

М.А. Харчевник (Минск, БГУ)

## ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ В СБОРНИКЕ ГЕНРИХА САПГИРА «МОСКОВСКИЕ МИФЫ»

По определению, данному теоретиком постструктурализма Ю. Кристевой, интертекстуальность – это наличие между несколькими текстами связи, благодаря которым они (или их части) могут многими разнообразными способами явно или неявно ссылаться друг на друга. Р. Барт, расширив термин до масштабов культуры, понимал это явление как «галактику означающих», различные реминисценции, литературные и внелитературные заимствования, влияния, всевозможные, подчас неожиданные, источники и скрытые цитаты, вплетающие любое художественное произведение в бесконечную ткань культуры, делая его каталогом глобальной книги. По мнению некоторых современных исследователей, опирающихся на теории полифонического литературоведения М. Бахтина, работы представителя формальной школы Ю. Тынянова о пародии и теории анаграмм Ф. де Соссюра, каждый текст является интертекстом, и это явление не ограничивается проблемой источников и влияний; любой текст представляет собой общее поле анонимных формул, происхождение которых не всегда можно обнаружить, бессознательных или автоматических цитат, подаваемых без кавычек. В свете такой широкой интерпретации термина, диалог двух пространственно-временных и культурных пластов в «античных» стихотворениях сборника Г. Сапгира «Московские мифы» можно назвать одним из проявлений интертекстуальности. В качестве текста-предшественника используется не некое авторское произведение, но весь комплекс древней мифологии с ее персонажами, сюжетными коллизиями и их символическим значением, причем этот диалог обыгрывается в пародийно-ироническом ключе.

Говорить об интертекстуальности «античных» стихотворений сборника «Московские мифы» позволяет прежде всего широкое использование автором **прецедентных имен**.

Прецедентный феномен, по мнению Е.А. Нахимовой, – это «широко известные имена собственные, которые используются в тексте не столько для обозначения конкретного человека (ситуации, города, организации и др.), сколько в качестве своего рода культурного знака, символа определенных качеств, событий, судеб» [5, с. 4].

Персонажи сборника — Адонис, Атлант, Прометей, Зевс, Дионис, Кибела и другие играют разные роли во взаимоотношении двух пространственно-временных пластов, выступая как культурные знаки, введенные в подчеркнuto бытовой, современный контекст. Так, в стихотворении «Зевс во гневе» в семантике прецедентного имени актуализирована прежде всего сема агрессии: «Он так работал кулаками/ Как будто молнии сверкали» [7, с. 180]. Парадоксальность столкновения представителей двух совершенно разных миров выступает в заключительных строчках: «Ведь был он бог и древний грек — Простой советский человек» [7, с. 180]. Возможно, здесь в сферу прецедентных культурных знаков вводится еще один — понятие «простой советский человек» в 1980-е годы обрело обобщенный, почти архетипический характер. Таким образом, во всем цикле мифологизируется реальность, а миф реализуется. Еще одно имя, принадлежащее советской эпохе и приобретающее постепенно нарицательное значение, — Брежнев, выражающий сочувствие поверженному громовежцу. Причем о процессе прецедентизации политического деятеля свидетельствует упоминание в тексте прецедентного атрибута – широких и густых бровей.

Титаны Атлант и Прометей, а также вечно несущие наказание Сизиф и Тантал показаны как часть постепенно мифологизирующегося мира Москвы. Образованный читатель найдет в стихотворении «Главтитан» многочисленные аллюзии на культурную реальность мифа: так, Атлант, по преданию державший на своих плечах небо, в интерпретации Сапгира держит контору, а Сизиф вместо огромного камня толкает «на подъем» вагоны. Печень Прометея побаливает, но не от клюва орла, посланного в наказание Зевсом, а скорее всего от пьянства. Употребление прецедентных культурных знаков вводит зарисовки обыденного, повседневного в надвременную плоскость. Для различных бытовых моделей поведения приводятся метафорические модели (мучения Тантала — беспокойство заведующего складом о недостатке, бесконечная и безрезультатная работа Сизифа — деятельность рабочего). Слияние и двойственность метафорической и бытовой модели порождает эффект комического, который очень важен для автора.

