

Алла

Джундубаева

доктор PhD, КазНПУ имени Абая

«СВОЕ» И «ЧУЖОЕ» СЛОВО

В ПОВЕСТИ Т. АБДИКОВА «РАЗУМА ПЫЛАЮЩАЯ ВОЙНА»

Изначально следует сказать, что за повесть «Разума пылающая война» [1] (в оригинале на казахском языке – «Парасат майданы») в 2003 году Толен Абдииков был награжден Международной литературной премией Франца Кафки, а в 2004 году – Государственной премией Республики Казахстан. Это, на наш взгляд, делает ее исследование особенно важным и актуальным для отечественных гуманитарных наук. Литературной общественности нашей страны и за ее пределами произведение Т. Абдиикова известно в переводе прекрасного русского писателя, нашего соотечественника Анатолия Кима. С разрешения автора повести нами исследуется именно эта ее русскоязычная версия. Особенностью дискурса данного произведения является совмещение «своего» и «чужого» слова, обнаруживаемое на уровне интертекста и неомифологизма.

Неомифологизм в повести реализуется за счет близнечного мифа, который отражает проблему раздвоения личности главного героя и персонифицирует таким образом архетип тени и мифологемы тьмы и света. На уровне повествования это представлено в виде философского спора нарраторов (рассказчиков)-антагонистов. В оформлении их наррации и конфигурации эпизодов с участием того или иного нарратора обнаруживается ряд признаков постмодернистской эстетики данного произведения: демонстрируемая автором интертекстуальность, цитатное мышление, игра с читателем, открытость финала, «постмодернистская чувствительность» [2, 205].

Говоря об интертекстуальности как использовании в «своем» тексте «чужого» слова и как о ключевом признаке постмодернистского текста, И.П. Ильин пишет: «Сам термин был введен Ю. Кристевой в 1967 г. и стал затем одним из основных принципов постмодернистской критики. Сегодня этот термин употребляется не только как литературоведческая категория, но и как понятие, определяющее то миро- и самоощущение современного человека, которое получило название постмодернистской чувствительности» [2, 225].

Здесь же И.П. Ильин говорит о том, что: «Каноническую формулировку понятий "интертекстуальность" и "интертекст", по мнению большинства западных теоретиков, дал Р. Барт: "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. <...>» [2, 227].

Безусловно учитывая представление об интертекстуальности и Ю.Кристеовой, и Р. Барта, мы все же будем опираться на предлагаемую во многих современных словарях редуцированную, отрефлексированную формулировку этого понятия, даваемую Е.А. Цургановой: «Интертекстуальность – «межтекстовое взаимодействие, соотносительность конкретного текста с другими, когда каждый текст рассматривается как результат усвоения и трансформации другого текста, как часть общего «культурного текста». Конкретные формы интертекстуальности – заимствования и переработки тем, явная и скрытая цитация, плагиат, аллюзия, пересказ, подражание и т.п.» [3].

В результате такого межтекстового взаимодействия постмодернистский текст, как об этом пишет И.П. Ильин, приводя слова М. Пфистера, "превращается в пустое пространство проекции интертекстуальной игры"» [2, 226]. А, по мнению Л. Перрон-Муазес, «в процессе чтения такого текста, "все трое: автор, текст и читатель – превращаются в единое "бесконечное поле для игры письма"» [2, 226].

На наш взгляд, в повести Т. Абдикова мы наблюдаем именно такую игру, рассчитанную на «цитатное сознание» читателя [2, 226], способного разгадать коды, заложенные автором в интертексте произведения, являющегося своего рода частью «великого интертекста» культурной традиции, как определяет его И.П. Ильин [2, 226].

И повесть «Разума пылающая война» как нельзя лучше демонстрирует это. Приступая к ее анализу, отметим, что мы будем придерживаться нарратологической (в русле теории повествования) точки зрения данной проблемы. Ее суть И.П. Ильин объясняет следующим образом: «Так, Л. Дэлленбах, П. Ван ден Хевель трактуют интертекстуальность более суженно и конкретно, понимая ее как взаимодействие различных видов внутритекстовых дискурсов: дискурс повествователя о дискурсе персонажей, одного персонажа о другом и т. п.; их интересует та же проблема, что и Бахтина – взаимодействие "своего" и "чужого" слова» [2, 228].

Эта проблема в повести Т. Абдикова обнаруживает себя с первых строк произведения. Так, в качестве эпиграфа автор вводит монолог Гамлета У. Шекспира (перевод Б. Пастернака):

Быть или не быть – вот в чем вопрос.
 Достойно ли терпеть безропотно позор судьбы
 Иль нужно оказать сопротивление?
 Восстать, вооружиться, победить
 Или погибнуть, умереть, уснуть?
 И знать, что этим обрываешь цепь сердечных мук
 И тысячи лишений, присущих телу!
 Это ли не цель, что всем желанна –
 Умереть, уснуть, уснуть?
 И видеть сны?.. [1]

и афоризм Роберта Пенна Уоренна:

Ты должен делать добро из зла,
 потому что его больше не из чего делать [1].

В данном случае мы наблюдаем интертекст в виде прямой цитации. Обращением к классикам автор, во-первых, вводит в свой художественный мир проблему добра и зла, имеющую глубокий и широкий контекст в мировой литературе и истории человечества в целом, во-вторых, встраивает в этот контекст свое произведение как часть «великого интертекста».

Кроме того, оба эпиграфа к повести обозначают проблему внутреннего разлада человека с самим собой, поиска самого себя и смысла собственной жизни, а отсюда, в свою очередь, возникает мотив двойничества, наиболее известный в мировой литературе по творчеству Ф.М. Достоевского, и основной в повести Т. Абдикова. Как увидим далее, интертекстуальная переключка с текстами Ф.М. Достоевского проходит через все произведение казахстанского писателя и выступает своего рода «интертекстуальным авторитетом» [2, 191] для него.

