

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЙ
АНАЛИЗ:
ПРИНЦИПЫ И ГРАНИЦЫ

Под редакцией *А. А. Карпова, А. Д. Степанова*



ИЗДАТЕЛЬСТВО САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОГО УНИВЕРСИТЕТА

УДК 80
ББК 83.3(2Рос)
И73

Рецензенты: д-р филол. наук А. О. Большев (С.-Петербург. гос. ун-т); д-р филол. наук В. Ю. Вьюгин (Ин-т русской литературы РАН)

Авторы: Бугаева Л. Д., Бухаркин П. Е., Вайскопф М. Я., Виролайнен М. Н., Грыкалова Н. Ю., Двинятин Ф. Н., Доманский Ю. В., Жеребин А. И., Карпов Н. А., Кошелев В. А., Леоненко С. О., Матвеев Е. М., Монахов С. И., Оверина К. С., Овчарская О. В., Орлицкий Ю. Б., Паперный В. М., Полякова А. А., Степанов А. Д., Сухих И. Н., Титаренко С. Д., Толстая Е. Д., Филонов Е. А., Ходель Р.

*Печатается по решению Научной комиссии
филологического факультета
Санкт-Петербургского государственного университета*

Интертекстуальный анализ: принципы и границы: сборник научных статей / под ред. А. А. Карпова, А. Д. Степанова. — СПб., Изд-во С.-Петербург. ун-та, 2018. — 318 с.
ISBN 978-5-288-05780-9

Авторы сборника отвечают на ключевые теоретические вопросы интертекстуального анализа: о верификации скрытых цитат и реминисценций, об их функциях, о перспективах мифопоэтического анализа и изучения топов Нового времени.

Книга предназначена филологам, теоретикам и историкам литературы. Может быть полезна и интересна студентам и аспирантам-филологам.

УДК 80
ББК 83.3(2Рос)

ISBN 978-5-288-05780-9

© Санкт-Петербургский
государственный
университет, 2018
© Авторы, 2018

СОДЕРЖАНИЕ

От редакторов	5
---------------------	---

I. КРИТЕРИИ ИНТЕРТЕКСТА

<i>Степанов А. Д.</i> (СПбГУ). Проблема «аграмматизма» в поэзии и прозе.....	11
<i>Сухих И. Н.</i> (СПбГУ). О границах интертекстуальности: чеховский текст и «интертекст» (несколько положений).....	26
<i>Паперный В. М.</i> (Хайфский университет, Израиль). Об одной малоизученной форме интертекстуальности: чужой текст как свой (Борхес и Лев Толстой)	36
<i>Бугаева Л. Д.</i> (СПбГУ). Метафора в интертексте	49

II. ПОЭТИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ — ТОПИКА — ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ — ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТЬ: ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ

<i>Бухаркин П. Е.</i> (СПбГУ). Интертекстуальность и риторическая словесность (предварительные замечания).....	65
<i>Двинятин Ф. Н.</i> (СПбГУ). Поэтическая традиция — топика — интертекстуальность	80
<i>Орлицкий Ю. Б.</i> (РГГУ). К вопросу об интертекстуальном потенциале редких стиховых форм в русской поэзии: античных (гексаметр и логоэды) и «восточных» (хайку, рубаи, газели).....	93
<i>Монахов С. И.</i> (СПбГУ). «Осенняя воля» А. А. Блока: еще раз к вопросу о подражательном потенциале стихотворного ритма.....	109
<i>Титаренко С. Д.</i> (СПбГУ). Интертекстуальность и интермедиальность: проблемы репрезентации в поэтике русских символистов.....	117
<i>Грякалова Н. Ю.</i> (ИРЛИ РАН). Визуальный артефакт, литературная топика и перспективы интертекстуального анализа.....	131

III. ФУНКЦИИ МЕЖТЕКСТОВЫХ ВЗАИМОДЕЙСТВИЙ В ЛИТЕРАТУРЕ XIX–XX ВЕКОВ

<i>Кошелев В. А.</i> (НовГУ им. Ярослава Мудрого). «Резво-скачущая кровь»: о «мотивных ассоциациях» у Пушкина.....	149
<i>Полякова А. А.</i> (СПбГУ). О потенциале интертекстуального анализа: опыт реконструкции сюжета незавершенного романа А. А. Бестужева «Вадимов»	157
<i>Толстая Е. Д.</i> (Еврейский университет, Иерусалим, Израиль). Общие и необщие места: претексты тургеневской Венеции.....	168

МЕТАФОРА В ИНТЕРТЕКСТЕ

Л. Д. БУГАЕВА

Санкт-Петербургский государственный университет

Автор обращается к когнитивному пониманию «интертекстуальной метафоры» — восприятию-воспроизведению метафоры одного текста в другом и прослеживает метаморфозы звуковых и визуальных метафор на примерах текстов Виктора Пелевина («Empire V», «S.N.U.F.F.»), романа Питера Уоттса «Ложная слепота», рассказа Гайто Газданова «Гавайские гитары», фильма Александра Сокурова «Фауст» и др.

