея своим следствием <...> деконструкцию романного повествования» [2001, с. 107].

Рефлексия процедур комментария, анализа, интерпретации характерна и для прозы, совмещающей жанровые интенции художественного текста и научной статьи. Нарратор таких историй является филологом, научная терминология составляет важную часть его кругозора.

Так, рассказ известного литературоведа Александра Жолковского «Посвящается С.» начинается с яркой медитации повествователя о категории чтения.

Профессор З читал Борхеса <...> И что значит читал? Во-первых, уже сама форма этого глагола позволяет догадываться, что читал, но вряд ли дочитал <...> тем самым оспаривая самый принцип замыкания, столь дорогой структуралистам, к которым обычно причисляли и профессора З, и столь же ненавистный сменившим их разрушителям [Жолковский, 2005, с. 11].

В отличие от романа Битова, где медиатором между научным и фикциональным началом нарратива служит рецепция пушкинской традиции (а также русской классической литературы в целом), в тексте Жолковского научный подход вводится напрямую, как элемент сознания (и внутренней речи) повествователя.

Например, категория чтения в упомянутом фрагменте рефлексирована в концептуальном поле рецептивной эстетики.

Поскольку речь идет о литературоведческих школах, уместным будет сказать, что профессор З. должен был отдавать себе отчет и о проблематичности самого понятия чтения. Согласно теоретикам читательской реакции, чтение наполовину состоит из сочинения, читатель становится как бы соавтором писателя, по-своему заполняя оставленные для него пустоты и истолковывая недоговоренности... [Там же, с. 12].

Тезис о синкретизме субъекта и объекта воплощается в нарративе: читающий профессор постепенно ревоплощается в Борхеса, а Борхес поочередно ассоциируется с Владимиром Набоковым, Иосифом Бродским и Сашей Соколовым. Событие чтения, в свою очередь, трансформируется в событие письма, причем, в соответствии с научными интересами биографического автора, создаваемый текст опознается читателями как интертекст. Например, в финальной фразе рассказа контаминируются цитаты из Пушкина и Ахматовой: «Голова его запылала, пальцы потянулись к перу и бумаге, и ясно продиктованное название легло на страницу» [Там же, с. 24].

Таким образом, в данном произведении переход от методологии структурализма к методологии постструктурализма (т. е. мотивного и интертекстуального анализа) рефлексирована в новеллистической форме.

Фигура имплицитного читателя важна для новейшей литературы. Поэтому А. И. Лучанкин, В. В. Норберг полагают, что «демонстрация в тексте способов истолкования смысла героями-читателями становится

техники ввода рефлексивной позиции внутрь самого текста и в интеллектуальной литературе, и в массовой словесности» [2005, с. 284].

Действительно, метапародийная рецепция языка теории не ограничивается только «филологической прозой», она присутствует и в жанрах массовой литературы. Этот факт объясняется тем, что из объекта «живой» полемики метаязык теории превращается в набор «пустых», профанируемых знаков. Авторитетные интерпретационные модели, которые могли бы истолковать художественное произведение, лишаются своей проективной силы, что превращает их в артефакты, объекты пастиша.

Рассмотрим примеры рецепции трех теоретических идей: понимания сказки как структурной модели, понимания языка как знаковой системы, понимания высказывания как дискурса и нарратива.

Концепция волшебной сказки В. Я. Проппа до сих пор оказывает существенное влияние на гуманитарные науки. Но отсылки к идеям Проппа актуальны и для художественных текстов. Так, в фантастическом романе М. Успенского «Там, где нас нет» (2001) нарративная последовательность организована с помощью метапародийной рефлексии теории сюжетных функций.

Главный герой романа – богатырь Жихарь, путешествующий по постапокалиптическому миру новой Древней Руси, – постепенно осознает, что его маршрут и события, происходящие по мере движения, корректируются расположенными вдоль дороги идолами Проппа.

В начале повествования Жихарь нарушает традицию данного фантастического мира, согласно которой все путники должны приносить Проппу жертвы в виде историй (это сложно, поскольку книги прошлого утрачены, а в устном бытовании архетипические повествования потеряли или изменили свой смысл).

Возле дороги стоял деревянный кумир Проппа, краска на нем вся облезла и выгорела.

Вместо того, чтобы рассказать полагающуюся сказку, новеллу или устареллу, Жихарь мстительно прошипел – Обойдесся! и вскочил в седло [Успенский, 2001, с. 79]

Нарушение правила ведет к смертельной опасности, и после ряда неприятностей Жихарь все же начинает следовать ритуалу.