Однако контекст русской литературы в повести «Разума пылающая война» представлен не только именем этого великого русского писателя. Так, форма дневниковых записей, выбранная автором в качестве повествовательного приема, создающего для читателя иллюзию правдоподобия и реальности описываемых событий, отсылает, по нашему мнению, к «Запискам сумасшедшего» Н.В. Гоголя (1834 г.), «Сну смешного человека» Ф.М. Достоевского (1877 г.) и неоконченным «Запискам сумасшедшего» Л.Н. Толстого (1884-1886 г.).

В первую очередь, все эти произведения связывает тема сумасшествия, где-то мнимого, где-то реального, но во всех случаях являющегося причиной внутреннего конфликта героя. Этим обусловлена и нарративная (повествовательная) особенность всех указанных текстов: повествование в них ведется от первого лица, как бы от самого героя, или, пользуясь терминологией В. Шмида [4, 70-90], – от лица личного эксплицитного нарратора, т.е. повествуемое и повествующее «я» совпадают [4, 92-95].

Обратимся к указанным текстам в хронологии их создания и подробно – на наш взгляд, это будет оправданно – покажем, как на уровне наррации развивалась в них тема сумасшествия героев, ставшая интертекстуальным лейтмотивом между ними.

«Записки сумасшедшего» Н.В. Гоголя (оформление и расположение дат оставляем в их оригинальном, авторском, виде – А.Д.):

«Октября 3.

<...> Признаюсь, с недавнего времени я начинаю иногда слышать и видеть такие вещи, которых никто еще не видывал и не слыхивал. <...>

Ноября 11.

<...> Сегодня, однако ж, меня как бы светом озарило: я вспомнил тот разговор двух собачонок, который слышал я на Невском проспекте. <...>

Ноября 12.

<...> Я думаю, что девчонка приняла меня за сумасшедшего, потому что испугалась чрезвычайно. <...>

Декабря 3.

<...> Мне бы хотелось знать, отчего я титулярный советник? Почему именно титулярный советник?

Декабря 5.

Я сегодня все утро читал газеты. Странные дела делаются в Испании. <...>

Год 2000 апреля 43 числа

Сегодняшний день – есть день величайшего торжества! В Испании есть король. Он отыскался. Этот король я. <...> Я не понимаю, как я мог думать и воображать себе, что я титулярный советник. Как могла взойти мне в голову эта сумасбродная мысль? Хорошо, что еще не догадался никто посадить меня тогда в сумасшедший дом. <...>» [5].

Далее перечислим только даты в той последовательности, как они представлены в тексте:

«Мартобря 86 числа. Между днем и ночью. <...>. Никоторого числа. День был без числа. <...>. Числа не помню. Месяца тоже не было. Было черт знает что такое. <...>. Числа 1-го. <...>. Мадрид. Февруарий тридцатый. <...>. Январь того же года, случившийся после февраля» [5].

И заключительные страницы дневника:

«Число 25

Сегодня великий инквизитор пришел в мою комнату, но я, услышавши еще издали шаги его, спрятался под стул. <...>.

Чи 34 сло Мц гдао,
члрдвф 349.

Нет, я больше не имею сил терпеть. Боже! что они делают со мною! Они льют мне на голову холодную воду! Они не внемлют, не видят, не слушают меня. Что я сделал им? За что они мучат меня? <...>. Матушка, спаси твоего бедного сына! <...>. Матушка! пожалей о своем больном дитятке!.. А знаете ли, что у алжирского дея под самым носом шишка?» [5].

Как видим, представленная нарратором структура дневника такова, что даты его записей, как и пропуски этих дат, например: с 4 октября по 6 ноября, с 13 ноября по 3 декабря, – свидетельствуют о прогрессировании болезни героя, явной психологической патологии, судя по всему, – шизофрении.

Совершенно по-иному представлена история героя в рассказе Ф.М. Достоевского «Сон смешного человека». Нарратор здесь не оформляет ее в виде дневника, а строит именно как повествуемую историю, поделенную на главы. Тема сумасшествия героя при этом подана весьма неоднозначно. Изложим эту историю в усеченном виде:

«I

Я смешной человек. Они меня называют теперь сумасшедшим. <...>. Но теперь уж я не сержусь, теперь они все мне милы, и даже когда они смеются надо мной – и тогда чем-то даже особенно милы. Я бы сам смеялся с ними, <...>, если б мне не было так грустно, на них глядя. Грустно потому, что они не знают истины, а я знаю истину. Ох как тяжело одному знать истину!

<...> Истину я узнал в прошлом ноябре, и именно третьего ноября, и с того времени я каждое мгновение мое помню.

<...> Я ведь каждую ночь не сплю до самого рассвета и вот уже этак год. Я просиживаю всю ночь у стола в креслах и ничего не делаю. <...>. Я сел у стола тихо, вынул револьвер и положил перед собою. <...>. Я знал, что уж в эту ночь застрелюсь наверно, <...>. И уж конечно бы застрелился, если б не та девочка.

II

<...> Отчего же я вдруг почувствовал, что мне не все равно и я жалею девочку?

<...> Но ведь если я убью себя, например, через два часа, то что мне девочка и какое мне тогда дело и до стыда, и до всего на свете?

<...> Ясным представлялось, что жизнь и мир теперь как бы от меня зависят.

<...> Да, мне приснился тогда этот сон, мой сон третьего ноября!

III

<...> И вот с тех пор я и проповедую! Кроме того – люблю всех, которые надо мной смеются, больше всех остальных. <...>. После сна моего потерял слова. По крайней мере, все главные слова, самые нужные. Но пусть: я пойду и все буду говорить, неустанно, потому что я все-таки видел воочию, хотя и не умею пересказать, что я видел. <...>. Сон? что такое сон? А наша-то жизнь не сон? <...> ну, а я все-таки буду проповедовать. <...>. Главное – люби других как себя, вот что главное, и это все, больше ровно ничего не надо: тотчас найдешь как устроиться. <...>. Если только все захотят, то сейчас все устроится.