Ключевые слова: интертекстуальная метафора, когнитивный подход, Виктор Пелевин, Питер Уоттс, Гайто Газданов, Александр Сокуров.

METAPHOR IN THE INTERTEXT

L. D. Bugaeva

St. Petersburg State University

The author addresses to the cognitive approach of “intertextual metaphor” as a perception and reproduction of one text’s metaphor in another one, and retraces the metamorphoses of acoustic and visual metaphors in the texts of Victor Pelevin (“Empire V”, “S.N.U.F.F.”), Peter Watts (“Blindsight”), Gaito Gazdanov (“Hawaiian Guitars”), Alexander Sokurov’s film “Faust”, etc.

Keywords: intertextual metaphor, cognitive approach, Victor Pelevin, Peter Watts, Gaito Gazdanov, Alexander Sokurov.

Метафора, как известно, представляет собой небуквальное аналоговое отношение между двумя концептами или концептуальными областями: понимание одной вещи в терминах другой. Джордж Лакофф и Марк Джонсон предпочитают говорить о когнитивной, или концептуальной метафоре; для них метафора не фигура речи и не лингвистическое понятие, а факт и продукт мышления и действия¹. Работа метафорического механизма в теории метафоры Лакоффа и Джонсона сводится

¹ *Lakoff G., Johnson M.: 1) Metaphors We Live By. Chicago, 1980; 2) Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought. N. Y., 1999.*

к определению одного концепта (исходного выражения) в терминах другого, т. е. происходит проекция области источника на область цели (область-мишень) и их концептуальная интеграция и/или организация всей системы концептов в отношении друг к другу. При этом, как считает Джонсон, значение — результат не только взаимодействия концептов и пропозиций, но также ощущений и эмоций; мышление — «телесный» процесс превращения опыта в исследование, в ходе которого из непрерывного взаимодействия организма со средой рождается смысл². Таким образом, отличительной чертой концептуальной метафоры является ее укорененность в опыте. По словам Золтана Ковечеша, «концептуальная метафора состоит из двух концептуальных сфер, одна из которых понимается в терминах другой, где концептуальная сфера есть любая связанная структура опыта»³. Опыт же становится доступным для других путем нарративизации. Сказанное справедливо для всех видов концептуальной метафоры, в том числе — в случае выделения аспекта восприятия, в рамках которого разворачивается метафора (слуха, зрения), — звуковой, визуальной или аудиовизуальной.

Концептуальная метафора, использующая одну из сфер опыта для понимания другой, в корне отличается от метафорического языкового выражения, хотя языковые метафоры могут манифестировать отдельные концептуальные метафоры. Если основные составляющие метафорического комплекса повторяются в другом тексте, то в ряде случаев можно говорить об интертекстуальной метафоре. Интертекстуальность в самом общем виде, как известно, понимается как присутствие текста А в тексте Б, в результате чего текст Б получает название интертекста. Это «присутствие» может ограничиваться рамками текстового фрагмента, но может реализоваться в структуре всего произведения, нередко становящегося реализацией одного из «вечных сюжетов». Тогда интертекстуальная метафора — это в первую очередь (но не только) воспроизведение метафоры текста А в тексте Б с обязательной отсылкой к тексту А.

Рассмотрим несколько случаев реализации интертекстуальной метафоры в дискурсе, начиная от прозрачного случая интертекстуальной визуальной метафоры, когда метафорическая образная схема, уже реализованная в произведении одного автора, воспроизводится в произведении другого автора, до интертекстуальной метафоры, не пере-

² Johnson M. *The Meaning of the Body: Aesthetics of Human Understanding*. Chicago, 2007.

³ Kövecses Z. *Metaphor. A Practical Introduction*. Oxford; N. Y., 2002. P. 4.

несенной из одного произведения в другое, но созданной в результате работы механизма автоинтертекстуальности, благодаря чему в метафорическом ключе прочитывается не только более позднее по времени создания произведение, но и то, которое послужило отправной точкой интертекстуального взаимодействия.

