

УДК 801.313:804.0

ПОСТМОДЕРНИЗМ И ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ КАК ПРОБЛЕМЫ ДИАЛОГА АВТОРА И ЧИТАТЕЛЯ

МОТАШКОВА Светлана Владимировна,
доктор филологических наук, профессор кафедры французского языка,
Воронежский государственный педагогический университет

АННОТАЦИЯ. *Статья посвящена сложным проблемам взаимодействия автора и читателя постмодернистского художественного текста. Основной проблемой рецепции постмодернистского текста является его высокая интертекстуальная концентрация и двунаправленность обращенности к интеллектуальному и массовому читателю.*

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: *автор, читатель, постмодернистский текст, интертекстуальность, массовая культура, диалогические отношения.*

MOTASHKOVA S.V.,
Dr. Philolog. Sci., Professor of the Department of French Language,
Voronezh State Pedagogical University

POSTMODERNITY AND INTERTEXTUALITY AS PROBLEMS OF THE INTERACTION BETWEEN THE AUTHOR AND READER

ABSTRACT. *This article is devoted to complicated problems of interactions between the author and reader of the post-modernist art text. The main problem of reception of the post-modernist text is in its high intertextual concentration and bidirectional appeal to the intellectual and mass reader.*

KEY WORDS: *author, reader, post-modernist text, intertextuality, mass culture, dialogical relations.*

Постепенно уходящий с культурной сцены постмодернизм (уже скорее – постпостмодернизм) был и пока еще остается чрезвычайно провокативным стилем эпохи, не столько открывающим современникам глаза на окружающую их действительность, сколько заставившим их решать головоломки о времени, мире и человеке, подчас превосходящие тайны неразгаданных древних письменностей. Основа такой провокативности, с одной стороны, в очень высоких требованиях, которые предъявляют писатели-постмодернисты к своим читателям. С другой – своеобразная «ловушка» восприятия, где целевым реципиентом поверхностного слоя текста, заданного жанрами фантастики, детектива или триллера, избран потребитель массовой культуры и литературы, который, по привычке и по узости кругозора, получает смысловую, коммуникативную и эстетическую пустоту «симулякров» (по Ж. Батаю, Ж. Бодрийяру).

«Идеальный читатель» постмодернистских произведений, создаваемый воображением их творцов, призван вместе с самими писателями или даже вместо них ответить на глобальные гогеновские (и общечеловеческие) вопросы: «Откуда мы пришли?»; «Кто мы?»; «Куда мы идем?». К этим вопросам необходимо было добавить еще около сотни, более конкретных, сходящихся в конечном итоге к одному мегавопросу: «Как человечество дошло до такой жизни и есть ли у него оправданная надежда?».

Не случайно, все свои двенадцать романов американский писатель К. Воннегут объединил общим названием: «Сага о человеческой глупости», а немецкий лауреат Нобелевской премии Г. Грасс, ка-

залось, создавал на протяжении всей своей жизни тоже только одно безграничное произведение, своего рода индивидуальный текучий, бартовский «Текст», который можно было бы назвать «История человеческого уродства».

Особая сложность постмодернистских произведений объясняется множеством историко-культурных обстоятельств, кумулятивно-синергическим характером самого стиля эпохи, невероятным повышением уровня эстетических задач и сознательной закодированностью не только смысла произведений, но и его стилиевой и языковой ткани. Сверх того читателю необходимо было мгновенно и гибко переключать речевые регистры – от пафосного до просторечного или даже табуированного.

Даже смеховая авторская оценка многовековых культурных достижений человечества, вплетенных в смысловую и языковую ткань произведений, с одной стороны, помогала актуализировать читательскую рецепцию, но с другой – осложняла восприятие адресата широтой своей палитры, вбирающей в себя и высокую иронию, и беспощадный сарказм, и сюрреалистическую стихию «черного юмора».

Благодаря интертекстуальным связям произведение, согласно Ю.М. Лотману, одновременно выступало и как «конденсатор культурной памяти», и как «генератор новых смыслов», которые возникают в результате преобразования цитат, диалога с литературной традицией, новых комбинаций уже известных в истории культуры элементов [1, с. 62]. М.М. Бахтин утверждал: «Литература – неотрывная часть культуры, ее нельзя понять вне целостного контекста всей культуры данной эпохи. Ее недопус-

тимо отрывать от остальной культуры» [2, с. 329].

