

Интертекст и символ в «другой литературе»

© кандидат педагогических наук И. И. Яценко, 1999

В своей новой книге «Дерево» А. Битов¹ сделал одно очень тонкое наблюдение: он заметил, что многие слова русского языка перестали употребляться в речи, в то время как сами реалии, этими словами обозначаемые, существуют и не проявляют тенденции к исчезновению (например, кто из сегодняшних русских сможет назвать части тела лошади или насколько частотное употребление название птицы *пеночка*, если очень немногие люди могут узнать саму птицу). За этим наблюдением следует неожиданный вывод автора: сегодня людей не интересуют детали мира, конкретные вещи. И действительно, рубеж веков, а тем более тысячелетий, предполагает необходимость философского осмысления пройденного пути, определенного обобщения. Любопытно, что именно эта тенденция просматривается в современной русской литературе, в частности, в таком ее направлении, которое получило условное название *другая литература*².

Вместе с тем именно эта литература изобилует многочисленными «мелочами», из которых, как из мозаики, выстраивается мир, малопривлекательный и достаточно абсурдный. Используем в качестве примера прозаические опыты Л. Рубинштейна, которые Викт. Ерофеев квалифицировал как «самостоятельную версию фрагментарного письма, построенную на контрапункте»³. В некоторых из этих опытов перед читателями предстает набор достаточно примитивных фрагментов речи, как например в тексте «Мама мыла раму»⁴:

1. Мама мыла раму.
2. Папа купил телевизор.
3. Дул ветер.
4. Зою ужалила оса.

¹ Битов А. Дерево. — С.-П., 1999.

² «*Другая литература* училась у странной (с точки зрения русского интеллигентского сознания) смеси учителей: Гоголя и маркиза де Сада, декадентов начала века и сюрреалистов, мистиков и группы «Битлз», Андрея Платонова и никому не ведомого Леонида Добычина, Набокова и Борхеса. Она любила Паунда и заумь обэриутов, боевики Голливуда, поп-арт и блатные песни, сталинские небоскребы и западный постмодерн.» (Ерофеев Викт. Русские цветы зла. — В: Виктор Ерофеев. Русские цветы зла / Антология / Русская проза конца XX века. Лучшие писатели. — М., 1998. — С.12.)

Как нам представляется, *другая литература* не может быть сведена только к постмодернистским текстам: в ней в достаточно большом объеме представлены и вполне традиционные тексты, в которых постмодернистская манера письма является приемом, средством изображения.

³ Там же, с.28.

⁴ Там же, с. 404.

5. Саша Смирнов сломал ногу.

(Всего в тексте 83 фрагмента, передающих аналогичную информацию.) Естественно, что читатель хочет извлечь из этого набора фрагментов определенный смысл. Однако, как нам представляется, цель автора состоит не в этом, а в создании у читателя определенного эмоционального состояния, в воздействии на бессознательное читателя.

Подтверждение этому предположению можно попытаться найти у сюрреалистов, произведения которых обычно строятся на причудливых сочетаниях вполне реальных и узнаваемых предметов. Бельгийский художник-сюрреалист Рене Магритт пишет: «Найти ответ на вопрос: В чем смысл образа? — значило бы СМЫСЛ, то есть НЕВОЗМОЖНОЕ, сделать похожим на возможную идею. Тот, кто пытается ответить на этот вопрос, признает за ним смысл. Разглядывающий мои картины совершенно свободен видеть картины такими, каковы они есть, и он сможет выступать их открывателем, но если он думает о смысле, то он думает о невозможном»⁵.

О победе читателя над автором («смерть автора», по Р. Барту), которая «стала победой над текстом и над его смыслом»⁶ говорит и современный исследователь М. И. Шапир. Таким образом, важен не смысл, а тот «экзистенциальный эффект» (термин Викт. Ерофеева), который произведет данный текст. Независимо от того, какой «свой» смысл смогут увидеть разные читатели в процитированном выше тексте, он вызывает ощущение глубокой депрессии, трагедийности «разорванного существования».

Наличие в тексте Льва Рубинштейна множества фрагментов, подчеркнута разьединенных автором с помощью нумерации, свидетельствует о существовании не единого мира, а массы миров, которые функционируют параллельно и поэтому не способны влиять друг на друга (художественное время и художественное пространство также подчеркнута разорванны). Перед нами удивительным образом достигнутое (при внешней юмористичности текста) ощущение вселенского холода и равнодушия, среди которого существуют некие персонажи со своими обыденными заботами, страхами, незащищенные и не способные защищать других.

