

ЧТО В ИМЕНИ ТЕБЕ МОЕМ? РОЛЬ АНАГРАММИРОВАНИЯ В ПОСТМОДЕРНИСТСКОЙ ИГРЕ АВТОРА С ЧИТАТЕЛЕМ

Евгения А. Князева

Пермский государственный университет, Россия

This paper discusses an actual problem of the author's presence in the text on the anagrammatic level. The author is regarded as an onomaturg, but anagramming – special case of an onomaturgy. As an example was chosen the postmodernistic novel "Singapore" and the story "Armageddon" of famous poet-avangardist of XX century Genrih Sapgir.

Проблема автора, особенно в его разнообразных внутритекстовых проявлениях, продолжает оставаться одной из самых актуальных и дискуссионных в современном литературоведении. В поле исследовательского внимания оказывается втянут и читатель, получивший с «легкой руки» французских постструктуралистов статус «хозяина-распорядителя» текста, чье рождение оплачивается «смертью Автора» (Барт 1989: 391). В этом смысле анаграммирование имени последнего можно было бы рассматривать как разятие и рассеивание по тексту «мертвой» плоти *первопредка*-«первослова»¹ потребляющим его читателем для получения некоторого удовлетворения. Однако нам кажется, что дело обстоит не так. Читателю *хочется* обманываться в своей ведущей роли в смыслопорождении произведения, потому что с полной уверенностью он может констатировать только *непосредственное* наличие собственной субъективности и транслировать на экран текста записи лишь своего Я-сознания. Не его выбирает, терпеливо дожидается писатель и не с ним ведет доверительный диалог. М.М. Бахтин замечал, что автор по отношению к читателю выступает как «принцип, которому нужно следовать» (Бахтин 1986: 179). «Внешнее материальное произведение» – совокупность не только «факторов художественного впечатления», но и авторских интенций, поэтому в рамках анализа требуется их «взаимокорректирующее согласование». Анаграмма в данном случае становится средством проверки связи между текстом и понимающим его, «кодо(во)проницаемым, изошренным» читателем-дешифровщиком (Топоров 1987: 193). Стоит также вспомнить тезис Н. Гартмана о том, что произведение «нуждается в понимающем или узнающем сознании, которому оно может явиться» (Гартман 1958: 127).

Вышесказанное позволяет предположить, что «креативно-рецептивная дискурсия есть не смыслопорождение, не конструирование смысла, но откровение (манifestация и актуализация) смысла как предсуществующего» (Тюпа 2001: 26). Поэтому анализ литературного произведения должен быть направлен на обнаружение, «взаимоактуализацию» и в тексте, и в читателе сокрытого смысла, который «транстекстуален и интересубъективен» и требует «при-чашения», преобразования каждого в «у-частника со-бытийного целого» (Тюпа 2001: 21). Не последнюю роль в этом может сыграть поиск анаграмм, так как, замечает В.Н. Топоров, анаграмма «обращена к содержанию, она его сумма, итог». Более того, она «формирует (индуцирует) смысл там, где он отсутствует и вообще не предусмотрен структурой языка» (Топоров 1987: 195). Такая исследовательская стратегия оказывается особенно продуктивной на материале пост-модернистской прозы, избегающей прямого авторитетного авторского слова и содержащей лишь знаки-отсылки к «говорящему» имени. Не случайно Р. Барт отмечал: «Имя собственное всегда должно быть для критики объектом пристальнейшего внимания, поскольку имя собственное – это, можно сказать, король означающих, его социальные и символические коннотации очень богаты» (Барт 1989: 432). Вслед за В. Мароши нам представляется необходимым называть автора с точки зрения его креативной роли по отношению к себе

¹ Имя автора, как правило, есть первое слово, с которого начинается процесс чтения.

творцом имени (ономатургом), а творчество – ономатургией, что указывает на «функцию творца смысла собственного имени» (Мароши 2000: 11). Анаграммирование, наряду с паронимией, аллитерацией, рифмой, как прием звукового варьирования подчеркивает «внешнюю экспрессивность имени» (Мароши 2000: 7) и задает штрихи к «портрету» писателя.