И он же положил начало изучению интертекстуальности как феномена универсального «диалога культур»: «Взаимопонимание столетий и тысячелетий, народов, наций и культур обеспечивает сложное единство всего человечества, всех человеческих культур (сложное единство человеческой культуры), сложное единство человеческой литературы. Все это раскрывается на уровне большого времени» [там же, с. 6].

В культуре второй половины XX века доминантными понятиями, которые определили картину мира самой постмодернистской эпохи и порожденных ею литературных произведений, стали: «кризис европейской или христианской эпохи», «человек без свойств», «деградация человеческой личности», «децентрация», «дегуманизация», «кризис цивилизации», «конец культуры» и т.п.

А сама литература и комментарии к ней заговорили о специфических для них «смерти автора», «конце читателя», «завершении гутенберговской эпохи» и т.д. Другими словами, постмодернистская литература говорила со своими читателями о тупике, к которому пришло человечество, на языке, предъявившем очень высокие требования к уровню сознания и образованности самого читателя.

В значительной степени этим особым языком была интертекстуальность, достигшая в постмодернизме кульминационного развития и также принявшая тотальный стилиевой характер, где за каждым словом, не говоря уже о персонажах, скрывалось несколько прецедентных линий и пластов. Отсюда и знаменитое эпатажное резюме Ш. Гримеля: «нет текста, кроме интертекста» (*Il n'est pas de texte que d'intertexte*) [3, с. 240].

Одной из самых больших проблем постмодернистского текста с его чрезвычайной плотностью интертекстуальности является именно проблема реципиента, гипотетического получателя сложного, глубоко закодированного авторского послания-предупреждения.

Другое дело, существует ли такой Читатель, который воспринял бы в непогрешимой целостности и полноте важность и тревогу обращенного к нему, но сверх всякой меры закодированного авторского послания.

В 1923 году академик А.И. Белецкий опубликовал цикл статей под общим заглавием «В мастерской художника», где утверждал, что «история литературы есть история не только писателя, но и читателя» [4, с. 53].

Само понятие «интертекстуальность», как правило, ассоциируется с постмодернистскими произведениями и не всегда осознается как онтологическое свойство художественного текста, которое по-разному проявляет себя в различных художественных направлениях и стилях эпохи. Достаточно вспомнить двучастную структуру романа-мифа Дж. Джойса «Улисс», где практически равновеликая вторая часть – авторский комментарий к первой.

Все, что было уже сказано, написано, является базой, основанием, необходимой предпосылкой и условием существования для вновь создаваемых вербальных текстов. Существование единого общетекстового пространства дает возможность произведениям «снимать» границы, проникая в художественную ткань друг друга с помощью цитат, аллюзий, онимов, реминисценций и т.д.

Однако постмодернизм довел концентрацию интертекстуальности до беспрецедентного насыщения. Р. Барт ассоциировал феномен интертекстуальности с принципиальной «подвижностью текста» [5, с. 379], то есть его неизбежной открытостью по отношению к традиции и к современной коммуникации. К онтологическим свойствам художественного текста относится его имплантированность в окружающие коммуникативные связи, когда каждое новое произведение рождается как отклик на уже существующие, преобразуя, актуализируя, отражая собственное время в безначально-бесконечном межтекстовом пространстве, которое Р. Барт называл «Текстом культуры», Ю. Кристева «интертекстуальностью», а Ж. Женетт – «палимпсестом».

Постмодернизм, доведя до кульминации очень многие эстетические явления, обнажил внутренние механизмы, структуры и коды художественного текста и трансформировал их, в том числе отразил новое представление не только об авторе, но и о читателе. К субъекту восприятия постмодернистского текста/интертекста чрезвычайно возросли интеллектуальные требования, предполагающие его полную и желательно исчерпывающую культурную и эстетическую осведомленность в перенасыщенном интертекстуальном пространстве современной мировой литературы, которую У. Эко, моделируя своего «образцового читателя», сравнил с «интертекстуальной энциклопедией» [6, с. 364].

Повышенные требования к читателю отразили в своих формулах Р. Барт («аристократический читатель»), Риффатер («архичитатель») и другие теоретики постмодернизма и интертекстуальности. Чем выше степень прецедентной «плотности текста» (Ю.А. Сорокин), тем сложнее и напряженнее отношения адресата и адресанта в лингвостетистическом дискурсе, тем выше опасность для читателя с недостаточным языковым и культурным тезаурусом оказаться за бортом смыслового моря произведения.

