

*И.Г. Цопов**

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ РОМАНА Д. ЛИПСКЕРОВА «ПОСЛЕДНИЙ СОН РАЗУМА»

Данная статья посвящена анализу произведения современного российского писателя Дмитрия Липскерова. Роман «Последний сон разума» рассматривается с точки зрения интертекстуальности, в нем используются, в основном, постмодернистские нарративные стратегии и приемы (цитаты, аллюзии, реминисценции и т. д.). В работе исследуется особый тип интертекстуальности — паратекстуальность, понимаемая как отношение текста к своему заглавию, эпиграфу, послесловию. Доказывается, что на паратекстуальном уровне роман Д. Липскерова «Последний сон разума» тесно связан с работой испанского художника Франсиско Гойи «Сон разума рождает чудовищ» из серии «Капричос».

Понятие интертекстуальности впервые появляется в научном обиходе французских литературоведов в конце 1960-х годов. Анализируя ключевую для М. Бахтина идею «полифонизма», т.е. соприсутствия в тексте нескольких «голосов», Ю. Кристева [1] отмечает, что художник помимо существующей объективной действительности всегда имеет дело с предшествующей и современной ему литературой, с которой находится в постоянном «диалоге». Диалог, понимаемый как борьба или взаимодействие писателя с существующими художественными формами, и составляет смысловое ядро интертекстуальности.

Теоретики постструктурализма придавали этой категории значение всеобщего закона литературного творчества. Так, например, Р. Барт

* © Цопов И.Г., 2008

Цопов Илья Геннадьевич — кафедра русской, зарубежной литературы и методики преподавания литературы Самарского государственного педагогического университета

писал: «Каждый текст является интертекстом; другие тексты присутствуют в нем на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах: тексты предшествующей культуры и тексты окружающей культуры. Каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат. Обрывки культурных кодов, формул, ритмических структур, фрагменты социальных идиом и т.д. — все они поглощены текстом и перемешаны в нем, <...> но интертекстуальность не может быть сведена к проблеме источников и влияний; она представляет собой общее поле анонимных формул, происхождение которых редко можно обнаружить, бессознательных или автоматических цитат, даваемых без кавычек» [2. С.164-165].

В трудах по литературоведению, лингвистике, семиотике последних лет термины «интертекст», «интертекстуальность» вместе с термином «диалогичность» получили очень широкое распространение. Необходимо отметить работы Ж. Деррида [3], М. Фуко, М. Риффатерра [4], М. Пфистера. Наиболее общая теоретическая разработка интертекстуальности и, по сути, первая попытка систематизации интертекстуальных элементов принадлежит Ж. Женетту. В его работе «Палимпсесты: литература во второй степени» [5] предлагается пятичленная классификация разных типов взаимодействия текстов.

Отечественная традиция исследования интертекстуальности и смежных ей проблем берет свое начало в трудах представителей тартуско-московской семиотической школы — Ю. Лотмана [6] и П. Торопа [7] и продолжается в исследованиях А. Жолковского, И. Смирнова [8], М. Ямпольского [9] и мн. др. Обобщающая монография «Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности» [10] была подготовлена в 2006 году сотрудником Института русского языка РАН Н.А. Фатеевой. В книге дается суммирующее определение понятия «интертекстуальности», вводятся формальные единицы интертекстуального анализа, определяются функции межтекстовых отношений в художественном тексте и выделяются их основные типы. На сегодняшний день это, по-видимому, наиболее полное исследование в этой области.

Тем не менее, проблему межтекстового взаимодействия нельзя считать полностью исчерпанной. В работе Н. Фатеевой на предмет интертекстуальности исследуются в основном произведения первой половины XX века («Петербург» А. Белого, «Отчаяние» и «Дар» В. Набокова, «Доктор Живаго» Б. Пастернака и др.). Само же понятие утверждается в культуре в связи с развитием текстологии и философии постмодернизма и наиболее адекватно апплицируется на художественные тексты 1960 — 1990 годов. По мнению М. Липовецкого, интертекстуальность «имеет самое прямое отношение к постмодернизму, в котором это свойство стало осознанным приемом» [11.С.10]. В пользу этого говорит и то, что постмодернистская литература все решительнее порывает с жизненной реальностью, «теряет свою миметическую

референциальность, углубляется в самопознание и ищет источники развития уже внутри себя» [10.С.4].