⁵ Ноэль Бернар. Магритт. — М., 1995. — С. 49.

⁶ Шапир М.И. Эстетический опыт XX века: авангард и постмодернизм. — В: *Philologica*, 1995, vol. 2, №3/4. — С.141.

«Н е п о н и м а н и е, частичное или полное, органически входит в замысел авангардиста и превращает адресата из субъекта восприятия в объект, в эстетическую вещь, которой любит ее создатель-художник... Авангард моделировал ситуацию а д е к в а т н о г о н е п о н и м а н и я (читательского), постмодернизм сделал упор на н е а д е к в а т н о м п о н и м а н и и (авторском)... Вооруженный эстетикой постмодернизма, читатель получает законное право безоглядно досочинять и приписывать тексту любые смыслы, в том числе отдаленно не прозревавшиеся его создателем...» (Там же, с. 138, 140).

К такому выводу помогают прийти и результаты исследований по психолингвистическому анализу текста, проведенных В.В. Красных, которая установила, что «при наличии единого мотива, единой установки на осуществление совместной деятельности и при осуществлении таковой коммуникантам удается «создать» единый текст»⁷. Следовательно, если Л. Рубинштейн так настойчиво демонстрирует отсутствие «единого текста», то можно утверждать, что у «коммуникантов» нет ни единого мотива, ни единой установки на совместную деятельность (упоминание среди «коммуникантов» родственников — мамы, папы, брата и т.д. — придает тексту особую драматичность).

Иные приемы реализации замысла демонстрирует Л. Рубинштейн в тексте «Шестикрылый Серафим», уже заголовок которого интертекстуален:

ШЕСТИКРЫЛЫЙ СЕРАФИМ

1. И ангелы бывают разные.
2. Ну и семейка!
3. Серьезный разговор.
4. Серьезный разговор (продолжение).
-
12. Перстами легкими, как сон ...
13. Попытка не пытка.
14. Да и вы не Пушкин.
15. Опять проклятые вопросы.
16. Тень отца Гамлета.
17. Прощай, свободная стихия.

(Всего 103 фрагмента, восемь последних из которых достаточно развернуты, не ограничены одной фразой.)

В данном литературном опыте интертекстуальность, использование реминисценций — основной изобразительный прием. С его помощью «повествование» из чисто бытовой плоскости перемещается в область интеллектуальную. Перед нами уже не просто разрозненные фразы, лишённые и формальных, и смысловых связей. Фрагменты «Шестикрылого серафима» таят в себе приметы определенного общественного мышления, сознания некоего социума, отмеченного достаточно выраженным уровнем интеллектуального и общекультурного развития. В данном тексте нет уже такой фатальной разорванности между фрагментами и между персонажами. В качестве объединяющего фактора в тексте выступают интертексты, представленные близкими к периферии когнитивной базы русских (терминология И.В. Захаренко, Д.Б. Гудкова, В.В. Красных) прецедентными высказываниями. Среди них есть точные

⁷ Красных В.В. К вопросу о психолингвистическом анализе текста. — В: Язык, сознание, коммуникация: Сб. статей / Отв. ред. В.В. Красных, А.И. Изотов. — М., 1998. — С. 117.

цитаты: «Перстами легкими, как сон...»; «Прощай, свободная стихия»; «И виждь, и внемли»; «Разлука ты, разлука» и др. Ряд интертекстов представлен трансформированными интертекстами: «Мисюсь не Мисюсь — но что-то есть»; «Есть много, друг Гораций, различных ситуаций»; «Опять мимо!»; «Не по чину берешь, Розвальнев» и др. Некоторые из интертекстов/прецедентных высказываний весьма симптоматичны для массового сознания, порождаемого окружающей речевой средой и прежде всего рекламой («Жан-Пьер делает выбор»).

Не пытаюсь определить смысл текста Л. Рубинштейна, можно между тем утверждать, что в нем нет уже такой фатальной безнадежности, как в предыдущем, поскольку у представителей каждого социума есть некое ядро общих представлений, норм, оценок, и чем выше уровень развития индивида, тем больше шансов он имеет для установления тех или иных контактов с другими представителями своей культуры.

Исследование указанных выше текстов Л. Рубинштейна позволило установить следующий факт: в них нет ни одного образа-символа. Повидимому, это не случайно, ибо «человеку необходимы символы для того, чтобы можно было невыразимое ввести в область осязаемого, осязаемого, а затем *осмысленно* (курсив наш — И.Я.) разобраться в этом»⁸, цель же автора-постмодерниста достаточно далека от демонстрации образов, воплощающих какую-либо идею, какой-то смысл.