Нельзя сказать, что представители предшествующей большой литературы щадили реципиентов художественной коммуникации. Начиная с «Илиды» и «Одиссеи» Гомера, перед читателем ставились трудные задачи: соответствовать высокому стилю и героическому пафосу поэм, традиционно зависимых от мифологии и от сложившегося корпуса мифологических персонажей, хорошо известных античному читателю, а также осваивать и воспринимать стихотворную форму гекзаметра вместо естественной речи и т.д. С очень сложными задачами сталкивались адресаты произведений Дж. Джойса, Ф. Кафки, М. Пруста, Г. Гессе, Т. Манна, У. Фолкнера, с их глубокой и обширной интерпретацией больших интертекстуальных пластов и текстов предшествующих культур.

Однако писатели-постмодернисты поставили перед своими адресатами едва ли выполнимые задачи. И настолько высоко подняли интеллектуальную и культурологическую планку эстетической коммуникации, что читатель начал уходить от трудностей рецепции, даже не стремясь вступать в равноправные отношения с автором (писателем). В этом случае можно было уже говорить о полной или частичной капитуляции читателей – мало кто доходил до финишной ленточки полного декодирования и усвоения – понимания – присвоения столь сложного, как сама культура кризисной эпохи, феномена неутожительных итогов цивилизации.

Это привело к тому, к чему должно было привести: к уходу читателей в более интенсивные зоны

гедонизма массовой культуры, не покидая пространства самого неразгаданного произведения. Все больше стала обнаруживать себя дискредитация даже не столько рядового читателя, ради которого писатели достаточно активно интенсифицировали «земную», то есть гедонистическую, релаксивную и магическую функции искусства, но и подготовленного.

Термин «гиперинтерпретация» все чаще стал появляться в зарубежной лингвистике и теории текста, реализуя вместе с ним и понятие «посттеория» в бесчисленном количестве достаточно субъективизированных дискуссий о разноуровневых кодах, «смерти автора», о назначении самого искусства, о существовании или отсутствии осмысленной коммуникации между автором и читателем.

Если глубоко входить в мир произведений писателей-постмодернистов, то невозможно представить, чтобы все, даже подготовленные читатели смогли осознать такие сложные коды их произведений, как креативное осмысление драмы У. Шекспира «Буря» в романе Дж. Фаулза «Коллекционер» и соединить основу произведения с любимым юнгианским культурным архетипом – «Красавица и Чудовище». Мало кто смог проследить эволюцию немецкой национальной «фаустианско-мефистофельской» темы: от народной книги «Исторические и легендарные свидетельства о докторе Фаусте» – до романа П. Зюскинда «Парфюмер. История одного убийцы», – к тому же включенную в обширную мировую художественную демонологию.

Тем более, что сами авторы часто «не замечают» большого контекста своих произведений. Так, Вен. Ерофеев, создатель поэмы «в одном экземпляре» «Москва – Петушки», отрекся от евангельских мотивов собственной «энциклопедии советской жизни», предельно сузив круг своих адресатов: «позабавить своих друзей и опечалить». А в ней чуть ли не каждая фонема и запятая перенасыщены традициями высокой русской культуры и Евангелия.

Роман У. Эко «Имя Розы» оказывается в результате интертекстуального декодирования настоящей энциклопедией мировой культуры и литературы. Не поддаются подсчету аллюзивные связи романа К. Воннегута «Бойня номер пять» с национальной и мировой культурой. Не случайно постмодернизм часто называют «текстом (интертекстом) без кавычек». Как говорил Р. Барт, «текст... образуется из анонимных, неуловимых и вместе с тем уже читанных цитат – из цитат без кавычек» [5, с. 417]. А У. Эко считает, что «отсутствующие в типографском смысле кавычки могут быть обнаружены лишь благодаря «внетекстовому знанию»» [6, с. 142].

Постмодернизм, безусловно, усложнил и проблему Автора во всех его гипотетических или реальных ипостасях. Авторское «невидимое» пространство – образное, когнитивное или семиотическое – объединяет несколько картин мира в одно смысловое целое авторской интенции и может выражать себя бесконечным разнообразием прецедентных единиц и дискурсов любого характера: от слова (эстетического онима, эстетического культурализма), микротекстов (фразеологических, паремнологических, афористических, эпиграмматических, графических) до самых масштабных фрагментов Текста культуры.