Такой персонаж, как Адонис, у Сапгира выступает олицетворением гармонии («не отворачивайся природа будь добра / Я сын твой — Адонис» [7, с. 177]), которая оказывается погубленной в случайной пьяной стычке. Здесь также показана невозможность ограничить архетипическое значение персонажа какой-либо национальностью («Адонис? Латыш наверное или эстонец», «Понял! Он – итальяшка», «Нет / Скорей / Это / Еврей» [7, с.177–178]), его универсальность в контрасте с нагнетаемыми деталями современной реальности «Я чужой этим улицам и магазинам / Поездам телевизорам телефонам / сигаретам газетам рассветам туманам» [7, с. 177]. В стихотворении актуализируется общечеловеческий сюжет гибели гармонии, молодости и красоты при столкновении с иррациональной звериной жестокостью («дикие вепри бродят на Кипре» — «обступили какие-то мутно и серо» [7, с. 177]).

Стихотворение «Мрамор» довольно сложно интерпретировать, несмотря на «читаемость» имен Афины Паллады, Афродиты, Дианы. Оно резко выбивается из иронического, игрового по сути тона сборника своей нейтральностью и даже драматичностью. Для создания психологического портрета женщины, которая «остывает, каменеет», автор упоминает имена богинь, которые не могли принадлежать мужчине или были равны ему, даже превосходили по каким-то качествам. Сапфические мотивы также апеллируют к античному наследию, но к его «неофициальной», «запрещенной» в советском государстве стороне.

Интересно для интерпретации элегическое двустишие «Из Катуллы»:

С яблоком голубем розами ждал я вчера Афродиту  
Пьяная Нинка и чех с польскою водкой пришли [7, с. 185].

Здесь мы видим архитекстуальность, обращение к стихотворной форме, состоящей из двух нерифмованных строк: первой — гекзаметра, второй — пентаметра. Дистих возник и культивировался в античном стихосложении, где использовался в элегиях и выражал глубокие философские и жизненные наблюдения. Но часто он существовал и самостоятельно, являлся афоризмом, изречением или эпиграммой. Чего позволяет добиться заимствование формы? Во-первых, в этом обращении максимально сжато выражена основная идея сборника: иронически обыгранный конфликт двух эпох, здесь представленный как столкновение «высокого» и «низкого» (хотя в целом в сборнике античность не всегда поворачивается к нам самой возвышенной стороной). Во-вторых, это еще одна апелляция к тексту-предшественнику, в нашем случае выраженном всем комплексом античного наследия, и на этот раз не в использовании прецедентных имен и обыгрывании сюжетов, но на уровне формальной организации текста.

Архетип вина и опьянения, выражаемый греческим богом Дионисом и его «козлоногой и блаженной свитой», обретает новые грани при введении его в канву современности. Тут, кроме общеизвестного мотива анархии и свободы от любых поведенческих норм, открывается еще один аспект этого состояния — сплочение людей, которые были разделены до того социальными барьерами и предрассудками. В состоянии свободы возможно объединение не только на уровне города или страны, но и на уровне разных культурно-исторических пластов, причем это не просто соединение, но «двойственность и зыбкая слиянность» («Инженер танцует с наядой / Плосконосый сатир — с иностранкой/ А военный танцует с вакханкой/ Продавщица осла обнимает/ ее в танце осел понимает/ А студентка на фавне повисла» [7, с. 184]). Стихотворение «Дионис» можно назвать кульминацией мифологизации Москвы, потому что здесь достигнута не только самая тесная интеграция миров и даже победа мифологических персонажей (правда, лишь до утра), но и сам город становится максимально обобщенным (он просто город с большой буквы, в котором есть «улица имени Великого Основателя», «площадь имени Поэта / В свое время Со-

чинившего Оду Государству», «с фасада памятным лицом пятиметровым смотрит основатель государства»).