И тем не менее во многих текстах *другой литературы* интертексты и символы сосуществуют и вступают в достаточно интересные контакты. Прежде чем иллюстрировать данное утверждение, следует уточнить, в чем же состоит принципиальное отличие символа от цитаты, реминисценции, интертекста. Сошлемся на мнение Ю.М. Лотмана по этому поводу: «... символ следует отличать от реминисценции или от цитаты, поскольку в них «внешний» план содержания-выражения не самостоятелен, а является своего рода знаком-индексом, указывающим на некоторый более обширный текст, к которому он находится в метонимическом отношении. Символ же и в плане выражения, и в плане содержания всегда представляет собой некоторый текст, т.е. обладает некоторым единым замкнутым в себе значением и отчетливо выраженной границей, позволяющей ясно выделить его из окружающего семиотического контекста... Символ существует до данного текста и вне зависимости от него. Он попадает в память писателя из глубин памяти культуры и оживает в новом тексте, как зерно, попавшее в новую почву. Реминисценция, отсылка, цитата — органические части нового текста, функцио-

⁸ Бидерманн Г. Предисловие к немецкому изданию. — В: Бидерманн Г. Энциклопедия символов / Перевод с немецкого. — М., 1996. — С.6.

нальные лишь в его синхронии. Они идут из текста вглубь памяти, а символ — из глубин памяти в текст»⁹.

В текстах *другой литературы* интертекстуальность и символика так тесно переплетены, что анализировать их изолированно друг от друга бывает проблематично. Используем в качестве иллюстрации рассказ Юлии Кисиной «Полет голубки над грязью фобии»¹⁰. Как и должно быть в полноценном постмодернистском тексте, в рассказе Ю. Кисиной есть элементы и фантазмагории, и детектива, и сказки, и психоаналитического повествования. Героиню рассказа Пегги («имя, выдуманное ею самой») «стали посещать странные миры, то есть она западала в эти миры», «... ей представлялось это прекрасными путешествиями и прекрасными происшествиями». На самом же деле в это время она совершала страшные кровавые преступления, о чем «чистая, незапятнанная душа Пегги не могла и подозревать».

В основе текста — интертекстуальные связи с романом К. Кизи «Полет над гнездом кукушки»¹¹, о чем свидетельствует и заключающий в себе аллюзию заголовок, и традиционная литературная метафора: сумасшествие не как медицинский феномен, а как свидетельство неблагодарности общества. Макмерфи, герой К. Кизи, представляет собой архетипического героя американской контркультуры¹², Пегги по существу является антигероиней, страдающей раздвоением личности и представляющей социальную опасность.

Кроме того, рассказ Ю. Кисиной интертекстуально связан с «Алисой в стране чудес» Л. Кэрролла. Как и с Алисой, с Пегги в ее видениях происходят фантастические чудеса, мир вокруг нее постоянно трансформируется (например, «море мгновенно затвердело», «в его стеклянной поверхности запечатлена многая смерть: кривые островные деревца, вырванные с корнем, птицы, чьи перья распластаны по стеклу, и человеческая одежда: почему-то сто тысяч халатов»¹³). Однако если мир Алисы по-детски сказочен и абсурдно-экстравагантен одновременно, наполнен смехом и игрой, то мир видений Пегги мрачен, кровав, в нем господствует мотив смерти (так, пассажиры добровольно едут в поезде, крушение которого «назначено на тринадцать часов»; затвердевшее вдруг море стало могилой для купальщиков; на детском королевском

⁹ Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек — текст — семиосфера — история. — М., 1996. — С. 147, 151.

¹⁰ Кисина Ю. Полет голубки над грязью фобии. — В: *Ерофеев Викт.* Русские цветы зла / Антология. — М., 1998. — С. 414-435.

¹¹ Роман К. Кизи «Полет над гнездом кукушки» приобрел мировую известность (в СССР в том числе) благодаря одноименной экранизации М. Формана (1975) с Д.Николсоном в главной роли.

¹² Об этом см.: *Алякринский О.А.* «Полет над гнездом кукушки». — В: *Энциклопедия литературных произведений / Под ред. С.В. Стахорского.* — М., 1998. — С.381.

¹³ Кисина Ю. Полет голубки над грязью фобии. — В: *Ерофеев Викт.* Русские цветы зла / Антология. — М., 1998. — С. 420.