* * *

А ту маленькую девочку я отыскал... И пойду! И пойду!» [6].

В отличие от гоголевских «Записок...», где причиной реального сумасшествия героя становится скорее социальный аспект, в рассказе Ф.М. Достоевского за сумасшествие выдается иная, чем господствующая в обществе, нравственная позиция человека. Истина, как называет ее герой, новое, духовное понимание жизни и человеческой сущности приходит к нему через фантастический сон, рассказ о котором воспринимается другими как бред сумасшедшего. Таким образом, в основе якобы сумасшествия героя Достоевского лежит моральный, нравственный аспект переживаний героя.

Этот же аспект, но уже с навязчивой идеей героя о собственном сумасшествии находим в «Записках сумасшедшего» Л.Н. Толстого:

«1883. 20 октября. Сегодня возили меня свидетельствовать в губернское правление, и мнения разделились. Они спорили и решили, что я не сумасшедший. Но они решили так только потому, что я всеми силами держался во время свидетельствования, чтобы не высказаться. Я не высказался, потому что боюсь сумасшедшего дома; боюсь, что там мне помешают делать мое сумасшедшее дело. Они признали меня подверженным аффектам, и еще что-то такое, но – в здравом уме; они признали, но я-то знаю, что я сумасшедший. Доктор предписал мне лечение, уверяя меня, что если я буду строго следовать его предписаниям, то это пройдет. Все, что беспокоит меня, пройдет» [7, 42].

И в заключение:

«Мне мерзко стало. Я сказал, что не могу купить этого имения, потому что выгода наша будет основана на нищете и горе людей. Я сказал это, и вдруг меня просветила истина того, что я сказал. Главное, истина того, что мужики так же хотят жить, как мы, что они люди – братья, сыны Отца, как сказано в Евангелии.

Вдруг как что-то давно щемившее меня оторвалось у меня, точно родилось. Жена сердилась, ругала меня. А мне стало радостно. Это было начало моего сумасшествия. Но полное сумасшествие мое началось еще позднее, через месяц после этого. Оно началось с того, что я поехал в церковь, стоял обедню и хорошо молился и слушал, и был умилен. <...>. Тут уже совсем свет осветил меня, и я стал тем, что есть. <...>. Тут же на паперти я роздал, что у меня было, тридцать шесть рублей, нищим и пошел домой пешком, разговаривая с народом» [7, 52].

Очевидна глубокая интертекстуальная связь на идейно-философском уровне между «Записками...» Л.Н. Толстого и «Сном...» Ф.М. Достоевского. Формально же, начиная с названия, «Записки...» Л.Н. Толстого наиболее близки с «Записками...» Н.В. Гоголя, учитывая их дневниковый формат. Однако, если у Гоголя записки представлены исключительно как впечатление героя о событиях дня, то у Толстого это – впечатление одного дня, датированного единственной в тексте датой (1883. 20 октября), перетекающее в воспоминания определенного периода в жизни героя. У Достоевского же, заметим, напротив, все размышления героя «стекаются» к одной дате, дважды повторяемой в тексте – третье ноября. Не случайно, что сумасшествие героев рассмотренных произведений начинается в период октября-ноября, – в этом, на наш взгляд, прослеживается закодированная авторами интертекстуальная связь: сначала между «Сном смешного человека» Ф.М. Достоевского и «Записками сумасшедшего» Н.В. Гоголя, затем «Записок сумасшедшего» Л.Н. Толстого с двумя предшествующими произведениями.

Вернемся к основному предмету нашего исследования – повести Т. Абдикова «Разума пылающая война». Мы не зря, как нам думается, проделали столь подробное сопоставление трех классических произведений русской литературы, т.к. на них на все интертекстуально ссылается повесть казахстанского автора.

Вместе с тем, несмотря на безусловное присутствие в тексте Т. Абдикова «чужого» слова, его произведение по-своему уникально. Так, если в представленных выше текстах русских классиков повествование ведет нарратор, совпадающий с героем, а причины его сумасшествия (или не сумасшествия), становятся довольно быстро ясны читателю, то в повести «Разума пылающая война» не все так просто, как с точки зрения нарративной структуры, так и с точки зрения замысла произведения.

Здесь между героем и читателем автор создает посредника – первичного нарратора, представляющего читателю дневник героя и выступающего в данном случае рассказчиком как бы обрамляющей истории. Герой же основной истории становится, таким образом, вторичным нарратором, хоть и является автором дневника. Это и есть элемент постмодернистской игры с читателем. Обратимся к тексту:

«Дневник мне передал один знакомый врач. Кстати, автор дневника тоже был мой давний знакомый. <...> Похоже, что автор записок все же предполагал: когда-нибудь они попадут в чьи-то руки и привлекут внимание другой души. <...> И я полагаю, что иду навстречу этому тайному желанию автора, предлагая читателю именно последнюю и, на мой взгляд, главную часть дневника, где выразились самые яркие меты души незаурядной, захваченной трагическим роком тех, кто ищет в этой жизни истину и оказывается перед непреодолимыми и

темными ее противоречиями. <...> Называть имя автора записок было бы, наверное, неуместным. Будем считать, что это – один из многих неизвестных наших современников, один из тех, кто живет рядом с нами, так и не угаданный в своей сокровенной внутренней сути» [1].

Примечательно, что смена нарраторов в повести обозначена графически – сменой курсивного шрифта на обычный и наоборот – это еще одна черта постмодернистских стратегий текста, новаторская по отношению к исследованным выше традиционным текстам русской литературы.

Однако, говоря об особенностях оформления художественного материала в повести Т. Абдикова, а именно – в оформлении дневника героя – следует отметить ее связь с «Записками сумасшедшего» Н.В. Гоголя. Так же, как в «Записках...» Гоголя, герой Абдикова указывает дату изложения событий своей жизни. Хотя, строго говоря, событий как таковых в произведении оказывается довольно мало, скорее это события интеллектуального, эмоционального плана. Но если в дневнике гоголевских «Записок...» даты и их написание служат вполне понятным приемом в развертывании темы сумасшествия героя, то в дневнике «Разума...» даты становятся способом создания повествовательной интриги – одного из ключевых принципов построения постмодернистского текста.