Свою участь высокообразованного создателя постмодернистского произведения автор выбрал сам, но при этом так повысил планку рецепции для чи-

тателя, что, используя только одну генеральную коммуникативную стратегию, ориентированную на полную переданного смысла, привел бы диалог Автора – Читателя к полному краху. Постмодернизм установил свой закон обратной пропорциональности: чем плотнее аллюзивная канва произведения, тем менее она доступна читателю.

Но писатели-постмодернисты, наряду с повышением уровня рецепции, чтобы не оторваться от «земли», создавая невостребованные изощренные симулякры, выбрали прямо противоположную стратегию: обращение к массовой читательской аудитории, в частности, путем использования форм и художественных средств самых популярных жанров литературы с одновременным снижением речевого регистра персонажей до разговорной и субстандартной лексики.

В «Заметках на полях "Имени Роза"» У. Эко рассказывает о своих поисках путей сближения с рядовым читателем и, найдя их в средневековой литературе, одновременно соединяет эстетику этой эпохи с приемами массовой культуры и литературы, в частности с жанровыми признаками детектива и триллера [7, с. 604–608].

И это не исключение, а правило для постмодернистской литературы. К. Воннегут в романе «Бойня номер пять, или Крестовый поход детей» в состав бесчисленных аллюзий, реминисценций и цитат, извлеченных памятью из высокой мировой культуры и литературы, вводит компоненты Евангелия, научной фантастики, шекспировской линии, наследия Достоевского и беспроектной сказки о Золушке. Очевидные импликации экзотичных шуток маркиза де Сада, триллера и криминального романа становятся органичной природой шедевра П. Зюскинда «Парфюмер».

Раздвоилась и природа самого «архичитателя» постмодернистской лингвоэстетической коммуникации. С одной стороны, он по-прежнему, точнее в еще большей степени, сохранил свой статус *соавтора* смысла и картины мира художественного произведения. Но, с другой, – уходя от чрезмерной сложности, адресат оказался способным, по мысли теоретиков, испытывать очень своеобразные внеинтеллектуальные состояния: ощутить «наслаждение текстом», почувствовать «удовольствие от чтения», воспринять «эротика текста» (Р. Барт), стать «вместителем своих собственных эмоций» (У. Эко) и т.д.

В произведениях постмодернизма осуществляется, наряду с использованием самых изощренных лексико-образительных средств и избытком разноуровневых прецедентных феноменов, резкое снижение рече-языкового регистра не только персонажей, но и автора, в частности на лексическом уровне. Так, в романе К. Воннегута «Бойня номер пять, или Крестовый поход детей» достаточно частотна субстандартная лексика, связанная с обозначением безумия и физиологическими отправлениями:

«Billy was loony with time-travel and morphine. Billy took his pecker out, there in the prison night, and peed and peed on the ground» («Slaughterhouse – Five, or the Children's crusade»).

Более того, у Воннегута есть рассказ с названием, понятным без перевода даже рядовому русскому читателю *«The Big Space Fuck»*.

В очень масштабном и разветвленном лексико-семантическом поле запахов в романе П. Зюскинда наравне с другими его номинациями присутствуют

чрезвычайно грубые, табуированные лексемы и словосочетания, обозначающие самые низменные физиологические проявления: *der Duft von Kot, der Duft, der Nachttopfe, der Geruch von Schweij* («Das Parfum – Die Geschichte eines Mürders»).

Таким образом, с одной стороны, писатели снижают свой полет до «наивного читателя», «читателя с улицы», а с другой – не просто повышают требования к «образцовому читателю», но востребуют профессионально подготовленного адресата, то есть уже не рядового читателя, а интерпретатора-интеллектуала.

И, казалось бы, обе категории читателей утратили пути к обретению полноты реального смысла постмодернистских произведений, «к огню, мерцающему в сосуде», а не к «сосуду, в котором пустота» (Н. Заболоцкий).

Однако в лучших своих образцах средствами высочайшей литературной техники произведения постмодернизма смогли объединить свою читательскую аудиторию, в том числе стратегией разнонаправленности лингвоэстетической коммуникации. Знаковые произведения высокого постмодернизма завоевывали и продолжают удерживать очень большие читательские аудитории.

Несмотря на утраченный Россией статус самой читающей страны, отечественная высокая культура смогла сохранить доставшийся по наследству от прежних поколений писателей, филологов и культурологов высокий уровень создания и рецепции произведений, в том числе постмодернистских. Романы В. Пелевина «Generation P», «Чапаев и пустота», произведения В. Сорокина не уступали по своей системной, структурной, формальной сложности постмодернистским произведениям других стран, хотя и не поднялись до уровня мировых и даже национальных шедевров, например до уровня поэмы Вен. Ерофеева «Москва – Петушки».