В контексте наших размышлений любопытно обратиться к творчеству русского поэта-авангардиста второй половины XX в. Генриха Сапгира, менее известного как постмодернист в прозе, автора романа-версии «Сингапур» и повести «Армагеддон»².

Не стоит большого труда заметить, что название романа уже содержит *полную* анаграмму имени и фамилии автора. Причем в их воспроизведении участвуют не только согласные, которые в силу большей информативности учитываются при статистическом анализе, но и гласные (А и И). Что касается последних, отметим любопытную особенность. Ударная гласная слова «Сингапур» отсутствует в имени и фамилии писателя, однако в романе приобретает важное контекстуальное значение, подчеркивая семантику входа (часто узкого) в виртуальное пространство. Данное значение актуализируется за счет ассонансных скоплений. Например: *Я свернул в одну из Узких Улочек, в конце которой остановился туристический автобус или Но вернемся назад, если вы Уже не позабыли, туда – к моему МужскомУ, вКупе с Таней, вариантУ Сингапура*³. Любые звуковые повторы могут быть рассмотрены как «обломки анаграмм» (В.С. Баевский).

Функция анаграммирования в романе состоит, на наш взгляд, в создании образа Сингапура как всеобъемлющей метафоры жизни героя, подбирающего версии-ключи к находящемуся по ту сторону бытия миру. За этим Другим Сапгир следит через замочную скважину воображения, о чем будет сказано позже.

Очень важно, что Сингапур – это место с многочисленными смысловыми напластованиями, обнаруживаемыми читателем, движущимся вглубь романа, подобно археологу. Развитие действия в традиционном понимании оказывается излишним, потому что повествование периодически распадается на бесконечные варианты, как ключевое слово – Сингапур – на составляющие его звукобуквы.

Так, Сингапур предстает как экзотическая для советского человека 1960–1970-х гг. страна, территория свободы (сексуальной раскрепощенности и наркотической вседозволенности). Он являет собой и эссенцию Востока, куда стремится требующее эзотерики культурное сознание. Это современный Вавилон, где чувствуют себя как дома и коренные жители, и европейцы, и выходцы из доминирующих азиатских агломераций. Сингапур – это миф о Сингапуре, поскольку реальный город – чинный и преуспевающий. В романе же он становится временным убежищем маргинала, что подтверждается постоянным туристическим восприятием места.

Сингапур – плоская, идиллическая картинка с узкими улочками и каналами, которые открываются взору героя, как будто подглядывающего в случайно оставленную щель: *мы их видим в ПрОСвете ПолуРаСкРытой двеРи, там, Где должеН быть коРидоР*. Москва, кажется, выглядит иначе – узкой, но уходящей вверх, в вертикаль, зимнюю ослепляющую белизну. Однако на анаграмматическом уровне «СИНГАПУР» отсылает нас к русской столице – «ПУРГе СНов»: *Нет, Нет, это мы там Спали, ехали в метРо, Спали, Слушали лекции, Спали, Сидели На Службе, Спали, толковали вечеРом о Свободе, Спали, На кухНе и коГда любили, тоже СПали дРуГ С дРуГом. НичеГо дРуГоГо Нам ПрОСто Не оСтавалоСь. СПаСибо Спящему. НакоНец-то мы ПрОСНулиСь*.

Жена героя – Тамара – легкая, гибкая, узкая. Ее смуглые руки вызывают ассоциацию с «бледной ядовитой змейкой»: она «втягивает» любимого «по-змеиному», отсюда возникает в дальнейшем «преследующий» образ Тамары мотив поглощения. До этого в тексте появляется символ искушения – «толстый, ярко узорный удав». Когда герой делает

² Все цитаты из произведений Г. Сапгира даны по: *Сапгур Г.* Сингапур. Роман-версия // <http://magazines.russ.ru/znamia/1998/4/>.

³ Прописным курсивом выделены буквы, участвующие в анаграммировании.

самостоятельную попытку проникнуть в Сингапур, героиня обнаруживает измену – «смятый белый цветок», который она протягивает в своей «уз(С)кой ладоНи». Впоследствии Андрей (он же Сергей) понимает, что только по прикосновению к «узкой кисти» руки его спутницы он вспомнит («знание есть припоминание») Ее, ощутит достоверность жизни. После того как Тамара остается в Сингапуре, тем самым окончательно выпадая из московского времени, вход в «узкий» мир для героя оказывается закрыт.