Причем сами по себе даты здесь мало о чем говорят, а вот их пропуски, имеющие определенную периодичность, играют важную роль, выступая элементом игры с читателем. Этот, так сказать, минус-прием сначала создает интригу в тексте, а затем сам же становится ключом к ее раскрытию. Обратимся к тексту произведения (курсив здесь и далее в цитатах Т. Абдикова – А.Д.):

«13 марта

Похоже, что-то в моей жизни изменилось. Но что именно, сам еще не знаю, и это беспокоит. Может быть, оно началось давно, а **чувствовать** стал только теперь – не знаю. Или нервы мои настолько сдали, нет порядка в мыслях, забываю то, о чем только что думал... И в дневнике – есть записи от 3 марта, а следующие, от 4, 5 и 6-го, почему-то отсутствуют. Только с 7 марта они снова продолжают. А что делал в пропущенные дни, – хоть убей не помню» [1].

Интрига, таким образом, заявлена. Более очевидной она становится, когда после 15 марта следует 25 марта со следующей записью:

«25 марта

Утром, собираясь принять лекарство, я протянул руку к стакану с водой на тумбочке и вдруг увидел сложенный вчетверо лист бумаги. <...>

Неразборчивая роспись на ней. В почерке – что-то знакомое, словно принадлежит человеку, которого я знал. Но уже не вспомнить, кто это... С непонятым страхом, будто опасаясь взрывного устройства, я развернул бумагу и стал читать:

“Мой незнакомый друг! Во-первых, извините! Я без вашего ведома читал ваш дневник. Но прочтение сего невольно заставило меня взяться за это письмо. Вы меня буквально принудили – побудили к самым глубоким размышлениям, к внутреннему диалогу с вами. <...>.

Раскроем души друг другу! <...>. Решитесь написать мне ответ – положите свое письмо в нижний ящик стола, что стоит в коридоре.

Ваш неизвестный сверстник”.

Смена обычного шрифта на курсив знаменует переход от одного нарратора к другому, т.е. с появлением в дискурсе вторичного нарратора текста письма некоего незнакомца следует говорить о присутствии в повести третичного нарратора. Как окажется далее, им выступает неконтролируемое второе «я» героя, «темная» сторона его личности, его антипод. Для удобства восприятия назовем вторичного нарратора, представляющего как бы настоящую, признаваемую самим героем сторону его личности, *основным нарратором*, а его воображаемого оппонента созданного им самим, но вместе с тем отвергаемым – *нарратором-симулякром* (вымышленной копией). Появление такого типа нарратора характерно для нарративной структуры постмодернистского текста, когда читатель теряется в догадках: «Кто говорит?».

Этот вопрос вдвойне актуален для повести «Разума пылающая война», т.к. именно с возникновением в ней третичного нарратора на первый план выступает проблема добра и зла, основная в произведении. Нарратор-симулякр озвучивает ее так:

«На мой взгляд, существующее устойчивое мнение о том, что человеческая жизнь представляет собой вековечную борьбу Добра и Зла, отнюдь не бесспорно. Хотя бы и потому, что эти начала разделить друг от друга, расплести их, как аркан, и разложить по разным сторонам невозможно. <...>. Самое же главное в том, что пресловутые Добро и Зло – как сиамские близнецы, неразрывно срослись между собою и не могут существовать один без другого.

Есть, вы знаете, в китайской философии понятия Ян и Инь, светлое и темное начала, небо и земля, верх и низ. И есть понятие цикличности, когда со временем одно переходит в другое. На круговращении этих переходов и стоит мир <...>» [1].

Обращение к китайской философии и сама по себе выраженная здесь проблема добра и зла возводят произведение Т. Абдикова до уровня философского. Более того, ставят его в ряд с каноническими образцами мировой классики, в центре которых та же философская проблема. Попытка ее решения распределена в повести между основным нарратором и нарратором-симулякром. Первый провозглашает приоритет добра, второй – силу зла.

На взаимодействии двух этих нарраторов, на письменном диалоге между ними и строится основная интрига произведения, которую автор, играя с читателем, не раскрывает до финала повести. При этом внимательный читатель уже с первых страниц обнаружит ряд подсказок для проникновения в авторский замысел. Так, одной из них, указывающей на нездоровое психическое состояние героя, становится его сон, в котором вновь находим интертекстуальные переключки с творчеством Н.В. Гоголя и Ф.М. Достоевского:

«26 марта

Что-то неблагополучно со мною. Ночью видел нехороший сон. Иду по темному коридору, лампочки не горят. На пути всякий хлам, ящики какие-то, железки торчат. Продвигаюсь на ощупь. Похоже, куда-то спешу, стараюсь идти быстро. И внезапно чем-то острым полоснуло меня по шее. <...>. Осторожно присел в кресло. И, решившись, рывком оторвал голову напрочь. Отложил ее на соседнее

кресло. <...>. Кажется, мне надо было куда-то спешить. А теперь что делать? Без головы-то... Я осторожно приподнимаю газетный краешек и вижу – вижу! – что она лежит на месте. Надо бы от нее скорее избавиться... Так и мучаюсь, сидя на месте, – пока не просыпаюсь» [1].

И если в данном фрагменте психологическая проблема автора дневника выражена метафорически, то в следующей цитате она обозначена вполне определенно:

«27 марта

Что может быть страшнее, когда человек начинает бояться самого себя? Твой внутренний мир становится дик и непонятен, как жуткий лес, в котором ты заблудился. Охватывает панический страх, что тебе уже никогда не выбраться из него. И вдруг ты чувствуешь, что тебя уже нет, и это *кто-то другой* блуждает в дебрях дремучего леса. Ты стал чужим, посторонним по отношению к самому себе. <...>.