1. Интертекстуальная визуальная метафора: Пелевин и Набоков

Метафора нередко разворачивается в экфрасическом описании. Экфрасис часто определяется как «искусство описания произведений искусства, вербальная репрезентация визуальной репрезентации»⁴, впрочем, далеко не всегда экфрасис есть описание произведения визуального искусства. Экфрасисом считается также так называемый *notional ekphrasis*, т.е. «понятийный, или воображаемый экфрасис»⁵. Подобный экфрасис включает мысленные картины: сны, галлюцинации, фантазии и т.п. К данному типу относятся описания произведений искусства, находящихся в процессе становления, а также описания произведений, не имеющих референта в реальной действительности. С. Н. Зенкин полагает, что для экфрасиса значимым является противопоставление континуальное / дискретное и об экфрасисе можно говорить только тогда, когда транспонируемый эстетический объект имеет континуальную природу, а транспонирующий объект — дискретную, т.е. экфрасис — «это род словесно-творческой “оцифровки” непрерывного образа: живописного, музыкального, театрального и т.д.»⁶ Подобное понимание экфрасиса особенно актуально, когда речь идет о вербализации комплексного смысла визуального и / или аудиовизуального образа.

В романе Виктора Пелевина «Empire V» («Ампир V», 2006) одна из интертекстуальных визуальных метафор — это бабочка как возрождение и бессмертие. Образ бабочки появляется в описании картин, которые висят на стенах в новой квартире героя — начинающего вампира Рамы. Пелевин здесь опирается на многочисленные образы набоковских бабочек; отсылка к Набокову очевидна, более того, — намеренно подчеркнута:

⁴ Heffernan J. A. W. *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago, 1993. P. 7.

⁵ Термин введен в научный оборот Джоном Холландером: Hollander J. *The Gazer's Spirit: Poems Speaking to Silent Works of Art*. Chicago, 1995. См. также: Hollander J. *The Poetics of Ekphrasis // Word & Image: A Journal of Verbal / Visual Enquiry*. 1988. N 4.1. P. 209–219.


⁶ Зенкин С. Новые фигуры. Заметки о теории. 3 // Новое литературное обозрение. 2002. № 57. С. 348.

На первой в кресле сидела голая девочка лет двенадцати. Ее немного портило то, что у нее была голова немолодого лысого Набокова; соединительный шов в районе шеи был скрыт галстуком-бабочкой в строгий буржуазный горошек. Картина называлась «Лолита». Вторая картина изображала примерно такую же девочку... На этой картине лицо Набокова было совсем старым и дряблым, а маскировочный галстук-бабочка на соединительном шве был несуразно большим и пестрым, в каких-то кометах, петухах и географических символах. Эта картина называлась «Ада»⁷.

Галстук-бабочка на картине с прямым указанием на Набокова — не просто кивок в сторону писателя, профессионально занимавшегося исследованием бабочек, но интертекстуальная метафора, отсылающая как к упомянутым романам «Лолита» и «Ада», так и к рассказам «Возвращение Чорба», «Рождество» и т. д., в которых образ бабочки наделяется смыслами, связанными с возрождением и бессмертием⁸. Не случайно в пелевинском тексте за галстуком-бабочкой, наделенным эпитетом *маскировочный*, скрывается шов, соединяющий голову писателя с телами героинь его романов — Лолиты и Ады. Голова старого Набокова, пришитая к телу двенадцатилетней девочки, вызывает в памяти роман Александра Беляева «Голова профессора Доуэля» (1925), в котором происходит омоложение певицы из бара Брике, убитой случайной пулей во время перестрелки в баре, вернее, ее головы, пришитой к молодому телу погибшей во время крушения поезда артистки Анжелики Гай. Так Пелевин вводит в этот эпизод тему возвращенной молодости. Старение Набокова, высвеченное соположением двух картин, — это движение от Набокова времени написания «Лолиты» (ко времени опубликования романа в 1955 году писателю было 56 лет) до Набокова периода «Ады» (ко времени опубликования романа в 1969 году писателю было 70 лет) и, так как лицо на картине «было совсем старым и дряблым», движение Набокова к концу своего земного существования. Пелевин в описании картин, на которые смотрит его герой Рама, в пародийном ключе проигрывает темы старения, возвращенной молодости и бессмертия. Заметим, что стремление Набокова через переживание фикциональной смерти преодолеть смерть реальную отчетливо выразилось в его последнем романе, так и остав-

⁷ Пелевин В. Empire V: роман. М., 2006. С. 42.

⁸ В «Возвращении Чорба» ночной мотылек в гостиничном номере, последней остановке Чорба на пути к цели — созданию бессмертного образа умершей жены, становится предвестником успешности его предприятия (Набоков В. В. Собр. соч. русского периода: в 5 т. Т. 1. СПб., 1999. С. 172). Рассказ «Рождество» завершается появлением из кокона ночной бабочки, крылья которой вздыхают «в порыве нежного, восхитительного, почти человеческого счастья» (Там же. С. 168).