Ближе к полудню за поворотом выросло очередное изображение Проппа. Жихарь учел вчерашний жестокий урок и придержал коня <...> чтобы жертва была верней, Жихарь помазал Проппу губы медом <...> и только после этого, усевшись поудобнее, он стал рассказывать давнишнюю устареллу, героем которой был витязь Как по прозвищу Закаленная сталь <...> витязь был герой, а вот с князем ему не повезло: злой князь Матрос давал ему поручения одно тошнее другого [Там же, с. 90].

Благоприятное следствие жертвоприношения не заставляет себя ждать: в истории появляется волшебный помощник – Принц (будущий король Артур), который становится соратником Жихаря в деле спасения мира.

Характерно, что Артур реагирует на деревянное изображение Проппа согласно своему культурному коду:

– Странно, – сказал Принц, разглядывая потрескавшееся дерево и пробуя пальцем облупившуюся позолоту. – Там, где я рос, в жертву не Проппу, а Фрэзеру приносили <...> некоторых живых существ [Успенский, 2001, с. 108].

Несмотря на полемические высказывания автора «Морфологии волшебной сказки» по отношению к идеям предшественника, в художественной реальности романа Успенского атрибуты Проппа объединяются со знаками Фрэзера: идол Проппа включает золото и дерево, отсылая к «Золотой ветви». Попадание теоретиков в один сюжетный ряд нейтрализует различия концепций.

Однако пародирование клише, в которые превратились популярные научные идеи, не только создает комический эффект, но и делает очевидным метанарративный характер события: перемена статуса героя возможна только после постижения смысла сюжетных функций (отлучка из дома, нарушение запрета, встреча с помощником-вредителем и т. п.).

Понятие знаковой структуры, базовое для семиотики, также служит объектом пародии. Например, основой нарративной организации романа А. Левкина «Мозгва» (2005) являются комментарии к разным типам знаков. Герой романа (повествователь называет его О.) испытывает особое состояние, которое можно назвать «семиотической одержимостью» (ему кажется, что город Москва, окружающие люди и объекты поддают знаки лично ему).

Повествователь отмечает, что мозг героя управляется городом Москвой, в наибольшей степени – картой метрополитена:

...мозг, значит, потерялся <...> Значит надо искать протез мозга, раз свой потерял. Вариантом могла быть только Москва: только город сохранял его связи. Куда попадешь – о том и вспомнишь [Левкин, 2005, 119].

Город необходим, чтобы при утрате субъективности восстановить хотя бы связи с внешним миром.

Но точка остановки мира, она же – точка его сборки <...> была у него размером с внутренность МКАДа. Была просто внутренностями Московской кольцевой. Городом Мозгва [Там же, с. 41].

Потребность в расшифровке и интерпретации знаков приводит к физиологическим нарушениям – тело О. отказывается выполнять нужные функции (герой не может прикоснуться к жене, не ест, видит галлюцинации, без памяти «влачится» по городу и т. п.). О. полагает, что овладение фило-

логическим способом описания знаковых систем поможет ему выздороветь, и начинает изучать «волшебную книгу» – брошюру о знаках филолога Калошина, которая совмещает функции вставного текста-медиатора между сюжетными событиями и интерпретирующего метаязыка, объясняющего происходящее.

Герой, мечтающий о явлении Ангела как сверхзнака («Ангел бы явился полупрозрачный, надувной, размером с мать-родину на Малаховом кургане или хотя бы с Петра I» [Левкин, 2005, с. 93]), ожидает прочитать в книге Калошина об ангелах. Однако излюбленным примером знаковых комплексов Калошина являются действия партизан.

Казалось, раз уж начались знаки, дальше речь пойдет об ангелах, но Сведенборг не был нужен: «Пример. Партизану-разведчику могут сказать в штабе: “Если хозяйка такого-то дома дает тебе чай с лимонной кислотой – незамедлительно отправь на базу медикаменты, а если даст соленый чай – отправь питание радиоприемнику”» [Там же, с. 132].

Текст Калошина о типологии знаков помогает герою не потому, что содержит откровение, а потому, что объективирует «семиотический недуг», О. понимает, что он не одинок в своей мозговой «коме».

Вдохновленный текстом О. начинает разглядывать изображения партизан на станциях метро и постепенно осознает, что партизан должен получить свободу от центра, базы и пароля, и после этого выздоравливает. В финале романа герой, преодолевший структурализм, испытывает просветление и больше не замечает никаких знаков города: «Он, О., был здесь, но, что ли, и нигде».