После обеда сходил на осмотр к лечащему врачу. <...>. Целую лекцию прочитал по психопатологии. Особо сосредоточился на раздвоении личности» [1].

Однако, как нам кажется, косвенно озвученная здесь суть сумасшествия героя повести Т. Абдикова не столь однозначна. Его болезнь – раздвоение личности – это не только и не столько физическая, психологическая болезнь конкретного человека, сколько аллегория духовного разлада с самим собой современного человека вообще, борьба его светлой и темной сторон, отражающая извечную борьбу добра и зла, черного и белого, жизни и смерти, веры и безверия. Но помимо этой проблемы, традиционной для мировой литературы, болезнь героя в данном случае объясняется, по нашему убеждению, сугубо постмодернистским мироощущением, о котором пишет И.П. Ильин: «Постмодернизм затрагивает, <...>, сферу, глобальную по своему масштабу, поскольку касается вопросов не столько мировоззрения, сколько мироощущения, т. е. ту область, где на первый план выходит не рациональная, логически оформленная философская рефлексия, а глубоко эмоциональная, внутренне прочувствованная реакция современного человека на окружающий его мир» [2, 207].

А окружающий мир, как видит его герой, оказывается предельно децентрированным, деконструктивным, полным хаоса:

«15 марта

Я давно перестал читать газеты. Открой любую, а там черным по белому:

Кто-то изнасиловал и убил свою мать.

Другой изнасиловал и убил свою дочь.

Та убила и выбросила на помойку свое новорожденное дитя.

Миллионерша вышла замуж за своего сына.

Маньяк убивал людей и поедал их мясо.

Мужчина официально женился на мужчине.

Некрофил совокуплялся с мертвецами [1].

В ситуации такой деморализации общества человеку сложно определить для себя ориентир в жизни, найти ее смысл и сохранить его. И сумасшествие в

данном случае выглядит закономерным, логичным и практически неизбежным финалом развития современной личности, что и происходит с автором дневника в произведении.

Его болезнь еще дважды до прямого объявления диагноза врачом обнаруживает себя в сновидениях героя, где на бессознательном уровне происходит его встреча со своим двойником, своим вторым «я». Сознательно же он ожидает этой встречи, назначив ее «незнакомцу» в письме. Приведем этот фрагмент, интересный с точки зрения переплетения в нем интертекстуальных связей:

«20 апреля

<...> Что-то засветилось впереди, когда я свернул за угол. И вдруг призрачная тень промелькнула мимо... Дикий крик непроизвольно вырвался из меня, и я, размахнувшись, ударил кулаком в эту тень. Рука попала во что-то плотное, хрупкое, раздался звон разбитого стекла...

И вот, сижу на корточках в полной темноте. В подвальном помещении больницы. Я пропал, я несчастен. Вступил в драку с собственным отражением в зеркале... Из глаз моих полились невидимые миру слезы» [1].

Архетипический мотив двойничества вызывает здесь аллюзию на «Портрет Дориана Грея» Оскара Уайльда, перекликающегося, в свою очередь, с «Шагреневой кожей» Бальзака. Не случайно в тексте возникает цитата из творчества последнего: «Прав Бальзак, заметивший: “На земле ничто не осуществляется в такой полной мере, как несчастье человеческое”» [1].

Кроме того, приведенный выше фрагмент помимо ссылок на европейскую литературу содержит в себе прямую двойную цитацию из русской литературы: «невидимые миру слезу». Во-первых, это реминисценция выражения из «Мертвых душ» Н.В. Гоголя: «И долго еще определено мне чудной властью идти об руку с моими странными героями, озирать всю громадно-несущую жизнь, озирать ее сквозь видный миру смех и незримые, неведомые ему слезы!» [8, 277]. Во-вторых, явная цитация названия рассказа А.П. Чехова «Невидимые миру слезы» [9, 46-51].

Таким образом, Т. Абдиков, включая в контекст своей повести мотивы, образы и проблематику произведений мировой классики, «интернационализирует», выражаясь определением Л.В. Сафроновой [10, 27], сюжет произведения, расширяет его, углубляет и наполняет дополнительными смыслами, создающими синергетический эффект в семантике текста.

Назовем все обнаруженные нами интертекстуальные моменты в повести.

Так, после несостоявшейся встречи с двойником в речи основного нарратора возникает образ Дон Кихота: «Да получил ли он мое последнее письмо? – вдруг стукнуло мне в голову. <...>. “Не получил... не получил”, – бормотал я себе под нос. Теперь все понятно. А я-то весь измучился, словно тот безумец, который сражался с ветряной мельницей...».

Врач – еще один нарратор в произведении – объявляя герою его диагноз, говорит:

«– Помните “После бала” Толстого? Про того полковника, который вечером на балу блистал как самый галантный кавалер, умиляя всех дам превосходными ма-

нерами, а наутро, на плацу, где совершалась казнь над солдатом, проявил себя как кровожадный зверь, лютый палач. Это ли не пример раздвоения личности?» [1].

К интертексту обращается и другой нарратор, важный в повести с точки зрения преемственности нравственных взглядов героя, – молодая врач-аутотренер, дающая оценку как бы истинной его сущности:

«– <...> Чтобы полностью обследовать ваше состояние, пришлось и знакомиться с вашим дневником... <...>.

– <...> должна признаться – знакомство с вашим дневником стало одним из самых светлых и значительных событий моей жизни. Все самое лучшее и благородное на земле уже давно обветшало. <...>. И только благодаря таким людям, как вы, – а может, благодаря вам, единственному на этом свете, я еще успела увидеть красоту и благородство нашего духовного мира. <...>.

– Мы все оборотни, – вдруг дошел до меня ее чуть охрипший неузнаваемый голос. – Мы оборотни, и никто из нас не сохранил в себе изначальной ангельской чистоты и непорочности. Словно Фауст, мы продали свою честь и целомудрие Дьяволу. И только изредка раздается в наших душах горький плач младенческой чистоты» [1].