шемся незавершенным, — «Лаура и ее оригинал», в котором говорится о смерти вообще и о смерти в частности. Впрочем, и в более ранних произведениях Набоков неоднократно проговаривает идею перехода исчезающего образа в бессмертие через его запечатление в искусстве или памяти⁹. В финале своего повествования о Лолите Гумберт Гумберт заявляет: «И это — единственное бессмертие, которое мы можем с тобой разделить, моя Лолита»¹⁰; этими словами заканчивается как его история, так и само набоковское произведение. В романе Пелевина «Ампир В» за пародийностью и бытовой сниженностью образа бабочки (галстук-бабочка), тем не менее, скрываются непародийные высокие смыслы набоковских бабочек. Роман (в своей вампирской сущности Рама) рассматривает картины на стенах новой квартиры «в самом начале вампирской карьеры», т. е. тогда, когда происходит его новое рождение в бессмертной ипостаси. В данном случае имеет место обмен информацией между телом героя и интерьером его квартиры, уподобление героя и его жилища¹¹. В романе Пелевина, как и в произведениях Набокова, бабочка на одном из уровней интерпретации становится метафорой возрождения и бессмертия, пусть и вампирского. Интертекстуальная операция здесь предполагает редупликацию смыслов набоковской бабочки и — несмотря на включение данного метафорического комплекса в явно сниженный контекст — сохранение его ценностной оценки.

2. Интертекстуальная музыкальная метафора: Газданов и Грин

В качестве области цели метафорической концептуализации может выступать как объект, так и процесс — ситуация, разворачивающаяся во времени. В таком случае метафорическая проекция будет нацелена на событие, которое концептуализируется как пространство цели. Подобные метафоры получили название событийных. В метафорах событийной структуры нередко используются паттерны движения, в том числе музыкального. По Джонсону, музыкальное значение не является вербальным или лингвистическим, оно, скорее всего, телесное и ощущаемое; слушать музыку — значит быть приведенным в движение в определенном направлении, завершающимся прибытием в некий метафорический пункт назначения¹². Джонсон различает

⁹ «Возвращение Чорба», «Ultima Thule» и др.

¹⁰ Набоков В. В. Собр. соч. американского периода: в 5 т. Т. 2. СПб., 1997. С. 376.

¹¹ О динамике жилищного дискурса см.: Бодрийяр Ж. Система вещей. М., 1995.

¹² Johnson M. Op. cit. P. 239.

три основные формы концептуализации музыкального движения: метафора движения музыки (музыкальный объект движется по направлению к слушателю), метафора музыкального ландшафта (слушатель движется по музыкальному ландшафту) и метафора музыкального пространства в другое)¹³. Все три формы концептуализации могут получить развитие в литературном произведении, рассмотрим на примере одну из них.

Так, событийной метафорой, концептуализирующей музыкальное движение, выступает звуковая метафора в рассказе Гайто Газданова «Гавайские гитары» (1930), повествующем о нескольких днях жизни героя-рассказчика, которые он проводит с умирающей сестрой, и в новелле Александра Грина «Фанданго» (1927), герой которой, намеревавшийся купить картину, попадает на раздачу продуктов из Испансии и — под звуки фанданго — на несколько лет выпадает из петербургской действительности периода военного коммунизма. Действие рассказа Газданова заключено в композиционную рамку: рассказ начинается и заканчивается описанием мелодии в исполнении гавайских гитар. Необычность первой встречи героя с гавайскими гитарами снимается мотивировкой происшествия сном и усталостью: герой ночует в чужом доме, в гостях, а звучание гавайских гитар возникает в полусне-полуяви. Газданов добивается объективации повествования, вводя такую деталь, как ботинки, которые герою малы и постоянно отвлекают его от мыслей о смерти сестры. Ощущение реальности происходящего сохраняется почти до конца рассказа — до тех пор, пока герой вновь не услышит гавайские гитары, которые закольцуют для героя фрагмент времени-пространства, одновременно бытийного и инобытийного. Аналогичное столкновение приземленного, бытового — и инобытийного, фантазийного, обнаруживается в новелле Грина:

Тогда, как если бы оркестр был действительно здесь, хлынуло наконец полной мерой единственное «Фанданго», о котором я мог сказать, что слышал его при необычайном возбуждении чувств, и тем не менее оно еще подняло их до высоты, с которой едва заметна земля. Чрезвычайная чистота и пластичность этой музыки в соединении с совершенной оркестровкой заставила онеметь ноги. Я сам звучал, как зазвеневшее от грома стекло. <...> Оркестр замедлил и отпустил глухую паузу последнего перехода. Она перевернулась в сотрясающем нервы взрыве последнего ликования. Музыка взяла обаятельный верх, перенеслась там из вышины в вышину и гро-

¹³ Johnson M. Op. cit. P. 257, 248–255.