Только после отравления, когда связь с реальностью становится очень зыбкой, Сингапур обнаруживает свое присутствие как «Голова СПящего». Глагол «ПеРеНоСит», указывающий на пассивное состояние героя, актуализирует рассматриваемую нами анаграмму. Андрей видит *цветные оГоНьки*, похожие «На китайский Ночной базар». В таком психоделическом Сингапуре обитают и души предков-язычников, и христианские ангелы и демоны, и сонный Будда, на чьих ступнях записана вся мудрость мира. Андрей и Тамара замирают перед увиденным: *Пятки действительно были великолеПны, они торчали Перед нами, как две Памятных Плиты. КолоСсальные Ступни черНоГо деРева С Перламутровой иНкРуСтацией, На Пальцах дактилоСкоПические узоры, На каждой Подушечке кРАСная СПиРаль Разматывается в беСкоНечНоСТЬ. НаРаСтание, ПреОбРажение, ПовтоРеНие*. Следует вспомнить: спираль – схематический образ эволюции вселенной. Считалось, что «из бездонной глубины возник круг в виде спирали». В романе она не только разворачивается в нить судьбы, но и сворачивается в «точку» личности героя. Сапгир пишет: *Между тем, коНцеНтрические кРуГи медлеНно вРащалиСь и затыГивали меНя в ГлубиНу, НеуклоНно ускоРяя Свое движеНие. Я Падал, кРужаСь По СПиРали, вСе теСнее и теСней*.

Олицетворением спирали в культуре считается свернувшаяся змея – «символ мудрости и вечности». Не случайно, по-видимому, и у Сапгира, она «рифмуется» с образом Тамары как змеи, обвивающей вокруг мужа и поглощающей его. Та же семантика реализуется в надписи на *кРАСном Плакате С черными иеРоГлифами*: «ПожиРай Рай». Слово «рай» с его ценностным значением пропадает в слове, указывающем на акт потребления. Туристы (сквозной образ романа) постоянно мешают героям, суетливо топчутся рядом с древними памятниками. Когда гид рассказывает, что есть счастье для восточного человека, они тотчас «примеряют его на себя», как экзотический наряд: «Двое молодых супругов-немцев почесывают друг другу спину деревянной чесалкой». Однако их мельтешение не может поколебать покоя тысячелетней культуры. Будде, лежащему каменному изваянию, люди кажутся «нескончаемым ручейком». По сравнению с ними он, как пишет Сапгир, Гулливер. Его поза подчеркивает отличие Востока от Запада, который любит рассматривать мир с высоты собственного «исполинского» роста. На подошвах статуи высечены «картины человеческого бытия», попранного времени. В них каждый волен прозревать себя, что и происходит с героем. Он боится *НаРушить Гулкую тишиНу, ПоНимая, что вСе это Про НаС*. Здесь мы снова обнаруживаем анаграмму Сингапура, которая стирает грань между странником и местом странствия. Любопытно отметить, что в русской литературе 1990-х гг. это не единственный текст, в котором реализуется сюжет «паломничества в страну Востока» как путешествие-обретение самого себя. Так, в романе В. Пелевина «Чапаев и Пустота» барон Юнгер замечает, что самая главная вещь – это то, *куда попадет человек, которому удалось взойти на трон, находящийся нигде. Мы называем это место внутренней Монголией <...> Нельзя сказать, что оно где-то расположено в географическом смысле. Внутренняя Монголия называется так не потому, что она внутри Монголии. Она внутри того, кто видит пустоту, хотя слово «внутри» здесь совершенно не подходит, и никакая это на самом деле не Монголия, просто так говорят. Было бы глупее всего пытаться описать Вам, что это такое. Поверьте мне на слово хотя бы в одном – очень стоит стремиться туда всю жизнь. И не бывает в жизни ничего лучше, чем оказаться там* (Пелевин 1999: 281–282). У Сапгира Сингапур тоже не имеет внятных географических примет. Осознавая, что Спящий «больше самого себя во много раз», герои чувствуют

собственное ничтожество. Тамара признается мужу: «Я никто», а потом добавляет: «И ты никто» – вместе же «мы меньше, чем ничто».