Таким образом, нарративизация теоретических концепций преобразует лиминальную романную интригу в интригу рецептивную, ведущим актантом которой оказывается герой – интерпретатор.

Необходимо отметить, что в современной литературе пародируется и понятийная парадигма постструктурализма. Например, герои романов Пелевина, существующие в миропорядке, обладающем жесткой социальной иерархией, должны постигать значение термина «дискурс».

В антиутопическом мире романа «S.N.U.F.F.» (2012) присутствует должность дискурсмонгера – производителя идеологического дискурса. Однако тексты за дискурсмонгеров сочиняет компьютерная программа под названием «креативный доводчик» [Пелевин, 2012]. В данном случае комически буквализуется идея М. Фуко, определившего дискурс как систему коммуникативных правил, первичных по отношению к говорящему, удел которого занимать предуготовленную ему позицию. Взаимодействие главных героев романа и текстов, создаваемых «машиной письма», актуализирует постструктуралистскую концепцию «смерти автора». Фуко, например, полагал, что автор – функция дискурса: «...Этому разумному существу пытаются придать статус реальности: это в индивидуе, мол, находится некая “глубинная” инстанция, “творческая” сила, некий “проект”,

изначальное место письма. Но на самом деле то <...> что делает индивида автором <...> есть не более чем проекция <...> некоторой обработки, которой подвергаются тексты [1996, с. 25].

В романе «Ампир В» (2006) показан механизм подчинения персонажей (и субъектов речи, и субъектов действия) дискурсам власти. Чтобы стать хозяевами мира и использовать людей как кормовую базу, вампиры должны изучить искусство гламура и дискурса. Рама – главный герой романа – наивно воспринимает эти термины только как иконические знаки: гламур – картинка в модном журнале, дискурс – подпись к ней. Но лекторы, обучающие неопитов, объясняют Рама смысл этих категорий: «Их сущностью является маскировка и контроль – и, как следствие, власть...» [Пелевин, 2006, с. 57].

При этом Бальдр и Игова произносят термины с особым пародийным ударением («дискурсА» и «гламурА») и пытаются обосновать тождественность понятий.

– Они разные только на первый взгляд, – сказал Игова. – «Glamour» <...> восходит к слову «grammatica» <...> Это ведь почти то же самое, что «дискурс».

<...> В средневековой латыни был термин «discursus» – «бег туда-сюда», (дис- отрицательная частица), поэтому <...> Дискурс – это запрещение бегства [Пелевин, 2006, с. 58].

Характерно, что лекторы своей аргументацией акцентируют не тематику хаоса («бег туда-сюда»), а тематику запрета («запрещение бегства»). Этот момент в очередной раз маркирует тему подвластности личности иерархической структуре. Вампир думает, что находится на вершине власти и пищевой цепочки, но является всего лишь функцией дискурса. По ходу развития действия выясняется, что Вампир – это сосуд для языка (древнего существа, вселяющегося в тела людей), а язык, в свою очередь, зависим от баблоса (денежного напитка), который производится благодаря дискурсу.

Отметим, что появление в романах Пелевина другого популярного термина – нарратив – приводит к другой сюжетной ситуации: на месте стабильного антиутопического порядка возникает хаотическая конкуренция рассказов и повествовательных идентичностей.

Во введении к роману «iPhuck 10» (2017) декларируется, что текст написан компьютерной программой.

Настоящий текст написан алгоритмом – и если за ним иногда просвечивает тень чего-то «человеческого», то дело здесь просто в особенностях построения нарратива, о которых я попытаюсь сказать кратко, как могу (больше в развлекательной литературе не позволяют правила) [Пелевин, 2017, с. 6].

Имя нарратора Порфирий Петрович, восходящее к герою Достоевского, акцентирует как то, что алгоритм пишет детективы, так и то, что он ассоциируется с темой власти (через слова «порфира» и «Петр»). Однако оказывается, что нарратив подвластен и другой повествующей инстанции – женской идентичности по имени Маруха Чо. Характерно, что в буддизме Мара – имя демона, олицетворяющего зло и все, что ведет живые существа к смерти.

Конкуренция мужской и женской повествовательных инстанций образует сюжетный конфликт, реализующийся в композиции текста как чередование повествований Порфирия и Марухи.

Термин «нарратив» неоднократно встречается и в романе Пелевина «Тайные виды на гору Фудзи» (2018). На этот раз не только женская наррация, но и любой человеческий «нарративный ум» осмысляется героями как сущность, мешающая просветлению. Поэтому по мере разворачивания событийного ряда обнаруживается не только обычная для пелевинских сюжетов буддийская истина, гласящая, что никакой реальности не существует, но и ее новая метапародийная модификация: нет ничего, кроме нарратива.