В то же время их немногочисленность и резкий отрыв современного массового читателя от русской высокой литературы выявили очевидную остроту риска писателей-постмодернистов, обратившихся не только к подготовленным читателям. Поэтому поэма Вен. Ерофеева была понята «наивным» адресатом как произведение об алкоголиках и «национальной русской болезни», роман В. Пелевина, как рассказ о виртуальной политической реальности, порожденной галлюциногенным воздействием настоек мухомора. А вызвавший широкий отклик простодушных зрителей фильм «Парфюмер», освобожденный от глубоким корневой системы, постмодернистской иронии и «игры с читателем», был понят как история маньяка-убийцы.

Молодые российские читатели, получившие значительно менее качественное гуманитарное образование в новой России, чем выпускники европейских школ, к тому же испытывавшие доминирующее воз-

действие массовой культуры, оказались лишенными нужных ключей к зашифрованным формулам-предупреждениям высокой мировой литературы и способности к эстетическому наслаждению.

Возникает ощущение, что самая читающая страна с ее высоким уровнем культуры в процессе смены стадийальных эпох исчезла как платоновская Атлантида. До ее исчезновения, в Советском Союзе те же Воннегут, Эко, Зюскинд были по достоинству оценены мастерами отечественной литературы, издавались невероятно большими тиражами. Чего стоит одно только высказывание А.Т. Твардовского, закававшего перевод романа «Бойня номер пять» Р.Я. Райт-Ковалевой для своего журнала «Новый мир», который будет опубликован уже после его ухода с поста главного редактора: «Вот так нужно писать в XX веке». Для очень многих советских читателей эта книга стала опознавательным знаком значительного интеллектуального развития. Поэма Вен. Ерофеева была вручную растиражирована едва ли не в миллион экземпляров.

Для нового поколения читателей в России духовной и эстетической полноты постмодернистских произведений не существует, за очень редкими индивидуальными исключениями. Значит ли это, что сбылись худшие опасения и шекспировского Гамлета, и родственного ему воннегутовского Билли Пиллигрима, что «порвалась дней связующая нить», или, другими словами, разрушилось единство и целостность мира и человеческой природы?

В любом случае – это знак культурной деградации. И вместе с обеднением кругозора и интеллекта читателя стало неизбежным снижение статуса писателя. Книги в лучшем случае стали сравнивать с «фастфудом» (Н. Усков). А в худшем – наиболее содержательные и совершенные творения российской литературы стали своего рода «невидимками», выйдя из зоны активного читательского внимания. И сквозь разрыв между прошлым богатым развитием культуры, в том числе и отечественной, и сегодняшним состоянием «наивности» массового российского читателя просвечивает вечный бой между варварством и цивилизацией.

Тем не менее и в самой жизни, и в лучших произведениях постмодернизма есть надежда, что, меняясь, совершенствуясь под воздействием Времени, новых представлений о мире, придет новая популяция писателей и читателей, которая восстановит память культуры, в том числе национальной культуры, в ее главных ценностных ориентирах, в запечатанной и одновременно открыто-открытой, живой форме художественного текста. Но здесь многое зависит не только от личности будущих мастеров слова и читателей, но и от последовательной и глубокой гуманитарной работы школы и вуза.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Лотман Ю.М. Текст и полиглотизм культуры / Ю.М. Лотман // Избранные статьи : в 3 т. – Таллинн : Александра, 1992. – Т. 1. – 479 с.
2. Бахтин М.М. К методологии гуманитарных наук / М.М. Бахтин // Эстетика словесного творчества. – М. : Искусство, 1979. – 424 с.
3. Grivel Ch. Theses preparatoires sur les intertextes / Ch. Grivel // Dialogizität, Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Kunst. – München : Hrsg. von Lachman R., 1982. – S. 237–249.
4. Белецкий А.И. В мастерской художника / А.И. Белецкий // Избранные труды по теории литературы. – М. : Просвещение, 1964. – 483 с.
5. Барт Р. Избранные работы : Семиотика: Поэтика / Р. Барт. – М. : Прогресс, 1994. – 614 с.
6. Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике / У. Эко – СПб. : Симпозиум, 2005. – 501 с.
7. Эко У. Заметки на полях «Имени Роза» / У. Эко // Имя Розы. – СПб. : Симпозиум, 2005. – С. 604–640.