В Москве они лишние и тем востребованные веком (синдром «героя нашего времени»). Автор пишет: *НаС РазвРатил Развал имПеРии, мы РазвРатили Свое ПеРо и вПиСалиСь в общее еРНичеСтво*. Герои становятся записями на истертой подошве уходящего тысячелетия: они уже не создают литературу, их творческое сознание выродилось в пошлую иллюстрацию творческой индивидуальности. Не случайно в одной из глав мы узнаем, что главный герой – журналист, давно переставший писать. Сапгир отмечает: *в Голове у НаС куча цитат. РаНьше это Называли эРудиция, комПиляция, ПлаГиаТ, а теПеРь вСе НазываетСя ПоСтмодерНизмом. Имя Новое, ГлуПоСть СтаРая. Не Стихи, а текСт. Не текСт, а ГовНо*. Наличие в этой цитате анаграммы Сингапура (Сингапур – штамп несбыточной мечты) подчеркивает семантику культурной и личностной (постмодернизм декларирует «смерть» автора) деконструкции.

Мы видим, что на протяжении всего текста анаграммируется имя и фамилия автора. Степень частотности звукобукв, входящих в их состав, подтверждается количественным подсчетом: употребление С больше на 0,65, Р – 0,6, Н и Г – примерно на 0,5, П немного превышает норму. Однако если рассматривать главы отдельно, то следует заметить тенденцию очень сильного варьирования частотности использования Г – звука, порождающего аллитерацию в сочетании имени и фамилии автора (Генрих Сапгир). Так, в первой главе употребление Г отстает от нормы на 1,2, во второй – уже на 0,8. Не случайно альтер-эго героя оказывается Сергеем – тоже анаграммой Генриха Сапгира, состоящей из начальной буквы (С) в фамилии автора, Р, имеющейся и в имени, и в фамилии, и Г, которая в очередной раз оказывается в сильной позиции. Важно, что с помощью анаграммы реализуется идея многомерности мира (герои свободно передвигаются с одного места на другое, причем описания этих мест содержат анаграмматические переключки). Вариативность жизни проигрывается не только на уровне сюжета и субъектной системы, но и звуко-буквенного строя. Анаграмма подчеркивает связность множасьихся миров, и что не менее важно, текста.

Структура романа, а также повести «Армагеддон» напоминает читателю пространственную организацию булгаковского текста «Мастер и Маргарита» (возможно, что не простым совпадением оказывается и звуковое сближение как имен авторов – СапГир и БулГаков, так и названий произведений – «АРМАГеддон» – «МАстеР и МАРГАРитА»). Если в Сингапуре-Москве жизнь проигрывается как сон, конец которого – желанное пробуждение, то в Армагеддоне-Москве жизнь – битва, «прыгающая» от театральной постановки в сумасшедшем доме к реальным кровавым боевым действиям и обратно. Если Сингапур – метафора-анаграмма автора-героя, то Армагеддон – метафора конца целого поколения, которое постоянно ведет последнее сражение с «исконными противниками» (сражение на «краю» – «Армагеддон – это в Библии место за Иерусалимом», – объясняет рассказчик – и в «конце»). «Исконные противники» – носители дьявольского начала во всей его многоликости, проявляющейся постепенно. Вначале это соглядатаи «системы», по умолчанию КГБ (не случайно, встретившись с Сергеем – известным по «Сингапуру» двойником Сапгира – Ефим Борисович подозревает его в слежке), далее немец Вольфганг (явная отсылка к булгаковскому Воланду) с крыской – лазутчиком и носителем чумы, актеры, играющие правителей иллюзорного советского мира и мира, находящегося за пределами железного занавеса (Сапгир актуализирует скрытую семантику советизма: занавес, разделяющий сцену и зрительный зал).