приеме в Стокгольме дети разглядывают «пантеон карликов, которых не хоронили, как всех нормальных людей, а после смерти засушивали в специальных сушильных шкафах» и т.д.). Таким образом, интертекстуальные связи рассказа «Полет голубки над гнездом фобии» с известными произведениями мировой литературы позволяют автору создавать свой художественный мир по принципу антитезы существующим в сознании читателей представлениям о тех или иных широко известных текстах.

Использование символов в названии рассказа и романа Кизи при их внешнем параллелизме выполняет разные функции. Так, в заголовке «Полет над гнездом кукушки» символ *кукушка*, обозначающий, как известно, мать, бросающую своего ребенка, является знаком заброшенности, ненужности Америке пациентов психиатрической клиники, на которых ставится чудовищный эксперимент — попытка построить идеальное общество путем подавления воли его граждан. Следовательно, уже в заголовке романа заложена идея протеста против морали «общества потребления».

В названии же рассказа Ю. Кисиной символ *голубка* имеет прямое отношение к главной героине и очень точно обозначает двойственность Пегги: с одной стороны, *голубь* является символом миролюбия, ему приписывается нежный и безвластный характер, на самом же деле голуби достаточно агрессивные птицы. Именно как кроткое, беззащитное существо воспринимается Пегги рассказчиком («*Бедняга* Пегги, как она все переживала», «Их матери [матери двух убитых Пегги девочек] проклинали беднягу, и *моя дорогая Пегги* проклинала себя вместе со своими видениями»), в то время как ее бессознательное начало несет в себе страшный потенциал. Таким образом, если интертекстуальные связи рассказа Ю. Кисиной помогают создать некое художественное пространство текста, то обращение к символике, которая во внешнем плане воспринимается как явление интертекстуальное, на самом деле проводит четкую границу между прагматикой двух текстов. Роман К. Кизи — это социальный протест, типичное произведение американской «контркультуры»; рассказ «Полет голубки над фобии» демонстрирует интерес автора к проявлениям бессознательного в человеке, особенно в той крайней форме, когда оно вступает в конфликт с сознанием. Рассказ Ю. Кисиной ставит и философско-нравственную проблему об отношении к людям, страдающим раздвоением личности. Отсюда и архетипическая для русского сознания жалость к героине, по существу к серийному убийце. Повидимому, интерес автора к этой проблеме продиктован сегодняшней реальностью, общей криминализацией жизни, которая пробуждает самые глубокие и мрачные стороны человеческого подсознания.

Интересный опыт вторичного текста, в котором тесно взаимосвязаны интертексты и символы, представляет собой образец гротескной

прозы Г. Сапгира — рассказ «Тимур и ее команда»¹⁴. Героиня рассказа — «девочка, почти девушка, была умная, а ходить не могла, и потому разозлилась на весь мир, который был глупый, но умел ходить и бегать». Сказочный зачин предваряет сказку не о доброй и прекрасной героине, а о воплощенном зле. Тамара (имя героини) мечтала «выплеснуть свою темную энергию на окружающих, чтобы те корчились от боли и ужаса». И Тамара научилась «управлять собой и другими», «недаром она упражнялась всю прошедшую зиму, взяв себе за образец Филиппа Испанского, инквизитора». Приехав с родителями летом на юг, она подчиняет своей воле группу местных мальчишек.

«- Давайте знакомиться... Меня зовут Тимур, а вы будете моей командой.

Новое поколение, конечно, было политически неграмотно и не знало, кто такой был Тимур в прошлом царстве-государстве и какую благородную роль он выполнял в обществе дачников. Они скорее знали про Фантомаса — и новая знакомая показалась им такой же таинственной и повелительной.»

Интересно, что автор сам поясняет связь своего рассказа с повестью А. Гайдара, понимая, что для нынешних молодых людей имя Тимура, самого известного и популярного героя детской литературы советского периода, не является прецедентным (как и текст). Как и Тимура, героиню Сапгира окружает таинственность. Но тайна Тимура благородна, а за тайной Тамары скрывается преступление. Если рассказ о Тимуре восходит к традиционному архетипу «житийного мальчика-святого, осуществляющего свой подвиг жертвенной любви среди людей»¹⁵, то в Тамаре явственно демоническое начало.