гательно, гордо сошла вниз, сдерживая экспрессию. Наступила тишина поезда, остановившегося у станции; тишина, резко обрывающая мелодию, напеваемую под стук бегущих колес¹⁴.

И у Газданова, и у Грина в названных произведениях реализуется метафора музыки как движущей силы: именно мелодия (гавайские гитары у Газданова, фанданго у Грина) перемещает героев из локуса объективной реальности (грустной реальности эмигрантской жизни, в которой присутствуют смерть сестры и тесные ботинки, у Газданова, и полного проблем «здесь и сейчас» периода начала 1920-х годов в Петрограде у Грина) — в инобытийный локус, в другое, почти счастливое состояние. При этом в новелле Грина это перемещение оказывается связанным с картиной, которая производит на героя-рассказчика эффект, о котором он говорит: «неожиданное похищение зрителя в глубину перспективы так, что я чувствовал себя стоящим в этой комнате». «Там и тогда» накладывается на «здесь и сейчас», преобразуя пространство и время в новое смешанное время-пространство, где жизнь соседствует со смертью, а реальность пронизана сигналами инобытия. Звучание «экзотического» или необычного инструмента, необычная, опять-таки экзотическая мелодия в литературном тексте становятся метафорой, структурирующей построение художественного мира. Данная метафора имеет долгую литературную историю, насчитывающую многочисленные примеры. Концептуальная метафора музыки как движущей силы, выводящей за пределы повседневности, манифестирует здесь не только и не столько интертекстуальность, сколько гиперцитатность и универсальность. Как отмечает М. Ямпольский в «Памяти Тиресия», «один фрагмент текста для своей интеграции в контекст не всегда может обойтись отсылкой к одному внеположенному тексту... Для его интеграции необходимо привлечение двух, трех, а иногда и более текстов, превращение цитаты в гиперцитату. <...> Цитата становится гиперцитатой в том случае, когда одного источника недостаточно для ее нормализации в текстуальной ткани»¹⁵. Однако в приведенных выше примерах интерес представляет не только реализация музыкальной метафоры в тексте с опорой на культурные и литературные универсалии, но и комплексность метафоры и определенная «компактность» — наличие набора компонентов, позволяющих метафоре перемещаться в другой текст, т. е. выходить за пределы системы, в которой она была создана. Составля-

¹⁴ Грин А. С. Собр. соч.: в 6 т. Т. 5. М., 1980. С. 480.

¹⁵ Ямпольский М. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. М., 1993. С. 68. Курсив автора.

ющие ситуации, где реализуется метафора, — это обыкновенная повседневная жизнь; житейские трудности, которые испытывает герой; экзотическая или необычная мелодия; выпадение героя из реального времени-пространства; уникальность переживания, его принадлежность только одному из героев. Данный набор выступает свернутым текстом, разворачивающимся в процессе реализации метафоры музыкального движения, и может быть актуализирован в разных текстах с сохранением метафорического значения.

3. Интертекстуальная структурная метафора: В. Пелевин и П. Уоттс

Интертекстуальная метафора может реализоваться не только в отдельном образе, но и в структуре всего произведения или, по крайней мере, эпизода. Тогда метафора в интертекстуальном пространстве — не только воспроизведение метафоры текста А в тексте Б, но также структурный принцип организации текста Б на основе и в соответствии с метафорическим образом текста А (производного текста). В таком случае можно говорить о комплексной метафоре, структура которой проецируется на область цели.

Примером интертекстуальности как структурного принципа организации текста выступает роман Виктора Пелевина «S.N.U.F.F.» (2011). Роман поднимает вопрос о статусе искусственного интеллекта, а именно о независимости мышления и решений суры Каи, принадлежащей Демьяну-Ландульфу Дамилале Карпову. Пелевин явно опирается на мысленный эксперимент «китайская комната», поставленный философом Джоном Серлем в 1980 году. Серль представил запертую комнату, в которой находится англоговорящий человек (например, он сам), который не говорит и не читает по-китайски, не знает ни одного китайского иероглифа и не способен опознать китайскую письменность или, к примеру, отличить ее от японской, но имеет под рукой различные инструкции, позволяющие ему составлять из иероглифов осмысленные фразы. На записанные иероглифами вопросы он дает связанные ответы, хотя и не понимает ни вопросов, ни ответов. Однако с точки зрения наблюдателей, находящихся за пределами комнаты, он в совершенстве владеет китайским языком, так как все ответы находятся в полном соответствии с заданными вопросами. Таким образом, человек в комнате проходит тест на знание китайского языка без действительного владения им. Закрытая комната здесь — аналог компьютера, человек в комнате — аналог процессора, а инструкции — подобие компьютерного алгоритма. Проблема, вынесенная Серлем на обсуждение: можно