Также важно, что в сапгировском Армагеддоне участвуют духи, в соответствии с одним из значений – бесплотные сущности, наделенные волей, умом, могуществом. По замечанию Вэвэ, это «духи умиротворения». Герой ставит диагноз советской интеллигенции, посетившей «сей мир в его минуты роковые» в качестве собеседника, в данном случае – оппонента, призванного «всеблагими» на пир (во время чумы). Поэтому персонажи не являются реальной силой, способной переписать мироздание, как Олег Евграфович – роман

Достоевского «Бесы». Они только присутствуют при акте творения, создают боевые ячейки, никак и ни с кем не способные биться. Может быть, поэтому в конце повести победитель не обнаруживает себя. Вставной персонаж Карен Арутюнян, двойник Иосифа Сталина, отмечает: *...судя по теперешнему состоянию нашего общества, победили тогда обе стороны – и Добро, и Милосердие. Да так и не примирились до сих пор со своей победой.* Так как Армагеддон – это еще и операция КГБ, и проект Мосфильма, двух главных генераторов советской виртуальной реальности, данное событие приводит к реальному итогу – краху Литературы, которая и идеологизировалась, и популяризировалась в одинаковой степени «удачно». Из-за того что компьютеры не определили победителя, стал невозможен выбор будущего пути России. Наступил Армагеддон всех продолжений классических текстов, открытых в жизнь. Например, гоголевских «Мертвых душ». «Руси-тройке» мчаться некуда.

Даже эпигонские переложения обречены на гибель. Так, поэма «Бесы» героя с говорящей фамилией Песков остается незавершенной. ОЛЕГ ЕвГРАфович ПЕСков – анаграмма Сапира с явным акцентом на звуке «Г». Постмодернистская идея смерти автора реализуется в эпизоде смерти героя, а его похороны совпадают с финалом повести. Знаменательно, что Сергею, ожидающему выноса тела у дверей морга, – другому альтер-эго Сапира – становится «неловко, будто и его вина была во всей этой истории» (здесь слышится явный отзвук авторской вины за происходящее). И с закономерностью возникает просьба об издании посмертного труда: «...там ведь все наше время *закодировано* (курсив мой – Е.К.) и отлично написано, как «ЕВГЕНий ОНЕГин». Такое сравнение, указующее на тоже своего рода переложение Пушкиным «энциклопедии жизни того времени» в стихотворной форме, еще и актуализирует тип «лишнего» человека, маргинала, вытесненного на обочину столицы – дачу (синоним сумасшедшего дома).

В повести герои менее реальны, чем в романе, так как основное действие постоянно перемещается в мир духов. Среди них – вселяющиеся и в сумасшедших, и в зрителей безумия «различные дарования от Духа Божия», сущности творцов прошлого и настоящего: художники Репин, Айвазовский, Ван Гог, бес-футурист Бурлюк и др. Занимается их клонированием профессор Вэвэ – явный «кивок» в сторону Владимира Владимировича Набокова, мастера игры в двойников.

Особое место в системе персонажей занимают дети. Среди них выделяется девочка, как будто сошедшая со страниц «Бесов» Достоевского, чей герой изнасиловал ее из жалости, доведя тем самым до самоубийства. Примечательно, что мать ее – избитая пьяными мужьями Вера Ивановна, а сама она – Вероника – единственная в повести победительница, обернувшаяся назад, чтобы с жалостью посмотреть на *давишний белый автобус, куда со скрежетом вдвигали другой гроб, дубовый, с медными ручками.* Так происходит прощание с «усопшей» советской империей, о чем говорит явная номенклатурность гроба, тогда как все прочие герои оказываются похоронены в «простом, сосновом, обитым красным кумачом» и – самое главное – «нашем» (слово повторяется в пределах последнего абзаца три раза) гробу.

Еще один «ребенок» – сумасшедший Аркаша. Пустой прекраснодушный мечтатель Тургенева и Достоевского у Сапира превращается в идиота. Аркаша – человек-спичка, инструмент задуманного Армагеддона, олицетворяющий «безумство храбрых» – неопасное, пока Аркашин мир контролирует мать Надежда Покровская. Она укрывает сына от страшной действительности.

Дети представлены и собирательно – это новая генерация сотрудников КГБ, воспринимающих операцию «Армагеддон» исключительно как компьютерную игру. Именно от попадания спичек в руки таким детям предостерегал автор устами Аркаши.

