

ТЕКСТ И ИНТЕРТЕКСТ В АВТОБИОГРАФИИ ДОРИС ЛЕССИНГ

В статье рассматриваются вопросы эволюции жанра английской литературной автобиографии в постмодернистском контексте конца XX века. Объектом исследования является автобиография Дорис Лессинг «О сокровенном». Она анализируется в русле постмодернистской поэтики, выдвигающей интертекстуальность в качестве неотъемлемой составной части и структурного принципа автобиографического дискурса и, таким образом, придающей через новые формы новый смысл старому автобиографическому канону.

TEXT AND INTERTEXT IN DORIS LESSING'S AUTOBIOGRAPHY

The article deals with the evolution of the English literary autobiography genre in the postmodern context of the end of the 20th century. The subject of research is Doris Lessing's autobiography «Under my Skin». It is analyzed within the postmodern poetics, intertextuality being its integral part and the structural principle of the autobiographical discourse and thus adding new dimensions to the old autobiographical canon.

В автобиографии английской писательницы Дорис Лессинг: «О сокровенном, первый том моей автобиографии, до 1949 года» («Under my Skin, Volume One of My Autobiography, to 1949»)¹ четко прослеживается возросшая роль текста и интертекста. Эта тенденция стала определяющей для жанра автобиографии конца XX века.

Заглавие и эпиграфы, по определению Ролана Барта, выступают как отправные точки смыслообразования, поскольку они занимают самые сильные позиции текста. Заглавие состоит из двух частей. Будучи жанрово ориентировано во второй своей части «...Первый том моей автобиографии, до 1949 года» («...Volume One of My Autobiography, to 1949»), оно сразу же включает автобиографию Лессинг в литературную традицию, декларируя «автобиографическое намерение» автора. Первая строка заглавия «Under My Skin», представляет собой цитату, источником которой послужила популярная в 1930-е годы песня Кола Портера. Куплет из этой же песни выступает в качестве первого из трех эпиграфов. Второй эпиграф — цитата из книги «Караван снов», суфийского мистика, друга и наставника Дорис Лессинг Идриса Шаха, умершего в 1996 году, третий — выдержки из книги Эдуарда Холла «Танец жизни» («The Dance of Life»), в которых говорится о ритме как о дифференцирующей и детерминирующей составляющей личности.

Перед нами элементы интертекста. Для того чтобы проследить эти элементы и их смыслопорождающие функции в тексте автобиографии, представляется удобной пятичленная классификация разных типов взаимодействия текстов, предложенная

французским исследователем Жераром Женеттом в его книге «Палимпсесты: Литература во второй степени»²:

1. *Интертекстуальность* как «соприсутствие» в одном тексте двух или более текстов (цитата, аллюзия, плагиат и т. д.).

2. *Паратекстуальность* как отношение текста к своему заглавию, послесловию, эпиграфу и т. д.

3. *Метатекстуальность* как комментирующая и часто критическая ссылка на свой предтекст.

4. *Гипертекстуальность* как осмеяние и пародирование одним текстом другого.

5. *Архитекстуальность*, понимаемая как жанровая связь текстов.

Эти элементы интертекста можно рассматривать как микротексты, каждый из которых является ключом к одному из повествовательных планов, присутствующих в тексте автобиографии. Взаимодействие, столкновение между основным корпусом текста и этими микротекстами, определяемое Жераром Женеттом как паратекстуальность, выявляют и разворачивают множественные смыслы, которые в них содержатся в сжатом, свернутом виде.

Высвобождению смыслов способствуют также несвойственные тексту авторские ключи — высказывания, данные в одном из интервью: «Три главные вещи сформировали меня: Центральная Африка, наследие Первой мировой войны и литература, в особенности русские писатели Толстой и Достоевский»³.