ли считать, что тот, кто находится внутри комнаты, знает китайский язык, и — шире — можно ли считать, что компьютер, или искусственный интеллект, способен к разумному мышлению? То есть можно ли считать, что тест Тьюринга на наличие сознания пройден? Один из вариантов интерпретации мысленного эксперимента Серле: система, состоящая из комнаты, оператора и инструкций, понимает китайский язык, т. е. является разумной и способна мыслить. Впрочем, существует контраргумент: даже в случае сокращения системы до одного человека — оператора, выучившего инструкции и следующего им, но не понимающего созданного с их помощью текста, — нельзя утверждать, что он знает китайский язык¹⁶. Эксперимент Серля, расколовший участников дискуссии на несколько групп, стал основной интригой пелевинского романа, в котором Дамилола Карпов спрашивает себя: «Способна ли Кая переживать и чувствовать, как я? Есть ли обитатель у китайской комнаты в ее голове? Или внутри у нее лишь черная пустота?»¹⁷ На всем протяжении повествования идет поиск ответа на вопрос: является ли работа «мозга» андроида не более чем симуляцией деятельности человеческого сознания, которое, по Серлю, имеет биологическую основу и не может подменяться вычислительными процессами и обработкой данных, или же андроид, в программу которого заложены операции, аналогичные тем, что выполняет человеческий мозг, все же обладает независимым мышлением и сознанием?

Самостоятельность мышления и поведения суры регулярно подвергается сомнению, но Пелевин одновременно проблематизирует и самостоятельность мышления человека, уравнивая оригинал и копию, человека и его имитацию. Кая объясняет Дамилоле структуру человеческого восприятия, сравнивая работу мозга человека с работой компьютерной программы:

Сначала твои органы чувств доносят до твоего мозга сигнал о каком-то событии. Затем мозг начинает классифицировать это событие при помощи своих лекал и схем, пытаясь соотнести его с уже имеющимся опытом. В результате событие признается либо приятным, либо неприятным, либо нейтральным. И мозг в дальнейшем имеет дело уже не с событием, а только с бирками «приятный», «неприятный» и «никакой». <...> Мой маршрут нарисован внутри меня программно... а твой маршрут нарисован внутри тебя химически. И когда тебе кажется, что ты идешь к свету и счастью, ты просто идешь к своему внутреннему дрессировщику за очередным куском сахара. Причем нельзя даже сказать, что это идешь ты. Просто химический

¹⁶ Searle J. Minds, Brains and Programs // Behavioral and Brain Sciences. 1980. Vol. 3. P.417-457.

¹⁷ Пелевин В. S.N.U.F.F.: роман. М., 2012. С. 392.

компьютер выполняет оператор "take sugar", чтобы перейти к оператору "rejoice 5 seconds"¹⁸.

Образ Каи, в ходе развертывания нарратива постоянно актуализирующий и обыгрывающий мысленный эксперимент Серля, структурирует читательский опыт, заставляя его в моменты актуализации философского смысла образа двигаться по линии нарратива, параллельно разворачиванию истории, но не совпадающей с ней, в поисках ответа на заданную когнитивную загадку. Как известно, любой человек вне зависимости от типа и степени развития личности получает удовольствие при решении перцептивной проблемы, возникающей в ситуации, когда сообщение частично скрыто и нуждается в восстановлении. Подобным частично скрытым сообщением выступает самостоятельность и независимость мышления суры. Кая не только один из героев романа; ее образ представляет собой сложную метафору «китайской комнаты», определяющую организацию всего произведения, причем метафору интертекстуальную.

Пелевин в романе «S.N.U.F.F.» ориентируется не только на мысленный эксперимент Джона Серля, но и на научно-фантастический роман Питера Уоттса «Ложная слепота» ("Blindsight", 2006)¹⁹, в котором, впрочем, также обыгрывается мысленный эксперимент Серля. В «Ложной слепоте» команда исследователей на корабле «Тезей» отправляется к Плутону для первого контакта с инопланетянами, но оказывается в удаленной части Солнечной системы — гипотетическом облаке Оорта, где вступает в контакт с инопланетным кораблем под названием «Роршах», но далеко не так, как планировалось. Выясняется, что Роршах — это аналог «китайской комнаты»: инопланетный корабль отвечает на вопросы радиозаписью человеческой речи, смысла которой не понимает. Впрочем, аналогом «китайской комнаты» предстает и один из членов команды землян — Сири Китон, от лица которого ведется повествование. Мозг Сири был модифицирован в ходе операции, сделанной ему еще в детском возрасте для того, чтобы вылечить его от эпилептических припадков; Сири, лишившийся части мозга и, как следствие, способности к эмпатии, — «синтет», т. е. человек, воспринимающий мир опосредованно — как наблюдатель — и синтезирующий все реакции на окружающую действительность, в том числе реакции

¹⁸ Там же. С. 400, 402–403.