Дело в том, что мы живем не в «мире», не в «пространстве» и не во «времени», не среди ощущений и переживаний – мы живем в нарративе <...> Мало того, мы не просто живем в нем, мы сами тоже нарратив. И даже высокодуховные граждане, думающие, что живут в «здесь и сейчас», на самом деле живут в нарративе «здесь и сейчас» [Пелевин, 2018, с. 225].

Итак, пародийное использование языка теории позволяет поместить интерпретанту, с помощью которой может быть истолковано произведение (в рамках определенной научной парадигмы), в событийную структуру художественного мира. В ситуации постмодернистской «нехватки реальности» интрига интерпретации, знаками которой становятся персонажи-читатели, в том числе филологи, библиотекари, издатели, критики, а также филологические процедуры толкования текста, приобретает особую ценность.

Морсон полагает, что метапародия воздействует на читателя особым способом: «В подобных текстах каждый голос может восприниматься как пародирующий другой; читателям предлагается насладиться каждой из звеньев потенциально бесконечной цепи возникающих противоречивых интерпретаций <...> оказавшись между противоречащими друг другу герменевтическими директивами (“это пародия” и “это пародия на пародию”), читатели могут наблюдать, как тезис сменяется антитезисом, интерпретация – противоположной интерпретацией вплоть до вывода, который, часто

демонстративно, не разрешает герменевтическое недоумение» [Morson, 1988, p. 142] ¹.

В рассмотренных произведениях постмодернистской прозы способы понимания и описания текста демонстрируются внутри сюжета, а концептуализирующая теоретическая позиция вводится в событийный ряд. Поэтому в пародийном свете предстают не только теоретические модели, но и базовые конвенции самого постмодернистского текста, в том числе основополагающее противоречие между литературным солипсизмом и открытостью структуры.

Список литературы

Абашева М. П. Литература в поисках лица (русская проза конца XX века: становление авторской идентичности). Пермь: Изд-во Перм. ун-та, 2001. 320 с.

Битов А. Пушкинский дом. М.: Известия, 1990. 416 с. (Библиотека советской прозы)

Жолковский А. К. НРЗБ. Allegro mafioso. М.: ОГИ, 2005. 272 с.

Ладохина О. Ф. Филологический роман. Фантом или реальность русской литературы XX века? М.: Водолей, 2010. 162 с.

Левкин А. Мозгва. М.: ОГИ, 2005.

Лучанкин А. И., Норберг В. В. Экономика смеха: абсурд и утопия в социальной инноватике. Екатеринбург: Зевс, 2005. 340 с.

Мейзерский В. М. Философия и неориторика. Киев: Лыбидь, 1991. 192 с.

Пелевин В. О. Empire V. М.: Эксмо, 2006. 416 с.

Пелевин В. О. iPhuck 10. М.: Изд-во «Э», 2017. 416 с.

Пелевин В. О. Тайные виды на гору Фудзи. М.: Эксмо, 2018. 416 с.

Пелевин В. О. S.N.U.F.F. М.: Эксмо, 2012. 480 с.

Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. 576 с.

Успенский М. Там, где нас нет. СПб.: Азбука, 2001. 416 с.

Фуко М. Что такое автор? // Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет: Пер. с фр. М.: Касталь, 1996. С. 8–45.

Шатин Ю. В. Два лика пародии // Критика и семиотика. 2009. № 13. С. 179–196.

¹ «In texts of this type, each voice may be taken to be parodic of the other; readers are invited to entertain each of the resulting contradictory interpretations in potentially endless succession. Caught between contradictory hermeneutic directives – between “this is a parody” and “this is a parody of a parody” – readers may witness the alteration of statement and counterstatement, interpretation and antithetical interpretation up to a conclusion which fails, often ostentatious, to resolve their hermeneutic perplexity» [Morson, 1988, p. 142].

Morson G. The Boundaries of Genre: Dostoevsky's Diary of a Writer and the Traditions of Literary Utopia. Evanston: Northwestern University Press, 1988. 219 p.

Article metadata

Title: Theoretical Discourse as an Object of Metaparody in Russian Post-Modern Prose *

Author: G. A. Zhilicheva

Author's e-mail: gali-zhilich@yandex.ru

Author's affiliation: Novosibirsk State Pedagogical University (Novosibirsk, Russian Federation); Russian State University for the Humanities (Moscow, Russian Federation)

Abstract. This article deals with the roles that metaparody plays in modern prose. Methodologically, it follows Yuri Shatin's semiotic approach to parody. In his works, parody is regarded as a special function of aesthetic language that comically reimagines a work's pretexts while also expanding its referential semiotic structure by pointing out its intertextual sources.