Заглавие автобиографии предопределяет множественность его интерпретаций: в сочетании со словом «автобиография» оно предполагает рассказ о своем внутреннем «я». По мере того как этот микротекст раз-

ворачивается в тексте и взаимодействует с ним, становятся доступными новые прочтения, но уже в сопоставлении с эпиграфом, особенно с его последней строкой: «Я попыталась не сдаваться...».

Ты неотделима от меня
 Ты глубоко в моем сердце
 Так глубоко в моем сердце,
 ты действительно часть меня,
 Ты неотделима от меня
 Я попыталась не сдаваться...
 (I've got you under my skin
 I've got you deep in the heart of me
 So deep in my heart
 you are really a part of me,
 I've got you under my skin
 I've tried not to give in...)

Это — взаимоотношения с матерью — непреходящая обида обделенного материнской любовью ребенка, который все еще жив «внутри» и не может забыть, что мать не хотела ее рождения, что она больше любила сына, и все усиливающееся с возрастом чувство вины перед нею.

Дальнейшее сопряжение текста и заглавия предлагает еще одно прочтение: Африка, из которой она так стремилась вырваться, живет в ней, питает ее творческую жизнь, не покидает ее, напоминает о себе в снах, заполняет ее творческое воображение.

За Африкой следует наследие Второй мировой войны, которое проявилось прежде всего в ее разрушительном воздействии на судьбы родителей. Отец, Альфред Кук Тейлор, лишился ноги в окопах Второй мировой войны, всю последующую жизнь страдал от последствий тяжелой контузии, мать, медсестра, ухаживавшая за ним в госпитале, потеряла на этой же войне жениха. Характер, судьба протагониста, ее «неослабевающее, паническое стремление спастись бегством» от матери, от своей собственной семьи и маленьких детей, автор обуславливает страхом «оказаться в ловушке» («to be trapped»)⁴, как ее родители, надежды которых начать новую жизнь в южно-африканской колонии и разбога-

теть, работая на своей земле, окончились полным крахом, разочарованием и смертью отца. «Не будь такой как они, <...> Я не буду. Я не буду»⁵, — все свое детство проносила она про себя эти фразы, как заклинания, от угрозы повторения печальной судьбы родителей, которых она считает жертвами войны, лишившей их родины, здоровья, достойной жизни и возможности реализовать себя в ней.

Для Лессинг личная судьба не существует в отрыве от судеб мира, политические события определяют в равной мере как ход истории, так и жизнь отдельного человека или целого поколения. Этот интегративный взгляд на историю порождает вопрос, ответ на который автор пытается найти, рассматривая свою жизнь в двойном ракурсе автобиографии и автобиографической прозы: «Если мы — раса, которая не умеет учиться, что с нами станет? С такими глупыми людьми, какие мы есть, на что мы можем надеяться?»⁶

Эти прочтения прослеживаются на обширном текстовом материале, их не трудно вычитать. Но может быть и такой вариант, который основывается на авторском умолчании. Лакуны и лаконизмы не менее красноречивы, чем подробности и детали. Она очень мало и скупно пишет о покинутых детях, буквально несколько фраз, разбросанных по разным главам. Но именно эта немногословность говорит о том, насколько глубоко внутри «under her skin» запрятано самое, может быть, сокровенное. Она делает попытку объяснить и объяснить, но риторика, которой пользовались ее друзья коммунисты и она сама в предвоенные годы, спустя более чем полвека, будучи облеченной в письмо, в печатное слово, зазвучала фальшиво и лицемерно, неискренне, как впрочем и у Руссо, на «Исповедь» которого она не могла не сослаться в этой ситуации, настолько они похожи, и которая представляет собой явный претекст. У Лессинг: «Я объяснила им (своим детям — Л. К.), что они поймут позже, почему я ушла. Я собиралась изменить

этот уродливый мир. Они будут жить в прекрасном и совершенном мире, в котором не будет расовой ненависти, несправедливости, и так далее»⁷. У Руссо: «<...> не будучи в состоянии сам воспитывать своих детей и отдавая их на попечение общества, с тем, чтобы из них вышли рабочие и крестьяне, а не авантюристы и ловцы фортуны, я верил, что поступаю как гражданин и отец; и я смотрел на себя как на члена республики Платона»⁸.