Стихотворение «Свирепая» отличается прежде всего тем, что соотносимых пластов в нем не два, а три. На фоне конфликта пропаганды свободной любви, осуществляемой Кибелой, а также ее гетерами и амурчиками, и косности прозы жизни «слепых кроликов», автором открывается новая универсальная реальность — микрокосм двух влюбленных и утверждается ее приоритет над всеми другими (что выражено также графически и композиционно). Как и Дионис, Кибела выступает анархическим началом, несущим разрушение в уклад жизни, но в то же время имеющим огромный потенциал свободы, объединения людей. Примечательно, что употребление в качестве прецедентного знака имени Кибелы, божества, имеющего фригийские корни и функционировавшего в греческой мифологии как выражение природного, естественного начала, покровительствовавшего в том числе плотской страсти, обосновывает тот раблезианский подтекст раскрепощения человека, который был отмечен М. Двойнишниковой (ярко выраженный и в стихотворении «Дионис»).

В стихотворении «Парад идиотов», открывающем сборник, объясняется отчасти, зачем автору понадобилась травестия античной культуры, обыгрывание ее в пародийно-ироническом ключе. Социальный идиотизм как следствие воздействия тоталитарного государства становится темой стихотворения (да и сборника в целом), и с помощью прецедентных культурных знаков, вводящих действительность в общемировую, интертекстуальный пласт, он выявляется во всех сферах этой самой действительности и становится особенно нестерпимым.

В стихотворении «Московские мифы», не связанном с античной тематикой, но дающем название всему сборнику и являющемся, соответственно, концептуальным, показана предпосылка (а может и итог) мифологизации Москвы. В нем осуществляется движение «в обратную сторону» — быт эмигрировавших за границу деятелей искусства (Бродский, Лимонов, Бахчинян, Мамлеев) обретает абсурдно-карнавальные черты авантюрного романа:

Лимонов! Где Лимонов? Что Лимонов?  
Лимонов — обладатель миллионов  
Лимонов партизанит где-то в Чили  
Лимонова давно разоблачили  
Лимонов брюки шьет на самом деле  
Лимомнов крутит фильм в Венесуэле [7, с.176].

Здесь проводится наметившаяся еще в стихотворении «Зевс во гневе» тенденция мифологизации советской эпохи, создания ее собственных прецедентных имен (эмигрант). При этом существует явное противопоставление «там» — «здесь» («А мы в Москве стареем и скучаем...») при отсутствии оппозиции «они» — «мы» (эмигранты, несмотря на окружившую их мишуру доммыслов, превративших реальных людей в героев фантастиче-

ских историй, остаются для автора близкими («Ау! Друзья-знакомые! Ау!» [7, с.176]).

Таким образом, можно сделать вывод, что Г.Сапгир в сборнике «Московские мифы» при помощи средств интертекстуальности достиг следующих целей:

1) введение общемировых культурных знаков в бытовой контекст 1980-х гг. для выявления «вывихов века» и создания правдивого образа времени;

2) травестия античной мифологии как тенденция «дегероизации», характерная для перестроечных лет;

3) показ тенденции к мифологизации советской эпохи («простой советский человек», «эмигрант», «основатель государства»).

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Кристева, Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Вест. МГУ, Сер. 9. Филология. — № 1. — 1995.

2. Барт, Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. — М., 1994.

3. Постмодернизм. Словарь терминов: сост. И.П. Ильин — М., 2001.

4. Родионова, Е.В. Культурология XX век. Энциклопедия. — М., 1996.

5. Нахимова, Е.А. Прецедентные имена в массовой коммуникации: монография. — Екатеринбург, 2007.

6. Двойнишникова, М.П. Элементы карнавальной культуры в сборнике Г. Сапгира «Московские мифы» [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://science.rggu.ru/article.html?id=65998>. — Дата доступа: 14.02.2012.

7. Сапгир, Г. Московские мифы: стихи. — М., 1989.