Обращение к «Фаусту» Гете, аллюзия на «слезки ребеночка» из «Братьев Карамазовых» Ф.М. Достоевского, наряду с уже упомянутыми выше произведениями, транслируют в текст философскую проблему соотношения добра и зла, божественного и демонического, светлого и темного начал в человеке. В повести Т. Абдикова эта проблема раскрывается в ключевой для произведения письменной дискуссии основного нарратора и нарратора-симулякра, как мы их определили. Противостояние между ними прослеживается также на уровне интертекста.

Сравним явные и скрытые цитаты, используемые этими двумя нарраторами. Сначала обратимся к интертексту в речи нарратора-симулякра: «*Счастливы ли мы? Лично о себе не берусь утверждать этого. Как я могу быть счастлив, видя вокруг столько насилия и несправедливости и будучи бессильным противостоять всему этому*» [1]. На наш взгляд, в данном эпизоде опять-таки заметна аллюзия на известный диалог Ивана Карамазова с братом Алешей об отказе от «высшей гармонии», достигнутой ценой «слезок ребеночка».

«Интертекстуальным авторитетом» для этого типа нарратора становится Ф. Ницше: «*Величайшие эпохи наступают тогда, когда у нас появляется мужество переименовать все наше злое в наше лучшее*», – заметил как-то Ф. Ницше» [1].

Философия Ницше с идеей «смерти Бога» и идеей Сверхчеловека была воспринята многими его современниками и позже как философия вседозволенности, легализующей зло. Основной нарратор не приемлет эту философию и оппонирует своему двойнику: «Р. С. Готфрид Бенн: “Тегель, Дарвин, Ницше – вот кто стал действительной причиной гибели многих людей. Слова преступнее любого убийства, за мысли расплачиваются герои и толпы”» [1]. И: «(“Самые великие страдания люди доставляют себе из-за того, что игнорируют простые истины” – слова вашего любимого Ф. Ницше)» [1].

Общезвестно о влиянии философии Ф. Ницше на творчество Ф.М. Достоевского, выдвинувшего свои гуманистические взгляды в противовес идеям не-

мецкого философа. В связи с чем не случайно основной нарратор, противостоя своему второму «я», цитирует великого русского писателя: «Достоевский сказал: “Где нет веры – там нет добра”» [1], «“Можете оправдывать, можете не называть, но называйте зло злом”, – говорил Достоевский» [1].

Интересным в развитии конфликта между «темной» и «светлой» сторонами героя выглядит отношение к поэзии Бодлера. Так, нарратор-симулякр говорит: «Еще задолго до нас с вами, мой друг, были умные люди, верно определившие внутреннее содержание Зла. Французский поэт Бодлер воспевал его в книге, которая так и называлась: “Цветы зла”. А японский писатель Акутагава Рюноске написал: “Человеческая жизнь не стоит одной строчки Бодлера”» [1]. Основной нарратор в беседе с врачом негодует: «Самое чудовищное – в одном из своих писем он сообщает, что читает сборник стихов французского поэта Бодлера, которого называли певцом зла. Вчера я поинтересовался в библиотеке, и там мне сказано, что книга якобы находится в читке в палате номер десять. Но “десять” – это мой номер! И никакой такой книги я не брал...» [1].

Как видим, речь обоих нарраторов изобилует интертекстом. Особенным его видом на фоне литературных цитаций выступает экфрасис, используемый нарратором-симулякром: «Помнишь ли ты картину Пикассо “Минотавр на арене”? В ней посреди арены для боя быков раненый Минотавр завывает как волк, задрав морду к небу. И кто-то из-за щита барьера протягивает к нему руку (очевидно, еще не запуганный общепринятым понятием о Зле молодой человек), гладит чудовище по бычьей голове, проявляя к нему жалость и милосердие. И этот молодой человек стоит на шаг ближе, чем вся оголтелая толпа зрителей, к идеалам истинного Добра» [1].

Таким образом, все больше убеждаемся в том, что повесть Т. Абдикова построена по принципу «бесконечной интертекстуальности» [2, 50], выступающей важным смыслообразующим элементом в произведении. При этом максимально насыщенной интертекстом выглядит речь основного нарратора, так сказать, «светлой» сущности героя, провозглашающей ценность добра и веры. Отметим, что избираемые им цитаты подчеркивают философскую основу повести. Приведем их здесь:

«Один мудрый человек сказал: “Есть множество способов творить зло, а способ не творить зла только один, это – лишь не творить зло”».

«Когда у великого Сократа спросили: “В чем твое отличие от царей?” – он ответил: “Они рабы своих страстей, а я – их повелитель”».

«“Что такое свобода? Да это же чистая совесть!” – сказано Периандром Коринфским, мудрецом, жившим за семь веков до нашей эры».

«Еще Абай с возмущением заметил: “Почему это все вредоносные злодеи считаются отчаянными храбрецами?”».

«“Бороться надо не с грешником, а с грехом”, – говорил Махатма Ганди».

Знаменательно, что в ряд с великими гуманистами автор ставит Абая. На наш взгляд, введение интертекста в данном случае играет двойную роль. Во-первых, приобщая Абая к числу великих философов, автор указывает на то, что и в отечественной, национальной среде были выдающиеся мыслители, которых волновали те же проблемы, что известных миру философов. Во-вторых, автор как бы призывает обратиться к собственным, национальным, народным истокам для получения ответов на многие вопросы, тревожащие человечество.

В приобщенности к своим истокам и ко всему роду человеческому автор видит выход для человека, потерявшего смысл жизни. Особое значение в развитии этой идеи приобретают, по нашему мнению, скрытые, неявные цитаты в тексте произведения. Так, в словах врача-аутотренера: «Душе человека может помочь только другая душа» [1], – мы находим реминисценцию слов героя повести «Собиратели трав» самого А. Кима: «Прекрасная природа не может утешить человека. Человека может утешить только человек» [11, 90].