Философские и литературоведческие исследования второй половины XX века во многом определили характер современной литературы. Нередко писатели постмодернисты используют актуальные литературоведческие техники, на основе которых создают свои произведения. Показательным в этом отношении является пример прозаика и драматурга Дмитрия Липскерова. Его творчество принадлежит специфическому культурному перекрестку, и на сегодняшний день практически не изучено. С. Чупринин интерпретирует прозу автора как «детище, рожденное в законном браке постмодернизма с масскультом» [12.С.186-187]. В его текстах действуют в основном постмодернистские нарративные стратегии, позволяющие органично совмещать самые разные литературные традиции. Имя Д. Липскерова часто можно встретить в ряду таких писателей, как В. Пелевин, П. Крусанов, А. Королев, Б. Акунин и др.

Особое место в творчестве Д. Липскерова занимает роман «Последний сон разума» (2000). Интертекстуально он взаимодействует с множеством текстов мировой культуры. Структура и характер межтекстовых связей произведения столь сложны, что в рамках данной работы нам не удастся осуществить их полный анализ. Наше исследование касается конкретного типа интертекстуальных взаимодействий — паратекстуальности. Вслед за Ж. Женеттом и Н. Фатеевой мы будем понимать этот тип как отношение текста к своему заглавию, эпиграфу, послесловию. Цель работы заключается также в том, чтобы выявить основные механизмы смыслообразования, работающие на уровне паратекстуальности.

Заглавие как таковое содержит в себе программу литературного произведения и ключ к его пониманию. Формально выделяясь из основного корпуса текста, заглавие может функционировать как в составе полного текста, так и независимо — как его представитель и заместитель. «В своих внешних проявлениях заглавие предстает как метатекст по отношению к тексту, во внутренних — как субтекст единого целого текста. Поэтому, когда заглавие выступает как цитата в «чужом» тексте (чаще всего выделенная кавычками), оно представляет собой интертекст, открытый различным толкованиям» [10.С.138-139]. Как всякая цитата, название может быть или не быть атрибутировано, но степень узнаваемости неатрибутированного заглавия всегда выше, чем просто цитаты, поскольку оно выделено из исходного текста графически. Писатель в готовом виде заимствует чужие заглавные формы, конденсирующие художественный потенциал стоящего за ними текста, и наслаивает на них новый образный смысл.

Цитатный характер постмодернистской литературы, создаваемой посредством деконструкции культурного интертекста, зачастую распространяется на заглавия произведений. Источники и формы цити-

рования исключительно разнообразны. В качестве собственных заглавий писатели-постмодернисты могут использовать названия произведений других авторов либо извлечения из них, названия популярных изданий, радио- и телепередач, газетно-журнальных рубрик, пропагандистские и рекламные клише, крылатые слова. В одних случаях цитирование имеет характер буквального повторения первоисточника («Страшный суд» В.Ерофеева, «Сердца четырех» В.Сорокина и др.). В других случаях заголовок приобретает деконструктивистские параметры, трансформирующие первоисточник («Палата №7» В.Пьецуха, «Девятый сон Веры Павловны» В.Пелевина, «Бить или не бить» Н.Искренко и др.). Ко второму типу относится заглавие романа Д. Липскерова «Последний сон разума», которое отсылает к знаменитому произведению Франсиско Гойи «Сон разума рождает чудовищ» из серии офортов «Капричос».

Серия условно поделена на пять глав, различных по тематике. Данный офорт следует под номером 43 и открывает самую большую — четвертую главу. Искусствовед В. Прокофьев [13] отмечает, что «Сон разума...» имеет исключительно важное значение не только для предвараемой им части, но и для всей серии. Об этом, в частности, говорит включение сопроводительного текста в саму композицию офорта, тогда как во всех остальных случаях поясняющая подпись стоит под изображением. Это придает ему качество как бы второго титульного листа серии.

Интересно также и то, что сорок третий офорт «Капричос» был некогда титульным листом серии «Sueños» (или «Всеобщий язык») и назывался «Первый сон». В таком аспекте связь с заглавием романа Д. Липскерова становится более очевидна. Впоследствии, несколько видоизменив «Sueños», Гойя сделал его четвертой главой своего «Капричос». «Глава эта вообще играет в серии чрезвычайную роль, поскольку именно в ней должно свершиться трагическое нисхождение к истокам и первопричинам человеческих бедствий, а в то же время — торжество полного раскрытия истины» [13.С.117-118].