Лессинг и Руссо — в зеркально похожих ситуациях, оба находят возвышенные мотивы для оправдания своего поступка, разница между ними в том, что Руссо в своей «Исповеди» пишет все, подробно, откровенно и честно, не приукрашивая ни своих дел, ни своих мыслей, в этом ему нет равных, поэтому и его автопортрет превышает всех. Можно осуждать Руссо — человека, но нельзя не откликнуться на его искреннее раскаяние: «Отец, дающий рождение и кормящий своих детей, тем самым выполняет лишь третью часть своих обязанностей. <...> Кто не может выполнять своих обязанностей отца, тот не имеет права становиться отцом. Ни бедность, ни труд, ни почтение со стороны окружающих не освобождают его от необходимости кормить своих детей и самому их воспитывать. Читатели, вы можете поверить мне: я предрекаю всякому, имеющему сердце и пренебрегающему своими святыми обязанностями, что ему придется оплакивать горькими слезами свою ошибку и не утешиться никогда»⁹. У читателя, несмотря ни на что, просыпается сочувствие к нему, и его до сих пор глубоко волнует страстный призыв, обращенный к нему через века: «<...> это <...> самая сокровенная повесть о моей душе, это моя исповедь в строжайшем смысле слова. Совершенно справедливо, чтобы я заплатил своей репутацией за то зло, которое я сделал в стремлении сохранить ее. Я готов к публичному осуждению, к строгости громко выраженного порицания и заранее подчиняюсь им. Но пусть каждый читатель поступит так же, как по-

ступил я, пусть так же углубится в самого себя и перед судом своей совести скажет себе, если посмеет: «Все-таки я лучше этого человека»¹⁰.

По мере разворачивания в тексте двух оставшихся эпиграфов становится понятным заявленный автором ряд: Толстой, Достоевский, Идрис Шах, Холл. Паратекстуальное прочтение этих эпиграфов предлагает рассматривать отдельно взятую женскую судьбу в эпоху великих потрясений этого века, как неизбежно обусловленную этими потрясениями, и через судьбы родителей, и в непосредственном столкновении с реалиями уже ушедшей эпохи. Смысл, порождаемый ими в архитектуральном сопряжении, заключается в том, что люди не могут сопротивляться течению истории, будь то коммунизм, фашизм или, кстати, суфизм. Смысл еще и в том, вернее, это гипотеза автора, что эти объединения фанатично настроенных людей, их возникновение может быть обусловлено музыкальными ритмами эпохи и языком, словом.

Архитекстуальное включение в текст автобиографии чужой жанровой формы — «Бесов» Достоевского, использование ее для образной характеристики одного из одержимых коммунистической идеей персонажей автобиографии, этапы прозрения-освобождения из под власти параноидальных идей самого протагониста, на уровне паратекстуальных связей раскрывает смысл, заложенный в отрывках из произведений Идрис Шаха и Холла, использованных в качестве эпиграфов. Ее всегдашнее стремление вырваться из потока истории объясняет обращение к фигуре Толстого как к олицетворению неудавшейся попытки сделать это в личной жизни, и становится понятным в свете суфийского учения, одно из основополагающих положений которого — быть одновременно и участником событий и их наблюдателем.

Процесс отстранения, выхода за пределы собственного «я» и обретение возможности посмотреть на себя и на свое прошлое со стороны, раскрывающийся в тек-

сте как принцип суфизма, напоминает Юнгианскую индивидуацию, включающую в себя и идею «самости», обретаемую в самом процессе индивидуации. Этот, входящий в авторские интенции, «юнгианско-суфийский» принцип самообъективации обуславливает особенности субъектной и пространственно-временной организации текста, которые, в свою очередь, определяют его повествовательную структуру, понимаемую как «способ развертывания связного текста, организованного точкой зрения автора (или — реже — другой точкой зрения) в его соотношении с возможным или реальным адресатом речевого произведения»¹¹.