Перекликаются с творчеством А. Кима и следующие фрагменты в повести: «Увы, люди во всем похожи на детенышей гепарда, но спасти их от губительной жадности никто не может – разве что сами себя... Скажем, путем объединения отдельных “Я” во всеобщее “Мы”. Отказом от принципа “Мне”. <...> Там, где властвует “Я” и где отсутствует “Мы”, не может быть ни любви, ни братства, ни доброго согласия» [1]. И далее: «“Я” не может победить весь остальной мир – и терпит поражение. “Жизнь – это всегда кораблекрушение”, – говорил Х. Ортеги-и-Гассет. <...>. Затонул “Титаник”. <...> Так и погибли они, исполняя величавый гимн торжествующего “Мы”, которое на крылах вечности взлетело над холодной океанской пучиной. <...>. Так произошло – в час великой катастрофы и перед лицом неминуемой смерти – объединение малых, жалких “Я” в великое и бессмертное “Мы”» [1].

Сравним у А. Кима: «Мы зачинаемся в нежности среди звездных миров, как среди кустов, – в теплой плазме нежности отца и матери, благословенных родителей наших. <...>. Ликуйте – мы уже здесь» [11, 286]. И следующее: «И вот она, моя концепция человека, которая пришла ко мне фантастическим и, если хочешь, провидческим путем через сон: МЫ, каждый из нас, – явления такие же, как звезды. МЫ летаем, МЫ бессмертны и свободны <...>. Так вот, мой Звездный Брат, грядущий, прекрасный, любимый: когда тыознакомишься с этой версией Человека – как равного звездам, духовного, а, значит, и бесконечного существа, – в тот же миг ты и поймешь мою правоту» [11, 311].

«МЫ» в философской концепции А. Кима выступает символом слияния отдельных человеческих «Я» в единое целое всего человечества, настоящего, ушедшего и грядущего. Именно слияние с «МЫ», по А. Киму, является залогом сохранения истинной сущности человека. Эта идея и постулируется автором повести «Разума пылающая война» путем совмещения «своего» и «чужого» слова.

Заметим, что помимо рассмотренных нами авторских цитаций Т. Абдикова широко использует в своем произведении еще и мифологический контекст, насыщая им речь основного нарратора, автора дневника. Включенными в этот контекст оказываются мифологемы из разных мифологий. Докажем это текстом.

Античная мифология: «Конечно, вполне можно предположить, что когда-нибудь солнце потухнет, жизнь человеческая на земле исчезнет, словно бы ее и не было, и высокая мыслительность человеческая, чудесное дитя мироздания, канет в Лету, унеся с собой в хаос небытия свои радости и страдания, надежду и отчаяние, все то, что придавало смысл и украсило Вселенную разумной нравственностью» [1]. И: «Одному лишь Богу известно, каким будет конец человечества. И когда он настанет. И по какой причине произойдет. Может быть, действительно повторится история с Ноем – будет всемирный потоп» [1].

Библейская мифология: «... Любое зерно добра или зла возникает на земле вначале как **слово**» [1]. И: «То есть – погибшие считаются потерпевшими

поражение. Однако поражение Иисуса Христа, убитого его врагами с невероятной жестокостью, не оказалось ли впоследствии величайшей победой для человечества?» [1].

Мусульманская мифология: «Возможно, человечество спасла от гибельного разврата и духовного распада именно религия. И если ей не удалось окончательно победить Иблиса, беса соблазнов, то, по крайней мере, бес был изобличен и предан осуждению» [1]. Иблис – дьявол в мусульманской мифологии.

Наряду с этим мифонимом основной нарратор упоминает еще и имена Нерона, Калигулы, исторически ставших уже архетипами зла и произвола: «Согласно этой логике, древнеримские цезари Нерон, Калигула и другие <...>, – окажутся самыми свободными людьми в человеческой истории» [1].

Перечисленные мифологемы содержат в себе богатый духовный культурно-исторический опыт человечества, связанный с темой Апокалипсиса и возрождения человека. За счет их использования на фоне всего интертекста в повести автор пытается решить извечную проблему смысла жизни человека и роль в ней понятий добра и зла.

Так, герой произведения, основной нарратор, объявивший абсолютную ценность добра, узнав о своем антиподе, своей противоположной сущности, манифестирующей победу зла, теряет смысл собственной жизни. Н.Я. Берковский объясняет это так: «Двойник – величайшая обида, какая может быть нанесена человеческой личности. Если завелся двойник, то личность в качестве личности прекращается. Двойник – в индивидуальности потеряна индивидуальность, в живом потеряна жизнь и Душа» [12].

Единственный путь в спасении своего истинного «я» от другого «я» герой видит в самоубийстве: «Только надо покрепче зажмуриться, чтобы не видеть крови... И потерпеть немного. А после этого и ты, мой роковой братец, задумавший перепачкать грязью весь мир, окажешься и сам испачканным алой кровью и поплетешься в тот мир, в котором уляжешься поудобнее и будешь спать, спать – и никогда не проснешься, во веки веков. Что ж, пришлось-таки мне руку приложить к твоей судьбе. От нее, говорят, не уйдешь» [1].

Это заключительные слова основного нарратора, которые представлены уже не как запись в дневнике, а как его внутренний монолог, словно кем-то подслушанный. Герой остается верен идеалам добра до последнего, в доказательство чего завершает свою речь стихотворением М. Макатаева:

Есть у меня заветная мечта:
 если однажды всемирным потопом
 нахлынет Добро на нашу землю,
 я загребу все зло на свете
 в свои объятия
 и унесу его с собой в могилу.
 ...Да буду счастлив я
 стать безымянной жертвой,
 что, взяв вину людских пороков на себя,
 с ликующей душой
 избавит мир от тяжести грехов.
 А ну, несите мне свои несчастья
 и в неприглядный мой багаж

грузите ваше злое барахло!
 И коль оно погибнет все
 со мною вместе –
 буду рад я
 хоть сегодня умереть!
 ...Отправите меня в последний путь –
 и больше, люди, не ищите Зла на свете.
 Живите без него!
 И только не стучитесь никогда
 в мой тесный гроб со злом [1].