Но «Первый сон» из «Всеобщего языка» был существенно ограничен по своему смыслу. Он был слишком прямым выражением идеи титула серии: он давал ей лишь сюжетную мотивировку (автор спит, и далее будет показано, что он видит). Комментарий к нему только пояснил цели создания «Sueños».

В сорок третьем офорте фигура автора четко отделяется от клубящегося за ней и начавшего свое вращение вокруг нее множества сов, летучих мышей, кошек и т.д. «Сумрак ночи воспринимается здесь не в своем обыденном, знакомом каждому виде. Он становится чем-то вроде модификации хаоса, из самого себя непрерывно рождающего разнообразные формы жуткой и злой «антижизни». Сумрак этот создает своеобразную атмосферу некоего «антимира», в котором царствует «антиразум» [13.С.118]. Поэтому литературному сопровожде-

нию офорта Гойя придал не служебно-пояснительное, а самостоятельное и глубоко философское значение.

Пока Разум спит, сон этот несет миру величайшие бедствия. Он открывает свободное поле деятельности и сулит безнаказанность любым, самым диким, пагубным, опасным для людей предрассудкам. Сон Разума создает особый климат, атмосферу душного кошмара и абсурда, которые дают жизнь и «царству глупости», и всему тому человеческому маскараду, который мы можем созерцать в серии «Капричос».

В романе Д. Липскерова смысловые акценты существенно смещаются. «Последний сон разума» уже не несет в себе того комплекса нравственно-дидактических значений, которыми был богат первоисточник. Для автора это готовая «формула», позволяющая точно зафиксировать собственную концепцию действительности. Происходящие в этом направлении трансформации изменяют саму структуру художественной семантики текста. В романе по-своему отражается процесс становления «онтологической доминанты» постмодернизма: эпистемологическая доминанта (как я вижу мир?) преобразуется в онтологическую (как мир устроен? что это за мир?). Соответственно, все то, что у Гойи было качественной характеристикой авторского мировосприятия, превращается у Липскерова в свойства самого объекта художественного познания, самой эстетически осваиваемой действительности.

Это подтверждается и репликами персонажей, многие из которых имеют иномирное происхождение. Жанна, Семен и Батый — дети, появившиеся на свет из икры. Каждый из них является не только обладателем какого-то сверхъестественного дара, но и носителем сокровенного, «истинного» знания о мире. При общении с ними другие герои получают базовые представления о реальности:

— Я хочу задать последний вопрос. Можно?

Семен кивнул.

— Есть после смерти что-то?

— Нет.

— А как же вся жизнь человеческая за миг до смерти проходит перед глазами? А потом труба, коридор, и человек видит себя со стороны, родственников своих умерших?

— Это — сон, — ответил человек-дерево, — сон разума. Мозг засыпает и ему снится последний сон. Он может быть очень длинным, длиннее, чем сама жизнь, и ничем не отличаться от нее [14.С.312-313].

Посмертное существование описывается Липскеровым как пребывание сознания в некоем виртуальном инобытии. Оно может интерпретироваться как предсмертная галлюцинация или собственно «последний сон разума». Научную основу данного вопроса обозначает в своей статье Дмитрий Пашкин [15.С.1], ссылаясь на труды таких

известных парапсихологов, как С. Гроф и Р. Моуди. По его мнению, «новая» жизнь главного героя Ильясова раскручивается перед его мысленным взором в сам момент смерти. Подтверждение находится, опять-таки, в тексте: «Смерть не обратная сторона жизни, — продолжила Жанна <...> Смерть — это ... — она подбирала слова. — Это — как снотворная таблетка...Ты засыпаешь после боли, а там сон...» [14.С.340]. Смерть, представляющая собой символическую «жизнь после жизни», реализуется в романе через гиперметафору сна.

Художественный мир романа — это мир сновидения, живущий по своим законам. Формула «жизнь — это сон» также далеко не нова и берет свое начало как минимум в традиции литературного барокко. В 1635 году была опубликована «комедия» Педро Кальдерона «Жизнь есть сон». Центральная идея произведения, вынесенная в заглавие, быстро стала одним из главных смыслообразующих начал барочной эстетики и художественного мировоззрения XVII века.