Для жанра автобиографии, поскольку это адресованный жанр, характерно обязательное наличие адресата и адресанта. Для обозначения адресанта в тексте используются местоименные формы первого лица — «я» и «мы» и третьего лица — «она». «Я» субъекта повествования, которое одновременно является его объектом, расщепляется на «я» автора, повествователя, протагониста.

Множественность субъекта дополняется разными ипостасями «я» протагониста, постепенно открывающим для себя их существование: Тиггер-хозяйка, наблюдатель, бунтовщик (Tigger-hostess, observer, rebel). Tigger, шутовская маска, скрывающая страх и тревогу, продолжала существовать на всем протяжении ее пребывания в Африке. Tigger Тайлер, девочку, страдающую от бессилия и невозможности помочь своим родителям, находящую успокоение только в буше и в бесконечном чтении, сменила Tigger Уиздом, «устроившая» свою жизнь, спасшись бегством в замужество от проблем в доме родителей, ей на смену пришла Tigger Лессинг или Comrade Tigger, в очередной раз «хлопнувшая дверью» и примкнувшая к коммунистам, находя среди них людей, разделявших ее антирасистские взгляды и мечты о справедливости.

Местоименная форма «мы» в функции адресанта используется автором, во-первых, для указания на свое поколение, здесь оппозиция «мы — они» организует пове-

ствительную перспективу «now — then», где «now» — время автора, а «then» — протагониста, во-вторых, для указания на членов коммунистического кружка в Солсбери, образуя оппозицию «мы — я», где «мы» — это коллектив единомышленников, объединенный коммунистической идеей и одним «социолектом», а «я» — это протагонист, осознающий себя как свободную личность, которой тесно в рамках партийной и языковой дисциплины.

Семантическая множественность адресанта сопровождается множественностью адресатов. Они представлены, во-первых, конкретным читателем в лице журналистов, историков, родственников, диссертантов, профессоров. Образ этого читателя вводится в смоделированных диалогах между ним и автором или в его коротких репликах. Во-вторых, это — абстрактный читатель, к которому обращены авторские комментарии, пояснения, толкования устаревших слов или реалий, справочные данные лингвистического или этнографического характера, авторская полемика. И, наконец, гипотетический имплицитный читатель, которому адресован интертекстуальный уровень текста. От него ожидается сотворчество, понимание, адекватный отклик на «чужое» слово, аллюзию, цитату, хотя автор довольно скептически относится к перспективе встречи с читателем на этом неявном уровне текста, поскольку несовпадение горизонта событий адресата и адресанта сужает диапазон читательского восприятия, такой читатель может и не реализоваться или реализоваться не в полной мере: «Даже если сделать частную информацию общедоступной она останется недоступной для большинства людей, если только они не принадлежат к тому же поколению и не прошли через более или менее похожие испытания»¹².

«Мы» выступает также в функции, объединяющей адресата и адресанта. Эта функция используется для авторских обобщений, касающихся судеб цивилизации, человечества в целом, а также как связка и

знак перехода к параллельному плану повествования, к комментарию к своим автобиографическим произведениям, отмечая смену автобиографического нарратива метатекстуальным и одновременно хронологизируя этапы жизни протагониста. Автор осознанно сталкивает «правду» и «вымысел», каждый этап жизни дается в двойном ракурсе — собственно автобиографии и метатекстуальных ссылок на свою автобиографическую прозу:

Смена повествовательных инстанций, обусловленная расщеплением субъекта, и двойная перспективизация, достигаемая столкновением двух временных ракурсов — это попытка создать панорамную, объемную, динамичную картину жизненного пространства. Это также способ соотнести личное время с историческим, углубить временную перспективу текста и уйти от осознаваемого автором эффекта стоп-кадра, запечатлевающего определенный, застывший отрезок времени, верифицировать образы прошлого, приблизиться, таким образом, к истине и попытаться ответить на автобиографические «почему» и «как».