Для того, чтобы понять рассказ Сапгира, нужно восстановить в памяти прецедентный текст — повесть «Тимур и его команда», поскольку содержание рассказа является отраженным содержанием повести Гайдара, но со знаком минус. Гайдаровский образ Тимура воплощает «идеальный тип подростка-лидера с его стремлением к благородным поступкам, тайнам, чистым идеалам», в Тамаре же воплощено зло, причем, пользуясь терминами социальной психологии, не *инструментальная* агрессия, направленная на достижение какой-либо цели, а *враждебная* «агрессия, побуждаемая злостью и являющаяся самоцелью»¹⁶.

У Гайдара Тимур со своими друзьями тайно помогает одиноким немолодым людям по хозяйству, Тимур Сапгира посылает свою «команду» спилить у хозяйки персиковое дерево. В поселке начинают происходить странные события: местные шоферы на автостанции чуть не

¹⁴ Сапгир Г. Тимур и ее команда. — В: Сапгир Г. Летящий и спящий / Рассказы в прозе и стихах, — М., 1997. — С.125-130.

¹⁵ Большаякова Ю.Б. Тимур. — В: Энциклопедия литературных героев. — М., 1997. — С.404.

¹⁶ Майерс Дэвид. Социальная психология. — С.-П., 1997. — С.485.

убили бомжа-цыгана, кто-то забросал камнями уединившихся на берегу влюбленных, неожиданно на глазах у всех тонет спортсмен, прекрасный пловец, бывший украшением пляжа и тайной мечтой многих девушек.

Г. Сапгир прежде всего поэт-лирик, который не может не видеть красоты мира («Днем было жарко, особенно на взгорье над морем, где колосился дикий овес, островки голубых цветочков и готические соборы мощных зарослей репейника.»). И тем более его интересует природа зла: почему рядом с такой красотой люди ожесточаются, почему подростки так агрессивны, часто без всякой причины. Для ответа на эти вопросы Сапгир создает второй, символический план текста.

Прежде всего обращает на себя внимание цепочка деталей, подчеркивающих некоторые черты внешности героини: «кособокая худая девушка», остренькие кулачки, «большоголовая, тонкая, изломанно выпрямившаяся в своей коляске» — и наконец: «Ее костлявые ручки впились в ободья колес, на них было страшно смотреть, это были костяные руки Смерти — наглядная аллегория». Она и есть Смерть. Она посылает смерть другим. Символы *смерть*, *скелет* являются носителями глубинного смысла текста. Причем если символ *смерть* имеет многообразные проявления и толкования, то *скелет* «символизирует в культурах с шаманскими ритуалами психическое распадение личности, переживаемое во время обряда инициации (торжественного посвящения), когда человек впадает в состояние транса»¹⁷. Разрушенная психика героини посылает импульсы агрессии мальчишкам из ее «команды». И вот тут, пожалуй, самое главное в рассказе: некоторые из мальчишек, выходя из агрессивного состояния стыдятся содеянного, но некоторые из них получают от причинения боли и страдания другим явное удовольствие.

Рассказ Сапгира — о вечной борьбе добра и зла, что подкрепляется еще одним символическим образом: «Руки ... яростно вцепились в подлокотники — и рвали, рвали его петушиную крайнюю плоть. (Белый петух без головы, судорожно хлопая крыльями, бегал по двору. Откуда такое воспоминание?)». В символе *петух* преобладает позитивная символика, связанная прежде всего с распугиванием петухом демонов ночи. В христианстве петух символизирует Христа, возвестившего о приходе новой веры. В Восточной Азии, где с петухом связан десятый знак зодиака, именно «белый петух отпугивает демонов»¹⁸. Где она могла видеть его? Возможно, бессознательное извлекло это воспоминание из сакральной памяти, которую героиня в себе и не подозревает.

При всей несхожести манеры и стиля рассказов Ю. Кисиной и Г. Сапгира, обоих авторов волнуют проблемы зла, метастазирующего с пугающей скоростью. Ответ они пытаются найти в глубинах человече-

¹⁷ Бидерманн Ганс. Энциклопедия символов : Пре. с нем./ Общ. ред и предисл. Свенцикой И.С. — М., 1996, С. 246.

¹⁸ Там же. — С.204.

Язык, сознание, коммуникация: Сб. статей / Ред. В.В. Красных, А.И. Изотов. – М.: Диалог-МГУ, 1999. – Вып. 8. – 120 с. ISBN 5-89209-389-1

ской культуры, в различных пластах памяти человечества. Так, пытаюсь осмыслить человеческую сущность и время на пороге нового тысячелетия, художники вновь и вновь обращаются к опыту предшественников, в результате чего интертекст и символ ставятся симптоматическими признаками нового искусства.