Цитатное заглавие семантически скрепляет текст романа Д. Липскерова. Оно сигнализирует о его принадлежности к полю постмодернизма и ориентирует на соотнесение и самого заглавия, и всего текста с культурным интертекстом эпохи барокко, одним из микроэлементов которого является цитируемый источник — офорт Франсиско Гойи «Сон разума рождает чудовищ». Попадая под действие интертекстуальности и обрастая все новыми оттенками значений, цитатное заглавие ориентирует реципиента на продвижение по многим руслам в ризоматическом ветвлении интертекста, становится «кочевым» и открытым бесконечным вариантам интерпретаций.

Библиографический список

1. Кристева, Ю. Бахтин, слово, диалог и роман / Ю. Кристева // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / пер. с фр. и вступ. ст. Г.К. Косикова. — М.: Прогресс, 2000. — С. 427–457.
2. Цит. по: Ильин, И.П. Интертекстуальность / И.П. Ильин // Западное литературоведение XX века: Энциклопедия. — М.: Intrada, 2004.
3. Деррида, Ж. Структура, знак и игра в дискурсе гуманитарных наук / Ж. Деррида // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / пер. с фр. и вступ. ст. Г.К. Косикова. — М.: Прогресс, 2000. — С. 407–426.
4. Риффатерр, М. Формальный анализ и история литературы / М. Риффатерр // Новое литературное обозрение. — 1992. — № 1. — С. 40–48.
5. Женетт, Ж. Палимпсесты: литература во второй степени / Ж. Женетт // Фигуры: Работы по поэтике: в 2 т. — М.: Изд-во имени Сабашниковых, 1998. — С. 79–93.
6. Лотман, Ю.М. Текст в тексте / Ю.М. Лотман // Статьи по семиотике культуры и искусства / сост. Р.Г. Григорьева, С.М. Даниэль. — СПб.: Академический проект, 2002. — С. 58–78.
7. Тороп, П.Х. Проблема интекста / П.Х. Тороп // Труды по знаковым системам. XIV. Учен. зап. ТГУ. Вып. 567 / Тартуский гос. ун-т. — Тарту, 1981. — С. 39–44.

8. Смирнов, И.П. Порождение интертекста. Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л. Пастернака / И.П. Смирнов; СПб. гос. ун-т. — СПб., 1995. — 280 с.
9. Ямпольский, М. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф / М. Ямпольский. — М.: Ad Marginem, 1993. — 288 с.
10. Фатеева, Н.А. Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности / Н.А. Фатеева. — 2-е изд., испр. и доп. — М.: КомКнига, 2006. — 280 с.
11. Липовецкий, М.Н. Русский постмодернизм (Очерки исторической поэтики): монография / М.Н. Липовецкий / М-во общ. и проф. образования РФ, Урал. гос. пед. ун-т. — Екатеринбург, 1997. — 320 с.
12. Чупринин, С.И. Русская литература сегодня. Путеводитель / С.И. Чупринин. — М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2003. — 445 с.
13. Прокофьев, В.Н. Гойя в искусстве романтической эпохи / В.Н. Прокофьев. — М.: Искусство, 1986. — 145 с.
14. Липскеров, Д.М. Последний сон разума / Д.М. Липскеров. — М.: Вагриус, 2000. — 400 с.
15. Пашкин, Д.А. Русский Танатос. Мортальное пространство и «магический реализм» Дмитрия Липскерова / Д.А. Пашкин // <http://www.lipskerov.ru/critics>.

I. G. Tsopov

**INTERTEXTUAL ASPECTS OF NOVEL
BY D. LIPSKEROV «THE LAST DREAM OF MIND»**

A work of literature of modern Russian writer D. Lipskerov is analyzed.

The novel «The last dream of mind» is considered from the point of intertextuality. Post-modern narrative strategies that condition the appearance of quotations, allusions, reminiscences etc act in this work of art. Paratextuality, a specific type of intertextuality, is considered in the research. Paratextuality is understood as the relation of the text to its title, epigraph, afterword. The fact that D. Lipskerov's novel «The last dream of mind» is closely related with Spanish artist Francisco Goya's work of art from the series «Caprichos» on the paratextual level is proved in the research.

Статья принята в печать в окончательном варианте 14.01.08 г.