Contemporary fiction expands the semantic field of the plot by having narrators or characters reflect on philological terms and concepts. Furthermore, in postmodern fiction, representation of popular theoretical interpretations often achieves the effect of metaparody, the parody of scholar metalanguage.

This paper studies metaparody in A. Bitov and A. Zholkovsky's "philological prose". It also deals with parodic reception of well-known theories (such as V. Propp's fairy-tale functions; Structuralist approach to language; Post-Structuralist concepts of discourse and narrative) in post-modern novels by M. Uspensky, A. Lyovkin, and V. Pelevin.

Investigating references to theoretical discourse in various story episodes and structure units makes it possible to define the principles of "intrigue of interpretation" found in contemporary novels. This intrigue, featuring readers as characters (including professional readers such as scholars, librarians, critics, or publishers), becomes especially valuable in post-modern situation of "lacking reality." Texts of this variety showcase the methods of interpreting and describing them as parts of the plot, while the "superior" theorizing instance becomes interwoven into the event-line. As such, both theoretical models and basic narrative conventions appear in parodical light, including even the crucial post-modern conflict between literary solipsism and the "open structure."

* The research is sponsored by a grant of the Russian Science Foundation (project no. 20-18-00417).

Key terms: metaparody, post-modern, novel, narrative, Bitov, Zholkovsky, Uspensky, Lyovkin, Pelevin.

DOI 10.25205/2307-1737-2020-1-40-51

Reference literature (in transliteration):

Abasheva M. P. Literatura v poiskakh litsa (russkaya proza kontsa XX veka: stanovlenie avtorskoy identichnosti) [Literature in Search of its Face (Russian Prose at the End of the 20th Century: the Emergence of the Author's Identity)]. Perm, 2001, 320 p. (in Russ.)

Bitov A. Pushkinskiy dom [Pushkin House]. Moscow, 1990, 416 p. (in Russ.)

Foucault M. What is an Author? In: Bouchard D. F. (ed.). Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews by Michel Foucault. Ithaca, Cornell University Press, 1980, p. 113–139. (Russ. ed.: Foucault M. Chto takoe avtor? In: Foucault M. Volya k istine: po tu storonu znaniya, vlasti i seksual'nosti. Raboty raznykh let. Moscow, Kastal' Publ., 1996, p. 8–45).

Ladokhina O. F. Filologicheskiy roman. Fantom ili real'nost' russkoy literatury XX veka? [Philological Novel: The Phantom or Reality of the Russian Literature in the 20th Century?] Moscow, 2010, 162 p. (in Russ.)

Luchankin A. I., Norberg V. V. Ekonomika smekha: absurd i utopiya v sotsial'noy innovatike [The Economy of Laughter: Absurd and Utopia in Social Innovations]. Ekaterinburg, 2005, 340 p. (in Russ.)

Lyovkin A. Mozgva [Mozgva]. Moscow, 2005, 176 p. (in Russ.)

Meyzerskiy V. M. Filosofiya i neoritorika [Philosophy and New Rhetorics]. Kiev, 1991, 192 p. (in Russ.)

Morson G. The Boundaries of Genre: Dostoevsky's Diary of a Writer and the Traditions of Literary Utopia. Evanston, Northwestern University Press, 1988, 219 p.

Pelevin V. O. Empire V. Moscow, 2006, 416 p. (in Russ.)

Pelevin V. O. iPhuck 10. Moscow, 2017, 416 p. (in Russ.)

Pelevin V. O. S.N.U.F.F. Moscow, 2012, 480 p. (in Russ.)

Pelevin V. O. Taynye vidy na goru Fudzi [Secret Views of Mount Fuji]. Moscow, 2018, 416 p. (in Russ.)

Shatin Yu. V. Dva lika parodii [Two Faces of Parody]. *Critique and Semiotics*, 2009, vol. 13, p. 179–196. (in Russ.)

Tynyanov Yu. N. Poetika. Istoriya literatury. Kino [Poetics. History of Literature. Cinema]. Moscow, 1977, 576 p. (in Russ.)

Uspenskiy M. Tam, gde nas net [Where We Do not Exist]. St. Petersburg, 2001, 416 p. (in Russ.)

Zholkovsky A. K. NRZB. Allegro mafioso [Illegible. Allegro mafioso]. Moscow, 1990, 416 p. (in Russ.)