Стихотворение выдающегося казахского поэта играет особую роль в произведении, оно является своего рода ответом на вопросы, звучащие в эпиграфе к повести. Если Гамлет Шекспира вопрошает:

Быть или не быть – вот в чем вопрос.
 Достойно ли терпеть безропотно позор судьбы
 Иль нужно оказать сопротивление?
 Восстать, вооружиться, победить
 Или погибнуть, умереть, уснуть? [1],

то лирический герой М. Макаатаева твердо отвечает, что готов принять смерть, чтобы навсегда освободить человечество от зла.

Таким образом, автор создает своеобразное поэтическое кольцо, которое является одновременно и интертекстуальным кольцом в произведении, за счет которого возникает связь между мировой литературой и национальной литературой Казахстана. Более того, подчеркивается тем самым важность поднятой в произведении проблематики, как в мировом масштабе, так и в сугубо национальном. Завершая основную часть своего произведения стихотворением соотечественника, Т. Абдиков совершенно справедливо возводит М. Макаатаева на уровень великих писателей мировой литературы, отдавая дань национальному поэту и показывая актуальность и универсальность проблемы добра и зла.

Герой повести, не сумевший найти окончательного ответа на эту проблему, своим уходом или только его попыткой – постмодернистский текст не дает однозначного финала – быть может, не доказал победу добра в абсолютном ее смысле, но исключил возможность победы зла в себе. Уже тем самым автор постулирует приоритет добра над злом, при всей сложности взаимоотношений между этими явлениями.

Повествовательное кольцо замыкает первичный нарратор, как помним, как раз и представивший нам дневник героя. В его словах, завершающих повесть, возникает новая интрига, следуя постмодернистской традиции, дающая читателю варианты для интерпретации финала произведения, вплоть до той, что первичным нарратором может являться тоже сам герой:

«Так заканчивается дневник – одним из самых мрачных стихов знаменитого поэта М. Макаатаева.

...Мне неизвестна дальнейшая судьба этого беззащитного, бескомпромиссного человека, для которого нравственная чистота стала синонимом Бога. Если он каким-то чудом уцелел, остался жив, то от всей души желаю ему счастья. И пусть он никогда не потеряет свою веру в Добро. Пусть здравствует этот по-

следний из могокан, который пытается сохранить угасающий луч человеческой надежды – во спасение своей души.

А если его уже нет среди живых, то... на все воля Божья. Пусть земля ему будет пухом!

Аминь!

Астана-2002» [1].

Таким образом, заключаем, что нарративные особенности повести «Разума пылающая война» позволяют ее автору выразить собственное, оригинальное видение проблемы добра и зла, философской по своей сути. Особое же оформление она получает в произведении благодаря обширной интертекстуальности. Богатый интертекстуальный фон, используемый в повести, значительно расширяет границы ее семантики и встраивает, как мы уже говорили, произведение Т. Абдикова в «великий интертекст» мировой литературы. При этом заметим, что выявленные нами интертекстуальные связи не являются бесспорными и исчерпывающими, т.к. ограничиваются нашим «цитатным сознанием», а потому могут быть опровергнуты или дополнены другими исследователями, с иным «цитатным сознанием».

ЛИТЕРАТУРА:

1. Абдиков Т. Разума пылающая война. Повесть. «Дружба Народов» 2007, № 6. Перевод А. Кима – [Электронный ресурс] – Режим доступа. – URL: <http://magazines.russ.ru/druzhiba/2007/6/ab6.html> (дата обращения 20.11.2013).
2. Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. – Москва: Интрада, 1996. – 220 с.
3. Цурганова Е.А. Современный роман и особенности литературы второй половины XX в. Введение // В кн.: Современный роман. Опыт исследования. – М.: Наука, 1990. – с. 3-24.
4. Шмид В. Нарратология – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Языки славянской культуры, 2008. – 304 с.
5. Гоголь Н.В. Записки сумасшедшего. – [Электронный ресурс] – Режим доступа. – URL: <http://www.library.ru/text/14/p.1/index.html> (дата обращения 25.11.2014).
6. Достоевский Ф.М. Сон смешного человека. // Классика.ру – [Электронный ресурс] – Режим доступа. – URL: <http://www.klassika.ru/read.html?proza/dostoevskij/son.txt&page=0> (дата обращения 25.11.2014).
7. Толстой Л. Н. Записки сумасшедшего. Собрание сочинений в 22 т. – М.: Художественная литература, 1982. Т. 12.
8. Гоголь Н.В. Избранные сочинения в двух томах. Т. 2. – Москва: Художественная литература, 1984. – 495 с.
9. Чехов А.П. Невидимые миру слезы // Полное собрание сочинений и писем в 30-ти томах. Сочинения в 18-ти томах, 1884-1885 г.г. – М.: Наука, 1983. – Т. 3. – С. 46-51.
10. Сафронова Л.В. Постмодернистская литература и современное литературоведение Казахстана: учебное пособие. – Алматы: КазНПУ им. Абая, 2006. – 96 с.
11. Кич А. Собиратели трав. Повести. М., 1983. – 576 с.
12. Берковский Н.Я. Мотив двойничества – [Электронный ресурс] – Режим доступа. – URL: <https://sites.google.com/a/school97.ru/motiv-v-literature/motiv-dvojncestva> – (дата обращения 20.11.2014).
13. Н. А. Кузьмина: Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка – Екатеринбург – Омск, 1999 г.
14. Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов // Зарубежная эстетика и теория литературы. – М., 1987. С. 387-422.
15. Бахтин, М.М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа // Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1986.