¹⁹ Уоттс П. Ложная слепота / пер. Д. М. Смушкович. СПб., 2009; Watts P. Blindsight. N. Y., 2006. Этот роман из цикла «Огнепад» был в 2007 году номинирован на премию Хьюго — престижную литературную премию в области научной фантастики.

эмоциональные. Таким образом, в «Ложной слепоте» различие осознающего человека и не осознающей машины осложняется «человечностью» под вопросом как Сири Китона, так и других членов команды «Тезея». Пелевин в «S.N.U.F.F.», как и Уоттс, обращаясь к эксперименту «китайская комната», связывает вопрос о наличии или отсутствии сознания с механизмом эмоциональной реакции, как у андроида, так и у человека.

В романе Пелевина происходящее на смысловом уровне взаимодействие различных художественных кодов есть концептуальная метафора в том понимании, которое в нее вкладывали Лакофф и Джонсон, т. е. переживание одной идеи в терминах другой, воспроизведение структуры источника в структуре цели. Метафорическое взаимодействие при этом оказывается сложным: в него вовлекаются несколько пространств. В теории концептуального смешения Жюль Фоконье и Марка Тернера, помимо так называемых входных пространств источника и цели, выделяется родовое координирующее пространство, содержащее общие для входных пространств и для смешанного пространства базовые знания. В романах Пелевина и Питера Уоттса входные пространства — это комната (помещение), «китайская комната» Серля и искусственный интеллект и человеческое сознание, или андроид и человек. От входного пространства источника берется представление о роли оператора в «китайской комнате», сознательности или несознательности его действий, от входного пространства цели — представления о функции искусственного интеллекта и механизме мышления. Родовое координирующее пространство — это пространство мысленного эксперимента, в котором существуют разные решения того, что есть смысл и сознание. Смешанное пространство — это Кая (в романе Пелевина), Роршах и Сири Китон (в романе Уоттса). В смешанном новом пространстве образы комнаты, «китайской комнаты» и находящегося в ней оператора объединяются со знаниями об искусственном интеллекте, андроидах и компьютерных программах, а также с представлениями о механизмах деятельности человеческого организма и сознания. Понятие о сильном или слабом искусственном интеллекте, т. е. выбор в пользу наличия или отсутствия самостоятельного мышления и самосознания, изначально не проецируется из источника, равно как не проецируется та или иная оценка метафорического переноса. Здесь важную роль играет интерпретация эксперимента Серля, от которой собственно и зависит эта оценка. Оба автора — Уоттс и Пелевин, в особенности Пелевин, — балансируют между разными интерпретациями (Кая — «китайская комната», сознание андроида — «китайская комната», сознание человека —

«китайская комната», Кая — андроид, Кая — человек, Кая — имитация человека, Кая — дубликация человека и т. п.).

«Китайская комната» в результате предстает как сложная метафора-контейнер, метафора, имеющая внутреннюю и внешнюю стороны, а потому допускающая вхождение в свой состав элементов — разных вариантов противопоставления и сопоставления разума человека и машины. Метафорическая проекция структурирует нарратив, в котором, собственно, и реализуется мысленный эксперимент; «китайская комната» оказывается приложимой не только к искусственному интеллекту или инопланетному разуму, но и к человеку. Данная метафора в романах Пелевина и Уоттса является ключевой, так как служит интерпретантой отдельных эпизодов и всего произведения. Кроме того, обратившись к роману Пелевина, можно говорить именно об интертекстуальной концептуальной метафоре: «S.N.U.F.F.» связан как с философским экспериментом, так и с романом Уоттса, при этом он не просто учитывает «Ложную слепоту», но сходным образом обыгрывает гипотезу сильного и слабого искусственного интеллекта, то допуская, то отвергая способность компьютерной программы к мышлению и самосознанию.