В повести есть и «лаборанты» Апокалипсиса, обеспечивающие последнюю битву «кадрами», – эпизодические лица, сочетание имен которых представляет собой анаграмму «Армагеддона», – Марина и Гоги (уже упоминавшаяся двойная «г» в имени и фамилии автора): *Как, Готов? – спРосила ГоГи МаРиночка. – У меНя всеГДа все в поРядке, – похвастался оН. Так оНо и было.* Марина и Гоги также отсылки к Гогу и Магогу из

откровения Иоанна Богослова. Под ними разумелись земли и народы, восстающие по обольщению дьявола в последние времена мира против Царства Христова.

Эта пара в повести не единственная. Пытаясь изобразить другие отношения, Сапгир выводит любовь за рамки текста. Это связано с распадом гендерных ролей. Мужские и женские образы оказываются оправданы функциями, которые выполняют в тексте, и «подкреплены» мифологемами. В одном ряду – мать Надежда, поглощающая сына, мать Вера Ивановна, продающая дочь, падшая женщина Наташа, жертва Бэллочка, железная леди Маргарет Тэтчер, под маской которой скрывается мужчина. В другом – правитель кризисной эпохи (Кеннеди, Никсон, Сталин, Брежнев), активный диссидент Ефим Борисович, графоман Олег Евграфович, провокатор Вэвэ, наблюдатель Сергей, юродивый Аркаша. Апофеозом деконструкции становится Армагеддон, в описании которого не понятно, кто с кем сражается. В остатке оказываются содержательно «опустошенные» фигуры Ефима и Наташи, собирающихся уехать из разгромленной квартиры (аллюзия на Булгакова) навсегда в Германию. Туда, где рухнул последний бастион советских иллюзий – берлинская стена.

Итак, с помощью анаграммирования в романе «Сингапур» и повести «Армагеддон» Сапгир разворачивает «мифологию» собственного имени. Вспомним один из знаменательных тезисов семиотиков об обратимости имени и мифа: «Миф – персонален (номинационен), имя – мифологично» (Лотман, Успенский 1992: 60) – который демонстрирует, помимо прочего, неисчерпаемый мифопоэтический потенциал собственного имени. 1990-е г., когда были написаны рассмотренные нами произведения, актуализировали семантику конца жизни и автора, и его поколения, заставив подвести итоги, эстетически их оформить в художественное целое. Анаграммирование помогло «собрать» себя из осколков советской «мозаики» и представить «калейдоскоп» нового мира и нового текста культуры.

В 1991 г. М. Фуко написал: «Авторское имя есть не просто элемент дискурса <...> оно выполняет определенную роль по отношению к повествовательному дискурсу, выполняя функцию классификации. Такое имя позволяет группировать вместе некоторое количество текстов, определять их, отличать друг от друга и противопоставлять другим текстам» (Фуко 1991: 32–33). Действительно, в результате выявления функций анаграммирования, в том числе и имени автора, решаются типологические задачи, что позволяет выделять идейно-стилевые единства разных этапов творчества писателя и проследить его эволюцию.

Библиографический список

- Барт Р.* Избранные работы. Поэтика. Семиотика / Р. Барт. М., 1988.
- Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин. М., 1986.
- Гартман Н.* Эстетика / Н. Гартман. М., 1958.
- Лотман Ю.М. и др.* Миф – имя – культура / Ю.М. Лотман, Б.А. Успенский // Избранные статьи в 3-х т. Таллинн, 1992. Т. 3. С. 58-76.
- Мароши В.В.* Имя автора (историко-типологические аспекты экспрессивности) / В.В. Мароши. Новосибирск, 2000.
- Пелевин В.* Чапаев и Пустота / В. Пелевин. М., 1999.
- Сапгир Г.* Сингапур: Роман-версия. Армагеддон: Повесть / Г. Сапгир // <http://magazines.russ.ru/znamia/1998/4>.
- Топоров В.Н.* К исследованию анаграмматических структур / В.Н. Топоров // Исследования по структуре текста. М., 1987.
- Тюпа В.И.* Аналитика художественного / В.И. Тюпа. М., 2001.
- Фуко М.* Что такое автор? / М. Фуко // Лабиринт-эксцентр. Екатеринбург, 1991. № 3. С. 25-44.