Временная структура текста определяется не только его субъектной организацией и перспективизацией, но и образными формулами, связанными с ключевыми категориями автобиографического жанра: память, время, прошлое. Прошлое, как пространство прожитой жизни, представлено в автобиографии Лессинг традиционной образной параллелью, «жизнь — путь». «Я, действительно, рассматриваю жизнь как путешествие. Как еще можно ее воспринимать?» — заявила она в одном из своих интервью¹³.

С метафорой «путешествие» («journey») коррелирует синонимичная метафора «путь» («way»), которой соответствует путь духовных исканий, становления «я» протагониста, начало которому положило чтение книг с самого раннего детства и не прекращавшееся никогда: «Я все еще разгадывала свой путь, читая книги, заполнившие мой письменный шкаф¹⁴. Образ «карты мира»,

которую ей помогли нарисовать прочитанные в детстве книги, уже содержит в себе все многообразие дорог, из которых ей предстоит выбирать: «Карта мира начала окрашиваться в цвета и оттенки, взятые мной из литературы¹⁵. Образ пути лежит в основе биографического времени текста.

Прошлое, как временная протяженность, находит метафорическое воплощение в образной параллели жизнь — поток, течение, ход. Этот символический образ, перекликаясь с эпитафией из Идрис Шаха, выражает одну из главных тем — тему зависимости судьбы отдельного человека от исторических судеб Европы и всего мира, неспособность человека сопротивляться течению истории, оно все равно увлечет его за собой: «<...> невозможно остаться в стороне от мощного потока своего времени»¹⁶. Коммунистическое прошлое автора выступает в качестве подтверждения. Историческое время текста выражено образной характеристикой «tide of history». Можно понять это выражение как поток или течение истории, но паратекстуальное сопряжение образной характеристики исторического времени текста с эпитафиями из Идрис Шаха и Э. Холла актуализирует первое значение слова «tide» — «прилив-отлив» и через его коннотацию — «вечная повторяемость» — выражает авторскую мысль о цикличности истории, о ее повторяемости, и о невозможности вследствие этого никакого прогресса. Человечество не учится на своих ошибках, оно обречено на их повторение. В автобиографии Лессинг ее протагонист пытается обрести себя вне религии, но фактически создает для себя новую, обращаясь к философии суфизма.

В отличие от предыдущих эпох, когда интертекстуальность являлась одним из литературных приемов наряду с другими, у Лессинг она предстает неотъемлемой составной частью автобиографического дискурса, оказывается структурным принципом, определяющим его постмодернистский характер, и утверждает себя как прием постмодернизма в целом.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ *Lessing D.* Under My Skin. Volume One of My Autobiography, to 1949. — N. Y., 1995.
- ² *Ильин И. И.* Интертекстуальность // Современное литературоведение: концепции, школы, термины: Энциклопедический справочник. — М., 1999. — С. 208.
- ³ *Raskin J.* The Progressive Interview. 1999, from <http://lessing.redmood.com>
- ⁴ *Lessing D.* Op. cit. P. 120.
- ⁵ Ibid. P. 121.
- ⁶ Ibid. P. 10.
- ⁷ Ibid. P. 262.
- ⁸ *Руссо Ж.-Ж.* Исповедь. Избранные сочинения. — М., 1961. — Т. 3. — С. 310.
- ⁹ Там же. С. 719.
- ¹⁰ Там же. С. 673.
- ¹¹ *Николина Н. А.* Поэтика русской автобиографической прозы. — М., 2002. — С. 99.
- ¹² *Raskin J.* Op. cit.
- ¹³ Ibid.
- ¹⁴ *Lessing D.* Op. cit. P. 110.
- ¹⁵ Ibid. P. 88.
- ¹⁶ Ibid. P. 268.