Разворачивая в романе метафору «китайской комнаты», Уоттс также ориентируется на известный эффект восприятия куба Неккера — оптической иллюзии, внимание к которой привлек швейцарский исследователь Луис Неккер еще в 1832 году. В зависимости от выбранной фокусировки меняется ориентация куба: то одна грань, то другая оказывается на переднем плане. Считается, что иллюзия, которую создает куб Неккера, свидетельствует о том, что работа человеческого мозга аналогична работе искусственной нейронной сети. Уоттс не только описывает классическую зрительную иллюзию, но и воспроизводит графически куб Неккера на страницах книги; единственное изображение в романе в силу своей уникальности становится значимым²⁰. Перенос точки наблюдения переключает ракурс и меняет восприятие куба Неккера и его интерпретацию. Аналогичным образом — в зависимости от точки зрения — и в «Ложной слепоте» Уоттса, и в романе Пелевина, герои которого складывают «кубики слов» и «кубики места», меняется, образуя различные конфигурации, интерпретация метафоры «китайской комнаты». В обоих романах куб Неккера является субметафорой, поддерживающей ключевую метафору и выступающей ключом к ее прочтению, — напоминанием о зависимости интер-

²⁰ Куб Неккера и его графическое изображение в «Ложной слепоте», в свою очередь, отсылают к роману Роберта Сойера «Факторизация человечности» (Factoring Humanity, 1998), с которым роман Уоттса, изданный в том же издательстве "Tor", находится в интертекстуальной связи.

претации от выбранной точки наблюдения, о возможности изменения фокусировки и о том, что рассматриваемый феномен может быть неоднозначным, более того, может даже оказаться невозможным, подобно тому как неоднозначное изображение куба Неккера может оказаться невозможной фигурой.

4. Автоинтертекстуальная метафора: Сокуров

Среди случаев интертекстуальной концептуальной метафоры есть примеры автоинтертекстуальности, позволяющие осмыслить в метафорическом ключе исходный текст. Подобное ретроспективное осмысление происходит в автоинтертекстуальном пространстве фильма Александра Сокурова «Фауст» (2011). В фильме «Фауст», музыку к которому написал композитор Андрей Сигле, во время разговора Фауста с призраками, среди которых находится брат Маргариты, и во время разговора Фауста и Мефистофеля в финальных кадрах фильма звучит узнаваемая мелодия, представляющая собой вариацию на темы Чайковского. Мелодия не только отсылает к Чайковскому, но и воспроизводит музыкальную тему из фильма Сокурова «Отец и сын» (2003), музыку к которому также написал Сигле. В первых кадрах фильма «Отец и сын», сопровождающихся пронзительной мелодией Сигле, отец успокаивает сына, которому снятся страшные сны. В этих кадрах и происходит установление тесной связи между фигурами отца, сына и музыкальной темой, которая станет лейтмотивом фильма.

Музыкальная тема из фильма «Отец и сын», повторенная в фильме «Фауст», вызывает в памяти и актуализирует образы отца и сына, но теперь в проекции на Фауста и мертвых солдат, на Мефистофеля и Фауста, на фильм в целом и на тетралогия, заключительной частью которой является «Фауст». В финале фильма умерший брат Маргариты и его мертвые товарищи жалуются Фаусту на холод и одиночество («Нас тут забыли, нам здесь одиноко»), просят стать их командиром («Командуй нами! Веди нас в бой»). Уклонившись от роли отца-наставника, Фауст пытается избавиться и от опеки Мефистофеля, кидая в него камнями, на что Мефистофель, претендующий на роль отца, лидера и наставника, заявляет: «Кто же тебя накормит? Кто выведет отсюда? Кто будет о тебе заботиться?» Актуализация интертекстуальной связи с помощью музыки вскрывает один из глубинных сюжетов «Фауста» и тетралогии в целом: сюжет об отце, в роли которого попеременно выступают Адольф Гитлер («Молох», 1999), Владимир Ленин («Телец»), император Хирохито («Солнце»), и о попытке существования в мире без авторитета — без Бога-отца и без отца-диктатора.

Итак, метафорическая концептуализация зависит от ряда факторов и может происходить на разных уровнях обобщения смысла, захватывая отдельный фрагмент или весь текст, достигая разной степени усложнения в результате смешения нескольких концептуальных областей. Казалось бы, метафорическая концептуализация, претендующая на всеобщность в силу универсального характера когнитивных механизмов, плохо совмещается с интертекстуальностью. Тем не менее это не так. Интертекстуальность, связывающая два или несколько произведений друг с другом, с одной стороны, привносит дополнительные смыслы, расширяет контекст, в котором реализуется дополнительная метафора, а с другой — придает концептуальной метафоре более конкретный, а в ряде случаев телесный характер. Интертекстуальная концептуальная метафора, в том числе автоинтертекстуальная, предполагает когнитивный эксперимент, т. е. проведение ментальных операций по распознаванию пространств в их концептуальном смешении в тексте. Представляется, что интертекстуальный анализ сможет отразить результаты этого эксперимента.